



SOULÈVEMENTS

18/10/2016 – 15/01/2017

JEU DE PAUME
DOSSIER DOCUMENTAIRE

DOSSIER DOCUMENTAIRE MODE D'EMPLOI

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume et les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris, ce dossier propose aux enseignants et aux équipes éducatives des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

Découvrir l'exposition offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, ainsi que des orientations bibliographiques.

Approfondir l'exposition développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

Pistes scolaires initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres et de documents présentés dans l'exposition.

Disponible sur demande, le dossier documentaire est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs) et le site dédié à l'exposition « Soulèvements ».

CONTACTS

Pauline Boucharlat

chargée des publics scolaires et des partenariats
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune

réservation des visites et des activités
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Sabine Thiriot

responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférenciers et formateurs

Ève Lepaon

01 47 03 12 42 / evelepaon@jeudepaume.org

Benjamin Bardinnet

01 47 03 12 42 / benjaminbardinnet@jeudepaume.org

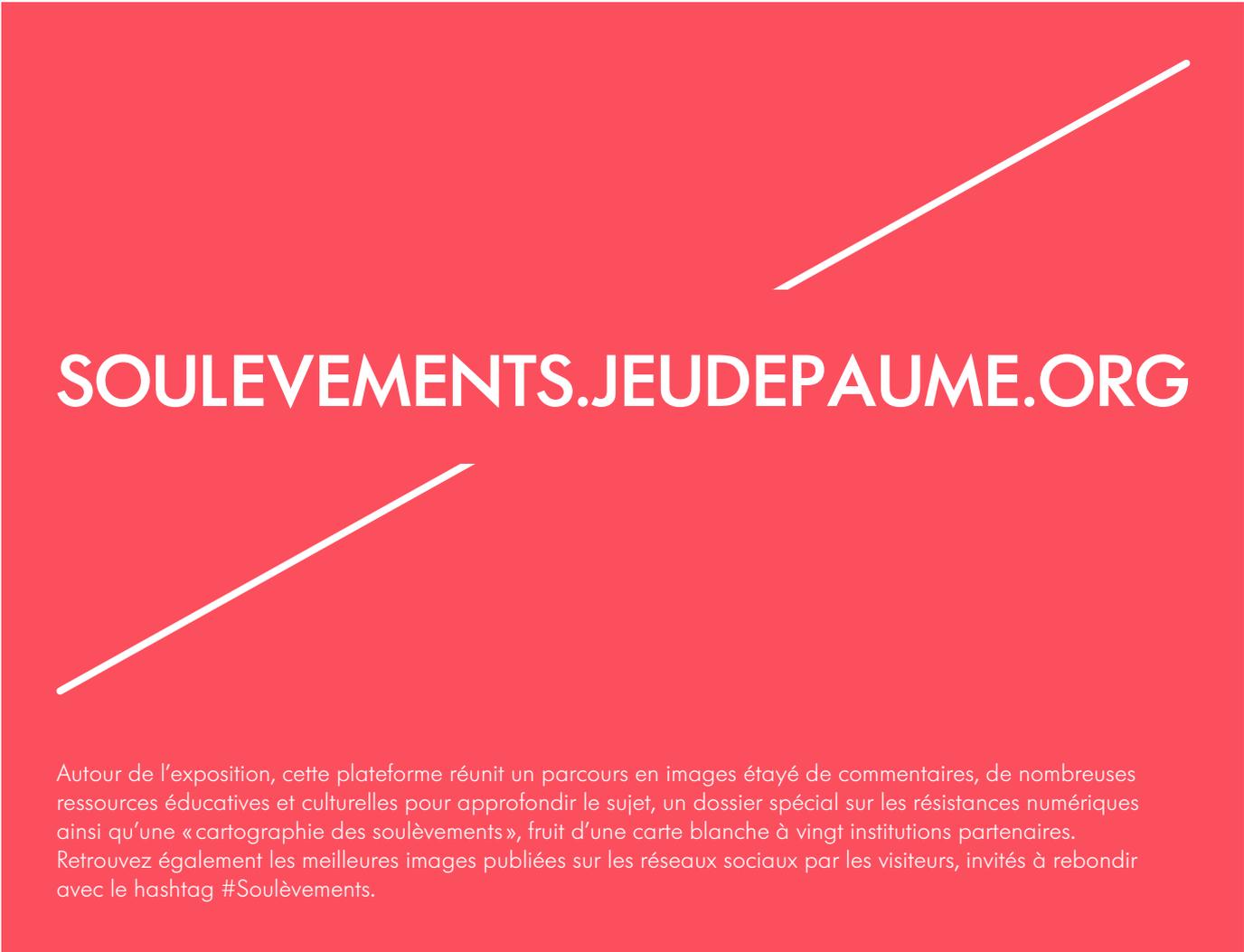
professeurs-relais

Céline Lourd, académie de Paris

celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel, académie de Créteil

cedricmontel@jeudepaume.org



SOULEVEMENTS.JEUDEPAUME.ORG

Autour de l'exposition, cette plateforme réunit un parcours en images étayé de commentaires, de nombreuses ressources éducatives et culturelles pour approfondir le sujet, un dossier spécial sur les résistances numériques ainsi qu'une « cartographie des soulèvements », fruit d'une carte blanche à vingt institutions partenaires. Retrouvez également les meilleures images publiées sur les réseaux sociaux par les visiteurs, invités à rebondir avec le hashtag #Soulèvements.

SOMMAIRE

7	DÉCOUVRIR L'EXPOSITION
8	Présentation de l'exposition
11	Biographie de Georges Didi-Huberman
11	Orientations bibliographiques
13	APPROFONDIR
14	Introduction
15	« Anachronismes », images et montages
18	Représentation des peuples et soulèvements
22	Des gestes et des corps
25	Puissances versus pouvoir, désirs
28	Insurrections et créations
33	PISTES SCOLAIRES
34	Éléments (déchainés) et gestes (intenses)
36	L'exposition comme montage
37	Tempêtes physiques et politiques
37	Mouvements des corps
42	Mots (exclamés) et actions
44	Libérer le langage et inventer
45	Prendre position et diffuser
46	Agir dans l'espace public
50	Conflits (embrasés) et désirs (indestructibles)
52	Luttes et affrontements
53	Témoignages et transmissions
55	Représentations et constructions

ACTIVITÉS ENSEIGNANTS ET SCOLAIRES

I visites préparées pour les enseignants

Lors de chaque nouvelle exposition, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une séance de préparation. L'objectif est de présenter l'exposition aux participants, d'envisager ensemble les axes de travail et de préparer la visite des classes ou des groupes. À cette occasion, est présenté et transmis le dossier documentaire de l'exposition. ouvert gratuitement à tous les enseignants et aux équipes éducatives
réservation : 01 47 02 04 95

mardi 18 octobre 2016, 18h30

visite préparée de l'exposition « Soulèvements »

I visites-conférences pour les classes

Les conférenciers du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes ou les groupes dans la découverte des expositions, en favorisant l'observation, la participation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires d'être en position active et documentée devant les images, de s'approprier les œuvres et les démarches artistiques.

tarif : 80€

réservation et inscription : 01 47 03 12 41

ou serviceeducatif@jeudepaume.org

I parcours croisés autour de l'exposition « Soulèvements »

En associant la visite-conférence d'une exposition au Jeu de Paume avec l'activité d'un autre lieu, ces parcours permettent d'explorer des thématiques en croisant les approches de différentes institutions culturelles.

Avec la Bibliothèque – Les Arts décoratifs, Paris 1^{er}

En lien avec l'exposition « Soulèvements », la Bibliothèque des Arts décoratifs accueille les classes par demi-groupe pour découvrir l'extraordinaire collection d'images collectées et classées par Jules Maciet à la fin du XIX^e siècle. Ces albums réunissent par thèmes des documents visuels associant création, technique et imagination. La bibliothèque conserve également des photographies liées aux événements de la Commune de Paris qui sont analysées avec les élèves dans le cabinet de l'amateur.

Jeu de Paume : 80€ / réservation : 01 47 03 04 95

La Bibliothèque – Les Arts décoratifs : 130€ / réservation auprès du Jeu de Paume (contact ci-dessus)

Avec le Centre national de la danse (CND), Pantin (93)

Autour de la thématique « gestes et corps en mouvement » et en lien avec l'exposition « Soulèvements », le CND développe un « atelier du regard », qui permet de découvrir la danse par l'image, de s'ouvrir à la diversité et de développer un esprit critique. À partir d'extraits de pièces chorégraphiques, cet atelier propose d'analyser certains fondamentaux de la danse et d'appréhender son histoire. Des images et des mises en mouvement peuvent être expérimentées en interaction avec les œuvres présentées.

Jeu de Paume : 80€ / réservation : 01 47 03 04 95

CND : gratuit / réservation : mediation.culturelle@cnd.fr

Avec LE BAL, Paris 18^e

Pour prolonger la thématique des soulèvements, LE BAL propose une visite de l'exposition « Provoke, entre contestation et performance – La photographie au Japon de 1960 à 1975 » (14 septembre-11 décembre 2016). La revue *Provoke* a opéré une rupture radicale, tout en s'inspirant des stratégies d'autoreprésentation des mouvements contestataires : graphisme novateur, séquences suggestives, cadrages abrupts, et dichotomie entre la sophistication de la mise en page et la modestie des matériaux utilisés.

Avec le musée du quai Branly, Paris 7^e

La visite de « Soulèvements » et l'exploration des luttes sociales et politiques s'articulent à un parcours dans l'exposition « The Color Line. Les artistes africains-américains et la ségrégation aux États-Unis » au musée du quai Branly (4 octobre 2016-22 janvier 2017). Cette exposition présente des créations artistiques (peintures, sculptures, photographies, films, musiques, littératures, graphismes...) pratiquées par ceux qui se sont trouvés être les victimes de cette discrimination raciale.

Jeu de Paume : 80€ / réservation : 01 47 03 04 95

Musée du quai Branly : 70€ (ou 35€ pour les élèves en situation de handicap et les établissements de l'éducation prioritaire) / réservation auprès du Jeu de Paume (contact ci-dessus)

Avec la Maison du Geste et de l'Image (MGI), Paris 1^{er}

Le Jeu de Paume et la MGI initient la mise en place de programmes associant la découverte des expositions à des ateliers de pratique : images fixes, images en mouvement ou théâtre. Autour du thème « Images, gestes et actions », cette proposition s'appuie sur la construction d'un projet avec les enseignants, les structures et un intervenant spécifique à l'attention d'une classe. Elle se compose de trois séances de trois heures de pratique, ainsi que de deux visites d'exposition au Jeu de Paume.

Coût global : 600€ / contact Jeu de Paume : 01 47 03 04 95

I formation continue « Images et arts visuels »

Cette formation propose aux enseignants de toutes les disciplines et aux équipes éducatives des séances transversales autour du statut des images dans notre société et de leur place dans les arts visuels. Les sessions de formation sont élaborées en lien avec la programmation du Jeu de Paume et développent des thématiques qui recouvrent l'histoire des représentations et la création contemporaine. Composé de sept séances de trois heures, le mercredi après-midi de novembre 2016 à avril 2017, le programme s'organise en plusieurs temps qui associent conférences et visites des expositions, interventions et mises en perspective. L'ensemble de cette formation est conçue et assurée par l'équipe du service éducatif du Jeu de Paume, ainsi que par des intervenants invités : artistes, historiens, théoriciens ou formateurs.

gratuit sur inscription

contact : 01 47 03 04 95

ou paulineboucharlat@jeudepaume.org

ACTIVITÉS HORS TEMPS SCOLAIRES ET EN DIRECTION DES PUBLICS JEUNES

I les rendez-vous en famille

Le premier samedi du mois, les conférenciers du Jeu de Paume accueillent les enfants (de 7 à 11 ans) et leurs parents, ou les adultes qui les accompagnent, au cours d'un rendez-vous avec les images. Plusieurs parcours sont proposés, dans les expositions et dans l'espace éducatif, entre les images exposées et les images projetées. Les participants sont invités à échanger autour des démarches et des pratiques de chacun des artistes présentés.

inscription : rendezvousenfamille@jeudepaume.org /

01 47 03 12 41

gratuit pour les enfants et pour les abonnés

samedis 5 novembre, 3 décembre 2016 et 7 janvier 2017, 15 h 30 / durée : 1 heure

I les enfants d'abord !

Le dernier samedi du mois, le Jeu de Paume propose des visites-ateliers, réservées aux enfants de 7 à 11 ans. En lien avec les expositions en cours et avec le matériel en place dans l'espace éducatif, les participants sont invités à expérimenter, à composer et à éditer leurs propres images. Ouverts à douze enfants par séance, ils permettent à chacun de réaliser un portfolio numérique. Les pratiques et les thèmes sont renouvelés à l'occasion de chaque exposition.

gratuit pour les enfants

inscription obligatoire : lesenfantsdabord@jeudepaume.org / 01 47

03 04 95

samedis 29 octobre, 15 h 30, et 26 novembre 2016, 11 h et 15 h 30 / durée : 2 heures

« L'imagination soulève les montagnes »

I 12-15ans.jdp

Pendant les vacances scolaires, au cours de deux après-midis consécutifs, les stages de pratique des images « 12-15ans.jdp » proposent des allers-retours entre les démarches artistiques explorées dans les expositions et des espaces d'expérimentation. Des postes informatiques et des outils numériques sont à disposition pour produire, transformer, monter, échanger, partager et éditer des images. Les thèmes impliquent les images fixes, les images en mouvement ou les images en réseau.

inscription obligatoire : 12-15ans.jdp@jeudepaume.org /

01 47 03 04 95

gratuit sur présentation du billet d'entrée aux expositions ;

tarif réduit : 7,50 €

jeudi 20 et vendredi 21 octobre 2016, 14 h 30-17 h 30 / durée : 2 fois 3 heures

« Les images prennent la parole »

en partenariat avec la Bibliothèque et les Ateliers – les Arts décoratifs

I les rendez-vous des mardis jeunes

À l'occasion des « mardis jeunes » du Jeu de Paume, qui offrent l'accès libre aux étudiants et aux moins de 26 ans le dernier mardi du mois et des expositions de 11 h à 21 h, divers rendez-vous sont proposés le soir : rencontres avec les artistes ou les commissaires invités, performances, projections dans l'auditorium ainsi que visites en compagnie des conférenciers du Jeu de Paume.

gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus

mardi 25 octobre 2016, 18 h 30

I « Aux abords d'un monde abîmé, les corps se soulèvent puis se déchaînent », programmation de lectures et de performances proposée par Mehdi Brit, historien de l'art et commissaire d'exposition

Les espaces du Jeu de Paume deviennent le plateau d'un théâtre fiévreux mêlant les interventions de différents artistes invités à se saisir de la danse, de la parole et de l'image. Le public est convié à déambuler entre les salles de l'exposition et l'auditorium pour s'imprégner de cette écriture vivante et vivre ce parcours comme un conte agité et en proie au soulèvement.

Avec Dominique Gilliot, artiste, Hiam Abbas, réalisatrice et actrice, et Mani A. Mungai, chorégraphe et danseur

mardi 29 novembre 2016, 18 h

I projection du film *Vidéoigrammes d'une révolution* d'Harun Farocki et Andrei Ujica (Allemagne, 1992, 106 min), présenté par Christa Blümlinger, historienne du cinéma
L'automne 1989 est fortement resté en mémoire avec sa succession d'événements visuels : Prague, Berlin, Bucarest. À en juger par les images, c'était le retour de l'Histoire. On voyait des révolutions. Et le scénario révolutionnaire le plus complet était livré par la Roumanie : unités de temps et de lieu comprises.

mardis 27 décembre 2016 et 10 janvier 2017, 18 h

I visite commentée des expositions en cours par un conférencier du Jeu de Paume

programme complet des activités éducatives à destination des enseignants, scolaires et publics jeunes 2016-2017
disponible à l'accueil du Jeu de Paume et sur
www.jeudepaume.org



Alberto Korda, *El Quijote de la Farola, Plaza de la Revolución, La Habana, Cuba, 1959*
Collection Leticia et Stanislas Poniatowski
© ADAGP, Paris, 2016

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

« Depuis près de dix ans, la programmation des expositions du Jeu de Paume s'est élaborée avec la conviction que les musées et les institutions culturelles du ^{xxi} siècle ne peuvent se désintéresser des défis sociaux et politiques de la société dont ils font partie. [...]

C'est dans ce va-et-vient entre le visible et l'invisible de la vie des images que se situe la programmation du Jeu de Paume avec son regard oblique sur l'histoire et le monde contemporain, en intégrant l'accord et le désaccord des idées, des sentiments et des connaissances et en assumant le fait que la coexistence du conflit et de l'antagonisme constitue une part essentielle de la construction de la communauté. C'est dans cette perspective et pour toutes les raisons que nous venons d'évoquer que la magnifique proposition du philosophe et historien Georges Didi-Huberman de concrétiser, sous la forme d'une exposition, ses recherches autour du thème des "Soulèvements" nous a paru un défi intellectuel, muséographique et artistique idéal. Si la notion de révolution, de rébellion ou de révolte n'est pas étrangère au vocabulaire de la société contemporaine, leurs objectifs, leurs gestes souffrent eux d'amnésies et d'inerties collectives. Pour cette raison, analyser les formes de représentation des "Soulèvements", depuis les gravures de Goya jusqu'aux installations, peintures, photographies, documents, vidéos et films contemporains, apparaît d'une pertinence sans équivoque dans le contexte social qui est le nôtre en 2016. »

Marta Gili, « Préface », in Georges Didi-Huberman (dir.), *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 7-8.

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION



Eustachy Kossakowski, Le « Panoramic Sea Happening – Sea Concerto, Osieki » de Tadeusz Kantor (issue d'une série), 1967
Propriétaire des négatifs et diapositifs : Musée d'Art moderne de Varsovie © Collection Anka Ptaszowska

Ce qui nous soulève ? Ce sont des *forces* : psychiques, corporelles, sociales. Par elles nous transformons l'immobilité en mouvement, l'accablement en énergie, la soumission en révolte, le renoncement en joie expansive. Les soulèvements adviennent comme des *gestes* : les bras se lèvent, les cœurs battent plus fort, les corps se déplient, les bouches se délient. Les soulèvements ne vont jamais sans des *pensées*, qui souvent deviennent des *phrases* : on réfléchit, on s'exprime, on discute, on chante, on griffonne un message, on compose une affiche, on distribue un tract, on écrit un ouvrage de résistance.

Ce sont aussi des *formes* grâce auxquelles tout cela va pouvoir apparaître, se rendre visible dans l'espace public. Ce sont donc des images, auxquelles cette exposition est consacrée. Images de tous temps, depuis Goya jusqu'à aujourd'hui, et de toutes natures : peintures, dessins ou sculptures, films ou photographies, vidéos, installations, documents... Elles dialogueront par-delà les différences d'époques. Elles seront présentées selon un récit où vont se succéder : des *éléments déchaînés*, quand l'énergie du refus soulève l'espace tout entier ; des *gestes intenses*, quand les corps savent dire « non ! » ; des *mots exclamés*, quand la parole s'insoumet et porte plainte au tribunal de l'histoire ; des *conflits embrasés*, quand se dressent les barricades et que la violence devient inévitable ; enfin des *désirs indestructibles*, quand la puissance des soulèvements parvient à survivre au-delà de leur répression ou de leur disparition.

De toutes les façons, chaque fois qu'un mur se dresse, il y aura toujours des « soulevés » pour « faire le mur », c'est-à-dire pour traverser les frontières. Ne serait-ce qu'en *imaginant*. Comme si inventer des images contribuait – ici modestement, là puissamment – à réinventer nos espoirs politiques.

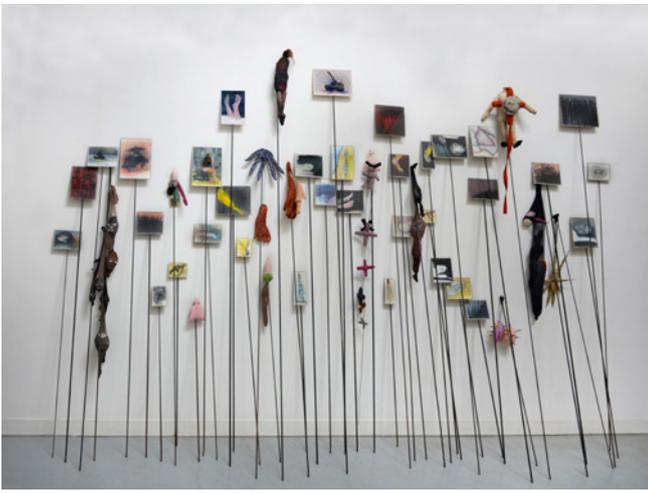
I. PAR ÉLÉMENTS (DÉCHAÎNÉS)

Les éléments se déchaînent, le temps sort de ses gonds. – Et si l'imagination soulevait les montagnes ?

Se soulever, comme lorsqu'on dit « une tempête se lève, se soulève ». Renverser la pesanteur qui nous clouait au sol. Alors, ce sont les lois de l'atmosphère tout entière qui seront contredites. Surfaces – draps, drapés, drapeaux – qui volent au vent. Lumières qui explosent en feux d'artifice. Poussière qui sort de ses recoins, qui s'élève. Temps qui sort de ses gonds. Monde sens dessus dessous. De Victor Hugo à Eisenstein et au-delà, les soulèvements seront souvent comparés à des ouragans ou à de grandes vagues déferlantes. Parce qu'alors les éléments (de l'histoire) se déchaînent.

On se soulève d'abord en exerçant son imagination, fût-ce dans ses « caprices » ou ses « disparates », comme disait Goya. L'imagination soulève des montagnes. Et lorsqu'on se soulève depuis un « désastre » réel, cela veut dire qu'à ce qui nous oppresse, à ceux qui veulent nous rendre les mouvements impossibles, on oppose la résistance de forces qui sont désirs et imaginations d'abord, c'est-à-dire forces psychiques de déchaînement et réouvertures des possibles.

Avec Dennis Adams, Léon Cogniet, Francisco de Goya, Marcel Duchamp, William Hogarth, Victor Hugo, Leandro Katz, Maria Kourkouta, Eustachy Kossakowski, Man Ray, Jasmina Metwaly, Henri Michaux, Tina Modotti, Robert Morris, Hélios Oiticica, Roman Signer, Tsubasa Kato, Jean Veber, anonyme.



Annette Messenger, *47 Piques*, 1992
Collection de l'artiste, courtesy Annette Messenger
et Marian Goodman Gallery © ADAGP, Paris, 2016



Sigmar Polke, *Gegen die zwei Supermächte
– für eine rote Schweiz (1^{re} version)*, 1976
Collection Ludwig, Ludwig Forum for international art,
Aix-la-Chapelle
© The Estate of Sigmar Polke, Cologne / ADAGP, Paris, 2016

II. PAR GESTES (INTENSES)

D'accablement à soulèvement. – À coups de marteau. –
Les bras se lèvent. – La pasión. – Quand les corps disent non.
Bouches à s'exclamer.

Se soulever est un geste. Avant même d'entreprendre et de mener à bien une « action » volontaire et partagée, on se soulève par un simple geste qui vient tout à coup renverser l'accablement où jusque-là nous tenait la soumission (que ce fût par lâcheté, cynisme ou désespoir). Se soulever, c'est jeter au loin le fardeau qui pesait sur nos épaules et nous empêchait de bouger. C'est casser un certain présent – fût-ce à coups de marteau, comme auront voulu le faire Friedrich Nietzsche ou Antonin Artaud – et lever les bras vers le futur qui s'ouvre. C'est un signe d'espérance et de résistance.

C'est un geste et c'est une émotion. Les républicains espagnols l'ont pleinement assumé, eux dont la culture visuelle avait été formée par Goya et Picasso, mais aussi par tous les photographes qui recueillaient sur le terrain les gestes des prisonniers libérés, des combattants volontaires, des enfants ou de la fameuse *Pasionaria* Dolores Ibárruri. Dans le geste de se soulever, chaque corps proteste de tous ses membres, chaque bouche s'ouvre et s'exclame dans le non-refus et dans le oui-désir.

Avec Paulo Abreu, Art & Language, Antonin Artaud, Joseph Beuys, Désiré-Magloire Bourneville, Gilles Caron, Claude Cattelain, Agustí Centelles, Chim, Pascal Convert, Gustave Courbet, Michel Foucault, Leonard Freed, Marcel Gautherot, Agnès Geoffroy, Jochen Gerz, Jack Goldstein, Álvaro Hoppe, Käthe Kollwitz, Alberto Korda, Germaine Krull, Hiroji Kubota, Annette Messenger, Lisette Model, Tina Modotti, Friedrich Nietzsche, Willy Römer, Willy Ronis, Graciela Sacco, Lorna Simpson, Wolf Vostell, anonymes.

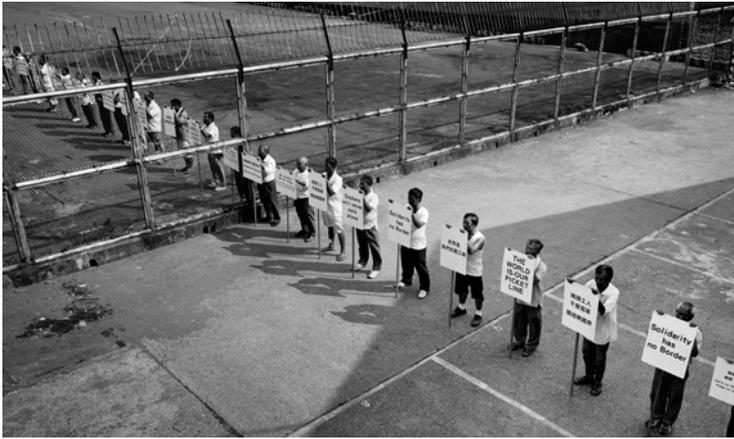
III. PAR MOTS (EXCLAMÉS)

Insurrections poétiques. – Le message des papillons. – Papiers journaux. – Fabriquer un livre de résistance. – Les murs prennent la parole.

Les bras se sont levés, les bouches se sont exclamées. Maintenant il faut des mots, il faut des phrases pour le dire, le chanter, le penser, le discuter, l'imprimer, le transmettre. Voilà pourquoi les poètes se situent « en avant » de l'action elle-même, ainsi que le disait Rimbaud aux temps de la Commune. En amont les romantiques, en aval les dadaïstes, les surréalistes, les lettristes, les situationnistes, etc., auront mené de poétiques insurrections.

« Poétique » ne veut pas dire « loin de l'histoire », bien au contraire. Il y a une poésie des tracts, depuis la feuille de protestation écrite par Georg Büchner en 1834 jusqu'aux réseaux sociaux d'aujourd'hui, en passant par René Char en 1943 et les « ciné-tracts » de 1968. Il y a une poésie propre à l'usage des papiers journaux et des réseaux sociaux. Il y a une intelligence particulière – attentive à la forme – qui est inhérente aux livres de résistance ou de soulèvements. Jusqu'à ce que les murs eux-mêmes prennent la parole et que celle-ci investisse l'espace public, l'espace sensible en son entier.

