

Paradoxe

GEORGES DIDI-HUBERMAN

**DÉSIRER
DÉSŒBÉR**

CE QUI NOUS SOULÈVE, I



Les Éditions de Minuit

DÉSIRER
DÉSŌBÉIR

DU MÊME AUTEUR



- LA PEINTURE INCARNÉE, *suivi de* Le chef-d'œuvre inconnu *par Honoré de Balzac*, 1985.
- DEVANT L'IMAGE. Question posée aux fins d'une histoire de l'art, 1990.
- CE QUE NOUS VOYONS, CE QUI NOUS REGARDE, 1992.
- PHASMES. Essais sur l'apparition, 1, 1998.
- L'ÉTOILEMENT. Conversation avec Hantaï, 1998.
- LA DEMEURE, LA SOUCHE. Apparetements de l'artiste, 1999.
- ÊTRE CRÂNE. Lieu, contact, pensée, sculpture, 2000.
- DEVANT LE TEMPS. Histoire de l'art et anachronisme des images, 2000.
- GÉNIE DU NON-LIEU. Air, poussière, empreinte, hantise, 2001.
- L'HOMME QUI MARCHAIT DANS LA COULEUR, 2001.
- L'IMAGE SURVIVANTE. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, 2002.
- IMAGES MALGRÉ TOUT, 2003.
- GESTES D'AIR ET DE PIERRE. Corps, parole, souffle, image, 2005.
- LE DANSEUR DES SOLITUDES, 2006.
- LA RESSEMBLANCE PAR CONTACT. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte, 2008.
- SURVIVANCE DES LUCIOLES, 2009.
- QUAND LES IMAGES PRENNENT POSITION. L'œil de l'histoire, 1, 2009.
- REMONTAGES DU TEMPS SUBI. L'œil de l'histoire, 2, 2010.
- ATLAS OU LE GAI SAVOIR INQUIET. L'œil de l'histoire, 3, 2011.
- ÉCORCES, 2011.
- PEUPLES EXPOSÉS, PEUPLES FIGURANTS. L'œil de l'histoire, 4, 2012.
- SUR LE FIL, 2013.
- BLANCS SOUCIS, 2013.
- PHALÈNES. Essais sur l'apparition, 2, 2013.
- SENTIR LE GRISOU, 2014.
- ESSAYER VOIR, 2014.
- PASSÉS CITÉS PAR JLG. L'œil de l'histoire, 5, 2015.
- SORTIR DU NOIR, 2015.
- PEUPLES EN LARMES, PEUPLES EN ARMES. L'œil de l'histoire, 6, 2016.
- PASSER, QUOI QU'IL EN COÛTE, avec Niki Gianniari, 2017.
- APERÇUES, 2018.

(suite page 683)

GEORGES DIDI-HUBERMAN

DÉSIRER
DÉSŒBÉIR

CE QUI NOUS SOULÈVE, 1



LES ÉDITIONS DE MINUIT

Publié avec l'aide du Centre National du Livre

© 2019 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
www.leseditionsdeminuit.fr

« Exaltation, abandon, confiance surtout : ce qu'il faut à l'approche de l'infini.

Une confiance d'enfant, une confiance qui va au-devant, espérante, qui vous soulève, confiance qui, entrant dans le brassage tumultueux de l'univers [...], devient un soulèvement plus grand, un soulèvement prodigieusement grand, un soulèvement extraordinaire, un soulèvement jamais connu, un soulèvement par-dessus soi, par-dessus tout, un soulèvement miraculeux qui est en même temps un acquiescement, un acquiescement sans borne, apaisant et excitant, un débordement et une libération, une contemplation, une soif de plus de libération, et pourtant à avoir peur que la poitrine ne cède dans cette bienheureuse joie excessive. [...]

Hors de soi, aspiré plus encore qu'aspirant dans une rénovation qui dilate, qui dilate ineffablement, de plus en plus. »

Henri Michaux, *L'Infini turbulent* (1957).

« Le bien est ce qui lutte pour se libérer, ce qui trouve un langage, ce qui ouvre l'œil. [...] Il faudrait en tout cas mettre en évidence les possibilités concrètes de résistance. »

Theodor W. Adorno, *Modèles critiques* (1963).

