

## Uprisings-Images Unleashed: An Archive of Resistance Soulèvements-Images libérées, archives de résistance

Jill Glessing

Numéro 106, printemps 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85687ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Glessing, J. (2017). Uprisings-Images Unleashed: An Archive of Resistance / Soulèvements-Images libérées, archives de résistance. *Ciel variable*, (106), 46–55.

UPRISINGS | SOULÈVEMENTS

# Images Unleashed: An Archive of Resistance

JILL GLESSING



**Gilles Caron**  
*Manifestants catholiques, Bataille du Bogside, Derry, Irlande du Nord, 1969*  
silver print / épreuve argentique, 2006  
30 x 40 cm, Fondation Gilles Caron, Agence Gamma

Resistance to oppression takes many forms. Antonio Gramsci, incarcerated during Mussolini's fascist dictatorship, struggled to understand the workings of power. Developing his concept of hegemony, published later in *Prison Notebooks*, Gramsci proposed that power is always in flux and unstable, hence always vulnerable to popular contestation. Within this modern dialectical framework of political change, Georges Didi-Huberman, art historian and curator of the exhibition *Uprisings*,<sup>1</sup> further delineated the processes whereby bodies and societies rise up against oppression.

Resistance to power must be old as the hierarchical structures that provoke it.<sup>2</sup> Since dissent was an unlikely subject for commissioned art, however, we have little record of its early depiction. Only with the development of republican revolutions and, concurrently, mass-reproduction technologies would such documentation be produced and disseminated. Walter Benjamin noted the value of emerging photography and film media to political movements.

For these same reasons, these media dominated the exhibition, alongside videos, engravings, documents, installations, Internet sites, drawings, and paintings. Two hundred and seventy pieces

**Léon Cogniet**  
*Les Drapeaux, 1830*  
oil on canvas / huile sur toile  
19 x 24 cm, Musée des Beaux-Arts, Orléans



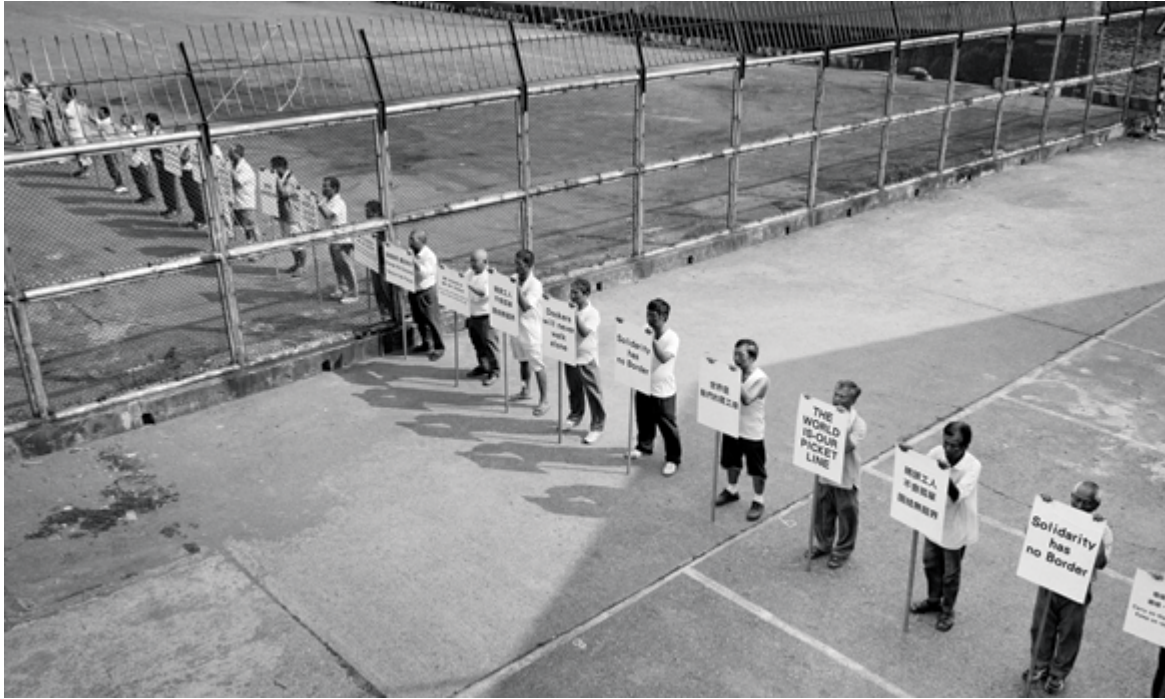
## Images libérées, archives de résistance

La résistance à l'oppression prend de nombreuses formes. Antonio Gramsci, incarcéré pendant la dictature fasciste de Mussolini, a cherché à comprendre les mécanismes du pouvoir. Construisant son concept d'hégémonie, qui sera plus tard publié dans *Cahiers de prison*, Gramsci a suggéré que le pouvoir était en constante évolution et instable, et donc toujours vulnérable à la contestation populaire. Dans ce cadre dialectique moderne du changement politique, Georges Didi-Huberman, historien de l'art et commissaire de l'exposition *Soulèvements*<sup>1</sup>, propose une définition plus poussée des processus par lesquels corps et sociétés s'élèvent contre l'oppression.