Avec Antonin Artaud, Ever Astudillo, Ismail Bahri, Artur Barrio, Georges Bataille, Charles Baudelaire, Henri Alleg, André Breton, Marcel Broodthaers, Cornelius Castoriadis, Champfleury, Gustave Courbet, Dada, Armand Dayot, Guy Debord, Carl Einstein, Gisèle Freund, Gérard Fromanger, Federico García Lorca, Groupe Dziga Vertov, Raymond Hains, Raoul Hausmann, John Heartfield, Bernard Heidsieck, Victor Hugo, Asger Jorn, Claude Lefort, Jérôme Lindon, Rosa Luxemburg, Man Ray, Germán Marín, Cildo Meireles, Henri Michaux, Tina Modotti, Pier Paolo Pasolini, Pablo Picasso, Sigmar Polke, Jacques Rancière, Armando Salgado, Álvaro Sarmiento, Philippe Soupault, Charles Toubin, Félix Vallotton, Gil Joseph Wolman, anonymes.



Chen Chieh-Jen, *The Route*, 2006
© Chen Chieh-Jen, courtesy galerie Lily Robert.



Enrique Ramírez, *Cruzar un muro* [Franchir un mur],
2013
Courtesy de l'artiste et galerie Michel Rein, Paris/Brussels.

IV. PAR CONFLITS (EMBRASÉS)

Faire grève, ce n'est pas ne rien faire. – Manifester, s'exposer.
– Joies vandales. – Construire ses barricades. – Mourir d'injustice.

Alors tout s'embrase. Les uns n'y voient que pur chaos. Les autres y voient surgir, enfin, les formes mêmes d'un désir d'être libre. Des façons de vivre ensemble s'inventent pendant les grèves. Dire qu'on « manifeste », c'est constater – même pour s'en étonner, même pour ne pas comprendre – que quelque chose est apparu, qui était décisif. Mais il aura fallu un conflit pour cela. Motif important de la moderne peinture d'histoire (de Manet à Polke) et des arts visuels en général (photo, cinéma, vidéo, arts numériques). Il arrive que les soulèvements ne produisent que l'image d'images brisées : vandalismes, ces sortes de fêtes en négatif. Mais on construira sur ces ruines l'architecture provisoire des soulèvements : choses paradoxales, mouvantes, faites de bric et de broc, que sont les barricades. Puis, les forces de l'ordre répriment la manifestation, quand ceux qui se soulèvent n'avaient pour eux que la puissance de leur désir (la puissance : mais pas le pouvoir). Et c'est pourquoi il y a tant de gens, dans l'histoire, qui sont morts de s'être soulevés.

Avec Manuel Álvarez Bravo, Hugo Aveta, Ruth Berlau, Malcolm Browne, Henri Cartier-Bresson, Agustí Centelles, Chen Chieh-Jen, Armand Dayot, Honoré Daumier, Adolphe-Eugène Disdéri, Robert Filliou, Jules Girardet, Arpad Hazafi, John Heartfield, Dmitri Kessel, Herbert Kirchhoff, Héctor López, Édouard Manet, Charles Marville, Ernesto Molina, Jean-Luc Moulène, Voula Papaioannou, Jerzy Piórkowski, Sigmar Polke, Hans Richter, Willy Römer, Pedro G. Romero, Jésus Ruiz Durand, Armando Salgado, Allan Sekula, Thibault, Félix Vallotton, Jean Veber, anonymes.

V. PAR DÉSIRS (INDESTRUCTIBLES)

L'espoir du condamné à mort. – Les mères soulevées. –
Ce sont vos propres enfants. – Eux qui traversent les murs.

Mais la puissance survit au pouvoir. Freud disait du désir qu'il est indestructible. Même ceux qui se savent condamnés – dans les camps, dans les prisons – cherchent tous les moyens pour transmettre un témoignage, un appel. Ce que Joan Miró évoqua dans une série d'œuvres intitulée « L'Espoir du condamné à mort », en hommage à l'étudiant anarchiste Salvador Puig i Antich exécuté par le régime franquiste en 1974.

Un soulèvement peut se terminer dans les larmes des mères sur le corps de leurs enfants morts. Mais ces larmes ne sont pas que d'accablement : elles peuvent encore se donner comme puissances de soulèvement, comme dans ces « marches de résistance » des mères et des grand-mères à Buenos Aires. Ce sont nos propres enfants qui se soulèvent : *Zéro de conduite !* Antigone n'était-elle pas presque une enfant ? Que ce soit dans les forêts du Chiapas, à la frontière gréco-macédonienne, quelque part en Chine, en Égypte, à Gaza ou dans la jungle des réseaux informatiques pensés comme une *vox populi*, il y aura toujours des enfants pour faire le mur.

Avec Taysir Batniji, Francisca Benitez, Ruth Berlau, Bruno Boudjelal, Agustí Centelles, Eduardo Gil, Mat Jacob, Ken Hamblin, Maria Kourkouta, Joan Miró, Pedro Motta, Voula Papaioannou, Estefania Peñafiel Loaiza, Enrique Ramirez, anonymes.

Georges Didi-Huberman
Commissaire de l'exposition

Né en 1953, Georges Didi-Huberman est philosophe et historien de l'art. Maître de conférences depuis 1990, il enseigne à l'École des hautes études en sciences sociales. En 2015, le prix Theodore W. Adorno, qui récompense les contributions exceptionnelles dans les domaines de la philosophie, de la musique, du théâtre et du cinéma, lui est décerné.

Georges Didi-Huberman est l'auteur d'une cinquantaine d'ouvrages et d'essais mêlant philosophie et histoire de l'art, notamment *L'Œil de l'histoire*, composé de cinq tomes publiés entre 2009 et 2015.

Didi-Huberman a également assuré le commissariat de plusieurs expositions, dont «Atlas. Comment porter le monde sur son dos?», présentée successivement à Madrid, à Karlsruhe et à Hambourg en 2010 et 2011, ou encore, avec le photographe Arno Gisinger, «Nouvelles histoires de fantômes» au Palais de Tokyo, en février 2014.

catalogue de l'exposition

■ *Soulèvements*

Sous la direction de Georges Didi-Huberman
Textes de Nicole Brenez, Judith Butler, Georges Didi-Huberman, Marie-José Mondzain, Antonio Negri et Jacques Rancière
Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016
Également disponible en version anglaise sous le titre *Uprisings*

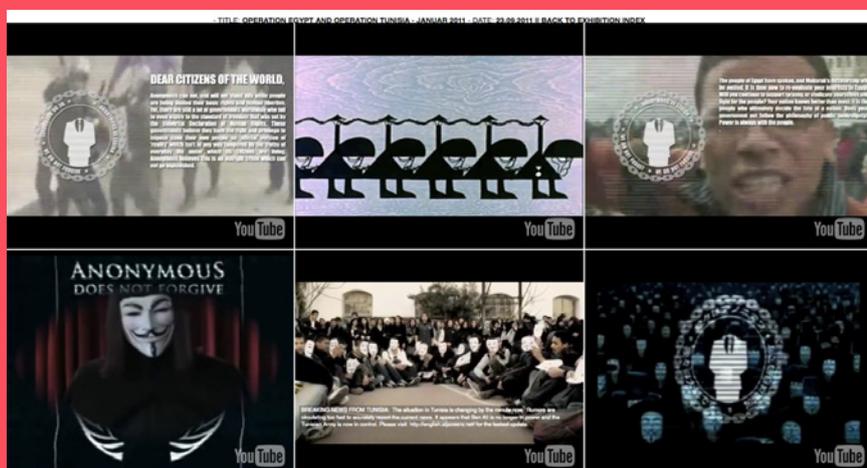
soulevements.jeudepaume.org

Sur cette plateforme numérique spécifiquement dédiée à l'exposition «Soulèvements», retrouvez une riche bibliographie issue du catalogue de l'exposition, ainsi que de nombreuses autres ressources.

www.librairiejeudepaume.org

Le site de la librairie du Jeu de Paume référence toute une liste d'ouvrages disponibles autour de l'exposition, selon notamment trois bibliographies thématiques :

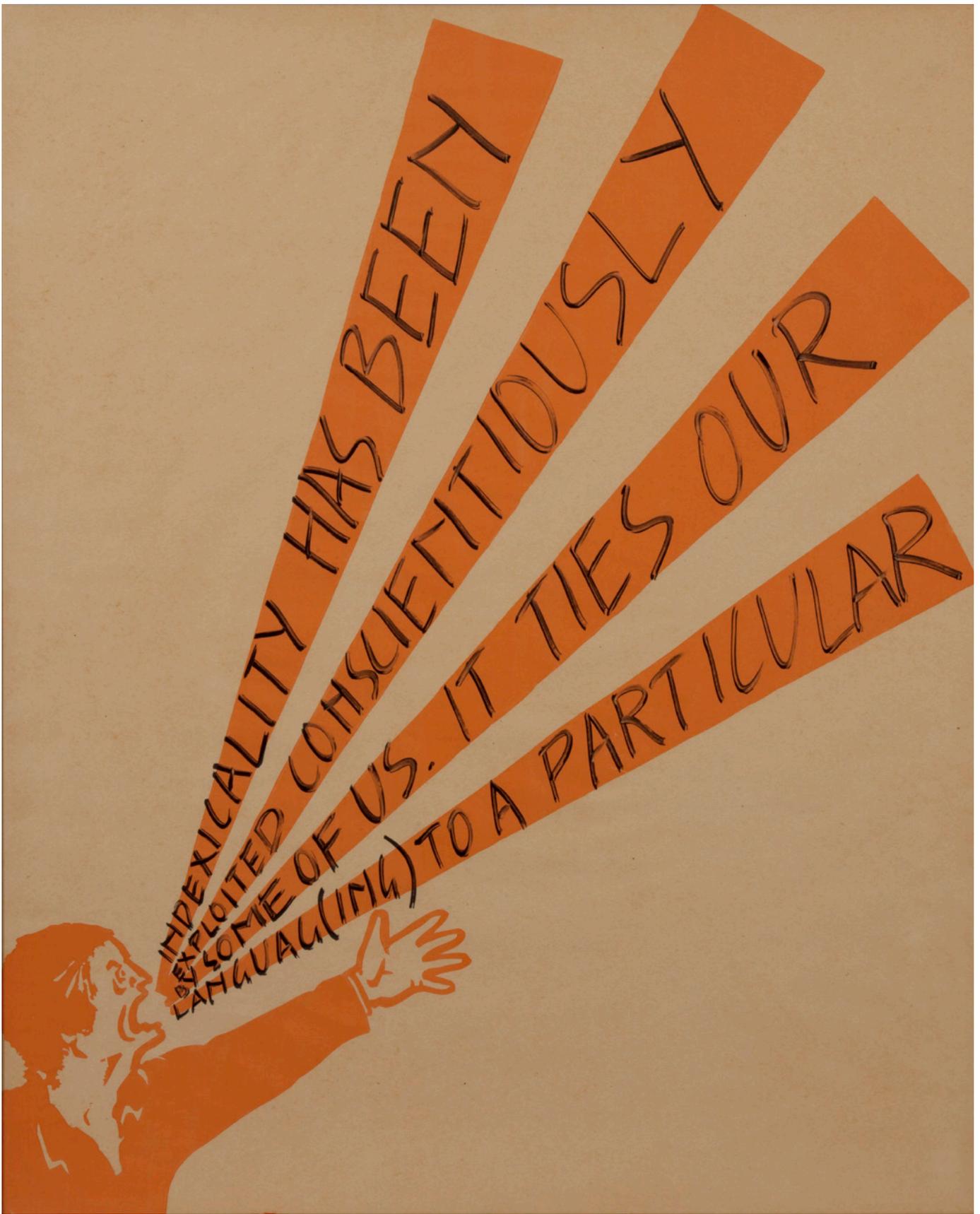
- livres sur le thème des soulèvements ;
- livres de Georges Didi-Huberman ;
- livres sur les artistes présentés dans l'exposition.



Résistances numériques

À l'occasion de l'exposition «Soulèvements», la journaliste Marie Lechner présente *Résistances numériques*, un choix de projets explorant la thématique du soulèvement dans le domaine d'Internet et des réseaux sociaux. Avec Lara Baladi, Critical Art Ensemble, Electronic Disturbance Theater, Mediengruppe Bitnik, Sencer Vardarman, Christoph Wachter & Mathias Jud...

Robert Sakrowski, *Anonymous: Shared Identity in the era of a global networked Society*, 2011
Projet en ligne présenté dans le cadre de *Résistances numériques*, une proposition de Marie Lechner pour l'exposition «Soulèvements»



Art And Language, *Shouting Men*, 1975

Sérigraphie et feutre sur papier, 9 éléments, 75x60,5 cm chacun

MACBA - Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelone

Photo: Ángela Gallego / © Art and Language

APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard des images et des documents présentés dans l'exposition «Soulèvements», les pages suivantes de ce dossier abordent cinq thématiques de réflexion :

- «“Anachronismes”, images et montages» ;
- «Représentation des peuples et soulèvements» ;
- «Des gestes et des corps» ;
- «Puissances *versus* pouvoir, désirs» ;
- «Insurrections et créations».

Afin de documenter ces champs d'analyse et de questionnement sont rassemblés ici des extraits de textes d'historiens, de théoriciens, d'écrivains et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.

INTRODUCTION

■ « À l'heure où j'écris ces lignes, j'ignore ce que, finalement, donneront les montages d'œuvres que nous essayons de réunir, dans la disjonction quelquefois entre ce que nous aurions souhaité et ce qui se révèle impossible à obtenir pour ce type d'entreprise (avec ses contraintes matérielles spécifiques) : on ne fait pas plus facilement bouger certains grands tableaux de Joan Miró ou de Sigmar Polke que *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix ou *L'Émeute* de Daumier...

Mais les possibilités demeurent immenses, tant il est vrai que le soulèvement est un geste *sans fin*, sans cesse recommencé, souverain comme peut être dit souverain le désir lui-même ou cette pulsion, cette "poussée de liberté" (*Freiheitsdrang*) dont a pu parler Sigmund Freud. Le champ des soulèvements est donc potentiellement infini. En ce sens, l'itinérance déjà prévue pour cette exposition – à Barcelone, Montréal, Mexico et Buenos Aires – sera l'occasion d'une constante reformulation ou *transformation heuristique* grâce à laquelle, je l'espère, de nouveaux aspects du soulèvement, politiques, historiques ou esthétiques, pourront se déployer. À cette joie de la recherche, infinie en droit – puisqu'on n'a jamais fini d'apprendre, de découvrir, d'inventer de nouveaux montages capables de faire naître de nouvelles émotions et de délivrer de nouveaux paradigmes pour la pensée –, il faut cependant ajouter que l'inquiétude, elle aussi, sera de la partie et, même, qu'elle sera infinie en droit : "gai savoir inquiet", selon la leçon conjointe de Friedrich Nietzsche et d'Aby Warburg. C'est qu'un tel projet ne va pas sans embûches principielles et, même, sans contradictions : pourquoi arrêter une liste d'œuvres à exposer alors que l'étude, elle, ne s'arrête jamais ? [...] Une ultime contradiction, et non la moindre, serait formulable ainsi : n'est-ce pas trahir cet "objet" si particulier – les soulèvements qui ne sont justement pas des "objets" mais des gestes ou des actes – que d'en faire des "objets" d'exposition ? Que deviennent les soulèvements et leur énergie propre sur les murs blancs du *white cube* ou dans les vitrines d'une institution culturelle ? [...] Quelques-uns penseront peut-être qu'un tel projet *esthétique* – puisqu'il

s'agit avant tout de montrer des images dont beaucoup sont des œuvres d'art – ne fait justement qu'*esthétiser* et, du coup, *anesthésier* la dimension *pratique* et politique inhérente aux soulèvements. En proposant de mettre ensemble, dans l'espace public d'une exposition, de telles images, je ne cherche pourtant ni à constituer une iconographie standard des révoltes (façon de les amoindrir), ni à dresser un tableau historique, voire un "style" transhistorique, des soulèvements passés et présents (tâche de toute façon impossible). Il ne s'agit plutôt que d'éprouver cette hypothèse ou, plus simplement encore, cette question : comment les *images* puisent-elles si souvent dans nos *mémoires* pour donner forme à nos *désirs* d'émancipation ? Et comment une dimension "poétique" parvient-elle à se constituer au creux même des gestes de soulèvement et *comme geste de soulèvement* ? Qu'il suffise de se rappeler les phrases de Baudelaire en 1848 dans *Le Salut public* ou de Rimbaud en 1871 dans ses *Lettres du voyant*, les dessins de Courbet ou de Daumier, les films d'Eisenstein ou de Pasolini... Qu'il suffise de se souvenir de la formule avant-gardiste par excellence au sortir de la Première Guerre mondiale : "Dada soulève tout !" Ne se passe-t-il pas la même chose aujourd'hui lorsque, dans son modeste calendrier 2016 – qui ne prétend pas au statut d'œuvre d'art –, l'Hôpital social de Thessalonique, où sont soignés les plus démunis, ceux dont les services de santé de l'État ne veulent plus, met justement côte à côte *L'Espoir du condamné à mort* de Miró et le *Non des Grecs* aux plans actuels d'austérité, les barricades construites par les femmes de Barcelone en 1936 et les grands gestes adressés par les sauveteurs aux réfugiés syriens sur la côte de Mytilène ? »

Georges Didi-Huberman (dir.), « Introduction », in *Soulèvements, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 17-20.*

■ « Les soulèvements reposent en général sur une métaphore structurante, l'image de quelqu'un qui se lève, quelqu'un pour qui se lever représente une forme de libération, quelqu'un qui a la capacité physique de se libérer de ses chaînes, de ses fers, des signes de l'esclavage, de la servitude, de l'inféodation. En fait, on ne voit personne qui s'approche de cette image dans un soulèvement réel et pourtant l'image est là, jetant l'ombre de sa corporalité sur le rassemblement. En allemand, "soulèvement" se dit *Aufstand*, qui peut signifier indignation, soulèvement, révolte ou révolution, selon le contexte, mais qui repose sur l'idée de se lever et de se dresser. En hébreu, c'est *hitqomemut 'amamit* (soulèvement populaire), en général contre une autorité établie. Et, en arabe, c'est *intifāda*, entendu comme frémissement, tremblement ou convulsion, mais qui figure aussi l'acte de quitter une position allongée, face contre terre, et de se secouer pour se débarrasser de la poussière et des feuilles. En français, "soulèvement" implique aussi l'idée de soulever, comme si brusquement on avait assez de force pour soulever et rejeter un énorme poids qui nous encombrait. Dans un soulèvement, quel qu'il soit, il n'y a sans doute pas de chaînes au sens littéral, et aucun corps individuel se levant brusquement et abandonnant la position face contre terre qu'il a occupée de manière prolongée ne peut rendre compte des actes de se rassembler, de bouger, de se lever et de résister qui font un soulèvement. Et pourtant, de telles images traduisent la capacité inédite qu'a un groupe d'émerger, de se déplacer

«ANACHRONISMES», IMAGES ET MONTAGES

en nombre et, ce faisant, de monter en puissance, d'une puissance toute populaire.»

Judith Butler, «Soulèvement», in Georges Didi-Huberman (dir.), *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 26-27.

■ «Eisenstein avait imaginé une première du *Potemkine* où, à la fin du film, la proue du cuirassé aurait crevé l'écran. On n'avait pas, à l'époque, nos moyens techniques. Mais le mal, si mal il y a, est plus profond. Les images mobiles n'existent jamais que pour un spectateur en face duquel, sur l'écran, elles se chassent l'une l'autre autant qu'elles s'enchaînent. Nul ingénieur ne sait au juste comment le spectateur en fait la synthèse et ce que celle-ci produit. Les comparaisons et les métaphores d'Eisenstein en témoignent : il compare parfois le contrepoint des images-choc qui doivent labourer les cervelles à un tapis primitif fait de laines mêlées. Or nous savons combien aujourd'hui nos expositions comptent de ces "tapisseries" où s'harmonisent en un calme ensemble les images des violences et des révoltes qui secouent notre monde. Et à l'inverse le "paysage musical chinois" de brumes, de barques ondulant sur une mer calme et de mouettes volant autour de bouées qui ouvre le "troisième acte" du *Potemkine* peut faire effet non pas en anticipant le déchaînement des passions de douleur et de révolte mais, à l'inverse, en en éloignant la réalité, à la manière du chœur antique tel que le voyait Schiller : non pas le peuple intervenant sur la scène mais la barrière idéale séparant le public de la représentation. Les pleurs et les poings levés font alors effet pour autant que le spectateur qui en est séparé par le chœur des brumes n'est pas obligé de répondre à leur sollicitation et que ce suspens forge un regard libre en général de répondre ou de ne pas répondre aux sollicitations qui éduquent la manière ordinaire de voir et d'habiter un monde. Soulever et se soulever, mouvoir, émouvoir et mobiliser se disent en plusieurs sens dont l'ajustement est toujours problématique. Il peut être alors utile de repenser leur entrelacement et d'en proposer des figures inédites propres à exercer à neuf l'attention, à déplacer les regards et les pensées et gestes qu'ils induisent et à rappeler que l'ordre des choses n'est pas plus nécessaire aujourd'hui qu'il ne l'était hier.»

Jacques Rancière, «Un soulèvement peut en cacher un autre», in Georges Didi-Huberman (dir.), *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 70.

■ «D'où nous vient-elle, cette mutation épistémologique à laquelle l'histoire de l'art se doit de revenir avec autant d'urgence que la psychanalyse, au temps de Lacan, a dû redéfinir sa propre mutation épistémologique à partir d'une relecture, d'un "retour à Freud". Elle nous vient d'une poignée d'historiens allemands contemporains de Freud : historiens non académiques – plus ou moins franchement rejetés par l'enseignement universitaire – engagés dans la constitution pratique de leurs objets d'étude autant que dans la réflexion épistémologique sur l'épistémè de leur discipline. Ils partagent deux ordres de points essentiels à notre propos : ils ont mis l'image au centre de leur pratique historique et de leur théorie de l'historicité ; ils en ont déduit une conception du temps animée par la notion opératoire d'anachronisme. Parmi cette poignée – ou, pour mieux dire, cette constellation de penseurs morts depuis longtemps, mais dont le style et les concepts dessinent bien quelque chose de reconnaissable, une figure certes complexe mais qui nous aide, dans la nuit d'aujourd'hui, à nous orienter –, j'ai choisi d'interroger trois auteurs : Aby Warburg, Walter Benjamin et Carl Einstein. [...] Comme Warburg, Benjamin a mis l'image (*Bild*) au centre névralgique de la "vie historique". Comme lui, il a compris qu'un tel point de vue exigeait l'élaboration de nouveaux modèles de temps : l'image n'est pas dans l'histoire comme un point sur une ligne. Elle n'est ni un simple événement dans le devenir historique, ni un bloc d'éternité insensible aux conditions de ce devenir. Elle possède – ou plutôt produit – une temporalité à double face : ce que Warburg avait appréhendé en termes de "polarité" (*polarität*) repérable à toutes les échelles de l'analyse, Benjamin, lui, devait finir par l'appréhender en termes de dialectique, d'"image dialectique" (*Dialektik, dialektische Bild*).»

Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 49-50 et 91.

■ «L'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas un temps homogène et vide, mais le temps saturé d'"à-présent". Ainsi, pour Robespierre, la Rome antique était chargée d'"à-présent", qu'il arrachait au continuum de

l'histoire. La Révolution française se comprenait comme une seconde Rome. Elle citait l'ancienne Rome exactement comme la mode cite un costume d'autrefois. La mode sait flâner l'actuel, si profondément qu'il se niche dans les fourrés de l'autrefois. Elle est le saut du tigre dans le passé. Mais ceci a lieu dans une arène où commande la classe dominante. Le même saut, effectué sous le ciel libre de l'histoire, est le saut dialectique, la révolution telle que la concevait Marx. [...] Les classes révolutionnaires, au moment de l'action, ont conscience de faire éclater le continuum de l'histoire. La Grande Révolution introduisit un nouveau calendrier. Le jour qui inaugure un calendrier nouveau fonctionne comme un accélérateur historique. Et c'est au fond le même jour qui revient sans cesse sous la forme des jours de fête, qui sont des jours de commémoration. Les calendriers ne mesurent donc pas le temps comme le font les horloges. Ils sont les monuments d'une conscience historique dont toute trace semble avoir disparu en Europe depuis cent ans, et qui transparaît encore dans un épisode de la révolution de Juillet. Au soir du premier jour de combat, on vit en plusieurs endroits de Paris, au même moment et sans concertation, des gens tirer sur les horloges. Un témoin oculaire, qui devait peut-être sa clairvoyance au hasard de la rime, écrivit alors : "Qui le croirait ! On dit qu'irrités contre l'heure, De nouveaux Josués, au pied de chaque tour, Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour". [...] L'historien matérialiste ne saurait renoncer au concept d'un présent qui n'est point passage mais arrêt et blocage du temps. Car, un tel concept définit justement le présent par lequel, pour sa part, il écrit l'histoire. L'historiciste compose l'image "éternelle" du passé, le matérialisme dépeint l'expérience unique de la rencontre avec le passé. Il laisse d'autres se dépenser dans le bordel de l'historicisme avec la putain "il était une fois". Il reste maître de ces forces : assez viril pour faire éclater le continuum de l'histoire.»
Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1942], in *CŒuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 439-441.

■ « Sur la planche liminaire de son atlas d'images, Warburg a rassemblé une carte du ciel, une carte de l'Occident et, légèrement séparé des deux premières images par une bande noire, l'arbre généalogique des Tornabuoni, une des grandes familles de la colonie florentine de Flandre. Les trois images représentent le mouvement circulaire des astres, la translation des mobiles dans l'univers sublunaire et le processus de la génération et de la corruption, composant un étrange diagramme de l'organisation du cosmos. Sur les planches de *Mnemosyne*, qu'il nommait "une histoire de fantômes pour les grandes personnes", Warburg rassemble tous les thèmes de ses recherches antérieures et organise leur confrontation plastique dans un réseau complexe d'anachronismes et d'analogies qu'il ne cesse de modifier, comme il le faisait pour l'ordre des livres dans la bibliothèque. On peut reconstituer, à partir de son apparition récurrente et protéiforme sur les planches de l'atlas, la circulation d'un motif à travers l'ensemble de l'œuvre de Warburg comme à travers l'histoire de la culture : la nymphe porteuse de corbeille réapparaît ainsi dans *Mnemosyne* sous les traits de Fortuna, de l'Heure de l'automne, et sous ceux d'un jeune modèle posant sur une publicité pour les paquebots de la ligne Hambourg-Amérique. Les panneaux couverts de toile noire sur lesquels Warburg montait ses ensembles d'images n'étaient pas faits pour être

exposés comme tels, mais pour être photographiés afin de former une nouvelle entité complexe. Ils ne doivent donc pas seulement être appréhendés, dans leur contenu, comme une collection de ces *Pathosformeln*, ces formules pathétiques que Warburg n'avait cessé de scruter dans les œuvres des artistes de la Renaissance, depuis la fin des années 1880, de manière toujours plus aphoristique. Il faut aussi les regarder dans leur configuration matérielle, être attentif aux espaces ménagés entre les images, à leurs variations et à leurs répétitions, à la manière dont les reproductions sont concentrées en certains points des planches, à tous les phénomènes d'inscription qui avaient fini par l'emporter, dans la recherche de Warburg, sur la description des formes et sur leur analyse : avec *Mnemosyne*, Warburg fonde "une iconologie des intervalles" (*Eine Ikonologie des Zwischenraumes*) qui ne porte plus sur des objets, mais sur des tensions, analogies, contrastes ou contradictions. »
Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 2012, p. 259-260.