« C'est qu'au-dessus de l'art, de la poésie, qu'on le veuille ou non, bat aussi un drapeau tour à tour rouge et noir. Là aussi le temps presse : il s'agit de faire rendre à la sensibilité humaine tout ce qu'elle peut donner. Mais d'où vient cette apparente ambiguïté, cette indécision finale quant à la couleur ? »

André Breton, *Arcane 17* (1944).

PERTE ET SOULÈVEMENT

Ce qui nous soulève ? Ce sont des forces, bien sûr. Des forces qui ne nous sont pas extérieures ou imposées : forces involuées dans tout ce qui nous regarde le plus essentiellement. Mais de quoi sont-elles faites ? Quels sont leurs rythmes ? À quelles sources puisent-elles ? Ne pourrait-on pas dire, pour commencer, qu'elles nous viennent, qu'elles surviennent ou nous reviennent le plus souvent d'une perte ? N'est-il pas vrai que perdre nous soulève après que la perte nous a terrassés ? N'est-il pas vrai que perdre nous fait désirer après que le deuil nous a immobilisés ? Donc, commençons par la perte.

Deux sœurs – quatre et six ans – viennent de perdre leur mère. Pierre Fédida observe ce qui se passe entre elles. C'est extraordinaire ou, tout simplement, vital : un jeu s'installe pour imiter la morte, avec son immobilité sous le drap de lit figurant le suaire. Puis le jeu se métamorphose subitement quand le drap blanc s'agite et se soulève, les petites filles elles-mêmes s'animant de « disputes », de cris puis de « soubresauts joyeux » : « Quelques jours après le décès de sa mère, Laure – âgée de quatre ans – joue à être morte. Avec sa sœur – de deux ans son aînée – elle se dispute un drap de lit dont elle demande à être recouverte tandis qu'elle explique le rituel qui devra être scrupuleusement accompli pour qu'elle puisse disparaître. La sœur s'exécute jusqu'au moment où, Laure ne bougeant plus, elle se met à hurler.

Laure réapparaît et, pour calmer sa sœur lui demande, à son tour, d'être morte : elle exige que le drap dont elle la recouvre reste impassible ! Elle n'en finit plus de l'arranger car les cris de pleurs se sont, tout à coup, transformés en rires qui gondolent le drap de soubresauts joyeux. Et le drap – qui était suaire – devient robe, maison, drapeau hissé en haut d'un arbre... avant de finir par se déchirer en rires de farandole effrénée où est mis à mort un vieux lapin en peluche dont Laure crève le ventre... »

« Décidément, conclut le psychanalyste, le deuil met le monde en mouvement. [...] Le monde est agi d'une mobilité nouvelle dès lors que la mort tient, tout à coup, son évidence d'un jeu qui en accomplit symboliquement le désir. » On devrait même dire que la perte, qui nous accable d'abord, peut aussi – par la grâce d'un jeu, d'un geste, d'une pensée, d'un désir – *soulever le monde* tout entier. Et telle serait la première force des soulèvements.

LE FOND DE L'AIR EST ROUGE

Celui qui vous dit « le fond de l'air est rouge » laisse sans doute entendre qu'une tempête – une tempête « rouge », communiste – va se lever et va tout soulever, tout emporter. C'est une façon météorologique, fort ancienne au demeurant, de parler des mouvements qui affectent l'histoire des sociétés humaines : il y a des pages magnifiques des *Misérables* sur ce thème, quand Hugo compare l'insurrection parisienne à une gigantesque tourmente océane. On aurait même envie de remonter jusqu'à Lucrèce et sa façon de décrire les turbulences sociales aux temps de la peste athénienne.

Dans l'admirable prologue de son film *Le fond de l'air est rouge*, Chris Marker a fait se soulever ensemble des images récentes – liées aux luttes politiques des années 1960-1970 – et les plans célèbres, remontés, du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein, qui racontent le soulèvement d'Odessa en 1905 à partir du deuil collectif manifesté autour du cadavre de Vakoulintchouk, le matelot assassiné dont « la mort réclame justice ». Sur la voix inimitable de Simone Signoret et la *Musica notturna nelle strade di Madrid* de Luciano Berio, on voit s'entrechoquer la « foule qui descend vers la veillée mortuaire » du *Potemkine* avec l'enterrement des morts de Charonne en 1962 : « Enterrement des morts de Charonne, écrit Marker dans son découpage. Une femme s'essuie les yeux. *Potemkine* : gros plan d'une femme qui



1. Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge. Scènes de la Troisième Guerre mondiale, 1967-1977*, 1977. Vidéogramme du film (enterrement des morts de Charonne, 1962).

s'essuie les yeux, achevant le geste de la femme de Charonne » (*fig. 1-2*).

