

COMPTES RENDUS

DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire 2*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2010 (249 p.).

Second opus de *L'œil de l'histoire*, réflexion inaugurée lors d'un précédent ouvrage sur le journal d'exil de Bertolt Brecht, *Remontages du temps subi* se présente comme un montage d'essais sur les tentatives – les essais précisément – de montage de la violence. Ces tentatives sont tour à tour cinématographiques par les travaux de Samuel Fuller et de Harun Farocki, photographiques par le témoignage d'Agustí Centelles et plastiques à travers l'œuvre de Christian Boltanski. G. Didi-Huberman déploie ainsi les multiples enjeux, nécessairement actuels, du montage d'images, et ce avec l'appui anachronique d'auteurs qu'il côtoie désormais régulièrement : Walter Benjamin, Aby Warburg ou encore Theodor W. Adorno.

S'opposant au tragique constat de la saturation de notre mémoire commune et de l'illisibilité irrévocable de certaines images de l'histoire, cet ouvrage ne cesse d'étudier des dispositifs de montage comme autant de « machines de guerre » deleuziennes. Des machines d'images produites pour objecter d'autres images ; pour contrer le pouvoir de celles-ci par la puissance de celles-là. Des constructions à jamais inachevées pour réapprendre à regarder ce qu'on pense à tort avoir trop vu. Cinéaste contemporain d'origine allemande, Harun Farocki est l'un des artisans de ces modestes machines qui s'efforcent de réarmer les yeux du spectateur ; de ré-ouvrir le temps et de ré-ouvrir les camps. Car ce sont notamment les images d'Auschwitz qui sont ici remises sur la table de montage, retravaillées non comme la limite absolue du nommable, mais comme cet incomparable moment de l'histoire qu'il nous faut, pour cela même, comparer sans relâche ; qu'il nous faut inlassablement remonter, remonter.

Dans *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Image du monde et inscription de la guerre)*, Farocki retravaille ainsi les images aériennes de l'armée américaine survolant le camp en avril 1944. Les interprètes de l'époque identifiaient aisément les différentes usines bordant le camp d'Auschwitz, mais n'étant pas chargés de trouver le camp lui-même, jamais ne le virent. À travers ce remontage d'images, Farocki, à l'instar d'Adorno ou d'Horkheimer, repose la question des Lumières en la liant ici intimement à celle de la reconnaissance aérienne (*Aufklärung*). La raison moderne éclairée est ainsi rapprochée au plus près du phénomène de guerre, de l'image technique dans laquelle toute mise

en lumière est couplée à la destruction programmée de ce qui est éclairé. Les Lumières partagent leur nom avec un événement exemplifiant notre incapacité à voir ce qui nous apparaît, ce qui surgit devant nous. *L'Aufklärung* est nouée aux images produites pour ne pas voir.

En demeurant au niveau de l'image dans son analyse et sa dénonciation de la barbarie engendrée par la rationalité moderne, Georges Didi-Huberman semble rester en marge du débat, ne parvenir à poser son accusation que contre un épiphénomène. Mais le domaine des images est tout sauf collatéral. Au sens de Didi-Huberman, il est même tout à fait central dans la destruction des vies humaines. Et de prendre pour exemple un autre travail de Farocki dans lequel une caméra de surveillance au sein d'une prison américaine se voit unie à un fusil (*Ich glaubte Gefangene zu sehen*). Lorsqu'une dispute entre détenus éclate, l'œil mécanique cible et tue.

Farocki récupère les images-rebuts, les petits riens dont personne ne se préoccupe, tel le chiffonnier de Walter Benjamin, créateur d'une histoire anonyme. C'est le cas également de Boltanski qui accumule les vêtements usés qui seront remontés, démontés par une gigantesque grue mécanique. C'est encore le cas d'Agustí Centelles, humilié parmi les humiliés, photographiant les latrines de son camp. Entre leurs mains, ces bouts de chiffon deviennent explosifs. Ils les montent, souvent les remontent dans l'espoir de leur rendre une certaine lisibilité. Suivant en cela Farocki, Didi-Huberman rapproche l'acte de montage de la tâche, exigeante et modeste, du paveur de rues. Lançant chaque pierre en l'air, le paveur décide au vol où sera sa place exacte. En prolongeant la métaphore, l'image prenant place provisoirement au sein d'un montage prend également position dans l'espace public, elle est ici littéralement rendue à la rue.

Monter les images pour fendre la violence du monde, monter pour relier l'histoire. Fendre et lier, re-fendre et relier, c'est ici la dialectique du travail de montage, travail d'une patience engendrée par la colère, par l'urgence de remonter le temps subi.

Natacha PFEIFFER

BIMBENET Étienne, *L'animal que je ne suis plus*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2011 (512 p.).

On n'a pas fini de poser la question de l'homme. Si son origine animale est aujourd'hui largement admise et abondamment étudiée, la longue histoire de ce qu'il possède en propre ne continue pas