■ « La mémoire mobilise un fonds héréditaire inaliénable, mais elle ne le fait pas à des fins avant tout protectrices – au contraire : c'est toute la fureur de la personnalité croyante, phobique et passionnelle, bouleversée par le mystère religieux, qui se projette dans l'œuvre d'art et contribue à former son style, tandis que pour sa part la science, par son caractère descriptif, conserve et transmet la structure rythmique où les monstres de l'imagination se donnent comme des guides de vie pour l'avenir. Parce qu'elles attestent la tension polaire inhérente à l'acte de création artistique – entre imagination identificatrice et raison distanciatrice – les images fournissent une ressource immense, et pourtant trop peu exploitée à ce jour, à qui veut comprendre les phases critiques d'un tel processus. [...] À travers son matériel iconographique, l'*Atlas Mnemosyne* entend illustrer ce processus, que l'on pourrait définir comme la tentative d'assimiler psychiquement, à travers la représentation de la vie en mouvement, un certain nombre de valeurs expressives préexistantes. »
Aby Warburg, « Introduction à l'*Atlas Mnemosyne* », in *Aby Warburg, l'Atlas Mnemosyne*, Paris, L'Écarquillé, 2012, p. 54.

■ « [...] il est important d'insister sur la forme graphique choisie par Warburg pour donner forme à sa pensée : l'atlas. Car *Mnemosyne* est un atlas, et non un inventaire ou un catalogue, consistant à disposer des images sur de grands cartons noirs afin de saisir ce que l'historien d'art désignait par *Bilderwanderung*, ou "migration des images". Ces grands cartons noirs furent remplacés à un certain moment par de grands écrans de toile noire où les images – essentiellement des photographies et des reproductions d'œuvres d'art, mais aussi des cartes, des timbres-poste, des coupures de presse, etc. – pouvaient être plus facilement déplacées. Au moment de la mort de Warburg, l'atlas comptait près d'un millier de ces images, disposées sur plusieurs dizaines de planches. Selon Didi-Huberman, les planches de *Mnemosyne* sont une variation visuelle de la figure graphique du tableau dans le sens combinatoire : "une série des séries". Warburg lui-même décrit son travail en ces termes : "Avec le secours du zèle consenti par Mademoiselle le Dr Bing, j'ai pu réunir le matériel pour un atlas d'images qui, par leur mise en séries, déploiera la fonction des valeurs expressives antiques, originellement imprimées à travers la

représentation de la vie en mouvement, interne ou externe. Dans le même temps, ce sera la fondation d'une nouvelle théorie de la fonction mémorative des images chez l'homme". *Mnémosyne* est donc une affaire de sérialisation et de "dépli". Si l'explication de Warburg vient confirmer la nature complexe de cet atlas, elle laisse apparaître clairement le lien entre le dispositif graphique choisi et la théorie warburgienne sur les images et la mémoire des formes. Les idées de *Bilderwanderung* et de *Nachleben* ("survivance") renvoient à un modèle temporel discontinu et hétérochrone, voire "anachronique", dans le sens que lui accorde Didi-Huberman. Comme l'a signalé ce dernier, il s'agit moins pour Warburg de faire une histoire de l'art que de tracer les survivances des images. Le dispositif graphique de *Mnémosyne* permet ainsi à Warburg de sonder et de cartographier par des séries comparatives (dont l'échelle est dictée par le médium photographique) un certain territoire de l'histoire des images.» **Teresa Castro, *La Pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, 2011, p. 172-173.**

■ « 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 s'essuie les yeux, achevant le geste de la femme de Charonne". 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 conjindre 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 cents 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 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 Garde 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 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."» **Georges Didi-Huberman (dir.), «Par les désirs (Fragments sur ce qui nous soulève)», in *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 286-288.**

■ « Le montage consiste à opposer deux fragments de pellicule, et non simplement à les "assembler". Eisenstein insiste sur l'existence, dans tous les arts, du montage, des conflits et des contradictions: effets de surprise, disproportion, distorsion, associations inattendues, et, plus important que tout, irrégularité. Lorsque l'intellect se trouve confronté à l'inattendu, il est confondu, entre en mouvement, s'agite, s'excite, cherchant immédiatement, inévitablement, à établir une relation logique entre les faits, et ne s'estime satisfait que s'il parvient à une nouvelle "compréhension" de ces derniers. Eisenstein partage en ceci l'opinion des surréalistes relative à l'importance des juxtapositions insolites. Ainsi, le montage n'est pas une opération de tout repos, mais ressemble au contraire à "la série d'explosions des moteurs à combustion interne qui propulsent une automobile (le film) en avant...". Le conflit entre les plans ou au sein d'un même plan peut opposer des échelles, des masses, des volumes, des orientations graphiques différentes, ainsi que des gros plans et des plans généraux, l'obscurité et de la lumière, l'image et le son. Chacune de ces tensions se trouve, pour reprendre les termes de Gyorgy Kepes, "résolue dans une configuration significative. Ces configurations servent à leur tour de point d'appui à de nouvelles tensions. La contradiction constitue la base d'une organisation dynamique des propriétés associatives de l'image".

Le montage ne consiste donc pas simplement à combiner ce que l'on voit dans chaque plan considéré isolément, mais à mettre en évidence les concepts invisibles résultant de leur combinaison, les enchaînements et les heurts des associations psychologiques étant diaboliquement élaborés par l'artiste en vue d'obtenir le plus grand choc.»

Amos Vogel, *Le Cinéma, art subversif* [1974], Paris, Capricci, 2016, p. 39-41.

■ « De ce début de siècle, nous avons encore le souvenir. De ses révoltes, de ses insoumissions, nous sommes nombreux à ne rien vouloir oublier. Nous savons pourtant que nous vivons dans un monde qui s'en emparera, nous en dépossédera afin que des enseignements n'en soient jamais tirés et que rien de ce qui est advenu ne vienne repassionner les subversions à venir. Pour extirper cette mémoire d'un si funeste destin, nous avons fait un "livre d'histoires". Des histoires de rétifs, d'inadaptés, des histoires de lutte contre ce même ordre des choses qui menace aujourd'hui de les ensevelir sous son implacable actualité. "Ne faites pas d'histoires", c'est le mot d'ordre imposé par une époque piégée dans le régime de l'urgence et des plans de redressement. "Ne faites pas d'histoires, et suivez le courant. L'économie répondra à vos besoins, les aménageurs assureront votre confort; la police garantira votre sécurité, l'Internet votre

REPRÉSENTATION DES PEUPLES ET SOULÈVEMENTS

liberté, et la transition énergétique, votre salut.”

A *contrario*, les histoires de cet ouvrage injectent du conflit dans la paix sociale, viennent mettre du trouble là où devraient régner le contrôle et la transparence ; elles reflètent la recherche d’un certain ancrage dans un présent qui partout se défausse. Ce sont des histoires d’expérience et de transmission contre la dépossession, d’enracinement et de voyage contre l’anéantissement des territoires, d’intelligence collective contre l’isolement et l’exploitation. Elles parlent de jardins, de serveurs web, de stratégies, de fictions, de bouteilles incendiaires, de complicités, de zones à défendre, de *free parties*, d’assemblées, de lieux collectifs... Des histoires à vivre debout et à donner du souffle. [...]

Elles sont devenues pour nous autant d’étoiles. Certaines sont mortes, et pourtant leur lumière continue de nous parvenir ; d’autres brûlent encore à l’heure où l’on écrit. Entre elles, des zones d’ombre persisteront, et c’est bien ainsi. [...]

L’historiographie classique perçoit le temps comme un flux continu, régi par la loi de causalité. Un événement succède logiquement à l’autre, le présent est aisément défini par le passé, et donc l’avenir est d’ores et déjà prévisible à travers même le regard jeté sur le présent. C’est ce flux temporel qui conduit l’humanité vers le perfectionnement, c’est lui, le Progrès en marche (qui induit le fait de masquer les failles et les échecs).

A *contrario*, nous ressentons deux nécessités : tracer les pistes de demain sans étourdir l’inconnu, et sauver le passé, “l’arracher au conformisme qui, à chaque instant, menace de lui faire violence”. La conception de l’histoire que nous avons adoptée n’est donc en aucun cas celle de l’historien, car “notre histoire” se trouve constamment prise dans nos présents, et tendue vers l’avenir. Rien n’est moins neutre que de tenter d’écrire l’histoire. Mais à la différence de l’histoire “officielle” qui vise à se confondre avec la vérité, nous assumons notre point de vue, notre absence de neutralité. C’est pourquoi ce livre s’organise en “constellations” : le ciel, comme le passé, se lit, et les étoiles se relient selon l’œil qui les regarde. Nos yeux ont tracé des ponts, ont tissé les fils faits de l’assomption d’un parti pris particulier. Le parti pris, nous le disons “politique”, en ceci qu’il envisage dans chaque situation les possibles qu’elle recèle et la force qui en émane. “Contrairement à la perception naïve, c’est-à-dire non politique, du présent, qui n’y découvre jamais que la répétition ou la trace d’une situation déjà dépassée, la lecture politique d’une constellation donnée sera celle qui, en quelque sorte, la déplacera d’un cran en direction de l’avenir.” Ce déplacement ne s’opère que si l’on considère des fragments de temps dans leur singularité, comme porteurs d’une disposition au changement, à l’imprévu, au possible.»

Collectif Mauvaise Troupe, «Introduction», in *Constellations, Trajectoires révolutionnaires du jeune 21^e siècle*, Paris, L’Éclat, 2014, p. 11-14.

■ « Les peuples sont exposés. On aimerait bien, “âge des médias” aidant, que cette proposition veuille dire : les peuples sont aujourd’hui plus visibles les uns aux autres qu’ils ne l’ont jamais été. Les peuples ne sont-ils pas l’objet de tous les documentaires, de tous les tourisms, de tous les marchés commerciaux, de toutes les télé-réalités possibles et imaginables ? On aimerait aussi pouvoir signifier, avec cette phrase, que les peuples sont aujourd’hui mieux “représentés” qu’autrefois, “victoire des démocraties” aidant. Et pourtant il ne s’agit, ni plus ni moins, que du contraire exactement : les peuples sont exposés en ce qu’ils sont justement menacés dans leur représentation – politique, esthétique –, voire, comme cela arrive trop souvent, dans leur existence même. Les peuples sont toujours exposés à disparaître. [...]

Les peuples sont exposés à disparaître parce qu’ils sont – phénomène aujourd’hui très flagrant, insupportablement triomphant dans son équivocité même – sous-exposés dans l’ombre de leurs mises sous censure ou, c’est selon, mais pour un résultat équivalent, sur-exposés dans la lumière de leurs mises en spectacle. La sous-exposition nous prive des moyens pour voir, tout simplement, ce dont il pourrait être question : il suffit, par exemple, de ne pas envoyer un reporter-photographe ou une équipe de télévision sur les lieux d’une injustice quelconque – que ce soit dans les rues de Paris ou à l’autre bout du monde – pour que celle-ci ait toute chance d’aboutir à ses fins en demeurant impunie. Mais la sur-exposition ne vaut guère mieux : trop de lumière aveugle. Les peuples exposés au ressassement stéréotypé des images sont, eux aussi, des peuples exposés à disparaître. Par exemple le pauvre petit peuple des “télé-réalités”, qui s’esclaffe, croit sincèrement briller, mais pleurera bientôt, s’apitoyant sur lui-même – toujours sous contrat, perdant programmé – avant de disparaître dans les poubelles du spectacle.

Il est probable que les historiens du futur aient à s’étonner d’un état de fait qui réunit sur-exposition et sous-exposition dans la même image des peuples contemporains. Il y a d’innombrables photographies, d’innombrables séquences télévisées où “les gens” s’exposent, certes, mais “floutés”,

comme on dit. Il faudra questionner un jour la symétrie qui, vue de loin, réunit les censures émanant de systèmes politiques se proclamant opposés : d'un côté, les visages voilés ; d'un autre, les visages floutés. D'un côté, les visages en guerre sainte promis à l'explosion, à la flamme ; d'un autre, les visages en sainte apathie promis à l'implosion, à la cendre des pixels ou de la neige électronique. [...] Comment seront, demain, les peuples regardés ? Comment le sont-ils aujourd'hui ? Où en est, par exemple, la tradition photographique "documentaire", celle qui nous a rendu accessibles les visages des peuples de Weimar (August Sander), de l'Amérique pauvre (Walker Evans), du Paris nocturne (Brassaï) ou encore du Mexique révolutionnaire (Manuel Álvarez Bravo) ? Nos peuples aujourd'hui seraient-ils devenus – mais par quelle malédiction de l'image ? – des peuples sans visages ? »

Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire*, 4, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 11 et 15-16.

■ « Il est plus difficile d'honorer la mémoire des sans-noms que celle des gens reconnus < fêtés, les poètes et les penseurs ne faisant pas exception > [passage biffé]. À la mémoire des sans-noms est dédiée la construction historique. »

Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1940], in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 454-455.

■ « Le *Dos de mayo* de Goya, qui montre le début du soulèvement des Espagnols contre les troupes d'occupation napoléoniennes et les mercenaires mamelouks en 1808, peint au moment de la chute de Napoléon en 1814, relève de la grande tradition de la bataille historique. Mais pour la première fois c'est la défaite de son propre camp que montre le peintre : les Espagnols à terre, les Français et les Mamelouks à cheval, en position de supériorité – le sens de la bataille est clair. On dit que l'histoire est le récit des gagnants, mais ici, c'est le contraire – ce qui montre une première façon qu'a Goya de prendre ses distances avec l'utilisation traditionnelle de la peinture d'histoire : ce qui compte (la victoire finale des Espagnols contre Napoléon) n'est pas montré, l'Histoire se distingue de sa représentation, seulement capable d'en montrer qu'un épisode, isolé, sans signification générale ou virtuelle.

Le *Tres de mayo* de Goya, qui célèbre la résistance désespérée des combattants madrilènes, montre, dans un style très différent de David, pourtant la même disjonction entre le drame représenté et la rhétorique des gestes. Si le personnage à la chemise blanche, lumineux, en position de martyr chrétien, est mis en valeur par la composition et adresse éloquemment son appel désespéré au spectateur, il n'entre plus dans un réseau de relations avec les autres personnages, ses compagnons abattus ou les soldats qui lui font face. La "Pathosformel", pour parler comme Warburg, qu'il incarne ne s'inscrit pas dans la composition de l'historia-tableau, elle l'en fait sortir, en même temps qu'elle le rattache – par jeu de survivance synchronique – à un passé mythique qui le transfigure. En somme, chez Goya, choisir l'actualité comme mode de temporalité privilégiée, c'est montrer comment les acteurs ne maîtrisent plus une Histoire qui les dépasse, c'est montrer au sein même de la représentation leur impuissance à la maîtriser.

La composition diachronique du récit, sur laquelle se fondait la peinture d'histoire classique, est disloquée au profit d'une figure isolée qui a, au mieux, une fonction métonymique : le particulier dit le général, la figure dit le groupe. »

Thomas Golsenne, « Les modes de temporalités dans la peinture d'histoire de la Renaissance au romantisme », *Motifs. Culture visuelle*, 16 juin 2013 (en ligne : <http://culturevisuelle.org/motifs/?p=400>).

■ « En 1861, Gustave Courbet définit le réalisme comme "art démocratique". Cette revendication s'inscrit principalement dans un contexte polémique, en marge de l'Exposition universelle d'Anvers. Celle-ci est marquée par l'organisation d'un congrès où mille cinq cents artistes, écrivains et critiques se trouvent invités pour traiter "des intérêts matériels de l'art et de sa philosophie". Courbet est alors une personnalité incontournable du monde des arts et vient en particulier, deux mois auparavant, de présider un banquet réaliste en son honneur à la Barrière de Clichy. [...] Le maître d'Ornans se situe au centre des débats et des discussions sur l'art. [...]

L'obligation de raisonner dans l'art, la toute-puissance de la logique sur le sentiment, la nécessité pour l'homme d'avoir pour faculté dominante la raison constituent, selon Courbet, les éléments-clés de son époque. Il suit en cela les principes des Lumières, en particulier la philosophie kantienne très largement reprise par les courants positivistes, prônant et proclamant le "Triomphe de la Raison". [...]

Il est très intéressant de noter que Courbet attribue d'abord à son art une fonction philosophique ("l'émancipation de la raison") et, ce faisant, influe sur le cours social et politique en promouvant la libération individuelle puis, à travers la démocratie, la libération collective. Le rejet de l'idéal fait ici écho aux "sentiments" vivement attaqués plus haut et se trouve ainsi associé à une forme de "mensonge romantique" coercitif et contrariant le progrès en marche. En niant l'idéal, Courbet s'affirme dans l'histoire réelle. Dans la lettre aux jeunes artistes du 25 décembre 1861, dont la rédaction est vraisemblablement de Jules-Antoine Castagnary, il est ainsi écrit :

"[...] Ainsi, par le réalisme qui attend tout de l'individu et de son effort, nous arrivons à reconnaître que le peuple doit être instruit puisqu'il doit tout tirer de lui-même ; tandis qu'avec l'idéal, c'est-à-dire avec la révélation et, comme conséquence, avec l'autorité de l'aristocratie, le peuple recevait tout d'en haut, tenait tout d'un autre et était fatalement voué à l'ignorance et à la résignation". En parlant d'"effort" individuel permettant au peuple "d'être instruit" et de "tout tirer de lui-même", Courbet semble situer le réalisme au niveau du peuple afin d'en favoriser l'émancipation par la prise de conscience. Il y a là une immanence évidente où sont placées sur un même plan la production picturale et sa réception critique. L'idéal fonctionne au contraire sur un mode transcendantal et, par conséquent, religieux. À cet égard, un rapport d'équivalence est établi entre "l'idéal" et la "révélation". La différence de plan entre la production picturale et sa réception critique a pour effet d'écraser le peuple "fatalement voué à l'ignorance et à la résignation", c'est-à-dire à l'asservissement. L'idéal semble, dans le discours de Courbet, agir comme un substitut à la raison et donc conserver un ordre politique où le peuple demeure le dominé face à "l'autorité de l'aristocratie".

Il semble difficile de ne pas voir dans ces propos une forte résurgence de *La Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* par Karl Marx (1843), où le penseur qualifie la religion d'«opium du peuple». L'idéal, foncièrement religieux dans ce texte de Courbet, apparaît à tous égards comme une illusion confortant la domination de la structure sociale dominante (l'aristocratie) sur le peuple dominé. Le réalisme dont le dessein avoué est fort similaire à celui que Marx confère à l'histoire ("L'histoire a donc la mission, une fois que la vie future de la vérité s'est évanouie, d'établir la vérité de la vie présente"), se révèle un facteur de subversion déterminant, par lequel advient la raison, en lieu et place de l'illusion – illusion mystique et religieuse maintenant un système politique aristocratique – et, par conséquent la démocratie.»

Thomas Schlessler, «Le réalisme de Courbet. De la démocratie dans l'art à l'anarchie», in *Images Re-vues*, n° 1, 2005 (en ligne : <https://imagesrevues.revues.org/322>).

■ « Longtemps considérée comme une femme fatale, muse d'hommes célèbres ou comme une révolutionnaire qui sacrifia à une idéologie son art et sa liberté ou enfin, comme la vit le poète et ami Pablo Neruda, "une révolutionnaire à la vie fragile", Tina Modotti est aussi un des photographes de premier plan de la période de l'entre-deux-guerres dont l'influence sur des générations de photographes mexicains comme Manuel Álvarez Bravo, mais aussi sur une artiste aussi contemporaine que Graciela Iturbide, souligne l'originalité et la richesse d'une œuvre où se mêlent la rigueur classique de la composition, enseignée par Weston, la sensualité d'un tempérament méditerranéen et l'engagement d'une militante. [...]

L'odyssée mexicaine (1923-1930) est déterminante. C'est durant ce séjour qu'art et révolution font le lien entre son origine familiale prolétaire et socialiste et ses aspirations à la création. En 1924, elle prend ses premières photographies avec son encombrant appareil Corona, utilise la méthode mise au point par Weston pour les agrandissements et emploie le papier au platine ou au palladium dont le processus de tirage est long et laborieux mais qui donne aux épreuves des tons riches et chauds d'une qualité exceptionnelle. Les compositions d'une grande rigueur formaliste allient netteté de l'expression, raréfaction de l'objet jusqu'à l'abstraction pure. En moins d'un an Tina Modotti est devenue photographe à part entière et donne sa première exposition publique.

En 1926, Weston rentre seul aux États-Unis. Tina Modotti tente de vivre en exerçant son métier de photographe. Avec l'arrivée du militant Vidali, elle s'implique de plus en plus dans les mouvements révolutionnaires, collabore à *Machete*, organe du parti communiste mexicain, et publie ses photographies dans de nombreuses revues étrangères. Son engagement politique de plus en plus radical se traduit dans sa production qui passe de la période formaliste westonienne où primait l'aspect pictural de l'objet à une période de la "nueva expresion" où l'influence des peintres muraux est évidente. C'est à cette période qu'appartiennent les photographies de reportage social, de propagande ("Les contrastes du régime"), de reportage sur les activités syndicales et politiques de ses amis, les compositions à forte connotation révolutionnaire et de composition très graphique ("*Mains d'ouvrier avec pelle*"; "*Faux*", "*Cartouchière*

et guitare"). L'introduction qu'elle rédige pour son exposition à la Bibliothèque nationale de Mexico (1929) illustre clairement sa nouvelle orientation : "La photographie, par le fait même qu'elle ne peut être produite que dans le présent et se fonde sur ce qui existe objectivement en face de l'appareil photo, s'impose comme le moyen le plus satisfaisant pour enregistrer la vie objective dans toutes ses manifestations. De là sa valeur documentaire. Et si l'on ajoute à cela la sensibilité, la compréhension de l'argument, et surtout une idée claire de la place qu'elle doit occuper dans le déroulement de l'histoire, je crois que le résultat est digne de jouer un rôle dans la révolution sociale à laquelle nous devons contribuer".»

Françoise Denoyelle, «Tina Modotti (Margaret Hooks)», in *Réseaux*, vol. 13, n° 74, 1995, p. 223-225 (en ligne : http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1995_num_13_74_2799).

■ « La République espagnole tentait de se défendre au milieu d'une alliance internationale qui divisait les pays européens dans les camps qui devaient mener l'ensemble du continent au grand conflit trois ans plus tard. L'Allemagne, principale alliée de Franco, se montrera plus fiable que les maigres alliances de la République, en particulier l'Union soviétique, qui finiront par l'abandonner à son sort, tout comme la grande majorité des États européens dans leur position de neutralité face à la barbarie. Et son sort était entre les mains, du moins au niveau international, des volontaires qui affluaient de tous les pays pour défendre non seulement la liberté, mais avant tout la légitimité. Les brigades internationales voulaient combattre pour la République et en même temps se faire les témoins de ce qui se passait en Espagne, terrible présage des événements à venir, comme l'histoire allait le prouver.

Peut-être est-ce à cause de la structure même de l'alliance – des volontaires uniquement mus par leur idéal – que la guerre civile espagnole, avec ses récits écrits et visuels, s'est transformée en une sorte de légende romantique qui venait nourrir les innombrables histoires qu'on avait fabriquées depuis la fin du XIX^e siècle et même avant au sujet de l'Espagne. En raison de la situation européenne gouvernée par le nazisme en Allemagne et le fascisme en Italie, elle devenait le premier territoire de la lutte antifasciste. Les miliciens, volontaires simplement armés de leur courage et de leurs idéaux comme sur les photos de Capa, combattaient contre l'armée régulière des insurgés, laissant souvent voir – comme le montrent tant d'images des reporters graphiques – cet aspect humain lié au romantisme qui la plupart du temps enveloppe l'image de l'Espagne, image entretenue par des écrivains tels que Hemingway, lequel participait au conflit en qualité de correspondant de guerre.

Un certain nombre d'intellectuels engagés prendront donc la route de l'Espagne, attirés par les idéaux de la lutte antifasciste. Beaucoup d'entre eux accompagneront les troupes dans leur combat, comme Capa ou Gerda Taro. Chacun de ces témoins allait capter une vision différente de la réalité, puisque que, à l'évidence, la réalité n'est pas unique mais le résultat des divers consensus et manières de regarder. C'est à l'époque de la guerre civile espagnole que va s'imposer une façon de représenter la réalité directe et immédiate; le photojournalisme, qui avait fait des essais

timides au cours de la Première Guerre mondiale, acquiert l'importance qu'il a aujourd'hui à partir des années 1930 et plus particulièrement pendant la Seconde Guerre mondiale.» Estrella de Diego, «La photoreporter en ethnographe», in *Kati Horna, Paris, Jeu de Paume / Puebla, Museo Amparo, 2014*, p. 66-67.

■ «La mémoire visuelle de Mai 68 existe plutôt en noir et blanc. Non pas que les images couleur n'existaient pas en 68, mais bien parce que cette esthétique propre au photoreportage des années 1970 est restée durablement ancrée dans les mémoires. Si les magazines revendiquent une information objective, leur traitement de l'information relève pourtant d'intentions précises et celles-ci se manifestent aussi par des intentions graphiques, autrement dit par l'usage qu'ils font d'images présentées comme documentaires. L'exemple du traitement par *Paris Match* des événements de Mai 68 est à ce titre édifiant. Le magazine consacre, en effet, quatre numéros consécutifs, durant les mois de mai et juin 1968, à ce qu'on a pris l'habitude de nommer "Mai 68". Ces quatre numéros racontent à des moments différents les mêmes événements en en construisant trois récits distincts. S'il les présente dans un premier temps sous le registre de l'insurrection, il leur donne assez rapidement une dimension historique, insistant ainsi sur le fait que ces événements seraient déjà passés dans l'Histoire. Dans un troisième récit, et à l'heure des élections législatives de juin 1968, *Paris Match* présente ces événements de Mai sous la forme d'un nouvel épisode de l'épopée de Charles de Gaulle. Chaque fois, la complexité du mouvement, en particulier dans sa dimension sociale (ou sociétale) et certains de ses acteurs sont évacués du récit et du cadre des images. Beaucoup moins de pages et de photographies sont consacrées aux mouvements de grève; mouvements ramenés, par ailleurs, à leur dimension syndicale alors même que la légitimité de la représentativité syndicale est directement remise en cause par "Mai 68". Par ailleurs, certains gestes ou certaines attitudes sont représentés à l'envi. Mais plus encore, pour chacun de ces récits, les choix de la rédaction d'une iconographie en couleur ou d'une iconographie en noir et blanc s'avèrent particulièrement significatifs. [...]

Réagissant à ce qu'ils ont nommé un "bégaiement iconographique" alors même que l'historiographie de Mai 68 est en cours de renouvellement, Vincent Lemire et Yann Potin – avec d'autres – travaillent à la mise en valeur du fonds de photographies du journal *L'Humanité*. L'un des apports – très important – de ces photographies est qu'elles proposent une autre écriture visuelle de Mai 68, ne serait-ce qu'en faisant entrer, bien sûr, d'autres acteurs dans le cadre. Mais plus encore, cette démarche est aussi le signe d'un besoin d'images pour ces historiens: "[...] [il s'agit de] considérer l'événement 68 comme un événement photographique et pas seulement comme un événement photographié. C'est-à-dire, considérer les photographies de l'événement 68 non pas comme le reflet de l'événement mais comme un élément constitutif – ô combien constitutif – et fondateur de l'événement lui-même et de sa réception".»