Que nous dit cette extraordinaire hypothèse – esthétique, mais sans doute également politique, voire anthropologique – selon laquelle un geste filmé en 1925 pourrait « achever le geste de la femme de Charonne » en 1962 ? Elle nous dit d'abord que les soulèvements, aux yeux de Chris Marker, supposent une très profonde solidarité qui lie les sujets, avec leurs deuils et leurs désirs, mais qui fait se conjoindre aussi les temps eux-mêmes par images interposées. C'est pour cela que l'on voit une foule de poings se lever dans le *Potemkine* au rythme de ceux qui se levèrent, le 4 mars 1972, autour du cercueil de Pierre Overney suivi dans les rues de Paris par quelque deux cent mille personnes. Ou bien au rythme des poings qu'à Chicago levaient, dans les mêmes années, les Black Panthers. Et c'est ainsi que le montage, dans *Le fond de l'air est rouge*, prend la forme



2. Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge. Scènes de la Troisième Guerre mondiale, 1967-1977*, 1977. Vidéogramme du film (pleureuse du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein).

d'un véritable atlas des conflits où, partant d'Odessa – soit les prémisses de la Révolution d'Octobre –, les luttes semblent se disséminer sur tous les points du globe et à tous les moments de l'histoire, comme pour donner l'image multiple d'un *monde entier soulevé* : « Gros plan d'une femme échevelée relevant la tête [*Potemkine*] vers un garde national US casqué, lance-grenade au poing, qui tourne le groin de son masque vers la foule en panique descendant le grand escalier d'Odessa. Fuites de manifestants venant buter contre un cordon de police US, matraques en avant, tenues à deux mains, cernant deux femmes terrorisées (*Potemkine*) qui regardent approcher un cordon de gendarmes français, mousqueton à deux mains, suivis par un détachement de Gardé nationale US, baïonnette au canon, qui avance au pas de charge sur un *sit-in* en travers d'une rue de Berkeley. *Potemkine* : les premiers corps roulent sur les marches. Visage d'une femme stupéfaite, face au masque d'un policier



3. Sergueï M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*, 1925. Photographie du film (le prélat jeté sur les matelots).

anti-émeutes. Très gros plan du doigt sur la détente. À Berkeley, une pointe de baïonnette menace la gorge d'un manifestant torse nu. *Potemkine*, Berkeley, Inde, Allemagne, Belgique, Japon, Pentagone, charges, fuites, corps à corps, mêlées, confusion, visage ensanglanté. »

Je ne m'étonne pas que l'une des premières images de *Potemkine* convoquées par Chris Marker soit celle d'un grand drap blanc : c'est celui que l'officier fait jeter sur les matelots avant de les fusiller – un grand suaire, en somme, dont Eisenstein a inventé la cruelle dramaturgie –, mais c'est cela même, aussi, que les matelots jeteront bientôt par-dessus leur tête, dans un grand geste de libération qui apparaît comme le tout premier du film (*fig. 3-4*). Il sera suivi par les fichus arrachés de colère par les vieilles pleureuses, la chemise déchirée du jeune révolté quand le deuil a fait place à la colère générale, les voiles « fraternelles » des embarcations venues apporter leur aide aux mutins, en attendant le drapeau rouge hissé au sommet du mât, voire



4. Sergueï M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*, 1925. Photographie du film (le prélat jeté par les matelots).

la déchirure de l'écran de cinéma prévu par Eisenstein pour la projection inaugurale du film, en décembre 1925.