La résistance au pouvoir doit être aussi ancienne que les structures hiérarchiques qui la provoquent<sup>2</sup>. La dissension étant un sujet guère susceptible de susciter des commandes artistiques, nous ne disposons que de peu d'éléments sur des représentations anciennes. Ce n'est qu'avec l'avènement de révolutions républicaines et, concurrentement, avec l'évolution des techniques de reproduction de masse qu'une telle documentation a pu être produite et diffusée. Walter Benjamin a souligné l'importance des tout jeunes médias qu'étaient la photographie et le cinéma pour les mouvements politiques.

Pour ces raisons, ces médias ont la part du lion dans l'exposition, aux côtés de vidéos, d'estampes, de documents, d'installations, de sites Internet, de dessins et de peintures. Deux grands étages du Jeu de Paume ont accueilli deux cent soixante-dix pièces du début du XIX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui, dont trois nouvelles créations commandées par le musée. Admirable par sa portée internationale, l'exposition a mis l'accent surtout sur du matériel européen, et français particulièrement, ce qui s'explique par le fait que sa ville hôte, Paris, est bien connue pour les révolutions populaires qui y ont eu lieu, de





**DE HAUT EN BAS / FROM TOP TO BOTTOM**  
**Chieh-Jen Chen**  
*The Route*, 2006  
 35 mm film transferred onto DVD, colour and black and white, silent, 16:45 min / film 35 mm transféré sur DVD couleur et noir et blanc, muet, 16 min 45 s, Lily Robert Gallery



**Francisco de Goya**  
*Los Caprichos*, 1799  
 Second edition / 2<sup>e</sup> édition, 1855  
 etching, aquatint, and burin /  
 eau-forte, aquarelle et burin  
 21 x 15 cm, Collection Sylvie and/et Georges Helft

**Sigmar Polke**  
*Gegen die zwei Supermächte - für eine rote Schweiz*  
 (Against the two superpowers - for a red Switzerland) (1st version), 1976  
 spray paint and stencil on paper / peinture sur papier, pochoir  
 254 x 339 cm, Estate / Fondation Sigmar Polke and/et Ludwig Forum  
 for/pour International Art, Aix-la-Chapelle

amassed on two large floors of the Jeu de Paume ranged from the early nineteenth century to the present day, with three new pieces commissioned by the museum. Admirable in its international scope, the exhibition's greater emphasis on European, and especially French, materials is forgiven as its host city, Paris, is legendary for popular rebellions, from the French Revolution to the 1968 student and worker strikes. As it travels to Barcelona, Buenos Aires, Mexico City, and, finally, Montreal, the exhibition will morph to include more works relevant to these cities' regions.

Important within the rich theoretical web informing Didi-Huberman's approach are three twentieth-century figures who engaged in image production or analysis: Austrian art historian Aby Warburg, Russian filmmaker Sergei Eisenstein, and French filmmaker Chris Marker. Warburg created an art-historical typology of expressive gestures and iconic forms – what he called *Pathosformel*; Eisenstein introduced film montage, an editing technique that juxtaposed disparate scenes to create revolutionary meanings; and Marker, in a brilliant synthesis of Eisensteinian montage and Warburgian gesture, built a collective narrative of uprising. In his film *Le Fond De L'air Est Rouge* (1977), Marker spliced and sequenced related gestures of mourning and revolt from, for example, Eisenstein's representation of the 1905 Odessa uprising in *Battleship Potemkin* (1925) and newsreel footage of the 1962 Charonne metro

Five sections charted the phenomenology of resistance from early incubation through to often-inevitable suppression. The resultant tapestry, woven of bodies, desires, and creativity, constitutes a curatorial gesture toward an archive of resistance.

station massacre in Paris. Marker's cut notes, quoted in Didi-Huberman's catalogue essay, corroborate his method: "Burial of the dead of Charonne . . . A woman wipes her eyes. *Potemkin*: close-up of a woman wiping her eyes, finishing the gesture of the woman of Charonne."<sup>3</sup>

Following these models, Didi-Huberman parsed the vast gathering of historical representations of uprising into phases to create a grammar, or Warburgian "atlas," of signs and gestures. Five sections charted the phenomenology of resistance from early incubation through to often-inevitable suppression. The resultant tapestry, woven of bodies, desires, and creativity, constitutes a curatorial gesture toward an archive of resistance. Radical pieces, marginalized or homeless within contemporary art and culture, were united here to form a potent collective force.

Perfectly placed to introduce the exhibition's first section, *Elements (Unleashed)* – its central value of montage and its underlying tenor of promise – was Maria Kourkouta's large commissioned video projection *Remontages* (2016). A slow, soundless procession of dissolved black-and-white clips from film history, prominently featuring Jean Vigo's 1933 *Zero for Conduct*, joined and overlay moments of communal struggle and joy: women passing barricade stones and boys parading defiantly against their authoritarian boarding-school masters. Roving sea waves, flyers falling from the sky, and feathers freed from the bedding that bound them express

la Révolution aux grèves d'étudiants et d'ouvriers en 1968. Pendant sa tournée à Barcelone, Buenos Aires, Mexico et, pour finir, Montréal, elle sera adaptée pour mieux refléter le contexte régional.