Audrey Leblanc, «L'iconographie de Mai 68: un usage intentionnel du photoreportage en noir et blanc ou couleur. L'exemple de *Paris Match* (mai-juin 1968)», *Sens public*, février 2009, p. 4 et 32 (en ligne: <http://www.sens-public.org/spip.php?article628>).

■ «Au départ, il s'agissait de se laisser porter par le mouvement de révolte, de l'aube à trois heures du matin s'il le fallait, captant les accalmies, les attentes, les à-côtés de l'événement. Règles de base pour ce genre de reportage: pas de flash, pas de zoom, pas de masque à gaz, pas de carte de presse et pas d'envie de prendre à tout prix la photo poignante qui résumerait tout.

Plus tard, à la table lumineuse, et tout en lisant les descriptions de plus en plus stéréotypées de ce nouveau visage de la résistance, je comprenais d'autant mieux qu'une physionomie descriptive ne pouvait pas suffire. L'alliance des rues était plus bizarre, plus bigarrée que ne pouvaient le dire des jeux de mots faciles sur "teamsters" et "turtles" (c'est-à-dire manifestants ouvriers vs. militants alternatifs, plus précisément teamsters-syndicalistes. turtles-défenseurs des espèces en voie de disparition). Décire l'attitude de ceux qui, sans armes, parfois délibérément nus dans le froid de l'hiver, attendent les gaz, les balles en caoutchouc et les grenades offensives. Il y eut des moments de solennité civique, des moments de peur urbaine, des moments de pur carnaval.

La notion que tout ceci est le produit du cyberspace passe à côté de quelque chose de très simple: dans les rues de cette ville c'est le corps humain qui s'impose, contre l'abstraction du capital mondialisé.

Ce témoignage comporte une importante dimension féministe et une autre fondée dans l'expérience du travail. Les hommes et les femmes qui travaillent aux docks ont coupé le flot des boîtes métalliques de l'Asie, sachant qu'au-delà des mers il y a toujours d'autres corps qui font le même travail et que le commerce mondial ne se ramène pas à un clic de souris.

Il y eut une hallucination fugace que ma caméra ne put saisir: tandis que les éclats des grenades offensives retentirent entre les gratte-ciels du centre ville, un quidam muni d'un boom-box nous gratifia d'un accompagnement musical: l'interprétation pseudo-hystérique par Jimi Hendrix de l'hymne national américain. En cet instant, Hendrix est redescendu dans les rues de Seattle pour se moquer, à sa façon, de l'hégémonie surgonflée de la seule superpuissance qui reste au monde.»

Allan Sekula, «Waiting for Tear Gas», *Multitudes*, vol. 7, n° 4, décembre 2001, p. 118-119 (en ligne: [10.3917/mult.007.0118](http://mult.007.0118)), trad. française du texte original publié in Alexander Cockburn, Jeffrey St. Clair et Allan Sekula, *Five Days That Shook the World: Seattle and Beyond*, Londres, Verso, 2000.

■ «Nous sortons de deux siècles de représentation aux deux sens du terme: symbolique et picturale. Cette représentation qui donne à voir l'inscription des actes dans un récit historique va de pair avec le monopole institutionnel de sa diffusion, qui lui-même a conduit à une transformation de la représentation en spectacle et à sa décrédibilisation politique. Les nouveaux outils numériques, leur interactivité et leur diffusion populaire ébranlent le monopole de l'organisation et de la diffusion et changent le paradigme. L'alternative au spectacle du pouvoir n'est pas une improbable refondation de la représentation. L'alternative se cherche dans des pratiques de "présentation" partagée: celle de la vidéo diffusée dans le monde du code, celle de l'occupation physique

DES GESTES ET DES CORPS

des places publiques dans le monde des corps, celle de la vidéo montrant l'occupation physique...

Dans les deux cas, la vidéo et l'occupation de la place, le commun se constitue dans le partage d'une expérience, par la présence physique et/ou par l'image qui atteste de cette présence individuelle. Ce commun ne requiert ni subjectivité préalable, ni représentation collective organisée. C'est un "je suis là aussi donc nous sommes" qui dure le temps de la situation présente et de la viralité de ses images et ne s'institutionnalise pas.»

Alain Bertho, «Soulèvements contemporains et mobilisations visuelles», *Socio*, n° 2, 2013 (en ligne : <https://socio.revues.org/456>).

■ « Tuons cet esprit de pesanteur !
J'ai appris à marcher ; de moi-même, depuis, je cours. J'ai
appris à voler ; pour avancer, depuis, plus ne veux qu'on me
pousse !

Maintenant je suis léger, maintenant je vole, maintenant me
vois au-dessous de moi ; par moi c'est maintenant un dieu
qui danse. »

Friedrich Nietzsche, prologue à *Ainsi parlait Zarathoustra*
[1883], trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2005,
p. 59.

■ « Un défenestré enfin s'envole
un arraché de bas en haut
un arraché de partout
un arraché jamais plus rattaché [...]

mouvements à jets multiples
mouvements à la place d'autres mouvements
qu'on ne peut montrer, mais qui habitent l'esprit
de poussières
d'étoiles
d'érosion
d'éboulements
et de vaines latences.

Fête de taches, gamme des bras
mouvements
on saute dans le "rien"
efforts tournants
étant seul, on est foule
Quel nombre incalculable s'avance
ajoute, s'étend, s'étend !
Adieu fatigue [...]

Gestes de dépassement
du dépassement
surtout du dépassement. »

Henri Michaux, *Face aux verrous*, Paris Gallimard, 1992, p. 10,
14 et 16.

■ « Avant même de s'affirmer comme actes ou comme actions, les soulèvements surgissent des psychismes humains comme des gestes : des formes corporelles. Ce sont des forces qui nous soulèvent, sans doute, mais ce sont bien des formes qui, anthropologiquement parlant, les rendent sensibles, les véhiculent, les orientent, les mettent en œuvre, les rendent plastiques ou résistantes, c'est selon. Contre une vision "anti-expressive" ou "anti-pathétique" de la politique que l'on trouve, par exemple, chez Alain Badiou, Giorgio Agamben a voulu accorder au geste humain une dimension politique intrinsèque et, même, "intégrale" : "La politique, écrit-il, est la sphère des purs moyens; en d'autres termes, de la gestualité absolue, intégrale, des hommes". Conclusion magnifique d'un texte à la prémisse pourtant discutable, selon laquelle "dès la fin du XIX^e siècle, la bourgeoisie occidentale a[urait] définitivement perdu ses gestes". »

Georges Didi-Huberman (dir.), « Par les désirs (Fragments sur ce qui nous soulève) », in *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 297.

■ « Une époque qui a perdu ses gestes en est du même coup obsédée ; pour des hommes dépourvus de tout naturel, chaque geste devient un destin. Et plus les gestes, sous l'action de puissances invisibles, perdaient leur désinvolture, plus la vie devenait indéchiffrable. C'est au cours de cette période que la bourgeoisie, qui était encore, quelques dizaines d'années auparavant, solidement assurée de la possession de ses symboles, succombe à l'intériorité et se livre à la psychologie. Dans la culture européenne, Nietzsche incarne le point où cette tension entre deux pôles, l'un d'effacement et de perte du geste, l'autre de transfiguration du geste en une fatalité, touche à son comble. Car l'éternel retour ne se laisse penser que comme un geste, dans lequel puissance et acte, naturel et manière, contingence et nécessité deviennent indiscernables (en dernière analyse, donc, uniquement comme théâtre). Ainsi parlait Zarathoustra est le ballet d'une humanité qui a perdu ses gestes. Et lorsque l'époque s'en aperçut, alors (trop tard !) commença la tentative précipitée de récupérer in extremis les gestes perdus. La danse d'Isadora Duncan et de Diaghilev, le roman proustien, la grande poésie du Jugendstil de Pascoli à Rilke – enfin, de la façon la plus exemplaire, le cinéma muet – tracent le cercle magique au sein duquel l'humanité chercha pour la dernière fois à évoquer ce qui achevait de lui échapper à jamais. À la même époque, Aby Warburg inaugure un type de recherches que seule la myopie psychologisante d'une certaine histoire de l'art a pu définir comme "science de l'image", alors qu'elles avaient en fait pour centre le geste en tant que cristal de mémoire historique, le raidissement qui le fige en destin, et l'effort inlassable des artistes et des philosophes (confinant selon Warburg à la démence) pour l'en délivrer au moyen d'une polarisation dynamique. Comme ces recherches étaient menées dans le domaine des images, l'on a cru que celles-ci en constituaient également l'objet. En fait, Warburg a transformé l'image (dont Jung fera encore le modèle de la sphère métahistorique des archétypes) en un élément résolument historique et dynamique. À cet égard, *Mnemosyne*, l'atlas aux mille photographies qu'il devait laisser inachevé loin de n'être qu'un immobile répertoire d'images, offre une représentation à mouvement virtuel des gestes de l'humanité occidentale,

de la Grèce classique jusqu'au fascisme (c'est-à-dire quelque chose qui s'apparente davantage à De Jorio qu'à Panofsky); à l'intérieur de chaque section, chacune des images est envisagée moins comme réalité autonome que comme photogramme (du moins au sens où Benjamin eut une fois à comparer l'image dialectique à ces petits carnets, précurseurs du cinématographe, dont on fait défiler rapidement les pages pour produire l'impression du mouvement). »

Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », *Trafic*, n° 1, hiver 1991, p. 33.

■ « La révolution de la danse moderne "n'a pas été d'instaurer un nouvel art chorégraphique, mais un corps comme lieu d'expérience et lieu de savoir...". "Cette révolution a permis d'affirmer que le corps peut développer sa propre énonciation par rapport à lui-même et par rapport au monde. C'est à partir de cette fondation d'un champ d'expérimentation corporelle que le sujet peut se construire, comme sujet chez qui l'expérience du corps s'intègre aux éléments du savoir et peut même révéler d'autres pans du savoir". On passe ainsi de la danse au service de la narration, de la virtuosité, de la grâce ou de la force, à une recherche de la danse en soi. Dès le milieu du XIX^e siècle des théoriciens vont ouvrir les voies de cette approche radicalement nouvelle du mouvement et du corps. Pour faire face à des difficultés vocales le chanteur François Delsarte étudie les relations entre le geste et l'émotion et les enseigne à la Sorbonne. Le torse est pour lui la source et le moyen de l'expression. Le musicien Émile Jacques-Dalcroze observe que "l'apprentissage de la musique est facilité par l'intégration corporelle des éléments rythmiques". Delsarte et Jacques-Dalcroze nourriront tous les deux leurs théories de l'observation des manières de bouger. L'enseignement de Jacques-Dalcroze "repose sur l'amélioration des comportements psychomoteurs, valorise l'économie d'énergie dans le mouvement, et la rapidité de réaction de l'individu". [...] Rudolf Laban, élève de Jacques-Dalcroze à l'Institut de rythmique approfondira ses travaux et jettera les bases d'une véritable théorie du mouvement moderne. En s'intéressant à la fois à la danse et aux gestes des ouvriers des usines, il incarne la circulation entre la danse et le geste au quotidien qui marque la spécificité de la danse moderne. Perception de l'espace, de la gravité, recherche du flux, de "l'organicité", du rythme, exploration des différentes "qualités" du mouvement... le langage de la danse moderne est né. En disant que "les formes sont indissolublement liées au mouvement", que "chaque mouvement a sa forme", et que "les formes sont créées à la fois par et dans le mouvement" il confirme la rupture fondamentale avec le langage de la danse classique. La "kinesphère", sphère imaginaire, au centre de laquelle le danseur évolue et qui se déplace avec lui, contribuera à faire éclater l'espace "frontal" auquel se référait la danse classique. »

Catherine Courtet, « De l'expérience du mouvement dans la danse moderne », *ethnographiques.org*, n° 10, juin 2006 (en ligne : <http://www.ethnographiques.org/2006/Courtet.html>).

■ « Caron retrouve la figure du lanceur dont il a produit l'esquisse à Redon. Il se met à privilégier cette photogénie

du lanceur comme le montrent ses planches, présentant des vues enchaînées de manifestants dont il propose parfois une véritable chronophotographie des gestes. Le plus souvent de dos – mais parfois aussi dans une vue désaxée, de face –, le manifestant apparaît ainsi selon des variations infinies. Isolé ou bien en groupe, au moment de l’extension de son bras il rappelle l’athlète – lanceur de poids, de javelot ou de disque –, ou bien au moment où tout le corps s’affaisse après avoir lâché son projectile, il semble anéanti. Cette véritable chorégraphie joue également sur la distance à laquelle Caron choisit de déclencher. Le va-et-vient des manifestants s’enfonçant vers l’ennemi ou se repliant forme une sorte de travelling avant et arrière permanent avec lequel le photographe compose. Privilégiant une optique de 28 millimètres, les vues larges font entrer le regard dans la scène. Ces lanceurs de dos, parfois à contre-jour, deviennent des silhouettes dont l’agressivité et la force sont tout entières contenues dans la posture du corps. [...] On le sait, peu d’images prises dans ces moments ne trouvent grâce aux yeux des rédacteurs et ne sont alors diffusées, certaines pourtant parviennent par cette économie des formes et des symboles à synthétiser toute une lutte. Le lanceur de la rue Saint-Jacques fait partie de celles-ci. Non qu’elle ait connu d’emblée une fortune dans sa diffusion, mais parce qu’avec le temps elle s’est imposée comme un archétype de la lutte urbaine. Au fur et à mesure des commémorations et des illustrations des événements, l’image a acquis le statut de “poncif”, que Baudelaire considérait comme la forme suprême de la création – “Créer un poncif, c’est le génie”. Parmi les nombreux lanceurs de 1968, ce cliché se détache par sa simplicité et l’expression directe de tous les signes qui résument le combat : cadre urbain de la perspective haussmannienne, dissolution des détails inutiles par la brume des gaz lacrymogènes, absence de figures périphériques, masse compacte au dernier plan des troupes de CRS, et au premier plan à contre-jour, la silhouette aérienne du lanceur. Décollant d’une rue jonchée des vestiges de la lutte (chaussures, pavés, etc.), c’est la figure du dernier des combattants, un journal coincé dans la ceinture (l’actualité est toujours avec lui), un pavé en réserve dans la main gauche, le buste brisé en avant par la force du jet invitant le spectateur à chercher dans le ciel le projectile bien visible qui rejoint les deux plans en profondeur de l’image. Dans cette perception minimaliste, le contexte disparaît au bénéfice du caractère universel du “message” – pour employer l’expression utilisée par Roland Barthes dans sa célèbre conférence de 1964, message de lutte contre tous les pouvoirs, message de courage du “un contre tous”. »

Michel Poivert, *Gilles Caron. Le Conflit intérieur*, Lausanne, Musée de l’Élysée / Arles, Photosynthèses, 2013, p. 236-237.

■ « Le colonisé, donc, découvre que sa vie, sa respiration, les battements de son cœur sont les mêmes que ceux du colon. Il découvre qu’une peau de colon ne vaut pas plus qu’une peau d’indigène. C’est dire que cette découverte introduit une secousse essentielle dans le monde. Toute l’assurance nouvelle et révolutionnaire du colonisé en découle. Si, en effet, ma vie a le même poids que celle du colon, son regard ne me foudroie plus, ne m’immobilise plus, sa voix ne me pétrifie plus. Je ne me trouble plus en sa présence.

Pratiquement, je l’emmerde. Non seulement sa présence ne me gêne plus, mais déjà je suis en train de lui préparer de telles embuscades qu’il n’aura bientôt d’autre issue que la fuite. »

Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre* [1961], Paris, La Découverte, 2002, p. 48.

■ « À Gezi, il a d’abord fallu se retrouver face à soi-même et à ses peurs : faire l’inventaire de ce en quoi on croit, réexaminer son rapport au corps, à l’autorité, à la justice, au savoir ; et bien sûr, *fino in fondo*, à la liberté. C’est après ce premier état des lieux qu’arrivaient les sensations. Ressentir Gezi précédait la possibilité de le penser. Les sensations se nichaient au plus intime, car c’est dans les corps – à bout de souffle, cachés dans les cages d’escalier, dans un clin d’œil – que les désirs trouvaient leur force. Gezi a démarré par une explosion joyeuse de pure colère contre les assemblages du capitalisme, du pillage urbain, de la destruction environnementale, de la morale conservatrice, de la police des corps, de la justice sélective, et des injustices en rafales. Gezi n’était que le début – le combat continue. La liberté a son prix, et l’espoir ses joies. [...] À Gezi, les corps étaient puissants ; les baskets crasseuses ; et la sueur délicieuse. L’énergie érotique omniprésente portait atteinte aux morales de la famille traditionnelle, papa et ses amis, son argent, sa voiture, son voile à lui sur sa tête à elle. Le glamour défait la frustration et l’amertume – beaucoup de désir sans trop d’hygiène ou de manières, au risque de paraître précieux. Les genres se confondaient et chantaient la sauvagerie des corps déchaînés, et tous savaient paraître professionnels en arpentant les rues. Sans contrôle, il fallait être forts, flexibles, tendres, et surtout avoir de la chance. Sous peine de se briser.

[...] Gezi est un petit parc dans le centre d’Istanbul où les gens se sont rassemblés, se sont assis sur les trottoirs, ont construit des barricades, ont pris des photos, dansé, crié ; se sont regardés et se sont touchés. Gezi a reçu beaucoup d’amour et de solidarité du monde entier, nous avons sans doute reçu plus que nous avons donné, enfants gâtés par une révolution joyeuse. Gezi était une grande fête collective, une œuvre d’art expérimentale, du politique bourré de potentiel ; c’était aussi risqué. »

Çağla Aykac, « Des corps puissants et des chaussures sales : une ode à la résistance », *Vacarme*, n° 74, 1^{er} février 2016 (en ligne sur <http://www.vacarme.org/article2836.html>).

PUISSANCES VERSUS POUVOIR, DÉSIRS

■ «Se soulever, c'est briser une histoire que tout le monde croyait entendue (au sens où l'on parle d'une "cause entendue", c'est-à-dire close): c'est rompre la prévisibilité de l'histoire, réfuter la règle qui présidait, pensait-on, à son développement ou à son maintien. Or, la raison politique à travers laquelle on comprend une histoire s'exprime le plus souvent en termes de *pouvoir*: pour beaucoup, l'histoire se résume aux passages du pouvoir des uns vers les autres. Il aura donc fallu cette fameuse Révolution française, "moment historique" s'il en est, pour qu'un pouvoir monarchique se trouvât renversé par un pouvoir républicain. Mais prenons les choses légèrement en amont, prenons les choses à leur état d'émergence: lorsqu'il se soulève (ou même: pour qu'il se soulève), un peuple part toujours d'une situation d'*impouvoir*. Se soulever serait alors le geste par lequel les sujets de l'impouvoir font advenir en eux – ou survenir, ou revenir – quelque chose comme une *puissance* fondamentale. Puissance souveraine cependant marquée par un impouvoir tenace, impouvoir qui semble lui-même marqué du sceau de la fatalité: ce ne sont pas moins de 8 528 soulèvements qui, entre 1661 et 1789, auront été nécessaires pour que réussît à s'enclencher le processus révolutionnaire en tant que tel, ainsi que Jean Nicolas a pu l'analyser dans son maître-livre sur *La Rébellion française*.»

Georges Didi-Huberman (dir.), «Par les désirs (Fragments sur ce qui nous soulève)», in *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 306-307.

■ «Chaque génération doit dans une relative opacité découvrir sa mission, la remplir ou la trahir. Dans les pays sous-développés les générations précédentes ont à la fois résisté au travail d'érosion poursuivi par le colonialisme et préparé le mûrissement de luttes actuelles. Il nous faut perdre l'habitude, maintenant que nous sommes au cœur du combat, de minimiser l'action de nos pères ou de feindre l'incompréhension devant leur silence ou leur passivité. Ils se sont battus comme ils pouvaient, avec les armes qu'ils possédaient alors et si les échos de leur lutte n'ont pas retenti sur l'arène internationale, il faut en voir la raison moins dans

l'absence d'héroïsme que dans une situation internationale fondamentalement différente. Il a fallu que plus d'un colonisé dise "ça ne peut plus durer", il a fallu que plus d'une tribu se rebelle, il a fallu plus d'une jacquerie matée, plus d'une manifestation réprimée pour que nous puissions aujourd'hui tenir tête avec cette certitude dans la victoire.

Notre mission historique, à nous qui avons pris la décision de briser les reins du colonialisme, est d'ordonner toutes les révoltes, tous les actes désespérés, toutes les tentatives avortées ou noyées dans le sang.»

Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre* [1961], Paris, La Découverte / Poche, 2002, p. 197-198.

■ «Qu'est-ce que les Lumières? *La sortie de l'homme de sa Minorité, dont il est lui-même responsable. Minorité, c'est-à-dire incapacité de se servir de son entendement sans la direction d'autrui, minorité dont il est lui-même responsable, puisque la cause en réside non dans un défaut de l'entendement, mais dans un manque de décision et de courage de s'en servir sans la direction d'autrui. Sapere aude! Aie le courage de te servir de ton propre entendement. Voilà la devise des lumières.*

La paresse et la lâcheté sont les causes qui expliquent qu'un si grand nombre d'hommes, après que la nature les a affranchis depuis longtemps d'une direction étrangère (*naturaliter maiorennas*), restent cependant volontiers, leur vie durant, mineurs, et qu'il soit si facile à d'autres de se poser en tuteurs des premiers. Il est si aisé d'être mineur! Si j'ai un livre, qui me tient lieu d'entendement, un directeur, qui me tient lieu de conscience, un médecin, qui décide pour moi de mon régime, etc., je n'ai vraiment pas besoin de me donner de peine moi-même. Je n'ai pas besoin de penser, pourvu que je puisse payer; d'autres se chargeront bien de ce travail ennuyeux. Que la grande majorité des hommes (y compris le sexe faible tout entier) tienne aussi pour très dangereux ce pas en avant vers leur majorité, outre que c'est une chose pénible, c'est ce à quoi s'emploient fort bien les tuteurs qui, très aimablement, ont pris sur eux d'exercer une haute direction sur l'humanité. Après avoir rendu bien sot leur bétail, et avoir soigneusement pris garde que ces paisibles créatures n'aient pas la permission d'oser faire le moindre pas hors du parc où ils les ont enfermées, ils leur montrent le danger qui les menace, si elles essaient de s'aventurer seules au dehors. Or ce danger n'est vraiment pas si grand; car elles apprendraient bien enfin, après quelques chutes, à marcher; mais un accident de cette sorte rend néanmoins timide, et la frayeur qui en résulte détourne ordinairement d'en refaire l'essai.

Il est donc difficile pour chaque individu séparément de sortir de la minorité, qui est presque devenue pour lui nature. Il s'y est si bien complu; et il est pour le moment réellement incapable de se servir de son propre entendement, parce qu'on ne l'a jamais laissé en faire l'essai. Institutions et formules, ces instruments mécaniques d'un usage de la raison, ou plutôt d'un mauvais usage des dons naturels, voilà les grelots que l'on a attachés aux pieds d'une minorité qui persiste. Quiconque même les rejetterait ne pourrait faire qu'un saut mal assuré par dessus les fossés les plus étroits, parce qu'il n'est pas habitué à remuer ses jambes en liberté. Aussi sont-ils peu nombreux, ceux qui sont arrivés, par le propre travail de leur esprit, à s'arracher à la minorité et à pouvoir marcher d'un pas assuré.

Mais qu'un public s'éclaire lui-même, rentre davantage dans le domaine du possible, c'est même, pour peu qu'on lui en laisse la liberté, à peu près inévitable. Car on rencontrera toujours quelques hommes qui pensent de leur propre chef, parmi les tuteurs patentés de la masse et qui, après avoir eux-mêmes secoué le joug de la minorité, répandront l'esprit d'une estimation raisonnable de sa valeur propre et de la vocation de chaque homme à penser par soi-même.»

Emmanuel Kant, «Réponse à la question : qu'est-ce que "les Lumières"» [1784], in *La Philosophie de l'histoire*, Paris, Denoël-Gonthier, 1981, p. 46-47.

■ «En 1798, Kant va en quelque sorte donner une suite au texte de 1784. En 1784, il essayait de répondre à la question qu'on lui posait : "Qu'est-ce que cette *Aufklärung* [Les Lumières] dont nous faisons partie?" et en 1798 il répond à une question, que l'actualité lui posait, mais qui était formulée depuis 1794 par toute la discussion philosophique en Allemagne. Cette question était : "Qu'est-ce que c'est que la révolution?". [...]

Ce qui constitue l'événement à valeur remémorative, démonstrative, et pronostique, ce n'est pas le drame révolutionnaire lui-même, ce ne sont pas les exploits révolutionnaires, ni la gesticulation qui l'accompagne. Ce qui est significatif, c'est la manière dont la révolution fait spectacle, c'est la manière dont elle est accueillie tout alentour par des spectateurs qui n'y participent pas, mais qui la regardent, qui y assistent et qui, au mieux ou au pis, se laissent entraîner par elle. Ce n'est pas le bouleversement révolutionnaire qui constitue la preuve du progrès; d'abord sans doute parce qu'il ne fait qu'inverser les choses, et aussi parce que, si on avait à refaire cette révolution, on ne la referait pas. Il y a là un texte extrêmement intéressant : "Peu importe, dit-il, si la révolution d'un peuple plein d'esprit, que nous avons vu s'effectuer de nos jours [c'est donc de la Révolution française qu'il s'agit], peu importe si elle réussit ou échoue, peu importe si elle accumule misère et atrocité, si elle les accumule au point qu'un homme sensé qui la referait avec l'espoir de la mener à bien ne se résoudrait jamais, néanmoins, à tenter l'expérience à ce prix". Ce n'est donc pas le processus révolutionnaire qui est important, peu importe s'il réussit ou échoue, cela n'a rien à voir avec le progrès, ou du moins avec le signe du progrès que nous cherchons. [...]

En revanche, ce qui fait sens et ce qui va constituer le signe de progrès, c'est que, tout autour de la révolution, il y a, dit Kant, "une sympathie d'aspiration qui frise l'enthousiasme". Ce qui est important dans la révolution, ce n'est pas la révolution elle-même, c'est ce qui se passe dans la tête de ceux qui ne la font pas ou, en tout cas, qui n'en sont pas les acteurs principaux, c'est le rapport qu'ils ont eux-mêmes à cette révolution dont ils ne sont pas les agents actifs. L'enthousiasme pour la révolution est signe, selon Kant, d'une disposition morale de l'humanité; cette disposition se manifeste en permanence de deux façons; premièrement, dans le droit de tous les peuples de se donner la Constitution politique qui leur convienne et dans le principe conforme au droit et à la morale d'une Constitution politique telle qu'elle évite, en raison de ses principes mêmes, toute guerre offensive. Or c'est bien la disposition portant l'humanité vers une telle Constitution qui est signifiée par l'enthousiasme pour la révolution. La révolution comme spectacle, et non comme gesticulation, comme foyer d'enthousiasme pour ceux qui y

assistent, et non comme principe de bouleversement pour ceux qui y participent, est un "*signum rememorativum*", car elle révèle cette disposition présente dès l'origine; c'est un "*signum demonstrativum*", parce qu'elle montre l'efficacité présente de cette disposition; et c'est aussi un "*signum pronosticum*", car s'il y a bien des résultats de la révolution qui peuvent être remis en question, on ne peut pas oublier la disposition qui s'est révélée à travers elle.»