Entre le suaire et le drap, le drap et le drapeau, le drapeau et la déchirure, c'est comme si la tempête des révoltes trouvait son emblème le plus clair dans le soulèvement de toutes les surfaces. Eisenstein lui-même établissait un rapport direct entre l'idée de soulèvement politique et le soulèvement physique des surfaces, donnant en exemple – comme les prémisses iconographiques de son propre *Potemkine* – le drapeau révolutionnaire associé à la robe en mouvement qui dénude le sein de *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix, stratégie figurative elle-même pensée comme une « relève » du désespoir exprimé par Géricault dans *Le Radeau de la Méduse*, avec sa voile dérisoire et tragique (*fig. 5-6*).

**FREIHEITSDRANG,
LA « POUSSÉE DE LIBERTÉ »**

Un suaire blanc posé immobile sur un corps, mais qui tout à coup s'agite, se soulève, devient robe de mariée ou drapeau hissé en haut d'un arbre avant de se déchirer joyeusement, voilà bien qui manifeste dans les surfaces – ou dans ce qu'Aby Warburg nommait les « accessoires en mouvement », en référence à ce qui aura traversé l'histoire des arts comme l'un des plus antiques « formants esthétiques », je veux dire la draperie – la force des soulèvements. Cette force est donc manifestée par des *formes en mouvements* : ce sont bien les formes qui la rendent sensible, quelque profonde que soit sa source psychique. Dans son essai de la *Métapsychologie* consacré au deuil et à la mélancolie, Freud observait que la perte – si c'est la perte d'un objet aimé – suscite un mouvement psychique fondamental : « Là-contre s'élève (*erhebt*) une rébellion compréhensible (*ein begreifliches Sträuben*), écrivait-il. [...] Cette rébellion peut être si intense (*so intensiv*) qu'on en vienne à se détourner de la réalité et à maintenir l'objet par une psychose hallucinatoire de désir » (*durch eine halluzinatorische Wunschpsychose*).

Freud n'envisageait pas encore, dans ce texte, que la « rébellion compréhensible » devant la perte pût *créer* une réalité nouvelle correspondant à son désir plutôt que de *subir* une vaine satisfaction hallucinatoire de ce même désir. On ne fait sans doute pas revenir sa mère morte. Mais



5. Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1819 (détail). Huile sur toile. Paris, musée du Louvre. Photo G. D.-H.

on peut, éventuellement, se révolter contre certaines contraintes du monde qui l'a tuée. Freud se laissait, en tout cas, la possibilité de comprendre la polarité entre « accablement » (*Zerknirschung*) et « soulèvement » (*Auflehnung*) sous l'angle d'une dialectique entre la « plainte » tout court et l'acte de « porter plainte », c'est-à-dire entre la passion subie et la passion d'agir, d'*agir contre*. Or, c'est bien la même dialectique que mettent en œuvre tous les soulèvements – dont le *Potemkine* peut ici fournir un premier paradigme – nés d'une plainte devant un mort qui « réclame justice ». Dans *Malaise dans la culture*, Freud pourra donc envisager que cette *Freiheitsdrang*, cette « poussée de liberté » – ou « poussée à la liberté » –, contribue pleinement à ce qu'il nomme un « développement de la culture », malgré son aversion spontanée pour les processus collectifs, surtout quand ils sont destructeurs : « Ce qui bouillonne dans une communauté humaine en tant que poussée à la liberté peut être révolte contre une injustice existante et



6. Eugène Delacroix, *Le 28 Juillet. La Liberté guidant le peuple*, 1830 (détail). Huile sur toile. Paris, musée du Louvre. Photo G. D.-H.

ainsi être favorable à un développement ultérieur de la culture. »

Ce qui nous soulève ? Partons donc de l'hypothèse que ce serait la force de nos mémoires quand elles brûlent avec celle de nos désirs quand ils s'embrasent – les images ayant à charge, quant à elles, de faire flamboyer nos désirs à partir de nos mémoires, nos mémoires au creux de nos désirs. Lacan avait bien remarqué, dans les textes de Freud, que « la genèse de la dimension morale ne s'enracine pas ailleurs que dans le désir lui-même », comme l'« éclat d'Antigone », cet antique soulèvement, en aura démontré toute l'incandescence politique. Il faut alors comprendre – ce qu'auront voulu suggérer des auteures telles que Julia Kristeva ou Judith Butler – qu'il n'y aura pas de soulèvement qui vaille sans l'assomption d'une certaine « expérience intérieure radicale » où les désirs ne portent si loin que parce qu'ils prennent acte, ou départ, de leurs propres mémoires enfouies.