Trois figures du XX<sup>e</sup> siècle qui ont œuvré en production ou en analyse d'images occupent une place centrale dans le riche réseau théorique à la base de l'approche de Didi-Huberman: l'historien de l'art autrichien Aby Warburg, le réalisateur russe Sergueï Eisenstein et le réalisateur français Chris Marker. Warburg a créé une typologie de gestes expressifs et de formes emblématiques relevant de l'histoire de l'art, qu'il a appelée la *Pathosformel*; Eisenstein a inventé le montage cinématographique, technique qui juxtapose des scènes disparates pour donner naissance à des significations révolutionnaires; et Marker, dans une synthèse brillante du montage eisensteinien et du geste warburgien, a construit une narration collective du soulèvement. Dans son film *Le Fond de l'air est rouge* (1977), Marker a collé et séquencé des gestes apparentés d'affliction et de révolte tirés, par exemple, de la représentation par Eisenstein du soulèvement d'Odessa en 1905 dans *Le Cuirassé Potemkine* (1925) et des séquences d'actualités du massacre de la station de métro Charonne à Paris en 1962. Les notes de découpage de Marker que cite Didi-Huberman dans son essai du catalogue corroborent sa méthode: « Enterrement des morts de Charonne [...] Une femme s'essuie les yeux. *Potemkine*: gros plan d'une femme qui s'essuie les yeux, achevant le geste de la femme de Charonne<sup>3</sup> ».

Suivant ces modèles, Didi-Huberman a découpé l'abondante accumulation de représentations historiques des soulèvements en thématiques pour créer une grammaire, ou un « atlas » warburgien de signes et de gestes. Cinq sections rendent compte de la phénoménologie de la résistance, de l'incubation première jusqu'à la suppression souvent inévitable. Le tissage qui en a résulté, composé de corps, de désirs et de créativité, constitue une prise de position du commissaire en vue de la création d'un fonds d'archives de la résistance. Des pièces radicales, marginalisées ou exclues de l'art et de la culture contemporains, sont réunies ici pour former une puissante force collective.

Introduction parfaite à *Éléments (déchaînés)*, première section de l'exposition, l'imposante vidéo commandée pour l'exposition, *Remontages* (2016), de Maria Kourkouta, se distingue par sa valeur de montage et son contenu, plein de promesses. Une lente procession muette de clips en noir et blanc en fondu enchaîné de l'histoire du cinéma, où *Zéro de conduite*, de Jean Vigo (1933) occupe une place importante, réunit et superpose des moments de lutte et de joie communes: des femmes passant des pierres de barricade et de jeunes collégiens défilant, provocateurs, contre leurs maîtres autoritaires. Vagues de mer déferlantes, feuillets tombant du ciel et plumes libérées des matelas qui les contraignent expriment l'impulsion contagieuse qui alimente la dissension. Avant même de descendre dans la rue, les premières agitations de l'imagination et du désir se font sentir. Ces faibles palpitations apparaissent ici telles des matériaux légers, papier, tissu, drapeaux, soufflés et poussés par le vent (comme les mêmes Internet d'aujourd'hui); même la poussière devient militantisme énergétique. Dans la photographie *Élevage de poussière* (1920) de Man Ray, la sculpture perturbatrice de Duchamp git sur le sol d'un atelier, invitant la poussière à s'y déposer, s'accumuler, prendre forme. Quand Victor Hugo essuie une plume encrée sur papier, il crée une impression semi-indicielle de vague et d'envolée (*Toujours en ramenant la plume*, 1856). Après le





DE HAUT EN BAS / FROM TOP TO BOTTOM

**Dennis Adams**  
*Patriot*, from the series /  
 de la série *Airborne*, 2002  
 c-print mounted on aluminum /  
 épreuve couleur sur aluminium  
 103 x 137 cm, Centre national des Arts  
 Plastiques et galerie Gabrielle Maubrie, Paris

**Tsubasa Kato**  
*Break it Before it's Broken*  
 (Détruis-le avant qu'il ne soit détruit), 2015  
 vidéo, couleur, son, 4:49 /  
 vidéo, couleur, son, 4 min 49 s  
 camera / caméra : Taro Aoishi  
 Collection Tsubasa Kato



DE HAUT EN BAS / FROM TOP TO BOTTOM

**Maria Kourkouta**  
*Remontages*, 2016  
 16 mm film transferred onto video  
 (loop), black and white, silent, 5:00 /  
 16 mm sur vidéo (en boucle)  
 noir et blanc, muet, 5 min  
 Production: Jeu de Paume, Paris

**Roman Signer**  
*Rote Band / Red Tape*, 2005  
 video, colour, sound, 2:07  
 vidéo, couleur, son, 2 min 7 s  
 camera / caméra : Aleksandra Signer  
 courtesy / permission de l'artiste  
 et d'Art: Concept, Paris

**Hélio Oiticica and/et Leandro Katz**  
*Parangolé - Encuentros de Pamplona*  
 (Encounters in Pamplona), 1972  
 colour print on paper and card /  
 impression couleur sur papier et carton  
 24 x 49 cm, Museo Nacional Centro  
 de Arte Reina Sofía, Madrid