Michel Foucault, «Qu'est-ce que les Lumières?» [1984], in *Dits et écrits II*, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, p. 1501-1504.

■ «"Pour que le chah s'en aille, nous sommes prêts à mourir par milliers", disaient les Iraniens l'été dernier. Et l'ayatollah, ces jours-ci : "Que saigne l'Iran, pour que la révolution soit forte."

Étrange écho entre ces phrases qui semblent s'enchaîner. L'horreur de la seconde condamne-t-elle l'ivresse de la première ?

Les soulèvements appartiennent à l'histoire. Mais, d'une certaine façon, ils lui échappent. Le mouvement par lequel un homme seul, un groupe, une minorité ou un peuple tout entier dit : "Je n'obéis plus", et jette à la face d'un pouvoir qu'il estime injuste le risque de sa vie – ce mouvement me paraît irréductible. Parce qu'aucun pouvoir n'est capable de le rendre absolument impossible : Varsovie aura toujours son ghetto révolté et ses égouts peuplés d'insurgés. Et parce que l'homme qui se lève est finalement sans explication; il faut un arrachement qui interrompt le fil de l'histoire, et ses longues chaînes de raisons, pour qu'un homme puisse, "réellement", préférer le risque de la mort à la certitude d'avoir à obéir. Toutes les formes de liberté acquises ou réclamées, tous les droits qu'on fait valoir, même à propos des choses apparemment les moins importantes, ont sans doute là un point dernier d'ancrage, plus solide et plus proche que les "droits naturels". Si les sociétés tiennent et vivent, c'est-à-dire si les pouvoirs n'y sont pas "absolument absolus", c'est que, derrière toutes les acceptations et les coercitions, au-delà des menaces, des violences et des persuasions, il y a la possibilité de ce moment où la vie ne s'échange plus, où les pouvoirs ne peuvent plus rien et où, devant les gibets et les mitrailleuses, les hommes se soulèvent.»

Michel Foucault, «Inutile de se soulever» [1979], in *Dits et écrits II*, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, p. 790-791.

■ «La désobéissance à la loi, tant civile que criminelle, est devenue au cours des récentes années un phénomène de masse, non seulement en Amérique mais aussi dans d'autres parties du monde. La contestation de toute autorité établie, religieuse et laïque, sociale et politique, pourrait bien être considérée un jour comme le phénomène d'une ampleur mondiale le plus significatif de la dernière décennie. En vérité, "les lois semblent avoir perdu leur pouvoir". Peut-on imaginer, en regardant ce phénomène de l'extérieur et dans une perspective historique, un signe plus évident, un témoignage plus explicite de l'instabilité et de la vulnérabilité internes des gouvernements et des systèmes juridiques ? Ce que l'histoire peut nous apprendre des causes des révolutions – et l'histoire, qui nous enseigne peu de choses, nous en apprend cependant beaucoup plus sur ce sujet que les considérations théoriques des sciences sociales – c'est que les révolutions sont précédées d'une désintégration des

systèmes politiques, que l'érosion progressive de l'autorité gouvernementale constitue le symptôme le plus frappant de cette désintégration, et que la cause de cette érosion est l'incapacité des rouages gouvernementaux à s'acquitter de leur fonction, ce qui conduit les citoyens à douter de leur légitimité. C'est à cet état de choses que les marxistes ont donné le nom de "situation révolutionnaire" – qui, bien entendu, ne conduit pas toujours, loin de là, à la révolution.» Hannah Arendt, «La désobéissance civile», in *Du mensonge à la violence* [1969] Paris, Pocket, 1994, p. 70-71.

■ «C'était là, c'est encore là l'ambiguïté de la présence – entendue comme utopie immédiatement réalisée –, par conséquent sans avenir, par conséquent sans présent : en suspens comme pour ouvrir le temps à un au-delà de ses déterminations usuelles. Présence du peuple ? Il y avait déjà abus dans le recours à ce mot complaisant. Ou bien, il fallait l'entendre, non comme l'ensemble des forces sociales, prêtes à des décisions politiques particulières, mais dans son refus instinctif d'assumer aucun pouvoir, dans sa méfiance absolue à se confondre avec un pouvoir auquel il se déléguerait, donc dans sa *déclaration d'impuissance*. De là l'équivoque des comités qui se multiplièrent (et dont j'ai déjà parlé), qui prétendaient organiser l'inorganisation, tout en respectant celle-ci, et qui ne devaient pas se distinguer de "la foule anonyme et sans nombre, du peuple en manifestation spontanée" (Georges Préli). Difficulté d'être des comités d'action sans action, ou des cercles d'amis qui désavouaient leur amitié antérieure pour en appeler à l'*amitié* (la camaraderie sans préalable) que véhiculait l'exigence d'être là, non comme personne ou sujet, mais comme les manifestants du mouvement fraternellement anonyme et impersonnel.

Présence du "peuple" dans sa puissance sans limite qui, pour ne pas se limiter, accepte de *ne rien faire* : je pense qu'à l'époque toujours contemporaine il n'y en a pas eu d'exemple plus certain que celui qui s'affirma dans une ampleur souveraine, lorsque se trouva réunie, pour faire cortège aux morts de Charonne, l'immobile, la silencieuse multitude dont il n'y avait pas lieu de comptabiliser l'importance, car on ne pouvait rien y ajouter, rien n'en soustraire : elle était là tout entière, non pas comme chiffrable, numérable, ni même comme totalité fermée, mais dans l'intégralité qui dépassait tout ensemble, en s'imposant calmement au-delà d'elle-même. Puissance suprême, parce qu'elle incluait, sans se sentir diminuée, sa virtuelle et absolue impuissance : ce que symbolisait bien le fait qu'elle était là comme le prolongement de ceux qui ne pouvaient plus être là (les assassinés de Charonne) : l'infini qui répondait à l'appel de la finitude et qui y faisait suite en s'opposant à elle.»

Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 54-56.

■ «Demandons-nous alors : est-il possible de penser de l'intérieur des soulèvements et à leur rythme ? Par exemple le *blackout* de New York en 1977, l'émeute de Los Angeles en 1992, la révolte des jeunes des banlieues françaises en 2005 et les *riots* anglaises en 2011 ? Épisodes tous identiques. Les jeunes confinés dans les espaces d'*apartheid* se rebellent, condamnés à la misère et au travail dans des conditions brutales, stigmatisés au faciès ou par la religion, discriminés par la loi et persécutés par la police. Épisodes tous différents

parce que liés à la spécificité des formes de répression étatique, à la colère et à la violence des sujets en révolte. Dans chacun de ces épisodes, l'indignation politique et morale se libère. Une fois le terrain débarrassé des forces de la répression, on s'approprie les biens de consommation et de loisir. Incendie et pillage. Scandale ? Pas vraiment. Ceux qui se soulèvent ne sont pas des anges mais des prolétaires. Leurs ailes sont lourdes mais ne les empêchent pas de voler. Ou alors ce sont des migrants qui enfreignent la loi – migrants par nécessité ou par dissidence politique, ou réfugiés de guerre. À nouveau un scandale. Pourquoi ? Ils exercent le droit de fuite, une exigence sacro-sainte, liée à la loi de la survie que personne ne peut refuser. Ils fuient la misère, vivent clandestins sans papiers après avoir traversé, furtivement ou de force, les frontières. Et pourtant il y a de nouveau un scandale : ils prennent le travail de ceux qui sont nés sur place, souillent l'homogénéité de la nation – protestent les riches ! Eh bien, cette fuite est un soulèvement. [...] Le soulèvement transforme les consciences et, dans ce mouvement, les constitue sous une forme nouvelle. Il rassemble les besoins et en fait des exigences, il rassemble les affects et en fait des désirs, de la volonté, et les inscrit dans une tension vers la liberté. Une ligne rouge entre la tentative de rupture de l'ordre existant et le projet d'un monde futur : une ligne qui n'est pas un processus mais un saut, qui n'a pas de fin mais qui la produit, tout comme elle ne cesse de produire la subjectivité appropriée. De la rupture à la construction, l'émeute franchit la distance qui les sépare. Elle endure la pause d'un geste qui n'est pas automatique : le soulèvement n'est pas aveugle. Demandez à quelqu'un qui a vécu cette expérience et participé aux passions des émeutiers – il vous dira : à chaque fois qu'elle se produit, la révolte est imprévue, mais c'est nous, toujours, qui l'avons organisée. Voilà une chose qui se révèle positive dans l'ontologie du soulèvement : le fait que le "souffle" – même improvisé – ait été construit dans l'exercice collectif de la souffrance et du désir.»

Antonio Negri, «L'événement soulèvement», in Georges Didi-Huberman (dir.), *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 41-43.

■ «Le rêve, enfin, peut-il révéler l'avenir ?

Il n'en peut être question. Il faudrait dire bien plutôt : le rêve révèle le passé. Car c'est dans le passé qu'il a toutes ses racines.

Certes, l'antique croyance aux rêves prophétiques n'est pas fautive en tous points. Le rêve nous mène dans l'avenir puisqu'il nous montre nos désirs réalisés ; mais cet avenir, présent pour le rêveur, est modelé, par le désir indestructible, à l'image du passé.»

Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 527.

■ «Ne pourrait-on dire du soulevé ce que Freud dit ici du rêveur ? (Et ne souriez pas sur le peu de consistance supposée de tout cela : Freud ne nous a-t-il pas appris, justement, combien la puissance de nos rêves nous "soulève profondément" – tel le *duende* de García Lorca – et transforme, sans que nous n'y prenions garde, la consistance même de notre réalité la plus active, la plus concrète ?) Ne pourrait-on dire que le soulèvement nous "mène dans l'avenir" par la puissance même des désirs qu'il réalise, sachant aussi

que cet avenir, devenu "présent" pour le soulevé, est lui-même modelé par la *dynamis* du "désir indestructible" à l'image de quelque passé? Que ce fût par l'expérience clinique du désir inconscient ou par ses lectures philosophiques de Spinoza et de Nietzsche, Freud avait compris du rêve et du symptôme que la *dynamis* psychique en fait des processus tout à la fois différents – nouveaux, natifs, inattendus, imprévisibles – et répétitifs parce que mêlés au gré de l'"éternel retour" de nos désirs les plus fondamentaux.»

Georges Didi-Huberman (dir.), «Par les désirs (Fragments sur ce qui nous soulève)», in *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 309.

■ «Dans son livre de 1962, Deleuze reprend à son compte le thème nietzschéen du *pathos* et de la souffrance comme *Urquelle*, "source originare" des actes humains les plus décisifs (dont l'art fait partie), en l'articulant sur une interprétation originale de la fameuse "volonté de puissance" : interprétation dans laquelle il s'agit de penser la *puissance* à travers une "généalogie de la force" qui ne doit plus rien à l'acception usuelle de ces termes – "puissance", "force" – quand on veut les comprendre à l'aune du *pouvoir* et, notamment, du pouvoir politique. La "puissance" nietzschéenne, selon Deleuze, est un "principe essentiellement *plastique*" qui ne domine rien : "qui n'est pas plus large que ce qu'il conditionne, qui se métamorphose avec le conditionné, qui se détermine dans chaque cas avec ce qu'il détermine". Deleuze a été fasciné, sans aucun doute, par l'énoncé inaugural de Nietzsche sur la "volonté de puissance" comprise en tant que... *pathos* : "La volonté de puissance se manifeste, commente-t-il alors, comme le pouvoir d'être affecté, comme le pouvoir déterminé de la force d'être elle-même affectée" – ce qui entraîne un renversement de toute la perspective classique : "Le pouvoir d'être affecté ne signifie pas nécessairement passivité, mais *affectivité*, sensibilité, sensation". La "volonté de puissance" nietzschéenne se situerait donc à la cheville exacte de l'affectif et de l'effectif, de l'émotif et de la mise en mouvement des choses mêmes. Elle n'a donc rien à voir, selon Deleuze, avec une quelconque volonté de domination : "Si la volonté de puissance signifiait *vouloir la puissance*, elle dépendrait évidemment des valeurs établies, honneurs, argent, pouvoir social, puisque ces valeurs déterminent l'attribution et la reconnaissance de la puissance comme objet de désir et de volonté. Et cette puissance que la volonté voudrait, elle ne l'obtiendrait qu'en se lançant dans une lutte ou dans un combat. Bien plus, demandons : *qui veut la puissance, de cette manière? qui désire dominer?* Précisément ceux que Nietzsche appelle les esclaves, les faibles. Vouloir la puissance, c'est l'image que les impuissants se font de la volonté de puissance. [...] La volonté de puissance à son plus haut degré, sous sa forme intense ou intensive, ne consiste pas à convoiter ni même à prendre, mais à donner et à créer. Son véritable nom, dit Zarathoustra, c'est la vertu qui donne. Et que le masque soit le plus beau don [dans le *pathos* de la tragédie, par exemple], témoigne de la volonté de puissance comme force plastique, comme la plus haute puissance de l'art".»

Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Œil de l'histoire*, 6, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016, p. 34-35.

■ «Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant – Car il arrive à l'inconnu! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables: viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé!»

Arthur Rimbaud, «Lettre dite du Voyant», 15 mai 1871.

■ «On est dans quelque chose comme la turbulence de l'air et des poussières d'une pièce fermée, jusque-là apparemment immobiles, mais qu'un rayon de soleil, passant par le trou d'un volet fatigué, démasque dans leur agitation folle, incessante, qui ne va nulle part, qui n'a pas de repos, ni sens aucun.

NÔTRE maintenant est cette turbulence. Dans le dôme d'un vide intérieur agrandi, il y a une extrême accélération, une accélération en flèche des passages d'images, des passages d'idées, des passages d'envies, des passages d'impulsions. On est haché de ces passages. On est entraîné par ces passages, on est malheureux et las de ces passages. On devient fou par ces passages. On est saoul et somnolent parfois de ces passages. On est plus souvent griffé, agité par ces passages.

Agité, AGITÉ, AGITÉ. [...]

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 oui, entrant dans le brassage tumultueux de l'univers second, 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... »

Henri Michaux, « Les effets de la Mescaline », in *L'Infini turbulent* [1957], repris in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2011, p. 808-814.

■ « Le problème du soulèvement produit tôt ou tard le soulèvement de sa propre énigme. Il semble bien que, sur ce chemin, c'est à Marcel Duchamp qu'il faut rendre le plus grand hommage. Il était question plus haut de l'élévation et des élèves, bien ou mal élevés. Quand les élèves se soulèvent pour faire entendre qu'ils ne peuvent être élevés en étant asservis, il se passe ce que Jean Vigo a filmé : l'explosion jubilatoire d'oreillers et d'édredons qui transforme le dortoir en ouragan de plumes. "Monsieur le Directeur, je vous dis merde !" Que la fête commence. Le duvet des oiseaux couvre bientôt le sol dans la candeur d'un tapis où les enfants, debout, vont marcher d'un bon pas d'insoumission. C'est exactement de ce pas que le très talentueux rejeton de l'histoire de la peinture et de toute l'histoire de l'art a choisi de se soulever et de se mettre en marche contre tout ce qui se dressait sous la figure du tableau, de la contemplation d'objets vénérés, de grammaire docile, de différences et de distinctions avérées. [...]

En 1920, Man Ray photographia *Le Grand Verre*, que Duchamp avait laissé se recouvrir de poussière. Man Ray intitula la photographie : "Vue prise en aéroplane". Le génie du soulèvement créa "Élevage de poussière" en un geste "transformateur destiné à utiliser les petites énergies gaspillées comme : l'excès de pression exercée sur un bouton électrique" depuis l'"exhalaison de la fumée de tabac" jusqu'aux "soupirs...". Le lent recueil de la matière grise se dépose en composant l'ombre moutonnante et indéchiffrable du temps lui-même. L'Élevage de poussière soulève la matière impalpable de tout événement en la laissant se déposer. La méditation de Duchamp sur le poids et la pesanteur fonde sa conception de *l'Inframince*. Il s'agit de la gravité de tout ce qui est sans poids et sans épaisseur. Art de la traversée, soulèvement virginal des membranes, recueil de la chute. L'art de la chute est ici une redondance. Ainsi s'élève "Chanson" :

"La révolution du poids bouteille. Après avoir tiré le chariot par sa chute, le poids bouteille se laisse enlever, par le crochet de la révolution. Il s'endort en remontant, et est réveillé en sursaut au point mort la tête en bas. Il exécute sa pirouette, et aux ordres de la pesanteur s'abat verticalement". [...]

Duchamp est à coup sûr l'artiste insurrectionnel par excellence qui indique avec une absolue radicalité qu'un geste d'art n'a d'autre sens que de mettre le spectateur dans un trouble d'un problème à la fois jubilatoire et angoissant.»

Marie-José Mondzain, « À "ceux qui sont sur la mer" », in Georges Didi-Huberman (dir.), *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 60-61.

■ « Le Cabaret [Le Cabaret Voltaire à Zurich] a duré 6 mois, chaque soir on entendait le triton du grotesque du dieu du beau dans chaque spectateur, et le vent ne fut pas doux – secoua tant de consciences – le tumulte et l'avalanche solaire – la vitalité et le coin silencieux près de la sagesse ou de la folie – qui pourrait en préciser les frontières ? – lentement s'en allèrent les jeunes-filles et l'amertume plaça son nid dans le ventre du père de famille. Un mot fut né, on ne sait pas comment DADA DADA on jura amitié sur la nouvelle transmutation, qui ne signifie rien, et fut la plus formidable protestation, la plus intense affirmation armée du salut liberté juron masse combat vitesse prière tranquillité guérilla privée négation et chocolat du désespéré. »

Tristan Tzara, « Chroniques zurichoises. 1915-1919 », in *Dada est tatou, tout est dada*, Paris, Garnier-Flammarion, 1996, p. 324-325.

■ « L'art, quant à sa réalisation, ses moyens d'expression, sa manière et son orientation, dépend du temps dans lequel il vit – et les artistes sont les produits de leur époque. Le plus grand art sera celui qui présentera par son contenu de conscience les multiples problèmes de son époque, celui qui fera ressentir qu'il a été secoué par les explosions de la semaine précédente, celui qui, inlassablement, cherchera à se retrouver après l'ébranlement du jour précédent. Les meilleurs artistes, les plus forts et les plus insolites, sont ceux qui, à chaque heure, arrachent et réassemblent leurs corps à partir du chaos des cataractes de la vie, ceux qui, saignant des mains et du cœur, saisissent avec acharnements l'intellect de leur époque. »

Richard Huelsenbeck, « Manifeste dadaïste » [1918], in *Almanach Dada*, Paris, Champ libre, 1980, p. 194-195.

■ « C'est l'"esprit de Weimar" que les dadaïstes de Berlin attaquaient sans ménagement : on ne voyait aucun acte révolutionnaire dans l'édification de la République, simplement le retour des puissances anciennes sous une étiquette nouvelle – les idées monarchistes et l'esprit de soumission constituaient les piliers de la République de Weimar qu'étaient l'église, l'enseignement et l'armée. George Grosz définissait le nouveau gouvernement comme une "renaissance des Hohenzollern" et composa un montage pour carte postale populaire avec toutes les têtes des représentants du peuple de l'ère wilhelmienne. L'opposition des dadaïstes se nourrissait à des sources très diverses et s'orientait vers différentes directions. Ce qui leur avait cependant paru être l'événement central, c'est l'écrasement de la révolution – par conséquent des révoltes des ouvriers et de la république des soviets – par la social-démocratie arrivée au pouvoir et l'armée à son service. [...] Ce qui réunit les dadaïstes en un groupe c'est le caractère radical de leur pensée, une critique des valeurs bourgeoises détruites par la guerre qui s'exerçait à travers l'agitation et le persiflage. Alors que la contestation culturelle et politique unissait les dadaïstes, leurs objectifs s'orientaient dans des directions très diverses. [...] Des actions telles que la fondation d'une République Dada à Nikolassee et une distribution de tracts à l'Assemblée nationale de Weimar avec pour slogan "Oberdada contre Weimar" firent sauter le cadre du discours artistique traditionnel. »

Hanne Berguis, « Dada à Berlin », in *Paris-Berlin*, Paris, Centre Georges Pompidou / Gallimard, 1992 (2^e éd.), p. 176-177.

■ « Par l'entremise des surréalistes, l'utilité de la photographie documentaire semble, en effet, avoir été convertie, comme le sont les valeurs au guichet d'une banque de change. Par rapport à la transsubstantiation, la transfiguration ou la transmutation, la conversion a l'avantage de décrire une opération qui n'est pas dépréciative pour la première valeur d'usage de l'image, pas plus, d'ailleurs, qu'elle n'en annule la validité. [...]

"Les dernières conversions", c'est précisément ce terme qui accompagne la publication d'une photographie d'Atget sur la couverture du numéro de juin 1926 de *La Révolution surréaliste*. Prise sur la place de la Bastille, 14 ans plus tôt, lors de l'éclipse solaire du 17 avril 1912, cette photographie documentait alors la curiosité des Parisiens pour ce phénomène astronomique rare. En achetant cette image à Atget, au milieu des années 1920, et en la publiant, sans autre forme d'information que ce titre énigmatique, à la une du principal organe de diffusion des idées du mouvement, Man Ray la transforme en une authentique énigme visuelle. Toute personne un tant soit peu curieuse qui croise des yeux cette image se demande ce que regardent ces badauds et s'interroge éventuellement, en retour, sur ce qu'elle est elle-même en train de scruter. Le geste de Man Ray ne déprécie évidemment pas la valeur documentaire initiale de l'image, pas plus qu'il n'empêche quiconque de l'utiliser comme telle. L'image peut, à tout moment, redevenir un document. Comme sa nouvelle légende l'indique, la photographie de l'éclipse, et toutes les autres images d'Atget publiées dans cette livraison de *La Révolution surréaliste*, ont bel et bien subi une conversion.

Il est nécessaire, pour conclure, de rapprocher ces deux mots – conversion et révolution – qui, sur la couverture de la publication surréaliste, semblent se répondre, La plupart des surréalistes revendiquaient pleinement un engagement politique de type révolutionnaire. Reprenant l'injonction de Rimbaud, ils voulaient "changer la vie", Mais ils avaient aussi compris que pour changer la vie, il fallait commencer par changer la vue, c'est-à-dire militer pour une transformation radicale des régimes de visions. *Changer la vue*, écrit Breton, *cet espoir qui peut paraître insensé n'en aura pas moins été l'un des grands mobiles de l'activité surréaliste*. Mieux que quiconque, à l'époque, les surréalistes avaient parfaitement conscience de la puissance révolutionnaire des images. *C'est par la force des images que, par la suite des temps, pourraient bien s'accomplir les vraies révolutions* note encore Breton. À défaut de convertir les foules, ils avaient déjà commencé par convertir les images. »

Clément Chéroux, « L'image comme point d'interrogation ou la valeur d'extase du document surréaliste », in *L'Image-document, entre réalité et fiction*, Paris, Le BAL / Marseille, Images en manœuvres, coll. « Les Carnets du BAL », n° 1, p. 44-47.

■ « "Le monde moderne a rattrapé l'avance formelle que le surréalisme avait sur lui", constate la revue de Guy Debord, *L'Internationale situationniste* (1958-1969) dans son premier article au titre révélateur: "Amère victoire du surréalisme." Ce que l'auteur appelle "spectacle" – rapport social médiatisé par des images – périmé ainsi la vision surréaliste d'une unification du réel et de l'imaginaire pour affirmer au contraire "l'irréalisme de la société". Regroupée dès 1952 dans l'avant-garde lettriste puis, à partir de 1957,

dans le situationnisme, une génération révolutionnaire entame un long combat contre "la société du spectacle". Le monde est désormais séparé, la réalité est dissociée d'un flot de représentations qui la gouverne et l'anéantit, les valeurs ont été dégradées et seule une révolution des masses parviendra à réconcilier l'abstraction créée par le capitalisme. Dans un tel contexte idéologique, l'image prend une place exclusivement négative: fétiche des marchands lorsqu'il s'agit d'art, instrument d'aliénation lorsqu'il s'agit d'information, marchandise enfin lorsqu'elle est mode ou publicité. La génération situationniste n'a donc que faire de l'art – elle qui promeut une avant-garde sans artiste – son entreprise révolutionnaire vise au dévoilement des mécanismes occultes de domination de la culture de masse. Sa stratégie est donc celle de la dénonciation et de l'ironie qui a pour nom le "parodique sérieux". Si les lettristes s'intéressent à la photographie comme image expérimentale, notamment en la confrontant physiquement au langage par une plastique photographique (Isou, Lemaître), les situationnistes s'y confrontent tout différemment. L'illustration de *L'Internationale situationniste* est ainsi en bonne part composée d'images de presse extraites de leur contexte et distribuées en regard des écrits pour venir en appuyer les thèses, les résumer en une forme de slogan par l'impact que produit une légende qui entraîne l'image vers le message contestataire. Ce double geste, d'appropriation et de détournement de photographies, forme le cœur de la stratégie situationniste. »

Michel Poivert, « La photographie au cœur des stratégies de l'avant-garde », in André Gunthert et Michel Poivert (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 554.

■ « Nous pensons d'abord qu'il faut changer le monde. Nous voulons le changement le plus libérateur de la société et de la vie où nous nous trouvons enfermés. Nous savons que ce changement est possible par des actions appropriées. [...] [...] Tout porte à croire que c'est autour de l'hypothèse des constructions de situations que se joue l'essentiel de notre recherche.

La vie d'un homme est une suite de situations fortuites, et si aucune d'elles n'est exactement similaire à une autre, du moins ces situations sont-elles, dans leur immense majorité, si indifférenciées et si ternes qu'elles donnent parfaitement l'impression de la similitude. Le corollaire de cet état de choses est que les rares situations prenantes connues dans une vie retiennent et limitent rigoureusement cette vie. Nous devons tenter de construire des situations, c'est-à-dire des ambiances collectives, un ensemble d'impressions déterminant la qualité d'un moment. Si nous prenons l'exemple simple d'une réunion d'un groupe d'individus pour un temps donné, il faudrait étudier, en tenant compte des connaissances et des moyens matériels dont nous disposons, quelle organisation du lieu, quel choix des participants, et quelle provocation des événements conviennent à l'ambiance désirée. Il est certain que les pouvoirs d'une situation s'élargiront considérablement dans le temps et dans l'espace avec les réalisations de l'urbanisme unitaire ou l'éducation d'une génération situationniste. La construction de situations commence au-delà de l'écroulement moderne de la notion de spectacle. Il est facile de voir à quel point est attaché à l'aliénation

du vieux monde le principe même du spectacle : la non-intervention. On voit, à l'inverse, comme les plus valables des recherches révolutionnaires dans la culture ont cherché à briser l'identification psychologique du spectateur au héros, pour entraîner ce spectateur à l'activité, en provoquant ses capacités de bouleverser sa propre vie. La situation est ainsi faite pour être vécue par ses constructeurs. Le rôle du "public", sinon passif du moins seulement figurant, doit y diminuer toujours, tandis qu'augmentera la part de ceux qui ne peuvent être appelés des acteurs mais, dans un sens nouveau de ce terme, des viveurs.