ZÉROS DE CONDUITE

On assiste, dans l'étouffant collège du film *Zéro de conduite*, à un conflit sans trêve entre un petit groupe d'enfants indisciplinés et le personnel adulte censé « encadrer » les élèves. Il serait fort réducteur, soit dit en passant, de ne voir dans ce conflit qu'une simple opposition entre les deux pôles du « désir » (côté enfants) et du « pouvoir » (côté adultes). Le pouvoir, lui aussi, est fait de désirs, comme lorsque l'épais et libidineux professeur de sciences naturelles caresse les cheveux de l'élève Tabard avant de poser un peu trop lourdement sa main sur celle de l'enfant : désir d'emprise, dont Tabard va aussitôt se déprendre par une volte-face (un soulèvement du geste) et par une insulte (un soulèvement des mots) : « Et moi, j'vous dis merde ! » Jean Vigo – l'anarchiste Vigo – rendait ainsi *native* une énergie qui devait prendre corps dans son film à travers ce qu'il nomma lui-même « le chahut collectif » des enfants qui se soulèvent. Il avait peut-être en mémoire que des adultes, à peine sortis du grand massacre de la Première Guerre mondiale, avaient voulu retrouver et reconfigurer cette énergie du soulèvement dans leurs images et dans leurs tracts, où apparaissent souvent les formules du genre « *Merde !* » ou bien « *Dada soulève tout !* » Il ignorait sans doute qu'en ce début des années 1930, le poète Federico García Lorca s'inventait lui aussi – pour jouer et pour penser, pour faire image et pour faire mot à la fois – un magnifique calligramme à partir du vocable « *mierda* ».



7. Jean Vigo, *Zéro de conduite*, 1933. Photogramme du film (la « révolte des polochons »).

Quoi qu'il en soit se trame bien, dans la cour du collège de *Zéro de conduite*, un « complot d'enfants » ainsi que l'écrit Vigo en toutes lettres dans un carton d'intertitre. C'est, d'abord, la scène extraordinaire de la « révolte des polochons » dans le dortoir : « En pleine nuit ils mettent les lits en bombe. La fièvre se communique, et chaque élève veut mettre le lit de son voisin en bombe. Une fois tous les lits en l'air, ils lisent la proclamation. Tabard, son drapeau à tête de mort à la main, va lire la proclamation au milieu du chahut des enfants massés autour de lui, tous en chemises de nuit » :

« *Texte de la proclamation.* “La guerre est déclarée. À bas les pions ! À bas les punitions ! Vive la révolte !... La liberté ou la mort... Plantons notre drapeau sur le toit du collège. Demain, tous debout avec nous. Nous jurons de bombarder à coups de vieux bouquins, de vieilles boîtes de conserve, de vieilles godasses – munitions cachées dans le grenier – les vieilles têtes de pipe des jours de fête... En avant ! En avant !” »



8. Jean Vigo, *Zéro de conduite*, 1933. Photogramme du film (l'attaque depuis le toit).

Et le scénario continue ainsi : « Brandissant l'étendard à travers tout le dortoir, Tabard entraîne ses camarades à l'action. Tous les lits sont défaits. [...] Les enfants se déchaînent de plus en plus et en viennent à se servir des polochons qui éclatent. Le duvet se répand à travers le dortoir et vole comme des flocons de neige. Les lits sont sens dessus dessous, des pots de chambre sont traînés par terre. C'est à travers un épais nuage de plumes que le surveillant Parrain, à bout de force, cherche une chaise pour s'asseoir. On lui retire la chaise et il tombe à terre. La porte du dortoir s'ouvre. Le surveillant général apparaît et, devant le nuage de plumes, referme aussitôt. Retour au dortoir de plus en plus envahi par les plumes des traversins et des édredons. Un enfant fait un double saut périlleux [...]. Le film se déroule alors au ralenti, donnant ainsi une impression aiguë de rêve et de féerie. »