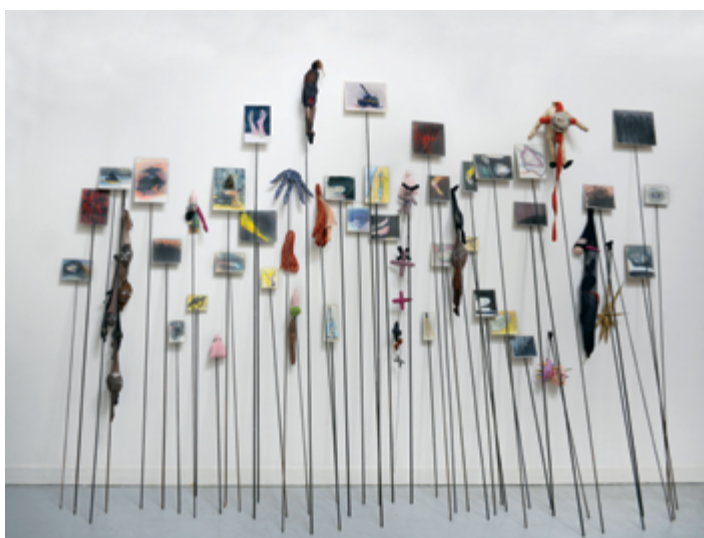


**Gustave Courbet**  
*Révolutionnaire sur une barricade*  
 projet de frontispice pour « Le Salut public », 1848  
 charcoal on paper / fusain sur papier  
 10 × 13 cm, Musée Carnavalet - Histoire de Paris, Paris

DE HAUT EN BAS / FROM TOP TO BOTTOM  
**Wolf Vostell**  
*Dutschke*, 1968  
 polymer paint on canvas /  
 peinture polymère sur toile  
 105 × 104 × 4 cm, Haus der Geschichte  
 der Bundesrepublik Deutschland, Bonn

**Graciela Sacco**  
*Bocanada*, (A breath of fresh air)  
 1993-94, posters in the streets  
 of Rosario, Argentina / affiches  
 dans les rues de Rosario, Argentine  
 9 photographs / photographies  
 50 × 70 cm (each/chac.)

**Alberto Korda**  
*El Quijote de la Farola*, Plaza de la Revolución,  
 La Habana, Cuba, 1959  
 silver print on baryta paper / épreuve  
 argentique sur papier baryté  
 30 × 38 cm, Leticia and Stanislas Poniatowski Collection



**Germaine Krull**  
*Die Tänzerin Jo Mihaly*  
 in « Revolution », Paris, 1925  
 silver print / épreuve argentique  
 21 × 12 cm, Museum Folkwang, Essen

**Annette Messager**  
*50 Piques*, 1992-1993  
 soft toys, coloured pencils on paper, various materials  
 and 50 metal pikes / matériaux divers, piques  
 en métal, dessins couleur sur papier, jouets  
 279 × 127 × 71 cm, Galerie Marian Goodman, Paris

**Art & Language**  
*Shouting Men* (detail / détail), 1975  
 screenprint and felt pen on paper /  
 sérigraphie et feutre sur papier  
 9 sections of/de 75 × 61 cm (each/chac.)  
 MACBA - Museu d'Art Contemporani de Barcelona

the contagious pulse that propels dissent. Before moving to the streets, the first stirrings of imagination and desire are awoken. These faint flutterings appear here as the light materials of paper, fabric, flags, whispered and circulated by the wind (like Internet memes today); even dust appears as energetic activism. In Man Ray's photograph *Dust Breeding* (1920), Duchamp's disruptive sculpture languishes on a studio floor inviting dust to rise, grow, and become form. When Victor Hugo raked an inked feather across paper, he created a semi-indexical impression of wave and flight (*Always coming back with the quill*, 1856). After 9/11, a marker for a different sort of uprising – of war and Islamophobia – Dennis Adams photographed airborne debris. In *Patriot*, one of three large colour prints in his *Airborne* series (2002), a bright-red plastic bag floating in fragile suspension against a blue-and-white sky evokes the American flag, which became a symbol for alarming nationalism. In Tina Modotti's 1927 black-and-white photographic composition *Bandolier, Cob, Sickie*, Mexican and Russian revolutionary symbols combine in a sharper invocation of radical change.

Only after the subtle play of imagination will the body start into declarative action: in the second section, *Gestures* (*Intense*), mouths open in anger, arms and placards rise above crowds, bodies disobey. In Käthe Kollwitz's print *Assault*, a woman with arms raised vehemently directs a charge of men and children. Modelling avant-garde political engagement, French painter and socialist Gustave Courbet's small, skilful sketch of a bourgeois revolutionary, gun held aloft, gives instruction for art and publics today. Courbet's story was picked up later in the exhibition with a small oil painting of the ruined Vendôme Column that Courbet was charged with toppling during the 1871 Paris Commune. Five powerful photographs by Gilles Caron displayed street-fighting choreography: the graceful or contorted bodies of Irish nationalists in Londonderry (1969) and striking French farmers (1967) wound up and ready to hurl stones. Each of Pascal Convert's three large images presents a figure who lost his life because of trade union or Communist Party affiliation. The hand or arm of each subject is blurred, an effect exaggerated through the enlarged palladium-on-lin format. Beneath the images lay a glass sculpture of a damaged arm, suggesting the vulnerability of bodies that confront power (*Uprising*, 2015). Lorna Simpson's large-scale video projection – a grid of fifteen closely framed black mouths softly humming the strains of John Coltrane's *Easy to Remember* (2001) – is a moving testament to the suffering and endurance of slaves in the United States. Also reflecting resistant bodies is Alberto Kordo's iconic photograph of post-revolutionary Havana; sitting atop a lamppost, a man calmly surveys the sea of celebrating Cubans beneath him (1959); three Black Panthers stand, arms shot straight up into fists, facing a snowy Chicago skyline, in Hiroji Kubota's 1969 photograph; in Leonard Freed's moving photograph, Guernicans with arms raised and fingers in peace signs stand before a mural of Picasso's painted memorialization of their townspeople massacred under Franco's fascism (1977).