Il faut multiplier, disons, les objets et les sujets poétiques, malheureusement si rares actuellement que les plus minimes prennent une importance affective exagérée; et organiser les jeux de ces sujets poétiques parmi ces objets poétiques.»

Guy Debord, «Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation de l'action de la tendance situationniste internationale», in *Internationale situationniste* [1958-1969], Paris, Librairie Arthème Fayard, 1997, p. 689 et 699.

■ « C'est uniquement sur la base d'une définition radicalement plus large qu'il sera possible à l'art et aux activités liées à l'art de faire la preuve que l'art est désormais la seule force évolutionnaire-révolutionnaire. Seul l'art est capable de démanteler les effets répressifs d'un système social sénile qui continue de chanceler vers sa propre fin : détruire pour reconstruire UN ORGANISME SOCIAL COMME ŒUVRE D'ART.

Cette discipline artistique des plus modernes – sculpture sociale/architecture sociale – n'atteindra sa maturité que lorsque chaque individu sera créateur, sculpteur ou architecte de l'organisme social. Alors seulement une participation constante à l'action artistique de FLUXUS et du happening sera garantie. Alors seulement la démocratie sera pleinement réalisée. Seule une conception de l'art entièrement redéfinie peut se transformer en une force politiquement productive parcourant chaque individu et modelant l'Histoire. [...]

CHAQUE ÊTRE HUMAIN EST UN ARTISTE qui, à partir de son état de liberté (liberté comme une prise de position toute nouvelle), apprend à déterminer d'autres prises de position dans L'ŒUVRE D'ART TOTALE DU FUTUR ORDRE SOCIAL : autodétermination et implication dans la sphère culturelle (liberté); organisation des lois (démocratie); implication dans la sphère économique (socialisme). L'autogestion et la décentralisation (structure à trois niveaux) prennent forme : c'est le SOCIALISME LIBRE ET DÉMOCRATIQUE. »

Joseph Beuys, «J'explore un caractère de champ» [1973], in Charles Harrison et Paul Wood (dirs.), *Art en théorie, 1900-1990, une anthologie*, Paris, Hazan, 1997, p. 984-985.

■ « Parfois le lieu se fait plus prégnant, ainsi quand il s'agit du Centre de rétention administrative de Vincennes, lieu d'exclusion jamais montré, où des étrangers en situation irrégulière, comme on dit, sont détenus avant leur expulsion, ce contre quoi, parfois, ils se révoltent en détruisant leur prison par le feu, et alors les images fantômes d'Estefanía Peñafiel Loaiza subsistent quelques instants encore sur l'écran phosphorescent où elles sont projetées, comme pour maintenir en vie, encore un bref moment, cet espoir qui va

inéluctablement disparaître (*les villes invisibles 3. l'étincelle* (Vincennes 2008); ou bien, quand, autre hétérotopie, dans un ancien fort militaire dominant la ville de Grenoble, lieu de défense et de contrôle, fait pour surveiller et punir, elle réalise une installation vidéo où le texte de Foucault, transcrit en braille, est "lu" silencieusement par les doigts d'un aveugle, avec seulement le son du frottement de ses doigts sur le papier et son souffle, soulignant une tension renouvelée entre la nécessité de voir et son impossibilité (*Il n'y a là aucun lieu qui ne te voie*). Telle exposition d'elle outre-Atlantique ("en valija", Cuenca, 2013) a tenu dans une valise, car composée d'œuvres légères en poids mais denses en pensée. Dans telle autre ("Le Monde physique", exposition collective à La Galerie, Noisy-le-Sec, 2011), elle a disséminé des prières d'insérer dans les livres d'une bibliothèque, petites fiches de carton portant des citations sur le voyage et le déplacement, qu'un lecteur ordinaire découvrira un jour, surpris, et qu'il replacera dans un autre volume, ou bien qui resteront pour toujours dans un livre oublié de tous. Travaillant sans grandiloquence, avec des moyens délibérément modestes, l'artiste parvient ainsi sans cesse à déplacer les points de vue, à déjouer les représentations convenues, à ébahir et faire basculer les esprits et les regards, à déstabiliser le rapport que le spectateur croit entretenir avec l'image; la sobriété de ses moyens renforce la dimension percutante de son propos. Plutôt que montrer des images, elle révèle les signes, elle questionne les représentations, elle interroge les mémoires, elle fait surgir les sédiments de l'Histoire, elle bâtit ce qu'on pourrait nommer une phénoménologie du visible. »

Lupe Álvarez, «Regarder ailleurs, regarder différemment, regarder encore...», in Estefanía Peñafiel Loaiza, *fragments liminaires*, Paris, Les Presses du réel, 2015, p. 15-16.

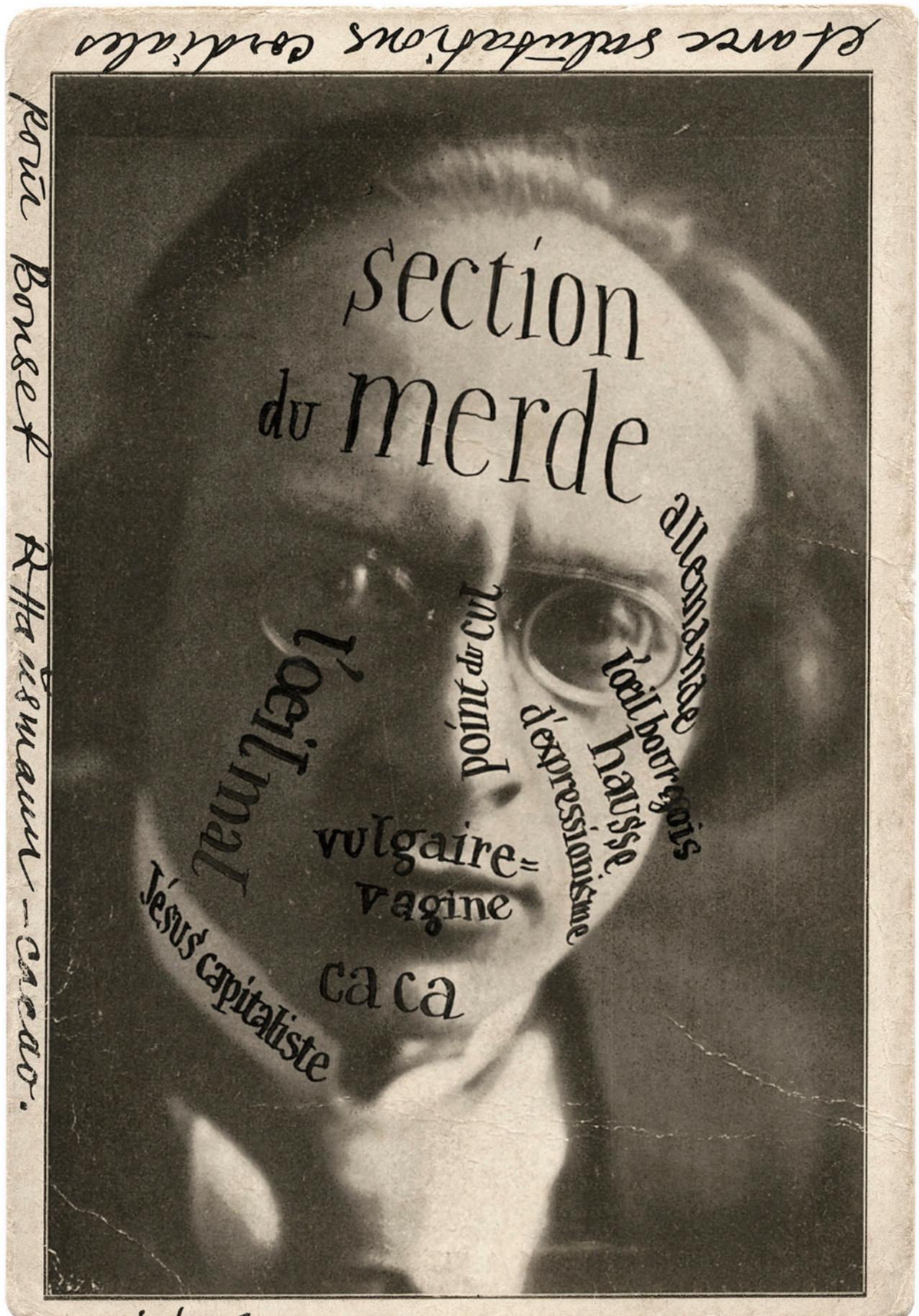
■ « Comment conclure cet appel à s'indigner? En rappelant encore que, à l'occasion du soixantième anniversaire du Programme du Conseil national de la Résistance, nous disions le 8 mars 2004, nous vétérans des mouvements de Résistance et des forces combattantes de la France libre (1940-1945), que certes "le nazisme est vaincu, grâce au sacrifice de nos frères et sœurs de la Résistance et des Nations unies contre la barbarie fasciste. Mais cette menace n'a pas totalement disparu et notre colère contre l'injustice est toujours intacte".

Non, cette menace n'a pas totalement disparu. Aussi, appelons-nous toujours à "une véritable insurrection pacifique contre les moyens de communication de masse qui ne proposent comme horizon pour notre jeunesse que la consommation de masse, le mépris des plus faibles et de la culture, l'amnésie généralisée et la compétition à outrance de tous contre tous".

À ceux et celles qui feront le XXI^e siècle, nous disons avec notre affection :

"CRÉER, C'EST RÉSISTER.
RÉSISTER, C'EST CRÉER". »

Stéphane Hessel, *Indignez-vous!*, Montpellier, Indigène éditions, 2011, p. 22.



Raoul Hausmann, *Portrait d'Herwarth Walden à Bonset*, 1921
RKD-Netherlands Institute for Art History, La Haye,
Archives Theo and Nelly van Doesburg
© ADAGP, Paris, 2016 / Photo: collection RKD - Netherlands
Institute for Art History

PISTES SCOLAIRES

Les pistes scolaires se veulent des propositions ouvertes, qui s'articulent autour de notions et de questions liées à une sélection d'images présentées dans l'exposition. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume. Il appartient aux enseignants et aux équipes éducatives de s'en emparer et de les développer avec leurs élèves dans le contexte spécifique de leurs programmes et de leurs projets.

En résonance avec les contenus développés dans les deux parties précédentes de ce dossier, les présentes pistes réarticulent en trois parties les grands thèmes du parcours de l'exposition :

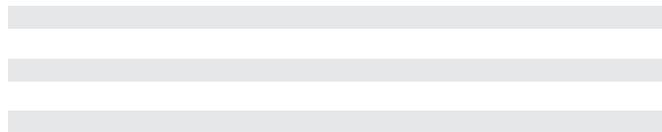
- « Éléments (déchaînés) et gestes (intenses) » ;
- « Mots (exclamés) et actions » ;
- « Conflits (embrasés) et désirs (indestructibles) ».

Sur la plateforme web spécifiquement dédiée à l'exposition, retrouvez le module « Pistes scolaires » dans l'espace « Ressources » ainsi qu'en complément, dans la rubrique « Parcours », une sélection de vingt-cinq œuvres et documents présentés et commentés par les conférenciers du Jeu de Paume.

L'ensemble des images est également téléchargeable sur le site.

soulevements.jeudepaume.org

ÉLÉMENTS (DÉCHAÎNÉS) ET GESTES (INTENSES)



01 · Maria Kourkouta, *Remontages*, 2016
Production : Jeu de Paume, Paris
© Maria Kourkouta

02 · Francisco de Goya, *Les Caprices*, 1799
Collection Sylvie et Georges Helft
Photo : Jean de Calan

03 · Léon Cogniet, *Les Drapeaux*, 1830
Musée des Beaux-Arts, Orléans
Photo : François Lauginie

04 · Tsubasa Kato, *Break it before it's broken*
[Détruis-le avant qu'il ne soit détruit], 2015
Vidéo couleur, son, 4 min 49 s
Collection de l'artiste
© Tsubasa Kato

05 · Man Ray, *Sculpture mouvante* ou *La France*,
1920
Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou, Paris,
datée en 1994
© Man Ray Trust / ADAGP, Paris, 2016 / Photo © Centre
Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image
Centre Pompidou, MNAM-CCI

06 · Dennis Adams, *Patriot* [Patriote],
série « Airborne », 2002
Centre national des Arts plastiques, Paris
© Dennis Adams / CNAP / Courtesy Galerie Gabrielle
Maubrie



07 ·



08 ·



09 ·



10 ·



11 ·



12 ·

07 · Germaine Krull, *Die Tänzerin Jo Mihaly* [La danseuse Jo Mihaly], 1925
Museum Folkwang, Essen
© Estate Germaine Krull, Folkwang Museum, Essen

08 · Gilles Caron, *Manifestations anticatholiques à Londonderry*, 1969
Fondation Gilles Caron
© Gilles Caron / Fondation Gilles Caron / Gamma Rapho

09 · Roman Signer, *Rotes Band / Red Tape* [Bande rouge], 2005
Courtesy Roman Signer et Art : Concept, Paris

10 · Claude Cattelain, *Vidéo Hebdo 46*, 2009-2010
Vidéo pal, 4/3, couleur, son, 6 min 30 s
Collection de l'artiste
© Claude Cattelain

11 · Art & Language, *Shouting Men* [Hommes qui crient], 1975
MACBA – Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelone
© Art and Language / Photo : MACBA Collection. MACBA Consortium. Prêt longue durée de Philippe Méaille / Photo : Àngela Gallego

12 · Graciela Sacco, *Bocanada* [Bouffée d'air], affiches dans les rues de Rosario, Argentine, 1993-1994
© Graciela Sacco

L'EXPOSITION COMME MONTAGE

L'exposition « Soulèvements », conçue par le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman, pose la question de « ce qui nous soulève » et envisage le rôle des images dans cette dynamique. Elle propose un récit visuel, un parcours en cinq grandes parties composées de « motifs », sous-sections thématiques réunissant images, œuvres et documents de multiples natures et de différentes époques.

« En proposant de mettre ensemble, dans l'espace public d'une exposition, de telles images, je ne cherche pourtant ni à constituer une iconographie standard des révoltes (façon de les amoindrir), ni à dresser un tableau historique, voire un "style" transhistorique, des soulèvements passés et présents (tâche de toute façon impossible).

Il ne s'agit plutôt que d'éprouver cette hypothèse ou, plus simplement encore, cette question : comment les images puisent-elles si souvent dans nos mémoires pour donner forme à nos désirs d'émancipation ? »

— Georges Didi-Huberman (dir.), « Introduction », in *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 18.

Cette démarche prolonge et réactive les recherches d'un historien de l'art des premières décennies du XX^e siècle, Aby Warburg, dont l'atlas d'images *Mnemosyne* visait à explorer la « survivance » des gestes dans l'histoire et dans la culture.

« Aby Warburg a forgé la notion de *Pathosformel* – ou "formule de pathos" – pour rendre compte de cette survivance des gestes dans la longue durée des cultures humaines. Les gestes s'inscrivent dans l'histoire : ils font traces ou *Leitfossilien*, comme Warburg aimait dire en combinant la permanence du fossile avec la musicalité, la rythmicité du *Leitmotiv*. Les gestes relèvent d'une anthropologie dynamique des formes corporelles, et ainsi les "formules de pathos" seraient une façon, visuelle et temporelle à la fois, d'interroger l'inconscient à l'œuvre dans la danse

infinie de nos mouvements expressifs. Ce que Warburg cherchait fut donc d'établir une histoire et une cartographie des "champs" et des "véhicules" culturels par lesquels prennent figure nos gestes les plus fondamentaux. »

— Georges Didi-Huberman (dir.), « Par les désirs (Fragments sur ce qui nous soulève) », in *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 302.

Choisir, rassembler et agencer des images autour des gestes de soulèvements, entendus tant au plan poétique que politique, renvoie à la procédure du montage, que Georges Didi-Huberman étend à l'espace d'exposition :

« Il [Eisenstein] rappelle que penser, c'est monter des pensées entre elles ; que monter, c'est faire lever les correspondances intimes entre des choses dissemblables ; et que ces correspondances exigent, pour être aperçues, pour fuser enfin, tout un art de la libre association, de la digression, de la construction polyphonique des références et des citations. »

— Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Œil de l'histoire*, 6, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016, p. 178.

« C'est la nouvelle position réciproque des éléments du montage qui transforme les choses, et c'est la transformation elle-même qui met en œuvre une pensée nouvelle. Cette pensée tranche, disloque, surprend, mais elle ne prend aucun parti définitif dans la mesure même de sa nature expérimentale et provisoire, dans la mesure où, née d'une pure transformation topique, elle se sait recombinaison, elle-même modifiable, toujours en mouvement et en chemin, "toujours à la croisée des chemins" ».

— Georges Didi-Huberman, « Politique de l'exposition. Éloge du montage », in Arno Gisinger et Nathalie Raoux, *Konstellation. Walter Benjamin en exil*, Paris, Transphotographic Press, 2009, p. 102.

La notion de montage



■ En ouverture de l'exposition, l'œuvre de Maria Kourkouta intitulée *Remontages* est elle-même composée d'extraits de différents films traversés par la question des soulèvements : *Stromboli* de Roberto Rossellini, *La Grève* de Sergueï M. Eisenstein, *Zéro de conduite* de Jean Vigo...

Étudier la notion de montage et analyser ce photogramme, tiré du film de Maria Kourkouta :

— Comment sont associées les images des différents films dans cette œuvre ?

— Quels liens peut-on établir entre les mouvements de l'eau et la thématique des soulèvements ?

— Comment la notion de montage prend-elle forme dans l'espace de cette exposition ?

■ Prolonger le travail sur les conceptions et les formes du montage, en étudiant un passage du texte de Sergueï M. Eisenstein, « Quelques mots sur la composition plastique et audiovisuelle » [DOC. # 1, p. 40].

■ Explorer les différentes définitions et utilisations du terme « soulèvement ». Commencer à rassembler des images qui donnent à voir la diversité des soulèvements (domaines, échelles et temporalités).

— Travailler autour de la sélection d'images disponibles dans la partie « Outils à télécharger » du site dédié à l'exposition, ainsi que des contenus proposés dans l'espace « Une cartographie des soulèvements ».

— Inciter les élèves à composer leur propre montage d'images et de documents, à partir de regroupements thématiques, formels ou historiques. Vous pouvez également vous inspirer des « motifs » qui jalonnent le parcours de l'exposition. Des images réalisées en classe, au cours de l'année ou bien collectées dans la presse et sur Internet, peuvent venir compléter et enrichir ces propositions de montage.

TEMPÊTES PHYSIQUES ET POLITIQUES

« 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. »

– Georges Didi-Huberman (dir.), « Par les désirs (Fragments sur ce qui nous soulève) », in *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 292-295.

Soulèvements des surfaces



■ Observer ces quatre œuvres et distinguer les différents médiums utilisés :

– Qu'est-ce qui anime les objets représentés dans ces images ? Quelle est la nature du mouvement de l'air qui les fait bouger et les transforme ? Est-ce naturel, mécanique, contextuel ?

– Quel objet apparaît le plus déformé ? Lequel semble se déplacer rapidement ? Peut-on en déduire la force du vent ? Dans quelle mesure le médium (peinture, photographie ou vidéo) permet-il d'en rendre compte ?

– En quoi la forme de ces objets traduit-elle la force qui les soulève ? Comment cette forme rend-elle compte de quelque chose qui est présent mais invisible à l'œil ?

– Quelle est la fonction usuelle de ces objets ? Celle-ci est-elle explicite dans les images ?

– Les titres sont-ils descriptifs, interprétatifs, informatifs ou sans rapport apparent à l'image ?

■ Faire une recherche sur la photographie de Man Ray intitulée *Sculpture mouvante*, qui a été également publiée en couverture de la revue *La Révolution surréaliste* en mars 1926 sous le titre *La France*. Vous pouvez consulter cette revue en ligne sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451087.item>.
– Comment peut-on interpréter ce changement de titre et ce glissement sémantique ?

Symboles et métaphores



■ Ces deux images sont liées à des événements précis de l'histoire. Léon Cogniet a peint cette étude juste après la Révolution de 1830 et Dennis Adams a photographié des journaux et divers déchets (notamment des sacs en plastique) flottant dans Manhattan à la suite de l'effondrement des tours du World Trade Center le 11 septembre 2001.

– De quelle manière ces images évoquent-elles ces événements ?

– Peut-on dire que ces œuvres sont des symboles ou des métaphores de ces événements ?

■ Étudier plus particulièrement le contexte des journées révolutionnaires de 1830 :

– Comment l'œuvre de Léon Cogniet y fait-elle allusion ?

– Quels sont ici les éléments qui se déchaînent et comment contribuent-ils au changement ?

Vous trouverez une analyse détaillée de l'œuvre de Léon Cogniet sur le site de « L'histoire par l'image » (www.histoire-image.org/etudes/scene-juillet-1830-dit-drapeaux). Cette esquisse, qui fut reprise en lithographie et largement diffusée à l'époque, était accompagnée du poème anonyme suivant :

« Aux ténèbres enfin succède la clarté
Et des pâles lambeaux du drapeau des esclaves

Et de l'azur du ciel et du sang de nos braves

Naît l'étendard brillant de notre liberté »

– Quelle est la symbolique des trois couleurs qui composent le drapeau

français ? Comment sont-elles interprétées dans ce poème ?

■ Analyser la photographie de Dennis Adams :

– Quel cadrage le photographe a-t-il choisi ? Quelle impression cela donne-t-il ?

– Comment cette image résonne-t-elle avec le tableau de Cogniet ?

– En quoi cette image est-elle radicalement différente des photographies publiées dans la presse à la suite des événements du 11 septembre 2001 ?

■ En littérature, développer une séquence sur les métaphores en étudiant les extraits de textes de Victor Hugo, Gustave Flaubert et Émile Zola, proposés en annexe [DOC. # 2, p. 40-41].

– Relever et analyser les comparaisons faites entre les soulèvements populaires et les « déchaînements » naturels.

– Quelles forces sous-tendent les formes que prennent les soulèvements sociaux et politiques ?

MOUVEMENTS DES CORPS

« Les gestes se transmettent, les gestes survivent malgré nous et malgré tout. [...] Les résistants espagnols à l'occupation française, en 1808, levaient les bras – notamment dans les images des *Désastres* de Goya –, comme en 1924 se sont levés les bras des ouvriers dans *La Grève* d'Eisenstein. Et comme devaient se lever les bras des Black Panthers à Chicago en 1969. Ou comme se sont levés, en 1989, les bras des Roumains lorsqu'ils ont compris leur victoire sur la dictature de Nicolae Ceaușescu, ainsi qu'on peut le voir dans les *Vidéogrammes d'une révolution* de Harun Farocki. Exemples multipliables à l'infini : à chaque minute qui passe, j'imagine, il y a quelque part mille bras qui se lèvent dans une rue, une usine en grève ou une cour d'école. »

– Georges Didi-Huberman (dir.), « Par les désirs (Fragments sur ce qui nous soulève) », in *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 302.

« Et si l'imagination soulevait les montagnes ? »



■ Observer ces deux œuvres.

La première a été réalisée en 1799 par le peintre espagnol Francisco de Goya et fait partie d'une série de gravures publiées sous le titre *Los Caprichos* [Les Caprices]. La seconde est un photogramme du film de Tsubasa Kato, intitulé *Break it before it's broken* [Détruis-le avant qu'il ne soit détruit]. Ce dernier date de 2015 et retrace une performance réalisée par l'artiste le 3 novembre, jour de la Fête de la culture au Japon, dont la date en chiffres (3/11) est l'inverse de celle du tsunami et de la catastrophe de Fukushima le 11 mars 2011 (11/3). Le film peut être visionné en ligne sur <http://katoutsubasa.com/>. Identifier ce qui est soulevé et commenter l'attitude des personnes représentées dans chacune de ces images :

— À votre avis, et en vous appuyant sur la légende « *Y a ún no se van!* » [Et encore ils ne s'en vont pas!], comment peut-on interpréter la gravure de Goya ?

— Quel peut être le sens du renversement de la structure de la maison dans le film de Tsubasa Kato ?

— En quoi le titre de l'œuvre de Tsubasa Kato suggère-t-il de transformer ce qui est subi en action ?

■ Imaginer un récit librement inspiré par ce couple d'images, à partir de l'expression « L'imagination soulève les montagnes ».

« Les bras se lèvent »



■ Rapprocher ces photographies de Gilles Caron et Germaine Krull :

— Quel geste retrouve-t-on dans chacune de ces images ? Les personnes représentées semblent-elles s'inscrire dans le même contexte ? La même époque ? Qui peuvent-elles être ?

Leurs gestes ont-ils la même portée (physique, symbolique...)?

— Comment nomme-t-on la spécificité de la photographie permettant de figer le mouvement ? Dans l'image de Gilles Caron, quel est l'effet produit par la posture des hommes dans l'espace public ?

— Ces images permettent-elles d'identifier ce contre quoi ou pour quoi ces personnes se soulèvent ? Ou alors de l'imaginer ?

■ Étudier les photographies prises par Gilles Caron lorsqu'il a couvert Mai 68 à Paris et les manifestations anticatholiques en Irlande du Nord, dans lesquelles apparaît la « figure du lanceur » :

— Quels sont les points de vue et les cadrages privilégiés par le photographe ? Que mettent-ils en valeur ?

— Bien que l'image de Gilles Caron se rapporte à des événements en Irlande du Nord, cette « figure du lanceur » apparaît également comme un archétype. En quoi peut-elle évoquer l'épisode biblique du combat de David contre Goliath ? Quelle idée cela induit-il alors ?

■ Prolonger cette étude en faisant une recherche iconographique (photographies, affiches, dessins...) sur l'utilisation du poing levé en tant que symbole de contestation (gauche antifasciste des années 1930, mouvement des Black Panthers, Mai 68, Occupy Wall Street, Printemps arabes...).

Vous pouvez vous aider des ressources en ligne ci-dessous :

— Gilles Vergnon, « Le "poing levé", du rite soldatique au rite de masse. Jalons pour l'histoire d'un rite politique », *Le Mouvement Social*, vol. 3, n° 212, 2005, p. 77-91 : www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2005-3-page-77.htm.

— Jean-Laurent Cassely, « D'où vient le symbole du poing levé ? », 10 décembre 2013 : <http://www.slate.fr/story/80975/symbole-poing-leve>

— L'exposition « The Color Line » présentée au musée du quai Branly-Jacques Chirac, du 4 octobre 2016 au 15 janvier 2017, permet notamment

de revenir sur la lutte contre la ségrégation et pour l'égalité des droits civiques menée par les artistes africains-américains.

■ S'interroger sur les codes sociaux liés aux gestes et sur les postures du corps qui en découlent. Lister différents signes de salutation, d'affection, de désapprobation... De quoi dépend la signification d'un geste ? Rechercher des gestes qui peuvent être polysémiques. La position des bras levés est-elle toujours associée à un signe de protestation ?