Image inoubliable – si pleine d'avenir – que cette explosion de révolte enfantine saturée de duvet. Joie avec lenteur,

légèreté avec profondeur. Un élève majestueusement *se sou- lève* dans l'espace, comme un ange qui volerait encore malgré la dissémination de ses ailes en mille flocons de plumes (*fig. 7*). La manifestation des enfants mi-nus à l'assaut d'une Bastille imaginaire se déroule alors dans la fantasmagorie des mouvements ralentis, avant que les « quatre rebelles », comme les nomme Vigo, ne bombardent carrément la cour du collège depuis le toit à coups de bouts de bois, de chaussures, voire – comme on le voit s'échapper des mains de Tabard – d'un ressort, cet objet si céleste et dérisoire en même temps (*fig. 8*). Tout ici porte la marque du soulèvement : gestuel, verbal, psychique ou atmosphérique. Depuis les moindres gestes de la révolte jusqu'au « texte de la proclamation » et jusqu'à l'ascension finale des insurgés sur le toit du collège, en passant par les draps lancés en l'air et les polochons explosés.

DEPUIS LES PROFONDEURS

Soulever le monde : il faut des gestes, il faut des désirs, il faut des profondeurs pour cela. L'enfant qui soulève ses draps de lit ou qui crève la panse de son polochon devient lui-même – avec ses amis rebelles, réels ou imaginaires – surface à soulever et corps à disséminer partout dans l'espace. La joie est spacieuse, on le sait : c'est en tant que joie fondamentale que l'acte du soulèvement élargit, dilate le monde autour de nous et nous met en rythme avec lui. Henri Michaux, dans ses expériences psychiques ou « psychotropiques », parvenait bien à de semblables mouvements : « Éclaboussement de blanc crayeux... De toutes parts fusent des sortes de sources blanches. [...] Des draps blancs, des draps blancs qui seraient vertigineusement secoués et frémissants. Comme si je venais d'entrer dans une nouvelle patrie, où au lieu du drapeau tricolore, de couleurs, et de n'importe quoi, on y arborait, et en quantité folle, le seul blanc, blanc diamant, étrange patrie nouvelle où à toute autre occupation on préfère dresser et faire flotter des linges blancs dans une fête délirante qui ne cesse pas. » C'est encore dans *L'Infini turbulent*, en 1957, que le poète parlera de ces soulèvements profonds par lesquels l'exaltation elle-même n'advient qu'à travers ce qu'il nomme, admirablement, une « confiance d'enfant » :

« Exaltation, abandon, confiance surtout : ce qu'il faut à l'approche de l'infini.

Une confiance d'enfant, une confiance qui va au-devant, espérante, qui vous soulève, confiance qui, entrant dans le brasage tumultueux de l'univers [...], devient un soulèvement plus grand, un soulèvement prodigieusement grand, un soulèvement extraordinaire, un soulèvement jamais connu, un soulèvement par-dessus soi, par-dessus tout, un soulèvement miraculeux qui est en même temps un acquiescement, un acquiescement sans borne, apaisant et excitant, un débordement et une libération, une contemplation, une soif de plus de libération, et pourtant à avoir peur que la poitrine ne cède dans cette bienheureuse joie excessive, qu'on ne peut héberger, qu'on n'a pas méritée, joie surabondante dont on ne sait si on la reçoit ou si on la donne, et qui est trop, trop...

Hors de soi, aspiré plus encore qu'aspirant dans une rénovation qui dilate, qui dilate ineffablement, de plus en plus. »

Voilà qui ouvre, comme l'écrira plus tard Henri Michaux, *Une voie pour l'insubordination* : texte étrange qu'il a également voulu intituler *Voie pour l'exaspération* ou *pour l'essentielle contestation-insubordination*. Il y est question d'« esprits frappeurs » et de « bruits fantômes », tout ce qui fait la matière de certaines croyances populaires et de certains genres littéraires fantastiques, anciens ou contemporains. Tout ce qui fait, aussi, la vérité psychique de certains gestes considérés comme anormaux ou asociaux. Le secouement des draps ne nous dit-il pas d'ailleurs, depuis le début, qu'un spectre hante toute cette chorégraphie des soulèvements ? « Des objets soudain bougent tout seuls, des tiroirs s'ouvrent, des ustensiles sont soulevés, des meubles, les pesants comme les autres, de lourds bahuts changent de place, [...] des pierres tombent lancées d'on ne sait où, des morceaux de tuile à la trajectoire absurde, jusqu'au bout imprévisibles. » Tout cela émane d'une force fondamentale qui est d'abord révolte psychique : l'« *insoumission* » d'un enfant désireuse d'échapper au cadre parental et avide de ses propres « mouvements libres ». C'est *Zéro de conduite* en mode *gore*, c'est comme un début pour ce qu'à propos des films de George A. Romero on a pu nommer la « politique des zombies », celle des émeutes et des meutes fantomales.