In *Words* (*Exclaimed*), manifestos, posters, and artworks illustrated the integral role of words in revolutionary activity. A page from the Berlin worker publication *AIZ* outlined the photomontage process. Its creator, John Heartfield, directing readers to "Use photography as a Weapon," also relied heavily on captions for his satirical condemnations of growing Nazi power. During the 1968

11 septembre 2001, marqueur d'un soulèvement de nature différente – de guerre et d'islamophobie –, Dennis Adams photographie des débris aéroportés. Dans *Patriot* [Patriote], un des trois grands tirages couleur de sa série « *Airborne* » (2002), un sac de plastique rouge vif flottant en suspension sur fond de ciel bleu et blanc évoque le drapeau étasunien, qui devient symbole d'un nationalisme inquiétant. Dans la composition photographique en noir et blanc de Tina Modotti, *Épi de maïs, guitare et cartoucière* (1927), des symboles révolutionnaires russes et mexicains sont combinés en une invocation pénétrante d'un changement radical.

Ce n'est qu'après le jeu subtil de l'imagination que le corps entre en action : dans la deuxième section, *Gestes* (*intenses*), des bouches s'ouvrent de colère, des bras et des pancartes s'élèvent au-dessus des foules, des corps désobéissent. Dans la gravure *Losbruch* [Assaut] de Käthe Kollwitz, une femme aux bras levés dirige avec véhémence une charge d'hommes et d'enfants. Modèle de l'engagement politique d'avant-garde, l'habile petite esquisse du peintre socialiste français Gustave Courbet représentant un révolutionnaire bourgeois, arme brandie bien haut, donne le ton pour l'art et les publics d'aujourd'hui. Le propos de Courbet trouve écho plus loin dans l'exposition avec une petite huile de la colonne Vendôme en ruine que le peintre a été accusé d'avoir renversée pendant la Commune de Paris, en 1871. Cinq puissantes photographies de Gilles Caron mettent en images une chorégraphie du combat de rue : les corps gracieux ou déformés de nationalistes irlandais à Londonderry (1969) et les paysans français en grève (1967) à cran et prêts à

**Nous disposons maintenant d'un corpus  
d'histoires écrites de la résistance des peuples,  
mais un fonds d'archives visuelles sur ce sujet  
reste à créer. Cet assemblage solidifie, ne  
serait-ce que temporairement, une telle histoire.**

lancer des pierres. Les trois grandes images de Pascal Convert présentent chacune une personne qui a perdu la vie en raison de son affiliation à un syndicat ou au parti communiste. La main ou le bras des sujets est flou, effet exagéré par le format agrandi du tirage Palladium sur papier pur lin. Sous les images est disposée une sculpture en verre d'un bras blessé, métaphore de la vulnérabilité des corps s'opposant au pouvoir (*Soulèvement*, 2015). La vidéo grand format de Lorna Simpson – une grille de quinze bouches noires dans un cadrage très serré fredonnant doucement l'air d'*Easy to Remember* [Facile à retenir] (2001), de John Coltrane – constitue un témoignage émouvant de la souffrance et de la résistance des esclaves aux États-Unis. Parmi d'autres images du corps résistant, notons la célèbre photographie d'Alberto Kordo à La Havane après la révolution : assis sur un lampadaire, un homme contemple calmement la mer de Cubains en liesse qu'il surplombe (1959) ; la représentation en 1969 de trois membres des Black Panthers debout, les bras levés et poings fermés faisant face à Chicago sous la neige, d'Hiroji Kubota ; l'émouvante photographie de Leonard Freed (1977), où des Guerniqués sont rassemblés, bras levés et doigts en V, en signe de paix, devant une copie de l'œuvre peinte par Picasso pour dénoncer le massacre d'habitants de leur ville sous la dictature fasciste de Franco.

Dans la section *Mots* (*exclamés*), manifestes, affiches et œuvres d'art illustrent le rôle essentiel de la prise de parole dans l'activité



Paris student revolt, posters and ciné-tracts became critical formats. Gerard Fromanger and Jean-Luc Godard's clever *Film-tract no. 1968* opens with titles scrawled in red over newspapers, then for several seconds it makes a strong statement with a full frame of red, the colour of left politics; the camera, slowly shifting sideways, reveals the abstract curve of red encroaching on a white ground. As the camera continues to pan, the red is revealed to be paint, which slowly drips into finger shapes over the white and then onto a blue field, creating a bloodied *tricolore* flag.

Imagination, gestures, and words are tentative steps toward direct confrontation. The frequency with which people take to the streets to insist on justice was made clear in the section *Conflicts (Flared Up)*. During the 1848 Paris rebellion, Thibault produced the very first photographic representation of a political uprising. The gossamer detail in his daguerreotype softened the harsher reality of pulled paving stones and broken barricades. Charles Marville documented Paris's urban renewal; during the 1871 Paris Commune, his successor, Edmond, photographed its ruins. Two images show the rubble remains of the Hôtel de Ville. Adolphe-Eugène Disdéri documented the human ruins of that conflict. His famous photograph *Insurgents killed during the Commune's "Bloody Week"* testifies to the mass executions carried out by the French military. Numerous, mostly twentieth-century, black-and-white documentary photographs of street struggles across Europe, Latin America, South Africa, and Asia sample the lives risked and sacrificed for justice. Among the professional photographers represented were Agustí Centelles, Willy Römer, Henri Cartier-Bresson, and Malcome Browne, who captured a monk performing an extreme form of protest against the South Vietnamese government's repression of Buddhism by setting himself on fire.