■ Retrouver les gestes utilisés pour communiquer au sein des mouvements récents : Indignados espagnols, Occupy London, Occupy Wall Street, Nuit Debout... Les signes utilisés sont-ils identiques ? Sont-ils compréhensibles par tous ? Inventer un langage de gestes qui serait propre à la classe et permettrait d'exprimer les positions de chacun dans un débat collectif (« je suis d'accord », « je veux prendre la parole », « ça a déjà été dit », « je ne soutiens pas cette idée »...)

Gestes artistiques



■ Observer la gestuelle de la danseuse Jo Mihaly, photographiée par Germaine Krull :

— Que peut-on imaginer du type de chorégraphie qu'elle exécute ? Peut-on donner un sens symbolique ou politique à ce geste ?

— Se documenter sur la danse expressionniste de l'entre-deux-guerres. Comment cette forme d'expression chorégraphique tente-t-elle de se libérer de certaines conventions ?

— En prolongement, visionner *Étude révolutionnaire* (1921) d'Isadora Duncan sur le site de la Vidéothèque internationale de danse en ligne (<http://www.numeridanse.tv>) et relever les gestes et postures qui renvoient à la notion de « révolution » donnant son titre à la pièce.

— Vous pouvez également vous référer aux parcours et aux ressources du Centre national de la danse (<http://www.cnd.fr>).

■ Visionner Vidéo *Hebdo 46* de Claude Cattelain (www.youtube.com/watch?v=XVf_rM3Fv1o):

- En quoi consiste l'action représentée ?
- Comment peut être interprété le geste de cet artiste ?
- Peut-on établir des rapports entre cette action et l'expression chorégraphique ?

■ La vidéo *Rotes Band / Red Tape* de Roman Signer présente les mouvements d'un ruban rouge sous l'action de l'air pulsé venant du sol, au milieu d'une pièce vide:

- À quoi sert ce ruban ? Que met-il en valeur ? Que peut évoquer la couleur rouge ?
- Le geste de l'artiste est-il visible dans le film ? Qu'est-ce qui constitue l'œuvre ici ?

Du collectif dans les soulèvements



■ Relier ces images à la citation suivante :

«L'action de se soulever est un pluriel et cet événement est collectif. Bien sûr, tout collectif est constitué d'individus et du soulèvement d'une multitude de singularités mais le collectif "véritable" est le passage qui transforme la lourdeur et l'"insoutenable" de la vie dans la décision de se soulever, dans l'effort et dans la joie de le faire. Se soulever est toujours une aventure collective, ce mot n'existe pas s'il est individualisé.» [Antonio Negri, «L'événement soulèvement», in Georges Didi-Huberman (dir.), *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 39.]

- Dans la photographie de Gilles Caron et bien que l'on ne voie que deux figures en mouvement, qu'est-ce qui fait que nous savons qu'elles représentent un ensemble de personnes ? Comment se nomme cette figure de style ?
- Dans la vidéo de Tsubasa Kato, en quoi la dimension de mouvement collectif est-elle décisive ?

■ Prolonger la réflexion en étudiant un extrait de *L'Homme révolté* (1951) d'Albert Camus [DOC. # 3, p. 41]:

- En quoi l'expression «Je me révolte, donc nous sommes» déplace-t-elle le «Je pense, donc je suis» de René Descartes ? Comment interpréter cette phrase au regard des images précédemment étudiées ?
- À partir d'exemples historiques ou contemporains précis, relever ce qui est refusé, mais également ce qui est affirmé, dans les mouvements contestataires.
- Rechercher des verbes d'action correspondant aux gestes et aux mouvements des corps dans les soulèvements sociaux et politiques : refuser, contester, critiquer, résister, revendiquer, rassembler, renverser, libérer, transformer, inventer, désirer, espérer...

«Bouches à s'exclamer»



■ Pour chacune de ces deux séries, détailler les points communs entre les images qui les composent :

- Quel effet produit la répétition de ces motifs ?
- En quoi ces œuvres ont-elles un caractère graphique ? À quel type d'impression et de modalités de diffusion font-elles référence ?
- Qu'évoquent pour vous les représentations de ces bouches ?

■ Graciela Sacco a affiché, en 1993, ses premières images intitulées *Bocanada* [Bouffée d'air] sur les murs des cuisines des écoles de Rosario en Argentine, alors que le personnel était en grève. L'artiste a réalisé ensuite des interventions dans plusieurs villes en collant ses images dans l'espace public, sur les murs, palissades, panneaux publicitaires, affichages de campagnes électorales...

- Selon vous, et en fonction des contextes, de quoi ces bouches peuvent être le symbole ?
- Qu'apporte le choix de l'artiste d'intervenir dans l'espace public ?

■ Donner la parole aux bouches ouvertes : inventer pour chacune des images de Graciela Sacco un court monologue ou un slogan.

■ Observer l'œuvre *Shouting Men* [Hommes qui crient] d'Art & Language.

- Comment est construite cette image ?
- En quel sens peut-on dire que sa construction réactive celle de l'affiche réalisée par Alexandre Rodtchenko, *Lengiz* (1924) ? Qu'ajoute cette référence à la Révolution russe ?
- À votre avis, pourquoi les artistes d'Art & Language sont-ils attachés à une pratique collective et anonyme ?
- Les relations qu'entretiennent l'image et le texte dans cette œuvre sont-elles dynamiques, statiques, explicites ? Quelle forme prend le texte ? Quel rôle jouent le choix des majuscules et l'élargissement progressif des lettres ?

DOC. # 1

« En relisant aujourd'hui mes propres commentaires [...] sur les relations mutuelles dans la composition des cadres au cours d'un fragment de montage, je me rappelle, malgré moi, un curieux exemple tiré de l'histoire de la peinture.

Je lis, dans l'analyse du plan VI :

... La division en trois selon l'axe vertical se maintient dans les deux cadres. L'élément central est de texture similaire (la chemise de la femme – la toile de la voile). Les éléments latéraux sont en opposition tranchée...

Pour se servir d'une image : "Le personnage de la femme du plan V est devenu la voile du plan VI".

Qu'il s'opère par une analogie de contour, de texture, de couleur ou de lumière (etc.), ce glissement de certaines représentations en d'autres conditionne la succession des impressions visuelles, créant de la sorte (là où il le faut) un passage organique de certains éléments figuratifs à d'autres, de contenu pourtant tout à fait différent. [...]

Il est intéressant qu'à grande échelle – à l'échelle d'œuvres entières – il se produit une succession due à des règles similaires.

On trouve là aussi des cas où une impression visuelle et dynamique impressionne à tel point le peintre qu'il peut la conserver, la porter et la reproduire plusieurs années plus tard dans l'une de ses œuvres, après en avoir totalement transformé l'objet ; celui-ci devient sujet en accord avec son thème, mais garde les traces de l'impression visuelle primitive qui l'avait un jour si fortement ébranlé.

Ce qui se produit entre deux cadres (entre deux fragments de montage) dans l'exemple analysé peut parfois se produire entre les œuvres de deux peintres à bien des égards également importants, pour ne pas dire grands.

La phrase à propos de la "femme transformée en voile" m'a contraint malgré moi à me souvenir d'un cas inverse : une "voile transformée en femme".

Dont j'ai appris l'existence de nombreuses années après avoir achevé mon travail sur le *Potemkine*, et intéressant en ce qu'il s'y produit, à l'échelle de deux œuvres picturales fort connues, ce qui se passe dans le lien de succession de deux petits cadres d'une scène même nullement centrale du film sur le cuirassé. Ces toiles sont *Le Radeau de la Méduse* (1819) et *La Liberté guidant le Peuple* (1831). [...]

Il est absolument évident qu'au fondement du tableau de Delacroix, il n'y a nulle réminiscence picturale, mais une émotion immédiate en rapport avec le soulèvement populaire de la révolution de Juillet (le tableau fut peint en 1831, un an après ces événements).

Par ailleurs, il apparaît évident qu'au moment où Delacroix tente de fixer son émotion pour ce thème en images concrètes sur la toile – c'est précisément le modèle du tableau de Géricault qui l'aide à trouver l'essentiel du plan de sa composition.

L'océan gronde, aussi terrible, dans le fond de la toile, l'océan de la fureur populaire cette fois.

Les mêmes victimes jonchent le premier plan, non plus celles de l'aveugle destin, mais les victimes du parcours menant à un exploit révolutionnaire conscient. Et c'est aussi tel une voile que se développe au-dessus d'eux le vêtement de la femme-liberté, ainsi que le drapeau tricolore dans sa main levée.

Il est curieux que la mutation de la voile en étendard de combat révolutionnaire brandi fasse, elle aussi, écho aux cadres analysés du *Cuirassé Potemkine*.

Sergueï M. Eisenstein, « Quelques mots sur la composition plastique et audiovisuelle », in *Cinématisme*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 143-148.

DOC. # 2

« Toutes les protestations armées, même les plus légitimes, même le 10 août, même le 14 juillet, débent par le même trouble. Avant que le droit se dégage, il y a tumulte et écume. Au commencement l'insurrection est émeute, de même que le fleuve est torrent. Ordinairement elle aboutit à cet océan : Révolution. Quelquefois pourtant, venue de ces hautes montagnes qui dominent l'horizon moral, la justice, la sagesse, la raison, le droit, faite de la plus pure neige de l'idéal, après une longue chute de roche en roche, après avoir reflété le ciel dans sa transparence et s'être grossie de cent affluents dans la majestueuse allure du triomphe, l'insurrection se perd tout à coup dans quelque fondrière bourgeoise, comme le Rhin dans un marais. »

Victor Hugo, *Les Misérables* [1862], t. IV, l. 10, « Le 5 juin 1932 », II, Paris, J. Hetzel et A. Lacroix éditeurs, 1865, p. 579.

Frédéric Moreau assiste avec son ami Hussonnet au saccage du Palais des Tuileries, au cours de la Révolution de 1848.

« Tout à coup la Marseillaise retentit. Hussonnet et Frédéric se penchèrent sur la rampe. C'était le peuple. Il se précipita dans l'escalier, en secouant à flots vertigineux des têtes nues, des casques, des bonnets rouges, des baïonnettes et des épaules, si impétueusement, que des gens disparaissaient dans cette masse grouillante qui montait toujours, comme un fleuve refoulé par une marée d'équinoxe, avec un long mugissement, sous une impulsion irrésistible. En haut, elle se répandit, et le chant tomba.

On n'entendait plus que les piétinements de tous les souliers, avec le clapotement des voix. La foule inoffensive se contentait de regarder. Mais, de temps à autre, un coude trop à l'étroit enfonçait une vitre ; ou bien un vase, une statuette déroulait d'une console, par terre. Les boiseries pressées craquaient. Tous les visages étaient rouges ; la sueur en coulait à larges gouttes ; Hussonnet fit cette remarque :

– « Les héros ne sentent pas bon ! »

– « Ah ! vous êtes agaçant », reprit Frédéric.

Et poussés malgré eux, ils entrèrent dans un appartement où s'étendait, au plafond, un dais de velours rouge. Sur le trône, en dessous, était assis un prolétaire à barbe noire, la chemise entr'ouverte, l'air hilare et stupide comme un magot. D'autres gravissaient l'estrade pour s'asseoir à sa place.

– « Quel mythe ! » dit Hussonnet. « Voilà le peuple souverain ! »

Le fauteuil fut enlevé à bout de bras, et traversa toute la salle en se balançant.

– « Saprelotte ! comme il chaloupe ! Le vaisseau de l'État est ballotté sur une mer orageuse ! Cancane-t-il ! Cancane-t-il ! » On l'avait approché d'une fenêtre, et, au milieu des sifflets, on le lança.

– « Pauvre vieux ! » dit Hussonnet en le voyant tomber dans le jardin, où il fut repris vivement pour être promené ensuite jusqu'à la Bastille, et brûlé.

Alors, une joie frénétique éclata, comme si, à la place du trône, un avenir de bonheur illimité avait paru ; et le peuple, moins par vengeance que pour affirmer sa possession, brisa, lacéra les glaces et les rideaux, les lustres, les flambeaux, les tables, les chaises, les tabourets, tous les meubles, jusqu'à des albums de dessins, jusqu'à des corbeilles de tapisserie. Puisqu'on était victorieux, ne fallait-il pas s'amuser ! »

Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* [1869], 3^e partie, I, Paris, Livre de poche, 1983, p. 339-340.

Le coup d'État du 2 décembre 1851, organisé par Louis-Napoléon Bonaparte, déclenche en Provence des insurrections républicaines, notamment dans le département du Var.

« La bande descendait avec élan superbe, irrésistible. Rien de plus terriblement grandiose que l'irruption de ces quelques milliers d'hommes dans la paix morte et glacée de l'horizon. La route, devenue torrent, roulait des flots vivants qui semblaient ne pas devoir s'épuiser ; toujours, au coude du chemin, se montraient de nouvelles masses noires, dont les chants enflaient de plus en plus la grande voix de cette tempête humaine. Quand les derniers bataillons apparurent, il y eut un éclat assourdissant. *La Marseillaise* emplit le ciel, comme soufflée par des bouches géantes dans de monstrueuses trompettes qui la jetaient, vibrante, avec des sécheresses de cuivre, à tous les coins de la vallée. Et la campagne endormie s'éveilla en sursaut ; elle frissonna tout entière, ainsi qu'un tambour que frappent les baguettes ; elle retentit jusqu'aux entrailles, répétant par tous ses échos les notes ardentes du chant national. [...] La campagne, dans l'ébranlement de l'air et du sol, criait vengeance et liberté. Tant que la petite armée descendit la côte, le rugissement populaire roula ainsi par ondes sonores traversées de brusques éclats, secouant jusqu'aux pierres du chemin. »

Émile Zola, *La Fortune des Rougon* [1871], chapitre I, in *Œuvres complètes (I)*, Paris, Robert Laffont, 1991, p. 37.

DOC. # 3

« Qu'est-ce qu'un homme révolté ? Un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas : c'est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement. Un esclave, qui a reçu des ordres toute sa vie, juge soudain inacceptable un nouveau commandement. Quel est le contenu de ce "non" ?

Il signifie, par exemple, "les choses ont trop duré", "jusqu'à là oui, au-delà non", "vous allez trop loin", et encore, "il y a une limite que vous ne dépasserez pas". En somme, ce non affirme l'existence d'une frontière. On retrouve la même idée de limite dans ce sentiment du révolté que l'autre "exagère", qu'il étend son droit au-delà d'une frontière à partir de laquelle un autre droit lui fait face et le limite. Ainsi, le mouvement de révolte s'appuie, en même temps, sur le refus catégorique d'une intrusion jugée intolérable et sur la certitude confuse d'un bon droit, plus exactement l'impression, chez le révolté, qu'il est "en droit de...". La révolte ne va pas sans le sentiment d'avoir soi-même, en quelque

façon, et quelque part, raison. C'est en cela que l'esclave révolté dit à la fois oui et non. Il affirme, en même temps que la frontière, tout ce qu'il soupçonne et veut préserver en deçà de la frontière. Il démontre, avec entêtement qu'il y a en lui quelque chose qui "vaut la peine de...", qui demande qu'on y prenne garde. D'une certaine manière, il oppose à l'ordre qui l'opprime une sorte de droit à ne pas être opprimé au-delà de ce qu'il peut admettre.

En même temps que la répulsion à l'égard de l'intrus, il y a dans toute révolte une adhésion entière et instantanée de l'homme à une certaine part de lui-même. Il fait donc intervenir implicitement un jugement de valeur, et si peu gratuit qu'il le maintient au milieu des périls. Jusque-là, il se taisait au moins, abandonné à ce désespoir où une condition, même si on la juge injuste, est acceptée. Se taire, c'est laisser croire qu'on ne juge et ne désire rien, et, dans certains cas, c'est ne désirer rien en effet. Le désespoir, comme l'absurde, juge et désire tout, en général, et rien, en particulier. Le silence le traduit bien. Mais à partir du moment où il parle, même en disant non, il désire et juge. Le révolté, au sens étymologique, fait volte-face. Il marchait sous le fouet du maître. Le voilà qui fait face. Il oppose ce qui est préférable à ce qui ne l'est pas. Toute valeur n'entraîne pas la révolte, mais tout mouvement de révolte invoque tacitement une valeur. S'agit-il au moins d'une valeur ?

Si confusément que ce soit, une prise de conscience naît du mouvement de révolte : la perception, soudain éclatante, qu'il y a dans l'homme quelque chose à quoi l'homme peut s'identifier, fût-ce pour un temps. Cette identification jusqu'ici n'était pas sentie réellement. Toutes les exactions antérieures au mouvement d'insurrection, l'esclave les souffrait. Souvent même, il avait reçu sans réagir des ordres plus révoltants que celui qui déclenche son refus. Il y apportait de la patience, les rejetant peut-être en lui-même, mais, puisqu'il se taisait, plus soucieux de son intérêt immédiat que conscient encore de son droit. Avec la perte de la patience, avec l'impatience, commence au contraire un mouvement qui peut s'étendre à tout ce qui, auparavant, était accepté. [...]

En attendant, voici le premier progrès que l'esprit de révolte fait faire à une réflexion d'abord pénétrée de l'absurdité et de l'apparente stérilité du monde. Dans l'expérience absurde, la souffrance est individuelle. À partir du mouvement de révolte, elle a conscience d'être collective, elle est l'aventure de tous. Le premier progrès d'un esprit saisi d'étrangeté est donc de reconnaître qu'il partage cette étrangeté avec tous les hommes et que la réalité humaine dans sa totalité, souffre de cette distance par rapport à soi et au monde. Le mal qui éprouvait un seul homme devient peste collective. Dans l'épreuve quotidienne qui est la nôtre, la révolte joue le même rôle que le "cogito" dans l'ordre de la pensée : elle est la première évidence. Mais cette évidence tire l'individu de sa solitude. Elle est un lieu commun qui fonde sur tous les hommes la première valeur. Je me révolte, donc nous sommes. »

Albert Camus, *L'Homme révolté* [1951], Paris, Gallimard, 2015, p. 27-38.

MOTS (EXCLAMÉS) ET ACTIONS



01 · Federico García Lorca, *Mierda* [Merde], 1934
Fundación Federico García Lorca, Madrid
© VEGAP, Madrid

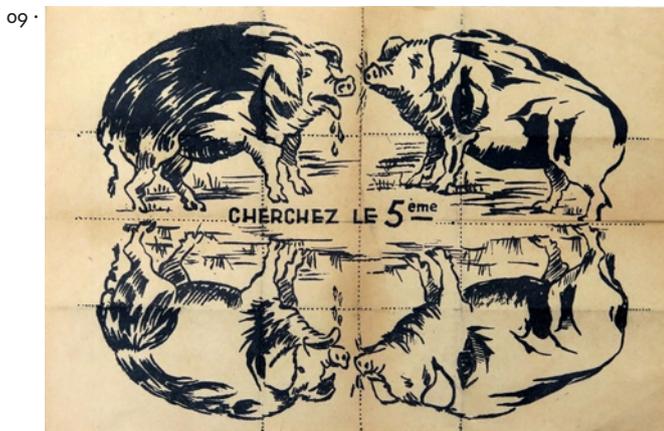
02 · Henri Michaux, *Sans titre*, 1975
Collection particulière
© ADAGP, Paris, 2016 / Photo: Jean-Louis Losi

03 · Philippe Soupault, *Dada soulève tout*, Paris, 12 janvier 1921
Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Bibliothèque Kandinsky

04 · André Breton et al., *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1924
Bibliothèque nationale de France, Paris
© ADAGP, Paris, 2016 / Photo: Bibliothèque nationale de France

05 · Charles Baudelaire, Gustave Courbet, Jules Champfleury et Charles Toubin, *Le Salut public*, n° 2, 1848
Bibliothèque nationale de France, Paris
Photo: Bibliothèque nationale de France

06 · Gustave Courbet, *Homme en blouse debout sur une barricade*, projet de frontispice pour *Le Salut public*, 1848
Musée Carnavalet - Histoire de Paris, Paris
© Musée Carnavalet / Roger-Viollet



07 · Tina Modotti, *Paysans lisant El Machete*, 1927
 Archivio Riccardo Toffoletti, Comitato Tina Modotti, Udine
 Archivio Riccardo Toffoletti - Comitato Tina Modotti - Udine
 - Italie

08 · John Heartfield, «Benütze Foto als Waffe!»
 [«Utilise la photo comme une arme!»], *AIZ*,
 année VIII, n° 37, Berlin, 1929, p. 17
 Akademie der Künste, Kunstsammlung, Berlin
 © The Heartfield Community of Heirs / ADAGP, Paris, 2016

09 · Réseau Buckmaster, *Tract clandestin*, 1942
 Collection particulière
 Courtesy des éditions de L'échappée

10 · Raymond Hains, *OAS. Fusillez les plastiqueurs*,
 1961
 Collection particulière
 © ADAGP, Paris, 2016 / Photo: Michel Marcuzzi

11 · Ever Astudillo Delgado, *Cali*, 1975-1978
 Collection Leticia et Stanislas Poniatowski
 © Succession Ever Astudillo

LIBÉRER LE LANGAGE ET INVENTER

« La parole court toujours, dans le soulèvement. Le soulèvement est linguistique, performatif ; il est bien un passage du dire au faire mais, sans le dire, il ne serait pas. »

— Antonio Negri, « L'événement soulèvement », in Georges Didi-Huberman (dir.), *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 45.

« Insurrections poétiques »



■ Observer le calligramme de Federico García Lorca et le dessin d'Henri Michaux :

— Comment ces poètes tentent-ils ici de libérer le langage et les mots ? En quoi les traitements graphiques sont-ils différents ? Quels aspects du dessin d'Henri Michaux peuvent être analysés comme des efforts de libération ?

— Que retrouve-t-on chez Lorca qui a totalement disparu chez Michaux ?

— Que peut exprimer le mot « *Mierda* » dans ce contexte de recherche et de remise en cause des normes établies ?

— Selon vous, pourquoi ces auteurs cherchent-ils à sortir de l'écriture conventionnelle ?

— Que permet l'expérimentation dans une démarche artistique ?

■ Revenir sur la notion de « calligramme ». Le mot a été inventé par le poète Guillaume Apollinaire à partir des mots *calligraphie* et *idéogramme*. Dans le calligramme, ce n'est pas seulement la valeur de message contenue dans les mots qui est en jeu mais aussi leur valeur graphique, visuelle. Les lettres sont investies d'un double rôle, celui de code conventionnel chargé de véhiculer un sens et celui de signe graphique qui participe à dessiner les contours d'une forme.

— Proposer aux élèves de réaliser un calligramme. Choisir un thème, écrire le poème en travaillant la disposition des mots pour créer une forme en résonance avec le sujet traité.

■ Prolonger les recherches sur le poète espagnol Federico García Lorca : ses intérêts pour les différentes formes d'expression poétique, son engagement politique ainsi que ses liens avec le mouvement surréaliste. Pourquoi ce travail de réappropriation de la langue peut-il mener à une certaine émancipation ?

■ Explorer la manière dont le poète Henri Michaux initie un nouveau rapport au langage en passant par le dessin. Vous pouvez vous appuyer sur les citations suivantes :

— « Les dessins, tout nouveaux en moi, ceux-ci surtout, véritablement à l'état naissant, à l'état d'innocence, de surprise ; les mots, eux, venus après, après, toujours après... et après tant d'autres. Me libérer, eux ? C'est précisément au contraire pour m'avoir libéré des mots, ces collants partenaires, que les dessins sont élancés et presque joyeux, que leurs mouvements m'ont été légers à faire même quand ils sont exaspérés. Aussi vois-je en eux, nouveau langage, tournant le dos au verbal, des *libérateurs*. » [Henri Michaux, « Postface de *Mouvements* » [1951], in *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1992, n. p.]

— « Signes, non pour être complet, non pour conjuguer mais pour être fidèle à son "transitoire" Signes pour retrouver le don des langues la sienne au moins, que, sinon soi, qui la parlera ? Écriture directe enfin pour le dévidement des formes pour le soulagement, le désencombrement des images dont la place publique-cerveau est en ce temps particulièrement engorgée » [Henri Michaux, « *Mouvements* (Écrit sur des signes représentant des mouvements) », in *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1992, p. 18-19.]

— « Signes, non pour être complet, non pour conjuguer mais pour être fidèle à son "transitoire" Signes pour retrouver le don des langues la sienne au moins, que, sinon soi, qui la parlera ? Écriture directe enfin pour le dévidement des formes pour le soulagement, le désencombrement des images dont la place publique-cerveau est en ce temps particulièrement engorgée » [Henri Michaux, « *Mouvements* (Écrit sur des signes représentant des mouvements) », in *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1992, p. 18-19.]

Mouvement dada et surréalisme



■ Comparer le tract *Dada s'ouève tout* et la couverture de la revue *La Révolution surréaliste* :

— Quels points communs peut-on relever ? En quoi ces documents témoignent de la dimension militante du dadaïsme et du surréalisme ?

— Quels mots appartiennent au champ lexical de la révolte ou du politique ?

— Que permettent ces supports (tract et revue) ?

■ Étudier le tract *Dada s'ouève tout* :

— À la lecture de ce tract, comment comprenez-vous la formule « *Dada s'ouève tout* » ?

— Comment qualifieriez-vous le texte (informatif, étrange, subversif, absurde, ironique...) ?

— Contre qui ou quoi se positionne Dada dans ce texte ? Que revendique-t-il ? Est-ce cohérent ?

— Repérer les différentes typographies utilisées. Quelles sont leurs caractéristiques et quels effets produisent-elles ? Que permettent leurs variations ? Peut-on envisager ce texte sans sa mise en page ? En quoi peut-on dire que ce tract a aussi une dimension sonore ?

— Mener des recherches sur le dadaïsme. Dans quel contexte est-il né ? Quelles sont les formes d'action et de création expérimentées par les artistes ?

■ Composer un poème selon le mode d'emploi décrit ci-dessous par Tristan Tzara :

« Pour faire un poème dadaïste

Prenez un journal.

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.

Copiez les consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Le poème vous ressemblera.

Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire. »

[Tristan Tzara, « Pour faire un poème dadaïste », in *Dada est tatou. Tout est Dada*, Paris, Flammarion, 1996, p. 228-229.]

■ Observer la couverture du premier numéro de la revue *La Révolution surréaliste* qui, lancée par le groupe surréaliste en 1924, réunit des textes et des images :

— Que montrent ces photographies sur la couverture de la revue ? Comment les surréalistes se présentent-ils ? Comment entendent-ils la notion de « révolution » ? Est-elle uniquement esthétique ?

— Que dit le texte ? À quelle pensée politique renvoie la couleur rouge ? En quoi le fait de poser en groupe y renvoie également ?

— Cette année-là, le groupe fait sécession vis-à-vis du mouvement Dada. Quels éléments, dans la mise en page ou dans le choix du titre, témoignent de leur filiation ? Qu'est-ce qui diverge ?

— Ce numéro de *La Révolution surréaliste* est consultable sur le site Gallica de la Bibliothèque nationale de France (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5844543r/f11.item>). Explorer son contenu et s'intéresser particulièrement au choix des images photographiques. Vous pouvez également vous référer à l'extrait du texte de Michel Poivert, « Image de la pensée », in *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou, 2009 [DOC. # 4, p. 48].