Michaux décrit ainsi la petite fille maléfique, « frappeuse » et « insubordonnée », du *Poltergeist* : « Aussi longuement qu'on l'observe, on ne lui voit pas faire un geste suspect. Elle se tient habituellement tranquille. Aucun effort sur le visage. Pas une crispation. Pas une tension. Dans son maintien rien de spécial. [Mais] elle serait capable d'*insoumission*, et une fameuse insoumission avec une force de géant. Fatiguée sans doute des attitudes de contrainte, elle dérangerait l'insupportable intérieur où rien ne se passe. Ce n'est pas de l'art – registre qui ne l'intéresse pas –, même pas celui des farces, rien qui se dirige vers la drôlerie ou vers le tragique, ou vers le théâtre [...]. Pas de plan. De l'éparpillement. [...] *Elle commet des attentats*. Réponse au quotidien par les objets du quotidien, elle porte atteinte à l'ordonnance mobilière, à l'apparente *loi des choses* à l'intérieur d'un logis. Attentats à la quiétude, à l'atmosphère paisible et bourgeoise, à la vieille interdiction de bouger. »

Le poète a bien raison d'affirmer dans ces pages – comme, à sa façon, Pasolini le redira aussi – que l'insoumission est d'autant plus radicale qu'elle n'a rien à voir, d'abord, avec quelque « volonté d'art » que ce soit. On se soulève pour manifester son désir d'émancipation, non pour l'exposer comme un bibelot dans une vitrine, comme un vêtement dans un défilé de mode ou comme une « performance » dans une galerie d'art contemporain. La puissance et la profondeur des soulèvements tiennent à l'innocence fondamentale du geste qui en décide. Or l'innocence n'est en rien une qualité esthétique. La « voie pour l'insubordination » d'Henri Michaux rejoint ici tout ce que Federico García Lorca avait déjà énoncé du *cante jondo* ou « chant profond » à travers la catégorie populaire – immémoriale et survivante – du *duende*, qui n'est pas sans rapports, ethnologiquement parlant, avec les « esprits frappeurs » des traditions plus septentrionales. Profondeur et soulèvement du *duende* : « Le *duende* vous monte en dedans » (*el duende sube por dentro*), formule que García Lorca affirme avoir entendue chez « un vieux maître guitariste » andalou.

Il faut rappeler les distinctions alors établies par l'auteur du *Romancero gitan* : si l'*ange* est fait pour nous élever et



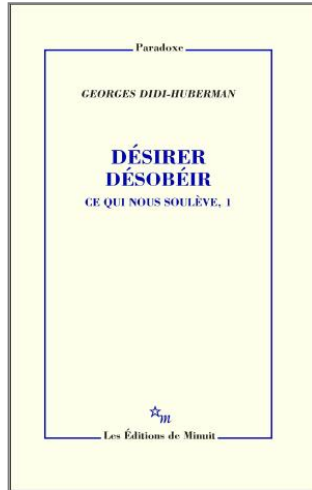
2. Francisco de Goya, *No baras nada con clamar* (« Tu n'arriveras à rien en criant »), 1803-1812. Dessin à l'encre sur papier. Cambridge (Mass.), Collection Philip Hofer. Photo DR.