Closer to our own time, and in "anti-journalistic" style, Allan Sekula photographed the first anti-globalization protest. Rejecting the high drama of conventional photojournalism, his colour slide show *Waiting for Teargas* shows both tense and banal moments of the Seattle street protest. Sekula's work also addressed the economy and labour of the shipping industry, to which subtle curatorial reference was made through the proximate placement of Chieh-Jen Chen's *The Route* (2006), a documentary film focusing on the international solidarity that developed in support of striking Liverpool dockworkers.

The final category, *Desires (Indestructibles)*, considered the metaphysical energetics of desire that underlie resistance. Four photographs made by *Sonderkommando* – Jews forced to assist Nazi exterminations at Auschwitz – were meant to display that interminable desire. The tiny, potent images, made in secrecy and at great risk, show women, stripped and herded toward a gas chamber and lying in heaps near cremation pits. The inclusion of these controversial images reiterated an interest expressed by Didi-Huberman in an earlier book, *Images in Spite of All*: these images demand imaginative viewing, to understand not only the immense human cruelty and suffering manifested in them, but also our interminable will to resist.

Further signalling that gathering materials under the abstract theme of "desire" was not simply an academic exercise were works addressing very real problems beyond museum walls. In Taysir Batniji's video *Gaza Diary* (2001), a sad mix of everyday sounds and scenes of life under Israeli occupation are punctuated with

révolutionnaire. Une page de la publication ouvrière AIZ, de Berlin, précise le procédé de photomontage. Son créateur, John Heartfield, qui invite ses lecteurs à « utiliser la photographie comme une arme », s'est aussi abondamment servi des légendes pour ses condamnations satiriques du pouvoir grandissant des nazis. Pendant les révoltes étudiantes de 1968 à Paris, affiches et ciné-tracts sont devenus des formats essentiels. Le brillant *Film-tract n° 1968*, de Gérard Fromanger et Jean-Luc Godard, commence par le titre griffonné en rouge sur un journal, puis, pendant quelques secondes, exprime un message clair avec un cadre entièrement rouge, la couleur de la gauche politique; la caméra, qui se déplace lentement sur un plan latéral, révèle la courbe abstraite du rouge qui empiète sur un fond blanc. Le déplacement continuant, on comprend que le rouge est en fait de la peinture qui coule tranquillement, en forme de doigts, sur le blanc, puis sur un champ bleu, créant un drapeau tricolore ensanglanté.

Imagination, gestes et mots sont des étapes préliminaires vers la confrontation directe. La section *Conflicts (embrasés)* rend compte de la fréquence avec laquelle le peuple prend possession de la rue pour réclamer justice. Pendant la révolte de Paris en 1848, Thibault a réalisé la toute première représentation photographique d'un soulèvement politique. Les menus détails de son daguerréotype adoucissent la dure réalité des pavés arrachés et des barricades rompues. Charles Marville a documenté le réaménagement urbain de Paris; pendant la Commune, en 1871, son successeur, Edmond, en a photographié les ruines. Deux images montrent les décombres de l'hôtel de ville. Adolphe-Eugène Disdéri a documenté les ruines humaines de ce conflit. Sa célèbre photographie *Insurgés tués pendant la Semaine sanglante de la Commune* témoigne des exécutions de masse perpétrées par l'armée française. De nombreuses photographies documentaires en noir et blanc de combats de rue, datant pour la plupart du XX<sup>e</sup> siècle, racontent les vies risquées et sacrifiées au nom de la justice en Europe, Amérique latine, Afrique du Sud et Asie. Parmi les photographes professionnels représentés, outre Agustí Centelles, Willy Römer, Henri Cartier-Bresson, citons Malcome Browne et son image d'un moine ayant adopté une forme extrême de protestation contre la répression du bouddhisme par le gouvernement sud-vietnamien en s'immolant par le feu.

Plus près de nous, Allan Sekula a photographié, dans un style « anti-journalistique », la première manifestation contre la mondialisation. Rejetant le côté très dramatique du photojournalisme traditionnel, son diaporama couleur *Waiting for Tear Gas* [En attendant les gaz lacrymogènes] montre des moments de tension et de quotidien pendant la manifestation de rue à Seattle. L'œuvre de Sekula porte également sur l'économie et la main-d'œuvre dans l'industrie du transport, subtilement évoquée à travers la proximité physique de *The Route [L'itinéraire]* (2006) de Chieh-Jen Chen, documentaire centré sur la solidarité internationale née en appui aux débardeurs en grève de Liverpool.