la *muse* pour nous émerveiller, le *duende*, lui, nous soulève depuis ses profondeurs insues, qui sont nos propres motions intérieures, nos plus extrêmes désirs : « C'est dans les ultimes demeures du sang qu'il faut le réveiller », écrit le poète, signifiant par là que, loin de toute transcendance (religieuse) ou de tout idéal (artistique), le *cante jondo* doit sa force de soulèvement à la profondeur même de son *duende* en tant que désir d'être libre – immanent et libre jusqu'aux points de rupture où « il n'existe ni carte ni ascèse. On sait seulement que [le *duende*] brûle le sang comme un topique de verre, qu'il épuise, qu'il rejette toute la douce géométrie apprise, qu'il brise les styles, qu'il force Goya, passé maître dans les gris, les roses et les tons d'argent de la meilleure peinture anglaise, à broyer avec les genoux et les poings d'horribles noirs de bitume », ces noirs qui viennent du fond puis deviennent la matière même des clameurs, toutes ces bouches sombres-ouvertes par lesquelles le peintre aura su nous figurer ce que c'est que le « son noir », le *sonido negro* du chant où s'élèvent les plaintes, les colères et l'énergie d'insubordination des peuples en souffrance (*fig. 9*).

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----|
| <u>1. Perte et soulèvement</u> | 9 |
| <u>2. Le fond de l'air est rouge</u> | 11 |
| <u>3. <i>Freiheitsdrang</i>, la « poussée de liberté »</u> | 17 |
| <u>4. Zéros de conduite</u> | 21 |
| <u>5. Depuis les profondeurs</u> | 25 |
| <u>6. S'élève un geste</u> | 31 |
| <u>7. D'accablement à soulèvement</u> | 37 |
| <u>8. Pour jeter sa douleur par-dessus bord</u> | 41 |
| <u>9. Puissance contre pouvoir, ou l'acte du désir</u> | 47 |
| <u>10. <i>Duende</i> de la transgression</u> | 53 |
| <u>11. Le temps de la révolte</u> | 59 |
| <u>12. Masse et puissance</u> | 65 |
| <u>13. Même le nouveau-né se soulève</u> | 73 |
| <u>14. Désir, lutte, domination, reconnaissance</u> | 79 |
| <u>15. Éros politique</u> | 87 |
| <u>16. Qu'est-ce qu'un geste critique ?</u> | 97 |
| <u>17. Amères vérités, idées trop pures</u> | 109 |
| <u>18. Vinaigres et belles âmes</u> | 121 |
| <u>19. Puissance de <i>ne pas</i>, ou la politique du désœuvrement</u> . | 137 |
| <u>20. Refuser, ou la puissance de faire autrement</u> | 153 |
| <u>21. Désirer, désobéir, faire violence</u> | 171 |
| <u>22. Le message des papillons</u> | 189 |
| <u>23. « Esprit de révolte » : les vagues se forment et se propagent</u> | 207 |
| <u>24. Torrents et barricades</u> | 219 |
| <u>25. Où va donc la colère ?</u> | 239 |

| | |
|--|-----|
| <u>26. Flux et reflux, ressacs dialectiques</u> | 249 |
| <u>27. « Un drapeau tour à tour rouge et noir... »</u> | 263 |
| <u>28. Images, puissances critiques</u> | 281 |
| <u>29. Les émotions en partage</u> | 293 |
| <u>30. « La vie est à nous »</u> | 303 |
| <u>31. Multitudes, essaims, communautés</u> | 317 |
| <u>32. Sans noms, sans nombres, en tous lieux</u> | 325 |
| <u>33. Dos au mur (un ghetto en lutte)</u> | 351 |
| <u>34. Comment hériter d'un courage ?</u> | 381 |
| <u>35. Incessamment faire le mur</u> | 403 |
| <u>36. L'art de la vie autre, ou comment n'être pas gouverné</u> . | 439 |
| <u>37. Réveil aux rêves : se lever, voler de ses propres ailes</u> ... | 459 |
| <u>38. Le sujet recommence : prises de parole et arts de faire</u> . | 477 |
| <u>39. Images et sons à bout de bras</u> | 499 |
| <u>40. Retourner les cendres, en remonter quelques braises</u> ... | 525 |
| | |
| <u>Note bibliographique</u> | 535 |
| <u>Incitations</u> | 537 |
| <u>Index bibliographique</u> | 565 |
| <u>Table des figures</u> | 673 |
| <u>Table des matières</u> | 681 |



Cette édition électronique du livre
Désirer désobéir de Georges Didi-Huberman
a été réalisée le 18 février 2019
par les Éditions de Minuit
à partir de l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782707345226).

© 2019 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
pour la présente édition électronique.

www.leseditionsdeminuit.fr

ISBN : 9782707345240