La dernière section, *Désirs (indestructibles)*, porte sur l'énergie métaphysique du désir qui sous-tend la résistance. Quatre photographies réalisées par des *Sonderkommando* – des juifs obligés d'aider les nazis dans leur entreprise d'extermination à Auschwitz – sont là pour illustrer ce désir sans fin. Les images, puissantes, mais minuscules, prises en cachette à grands risques, montrent des femmes, dénudées et conduites vers une chambre à gaz, et des corps entassés près de fosses d'incinération. L'inclusion controversée

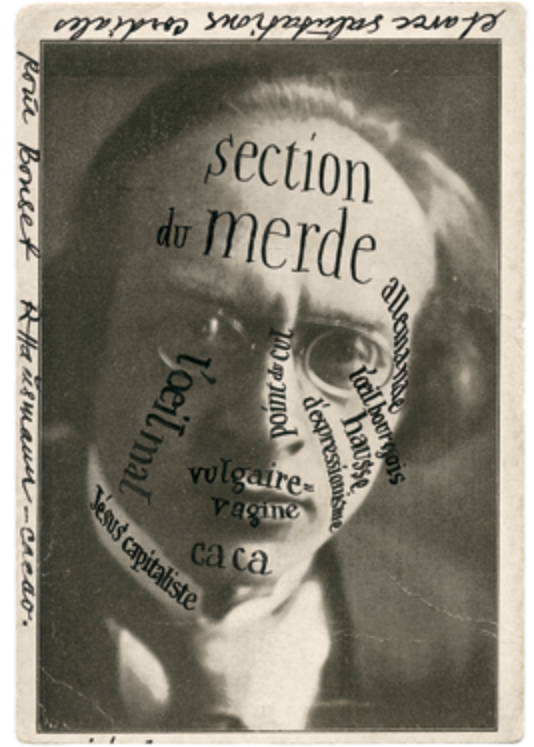




**Raymond Hains**  
*OAS. Fusillez les plastiqueurs*, 1961  
 torn poster on canvas backing / technique mixte  
 50 x 73 cm, © ADAGP, Paris, 2016  
 photo : Michel Marcuzzi



**Federico Garcia Lorca**  
*Mierda*, 1934  
 calligram in India ink /  
 calligramme à l'encre de Chine  
 25 x 25 cm, Fundación Federico García Lorca, Madrid



**Raoul Hausmann**  
*Portrait d'Herwarth Walden à Bonset*, 1921  
 postcard sent by /carte postale envoyée  
 par Raoul Hausmann à/ to Theo van Doesburg  
 14 x 9 cm, Theo and Nelly van Doesburg Archive  
 RKD - Netherlands Institute for Art History, Den Haag



**Manuel Álvarez Bravo**  
*Obrero en huelga, asesinado*, 1934  
 silver print / épreuve argentique  
 19 x 25 cm, Musée d'Art Moderne  
 de la Ville de Paris, Paris



**Félix Vallotton**  
*La Charge*, 1893  
 proof, woodcut on paper / estampe  
 épreuve, bois gravé sur papier  
 19 x 26 cm, Musée National d'Art Moderne  
 Centre Pompidou, Paris



**Édouard Manet**  
*Guerre civile*, 1871  
 two-tone lithograph on thick paper /  
 lithographie en deux tons sur papier épais  
 47 x 53 cm, Musée Carnavalet - Histoire de Paris, Paris

shots of animals being butchered for meat, alluding to the fractured existence of Palestinians. Enrique Ramirez's 2013 video listens in on thoughts of three individuals waiting in an immigration office room; a widening camera view reveals the room to be a raft floating on international waters, going nowhere, in perpetual drift between unwelcoming nations. Estefanía Peñafiel Loaiza's mesmerizing play with transparencies on a light table refers to the suppression of information about abuses at a refugee detention centre outside of Paris. In her video *And They Go into the Space that Your Gaze Embraces: Smoke Signals* (2016), a hand lifts and removes negatives of scenes related to refugee incarceration, allowing only fleeting glimpses of their content and frustrating our attempt to know more.

Maria Kourkouta's poetic history of uprising introduced the exhibition; her moving video *Idomeni, March 14, 2016, Greco-Macedonian Border* (2016) closed and bracketed it. Kourkouta set her camera alongside a muddy path traversed by migrants heading toward a gap in an otherwise closed Macedonian border. A seemingly endless flow of women, men, and children, carrying bags and bundles, pass before the lens, demonstrating their determination to survive.

The risk of assembling such a profusion of materials is the same as the risk that threatens focus and action: information overload. What value can such a compilation have? We now have a body of written histories of peoples' resistance, but an archive of visual materials on this subject has yet to be developed. This collection solidifies, if only temporarily, such a history. Is the prospect of a permanent museum of popular struggle too fanciful? The project's political import is less easy to access and invokes larger questions about the relationship between art and political change. The exhibition demonstrated the integral role of art within political activism. But can such a format inspire or guide us through our own political struggles? On the simplest level, we might consider the project to contribute to the exchange of ideas within our public sphere, itself an essential condition for democracy.

---

1 *Uprisings (Soulèvements)*, Jeu de Paume, Paris, October 18, 2016–January 15, 2017. Curated by Georges Didi-Huberman. 2 Jean Nicolas noted in *La Rébellion française* (Paris: Éditions du Seuil, 2002) that at least 8,528 uprisings between 1661 and 1789 were needed to trigger the French revolutionary process. 3 Georges Didi-Huberman, "The Desires (Fragments on What Makes Us Rise Up)," in *Uprisings (Soulèvements)*, exh. cat. (Paris: Jeu de Paume and Éditions Gallimard, 2016), 290.

---

**Jill Glessing** teaches at Ryerson University and writes on visual arts and culture.

---

de celles-ci rappelle un intérêt que Didi-Huberman a exprimé dans un livre précédent, *Images malgré tout* : elles exigent un visionnement imaginaire, pour comprendre non seulement la cruauté et la souffrance immenses qui s'y lisent, mais également notre volonté immuable de résister.

La présence d'œuvres portant sur de véritables problématiques dépassant largement le cadre matériel du musée prouve que ce regroupement autour du thème abstrait du « désir » n'est pas qu'un simple exercice érudit. Dans la vidéo *Gaza Journal intime* (2001), de Taysir Batniji, un triste mélange de bruits et de scènes de la vie quotidienne sous l'occupation israélienne est ponctué d'images d'animaux abattus et dépecés pour la viande, une allusion à l'existence brisée des Palestiniens. La vidéo de 2013 d'Enrique Ramirez suit les pensées de trois personnes dans un bureau d'immigration ; en s'éloignant, la caméra révèle que la pièce est en réalité un radeau flottant dans les eaux internationales, sans destination, en dérive perpétuelle entre des nations inhospitalières. Le jeu fascinant d'Estefanía Peñafiel Loaiza avec des transparents sur une table lumineuse évoque la suppression d'informations concernant des violences dans un centre de détention de réfugiés à l'extérieur de Paris. Dans sa vidéo *Et ils vont dans l'espace qu'embrasse ton regard* (2016), une main soulève et retire des négatifs d'images reliées à l'incarcération de réfugiés, ne permettant que de brefs aperçus de leur contenu et nous empêchant d'en apprendre plus.

L'histoire poétique de soulèvement de Maria Kourkouta lançait l'exposition ; son émouvante vidéo *Idomeni, 14 mars 2016. Frontière grécomacédonienne* (2016), boucle la boucle. Kourkouta a installé sa caméra le long d'un sentier boueux traversé par des migrants se dirigeant vers la seule brèche dans la frontière macédonienne autrement fermée. Des femmes, des hommes et des enfants, transportant sacs et paquets, défilent en nombre apparemment interminable devant l'objectif, faisant la preuve de leur détermination à survivre.

Le risque d'assembler une telle profusion de matériel est le même que celui qui menace la cohérence et l'action : la surabondance d'informations. Quelle peut être la valeur d'une telle compilation ? Nous disposons maintenant d'un corpus d'histoires écrites de la résistance des peuples, mais un fonds d'archives visuelles sur ce sujet reste à créer. Cet assemblage solidifie, ne serait-ce que temporairement, une telle histoire. La création d'un musée permanent des luttes populaires est-elle trop chimérique ? La transposition politique de ce projet est toutefois plus difficile à réaliser et soulève des questions plus vastes sur la relation entre art et changements sociaux. L'exposition fait la preuve du rôle primordial de l'art au cœur du militantisme politique. Mais un tel format peut-il nous inspirer ou nous guider dans nos propres combats ? À la base, on peut penser que le projet contribue à l'échange des idées au sein de notre sphère publique, en soi une condition essentielle à la démocratie.

Traduit par Marie-Josée Arcand

---

1 *Soulèvements*, Jeu de Paume, Paris, 18 octobre 2016–15 janvier 2017. Organisée par Georges Didi-Huberman. 2 Jean Nicolas note, dans *La Rébellion française* (Paris, Éditions du Seuil, 2002), qu'il a fallu au moins 8 528 émeutes entre 1661 et 1789 pour déclencher le processus de la Révolution française. 3 Georges Didi-Huberman, « Par les désirs (Fragments sur ce qui nous soulève) », dans *Soulèvements*, catalogue d'exposition, Paris, Jeu de Paume et Éditions Gallimard, 2016, p. 290.

---

**Jill Glessing** enseigne à la Ryerson University et écrit sur la culture et les arts visuels.

---





DE HAUT EN BAS / FROM TOP TO BOTTOM

**Taysir Batniji**

*Gaza Journal intime*, 2001  
 video, colour, sound, 4:52 min /  
 vidéo, couleur, son, 4 min 52 s  
 Galerie Eric Dupont, Paris

**Eduardo Gil**  
*Niños desaparecidos. Segunda  
 Marcha de la Resistancia*  
 (Murdered children. Second  
 Resistance March) Buenos Aires,  
 December 9-10 / 9-10 décembre 1982  
 silver print / épreuve argentine  
 50 x 60 cm, Eduardo Gil Collection

**Eustachy Kossakowski**  
*"Panoramic Sea Happening – Sea Concerto,  
 Osieki"* by Tadeusz Kantor, 1967  
 digital pigment print /  
 tirage jet d'encre pigmentaire  
 45 x 56 cm, Musée d'Art Moderne de Varsovie

**Enrique Ramirez**  
*Cruzar un muro*, 2013  
 HD video: colour, sound / vidéo HD, couleur, son  
 5:15 min., Michel Rein Gallery, Paris, Brussels



**Estefanía Peñafiel Loaliza**  
*Et ils vont dans l'espace qu'embrasse ton regard*, 2016  
 HD video: colour, sound / vidéos HD, couleur, son  
 Production : Jeu de Paume, Paris

**Pedro Motta**  
*Natureza das coisas # 024 I*, 2013  
 from the series / de la série *Natureza  
 das coisas*, mineral print on cotton paper /  
 impression minérale sur papier coton  
 61 x 55 cm, galerie Bendana Pinel

**Ken Hamblin**  
*Beaubien Street*, 1971  
 silver print / épreuve argentine  
 Joseph A. Labadie Collection, Special  
 Collections Library, University of Michigan