PRENDRE POSITION ET DIFFUSER

« Comment écrit-on pour que l'écrit vole aussi vite vers ceux ou celles qui ne l'attendaient pas ? Mots d'ordre, sans doute. Mais il faut bien autre chose encore pour que les mots s'envolent vraiment : il faut savoir *soulever la langue*, donc faire œuvre – si urgente, si triviale soit-elle – de poésie. Lorsque Charles Baudelaire prit la plume, le 27 février 1848, pour la première « feuille volante » du *Salut public*, il commença simplement, en chœur avec tous ses camarades, par un simple : « Vive la

République ! » Mais presque aussitôt ses phrases voulurent creuser jusqu'au cœur de ce qu'il voyait autour de lui dans l'effervescence révolutionnaire, et qu'il nommait « La beauté du peuple ». — Georges Didi-Huberman (dir.), « Par les désirs (Fragments sur ce qui nous soulève) », in *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 373.

La Révolution de 1848 et Le Salut public



■ Étudier la page du second numéro du journal *Le Salut public*, créé en 1848 par Charles Baudelaire, Jules Champfleury et Charles Toubin, ainsi que le dessin de Gustave Courbet, qui date de la même année. Vous pouvez vous appuyer sur le texte de Frédérique Desbuissons, « Gustave Courbet et le frontispice du n° 2 du *Salut public* », in *La Barricade*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997 [DOC. # 5, p. 48].

— Que représente la gravure publiée en première page de ce journal ? Qui est l'artiste à l'origine de cette gravure ? La comparer avec le dessin d'origine : qu'est-ce qui a été accentué, atténué ?

— Observer attentivement le personnage représenté au centre. Comment est-il habillé ? Selon vous, qui portait une blouse dans le cadre du travail à l'époque ? Qui portait un chapeau haut-de-forme ? Quelle figure Gustave Courbet compose-t-il alors ? En quoi peut-on y voir aussi une forme d'autoportrait de l'artiste d'avant-garde ?

— À quel comité fait référence le nom du journal ? Dans quel contexte ce dernier a-t-il été mis en place ? En quoi peut-on dire que ce journal s'inscrit ou non dans la continuité des idées défendues par ce comité ?

— Suite à la lecture du texte situé sous la gravure, que comprenez-vous des ambitions politiques des fondateurs et rédacteurs de ce journal ? Quel ton est employé ? Qui y est critiqué ou raillé ? Quel rôle peut avoir ce journal auprès des lecteurs ?

■ Deux numéros de cette « feuille volante », *Le Salut public*, sont parus et sont consultables en ligne sur le site Gallica (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328645327/date&rk=21459;2#resultat-id-2>). Dans le premier numéro a été publié un texte de Baudelaire intitulé « La beauté du peuple ». Étudier l'extrait suivant :

« Depuis trois jours la population de Paris est admirable de beauté physique. Les veilles et la fatigue affaissent les corps, mais le sentiment des droits reconquis les redresse et fait porter haut toutes les têtes. Les physionomies sont illuminées d'enthousiasme et de fierté républicaine. Ils voulaient, les infâmes, faire la bourgeoisie à leur image – tout estomac et tout ventre – pendant que le peuple geignait la faim. Peuple et bourgeoisie ont secoué du corps de la France cette vermine de corruption et d'immoralité ! Qui peut voir des hommes beaux, des hommes de six pieds, qu'il vienne en France ! Un homme libre, quel qu'il soit, est plus beau que le marbre et il n'y a pas de nain qui ne vaille un géant quand il porte le front haut et qu'il a le sentiment de ses droits de citoyen dans le cœur. » [Charles Baudelaire, « La beauté du peuple », *Le Salut public*, n° 1, 1848.]

— Quels événements sont décrits par Baudelaire dans le texte ci-dessus ? Quels droits ont été reconquis ? Qui désigne-t-il par le « peuple » ? Pourquoi le distingue-t-il de la « bourgeoisie » ? Selon l'auteur, quelle cause commune a lié le peuple et la bourgeoisie ? — Quel est le point de vue de l'écrivain ? Ce texte peut-il être considéré comme subversif ou engagé ? En quoi peut-on dire que Baudelaire « soulève la langue » dans ce texte ?

« Papiers journaux »



■ Analyser la photographie de Tina Modotti :

— Comment le point de vue et le cadrage contribuent-ils à valoriser le sujet de

l'image ? Peut-on deviner l'orientation politique du journal ? Quel est le statut social des lecteurs présents sur l'image ?
 — Quel sens peut-on donner au titre de ce journal mexicain : *El Machete* [La Machette] ? À quoi cela renvoie-t-il ? Vous pouvez vous appuyer sur le texte « Le regard de Tina » de Daniel Chambet [DOC. # 6, p. 49].
 — L'exposition « Mexique 1900-1950 », présentée au Grand Palais du 5 octobre 2016 au 23 janvier 2017, permet de revenir sur le contexte politique et artistique de l'époque.

■ Observer la page du journal *AIZ*, 1929 :
 — Quel procédé plastique a été utilisé pour réaliser l'image en haut à gauche ? Comment qualifieriez-vous l'effet obtenu (brutal, insolent, subversif, incisif...)?
 — En quoi ce procédé ainsi que l'injonction mise en exergue « Benütze Foto als Waffe! » [Utilise la photographie comme une arme!] peuvent-ils renvoyer au titre du journal mexicain précédemment évoqué ?
 — Mener des recherches sur le journal illustré *AIZ* (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*) [Journal illustré des travailleurs], publié entre 1924 et 1938, prônant des opinions antifascistes et procommunistes, et étudier les photomontages de l'artiste allemand John Heartfield, de son vrai nom Helmut Herzfeld, qui avait choisi d'angliciser son patronyme par antinationalisme.
 — Trouver des exemples d'images photographiques qui ont pu être utilisées « comme des armes » avant et pendant la Seconde Guerre mondiale.

■ Prolonger en développant une séquence sur la liberté de la presse. Le texte de la loi française de 1881 est disponible en ligne sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5818350m.r=loi+de+1881.langFR>. Vous pouvez vous référer aux ressources pédagogiques en ligne suivantes :
 — Site de l'exposition en ligne de la Bibliothèque nationale de France « La presse à la une » ;
 — Site du CLEMI (Centre de liaison de l'enseignement des médias d'information).

AGIR DANS L'ESPACE PUBLIC

« L'espace public [doit être] défini comme domaine d'apparition pour la parole et pour l'action. »
 — Étienne Tassin, cité par Georges Didi-Huberman in *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire*, 4, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 24.

« Le message des papillons »



■ Observer ce tract clandestin distribué sous l'Occupation allemande en France :
 — Comment ce tract fonctionne-t-il ? Se donne-t-il à lire au premier coup d'œil ?
 — S'intéresser au système de pliage : en quoi le côté enfantin du pliage accentue-t-il l'ironie du dessin ?
 — Comment les tracts circulaient-ils parmi la population ? Pourquoi les nomme-t-on aussi « papillons » ?
 — Quel peut être l'objectif de leur(s) concepteur(s) et de ceux qui les ont diffusés ?

■ Poursuivre avec l'étude du tract contemporain ci-dessous, cité par Georges Didi-Huberman :
 « Écrit en lettres capitales, il délivrait un éloge explicite à Hitler et à Pétain :
 "AIMONS ET ADMIRONS LE CHANCELIER HITLER
 L'ÉTERNELLE ANGLETERRE EST INDIGNE DE VIVRE
 MAUDISSONS ET ÉCRASONS LE PEUPLE D'OUTREMER
 LE NAZI SUR LA TERRE SERA SEUL À SURVIVRE
 SOIS DONC LE SOUTIEN DU FÜHRER ALLEMAND
 DES BOYS NAVIGATEURS FINIRA L'ODYSSÉE
 À EUX SEULS APPARTIENT UN JUSTE CHÂTIMENT
 LA PALME DU VAINQUEUR ATTEND LA CROIX GAMMÉE"
 Mais il suffisait de plier le papillon par le milieu – comme il se doit de tout papillon qui se respecte – et d'utiliser les ressources poétiques du vers alexandrin coupé à l'hémistiche pour obtenir, d'un coup, deux tracts de la Résistance :
 "AIMONS ET ADMIRONS "LE CHANCELIER HITLER
 L'ÉTERNELLE ANGLETERRE EST INDIGNE DE VIVRE
 MAUDISSONS ET ÉCRASONS LE PEUPLE D'OUTREMER
 LE NAZI SUR LA TERRE SERA SEUL À SURVIVRE
 SOIS DONC LE SOUTIEN DU FÜHRER ALLEMAND
 DES BOYS NAVIGATEURS FINIRA L'ODYSSÉE
 À EUX SEULS APPARTIENT UN JUSTE CHÂTIMENT
 LA PALME DU VAINQUEUR" ATTEND LA CROIX
 [GAMMÉE" »

[Tract anonyme, cité par Georges Didi-Huberman (dir.), « Par les désirs (Fragments sur ce qui nous soulève) », in *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 379-380.]

■ Élargir l'étude en organisant une séquence de travail autour des tracts, papillons et écrits sous l'Occupation, à partir des nombreuses ressources du site Internet associé au livre *Tracts et papillons clandestins de la Résistance. Papiers de l'urgence* (Paris, Artulis, 2015, en ligne sur <http://resistance.editionsartulis.fr>).

— Les analyser en les classant selon les catégories de regroupement suivantes : premiers tracts de la Résistance dus à une initiative individuelle, poésie, chansons, prédiction, tracts publiés par les partis, mouvements et organisations de la Résistance, tracts publiés par les diverses catégories de la population ou leur étant destinés, tracts clandestins régionaux et locaux, tracts lancés d'avion et tracts diffusés à l'étranger.
 — Que nous apprennent ces nomenclatures de classement sur la diversité des mouvements de résistance et des formes de circulation de leurs idées ?
 — Expliciter en quoi ces documents et leur conservation contribuent à la construction de l'histoire de cette période.

■ Travailler sur les cinétracts de 1968 :
 « Les cinétracts sont à l'origine des films de trois minutes environ, filmés au banc-titre et réalisés par Godard, Marker ou Resnais, entre autres, qui avaient pour fonction d'inciter le spectateur à prendre part à la lutte politique lors des événements de Mai 68. Ils faisaient partie du travail de cinéastes au service d'une lutte. Les tracts étaient montrés sur les lieux mêmes de la lutte (usines, universités). Selon le protocole, les cinétracts devaient "contester-proposer-choquer-informer-interroger-affirmer-convaincre-penser-crier-dénoncer-cultiver" afin de "susciter la discussion et l'action". Entre témoignage d'une époque, invention de slogan, résistance aux images officielles, la forme du cinétract a naturellement perduré, s'est même multipliée, a muté,

perpétuellement réembarquée du fait de la multiplication des procédés d'enregistrements et des supports de diffusion.» [Brochure de la 11^e édition du festival Hors pistes, *L'Art de la révolte*, Paris, Centre Pompidou, 23 avril-8 mai 2016.]

Les *Cinétracts 1, 3, 8 et 12*, présents dans l'exposition, sont également consultables en ligne sur <http://www.noirproduction.net/page-d-exemple/distribution-noir-production/vers-madrid-distribution/newsreels/cine-tracts-70/>.

— De quels événements traite l'ensemble de ces cinétracts ? Leur message est-il explicite ou plutôt poétique ? Quelles sont les références politiques qui apparaissent dans les images ?
— Pourquoi les auteurs de ces films ne sont-ils pas indiqués dans le générique ?
— Repérer les images qui reviennent dans plusieurs cinétracts. Comment prennent-elles des sens différents en fonction des montages ? En quoi ces procédés témoignent-ils d'une pratique collective ?

— Les images et les textes entretiennent-ils des relations d'illustration, d'opposition, de complémentarité ? Quel sens peut-on donner aux jeux de mots utilisés dans les textes qui sont insérés dans les cinétracts ? La technique du banc-titre permet de cacher et de dévoiler des parties des images. En quoi ce procédé est-il intéressant pour produire du sens ?
— Dans le *Cinétract 1*, certaines images contiennent aussi des textes (affiches, graffitis...). Quel sens ces textes prennent-ils dans le montage ?

■ En lien avec la question des soulèvements, réaliser un cinétract :
— À partir d'une série (à définir) de dix images, fabriquer un banc-titre et insérer des phrases entre les images ou sur les images.
— Détourner des photographies prises sur Internet : sélectionner une partie de l'image (avec logiciel de retouche), modifier l'image (exposition, contraste, saturation), mettre l'accent sur des détails.

— Chercher des images de presse qui s'opposent et les relier pour mettre en valeur la contradiction.
— Expérimenter d'autres types de montage (narratif, formel, discursif, métaphorique...).

« Les murs prennent la parole »



■ Rapprocher l'œuvre de Raymond Hains de la photographie d'Ever Astudillo Delgado :
— Qu'est-ce qui peut, dans ces « affichages sauvages », intéresser les artistes ?
— Dans quelle mesure ces affichages peuvent s'apparenter à une forme de poésie urbaine ?
— En quoi les affiches de rue peuvent-elles témoigner d'un contexte social ?
Vous pouvez vous appuyer sur la citation suivante :
« Qu'il s'agisse d'imposer l'ordre ou d'exprimer des souhaits de justice et d'égalité, les murs de la cité ont depuis toujours été les supports quotidiens d'une imagerie de lutte et de répression. Le plus souvent, les pouvoirs en place, détenteurs de la conception même de la rue, en détiennent l'organisation et s'efforcent d'y contrôler l'information. Mais il ne faut pas oublier la force du peuple qui n'a pas la technicité ni les moyens mais qui, grâce à l'ingéniosité isolée ou collective de milliers d'anonymes, s'empare de la muraille, transformée, le temps d'une nuit, en un espace de liberté. » [Alain Gesgon, *Centre international de recherche sur l'imagerie politique*, en ligne sur <http://www.nepasplier.fr/pdf/culture-des-luttes/art-et-la-maniere/epicerie/papillons.pdf>.]

■ Étudier plus spécifiquement l'œuvre de Raymond Hains :
— Comment l'artiste a-t-il procédé ? Qui a déchiré ces affiches ? Quels mots restent perceptibles ?
— Cette pièce fait partie d'un ensemble réalisé entre 1949 et 1961, intitulé « La France déchirée ». Que dit ce titre du contexte politique et social de la France du début des années 1960 ?

Vous pouvez vous référer au texte « D'un affichisme, l'autre », extrait de l'ouvrage de Benoît Buquet, *Art & design graphique: essai d'histoire visuelle. 1950-1970* [DOC. # 7, p. 49].

■ Réalisée en 1978 à Cali, en Colombie, la photographie d'Ever Astudillo Delgado fait partie d'une série intitulée *Latin Fire* :
— De quoi témoignent ces affiches placardées ? Quels effets produit cet enchevêtrement d'affiches et de mots dans la composition de l'image ?
— Les passants regardent-ils ces affiches ?
— Qu'évoque le photographe au travers de cette image et du titre de la série ?
— Pour prolonger ces questionnements, voir le dossier pédagogique de l'exposition « Affiche-Action. Quand la politique s'écrit dans la rue » (Paris, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, 2012, en ligne sur http://www.bdic.fr/images/pdf/livret_%20pedagogique_affiches.pdf).

■ À l'occasion d'un parcours urbain, photographe des interventions (écritures, autocollants, lacérations...) repérables sur des affiches politiques, institutionnelles, informatives ou publicitaires. Les qualifier (parasitage, détournement, vandalisme...) et définir leur but (dénoncer, sensibiliser, provoquer...). Discuter de ce dont témoignent ces interventions et de ce qu'elles donnent à voir des débats qui traversent la société contemporaine.

DOC. # 4

« Les relations entre surréalisme et photographie ne se tissent nulle part mieux qu'autour du concept phare du mouvement : l'automatisme. Quel autre procédé d'obtention d'une image peut en effet prétendre incarner l'automatisme tout en renforçant l'énigme ? L'écriture, qui en fut la modalité littéraire et originelle, représente dès 1920 avec *Les Champs magnétiques* d'André Breton et Philippe Soupault la capacité à renouveler les techniques d'inspiration. Mais elle semble rapidement ne pas suffire. Car l'automatisme – qui en 1924, et selon la formule consacrée d'"automatisme psychique pur", forme l'embryon de la définition même du surréalisme – risque de devenir un simple fétiche intellectuel alors que se pose, au milieu des années 1920, la question de l'engagement politique du mouvement. Établir un processus créatif qui se soustrait à l'intention de son auteur, et partant, à sa conscience, fut tout d'abord confié aux techniques de l'hypnose et de ses fameuses séances de sommeils où excelle Robert Desnos. L'artiste devient ainsi l'oscillographe des forces créatrices qui le traversent, à la fois comme un voyant mais aussi comme un possédé moderne – que la figure de l'hystérie incarne alors si bien. Si le principe dadaïste du mépris de l'auréole de l'artiste reste présent dans l'esprit du surréalisme naissant, les modèles conjoints de l'occultisme et de la pathologie nerveuse restaurent un modèle de fulgurance. Dès le premier numéro de *La Révolution surréaliste*, Max Morise affirme ainsi : "Admirons les fous, les médiums qui trouvent moyen de fixer leurs plus fugitives visions, comme tend à le faire, à un titre un peu différent, l'homme adonné au surréalisme". Il semble donc que les images ne puissent plus être seulement d'essence littéraire. Le primat accordé à la "vision" doit s'incarner dans une iconographie, mais aussi dans un cadre de référence révolutionnaire. Elles doivent toutefois conserver cette particularité de ne pas être des représentations, c'est-à-dire des constructions réfléchies. Le caractère providentiel de la photographie ne fait alors aucun doute. Le mécanisme gouverne la production de l'image sans que ni le métier de la main, ni la conscience n'en détermine la réalisation. Du moins, en théorie. Cette perception de la photographie, sorte de machine célibataire, s'accorde en tous points aux principes d'un art qui forme la synthèse du surgissement arbitraire de la conscience et de la métaphore d'une machine sans maître. Dès lors, si "automatisme" ne signifie rien de précis, et dans cette imprécision même contient son potentiel théorique et poétique, l'enregistrement photographique en forme la métaphore opératoire. L'automatisme, cher au surréalisme de Breton, tient avec la photographie un instrument de choix, capable de créer des images à faible quotient d'art mais néanmoins susceptibles de traduire les processus mêmes de la création. Un instrument dont le principe de fonctionnement contient en lui-même le contre-modèle de l'œuvre d'art conventionnelle, mais aussi, la promesse d'une nouvelle économie créative. »

Michel Poivert, « Image de la pensée », in *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 309.

DOC. # 5

« Aux premières Journées de Février 1848, trois amis, membres de la bohème littéraire du Quartier latin, Charles Baudelaire, Champfleury et Charles Toubin, fondent un journal, une de ces petites feuilles éphémères qui, réponse immédiate à la soudaine libéralisation de la presse, ont foisonné durant la Révolution de 1848. Le premier numéro paraît le 27 février, soit à peine cinq jours après le début de l'insurrection. Sur proposition de Baudelaire, et malgré la rudesse de l'allusion, ils l'appellent *Le Salut public*. [...] »

Une vignette, œuvre de Gustave Courbet, est alors ajoutée au dessus de la manchette, frontispice destiné, s'en expliquent les rédacteurs, à différencier leur journal d'un autre portant le même nom [...].

Cette vignette représente un homme dressé sur une barricade, entouré d'autres combattants ; mi-ouvrier, mi-bourgeois (il porte la blouse et est coiffé d'un chapeau), il brandit un fusil tandis qu'un étendard, dressé derrière lui, porte l'inscription "Voix de Dieu / voix du peuple". [...]

Dire qu'il s'agit d'une œuvre de Courbet est ambigu : il serait plus juste de dire : d'après Courbet. La gravure n'est pas de Courbet [...]. Préciser que Courbet n'est pas l'auteur de la vignette du *Salut public* s'impose, car le graveur, quel qu'il fut, l'a exécutée très librement, d'après un dessin, fourni par Courbet, aujourd'hui conservé au musée Carnavalet. [...]

À présent [...] regardons de concert la vignette du *Salut public* et le dessin de Courbet qui en a été le modèle : ce dessin, hâtivement crayonné (sans doute vaudrait-il mieux parler de croquis), est réalisé au crayon gras (un crayon produisant des effets comparables à ceux de la mine de plomb, de type crayon Conté). C'est une œuvre de dimensions modestes (9,5 x 12,5 cm), sans prétention au "grand genre", une réalisation de circonstance, à la demande d'amis, et dont les caractéristiques formelles rendent bien compte de l'urgence qui a préexisté à sa production : il fallait faire vite et efficace, le résultat est sans doute un peu fruste, naïf dirait Baudelaire. L'image s'articule autour de la figure, centrale, d'un homme dressé sur une barricade, brandissant de sa main droite un fusil, tandis que de la gauche il s'appuie sur un drapeau ; la figure, dynamique, est à la fois tournée vers l'avant, vers la profondeur fictive de l'image, et retournée vers l'arrière, vers nous, spectateurs. La barricade est sommairement figurée, par quelques pierres au premier plan, une roue et un tonneau. Derrière elle, des baïonnettes ; à droite du combattant, quelques silhouettes à peine esquissées, si floues qu'on ne peut même pas leur deviner d'armes. L'ensemble de la représentation est structuré à partir d'un clair-obscur fortement accentué, alternant systématiquement zones lumineuses et zones d'ombre et jouant de leur opposition pour accentuer la dynamique de l'image. Le dessin achevé, un trait est venu le limiter, clore la représentation.

Quelles sont les différences repérables du dessin à la gravure ? Bien sûr un renversement latéral droite-gauche, habituel lorsque l'on passe d'un dessin à sa reproduction gravée. Plus curieux, le rajout, par le graveur, de l'inscription "Voix de Dieu, voix du peuple" sur le drapeau, tripartite, que tient l'homme (sur le dessin, le drapeau est uni et ne porte pas d'inscription). Mais surtout, le développement considérable donné aux alentours de la figure principale : le combattant n'est plus seul, mais entouré d'autres combattants, eux aussi en blouse, chemise et chapeau, brandissant comme lui fusils

et baïonnettes. Non seulement l'insurgé n'est plus seul sur la barricade, mais de plus il n'y occupe plus qu'une place, certes toujours centrale, mais aussi seconde : il vient à la suite des autres combattants, il n'est pas à l'avant-poste du combat mais fait partie d'une foule ; mis en valeur par les zones lumineuses qui le composent, par sa position élevée au sommet d'une pyramide, il n'en est pas moins un membre parmi d'autres du groupe des combattants. [...]

La question qui se pose alors est celle de la visée symbolique, pour le jeune peintre Courbet, de l'image d'un combattant isolé, avançant hardiment de l'avant, sur le lieu d'une bataille. Quitte à prendre à rebrousse-poil le thème de ce colloque, disons que le sujet du dessin de Courbet pour *Le Salut public* n'est pas une barricade, même si, paradoxalement, c'est ce qu'elle représente. Que si combat il y a, il n'est que métaphorique, et que ce que le dessin nous offre, c'est l'image de l'artiste en avant-garde, de l'artiste d'avant-garde. Rappelons en quelques mots ce que l'expression signifie : elle provient du vocabulaire militaire, où elle désigne une forme stratégique, l'envoi en avant de la troupe d'une petite partie de l'armée, détachée du reste de son corps – le groupe avancé des soldats qui combat en éclaireur. Employé métaphoriquement dans le champ artistique, le terme se réfère au petit nombre des artistes en avance sur leur temps, qui, séparé du reste de la société, en découvre, invente, avant tous les autres, des formes esthétiques avancées qui seront adoptées dans l'avenir par l'ensemble de cette société.»

Frédérique Desbuissons, « Gustave Courbet et le frontispice du n° 2 du *Salut public* », in *La Barricade*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997 (en ligne sur <http://books.openedition.org/psorbonne/1169?lang=fr>).

DOC. # 6

« Consciente du rôle que peut jouer la photographie "dans la révolution sociale à laquelle nous devons tous contribuer", comme elle [Tina Modotti] le dit elle-même dans un texte de 1929, stimulée par sa participation à la Renaissance mexicaine, où se mêlent désir d'innovation artistique, souci de justice et d'éducation pour tous et volonté de renouer avec les cultures indiennes d'avant la colonisation, elle fournit au journal *El Machete*, fondé d'abord par des artistes groupés autour de Diego Rivera, puis devenu organe du Parti communiste mexicain, des images "engagées", celle par exemple d'un grand défilé de paysans un Premier Mai prise d'un balcon, qui montre une masse de dos anonymes et identiques comme une vague immense montant à l'assaut du vieux monde inégalitaire pour en faire table rase... »

Mais elle n'oublie jamais le plaisir de cadrer et de construire l'image, y compris et peut-être même surtout quand il s'agit d'emblématiser son engagement. Avec elle, la faucille et le marteau ont la pureté géométrique de leur forme et en même temps la concrétude de leur qualité d'outils qui ont déjà servi et serviront encore. Et quand elle veut signaler la spécificité du PC mexicain, elle marie intimement la faucille et le marteau avec le sombrero et la cartouchière de Villa et Zapata. Quand il s'agit, par une sorte d'autoréférence, de montrer le journal et sa fonction révolutionnaire, il lui suffit de saisir quatre paysans en train de le lire, dans une plongée qui les réduit à quatre sombreros groupés autour de la une

d'*El Machete* titrant sur le slogan "Toute la terre, pas des morceaux de terre!" »

Daniel Chambet, « Le regard de Tina », *Esprit*, 14 juin 2016 (en ligne sur : <http://www.esprit.presse.fr/news/frontpage/news.php?code=453>).

DOC. # 7

« *La France déchirée*, exposition qui eut lieu du 14 au 26 juin 1961 à la Galerie J, marque un tournant important. Les décollages présentés attestent la prise en compte d'un contenu sociologique jusque-là inexploité. Ils révèlent une autre facette et les motifs d'agir du fameux "lacéré anonyme" : la colère ou le désaccord.

L'exposition se tient quelques années après le retour du général de Gaulle au pouvoir et quelques mois seulement après le putsch des généraux en Algérie. Elle résume à elle seule une dizaine d'années de tensions au travers de vingt et un décollages de Raymond Hains, dont deux cosignés avec Villeglé. En 1970, Alain Jouffroy déclare que Raymond Hains a "[...] accompli, avec la série 'La France déchirée', ce qu'on pourrait appeler la première peinture d'histoire de notre époque [...]". Les déchirures empêchent de saisir le contenu des affiches dans leur immédiateté et nécessitent une implication de la part du regardeur, l'obligeant à un exercice de décodage accru. Raymond Hains déclare en 1986 : "c'était une sorte de rapt archéologique qui plaçait mes contemporains dans la situation de regarder les oui et les non d'un référendum comme nous regardons les inscriptions de Pompéi".

La France déchirée va de pair avec ce que l'on appelait la "question algérienne" et offre un miroir au processus laborieux de décolonisation par une narration heurtée, à la fois elliptique et spasmodique, dont la genèse est marquée par la décomposition de la IV^e République. On se surprend à identifier le spectre de la guerre d'Indochine (*C'est ça le renouveau ?*, 1959) et, au milieu des nombreuses références explicites à l'Algérie, à être violenté par les apostrophes et invectives (*La V^e fait naufrage, de Gaulle compte sur vous aidez-le, OAS Fusillez les plastiqueurs* ou *De Gaulle veut un bain de sang, il l'aura*). Suite à l'enveniment du conflit algérien et aux émeutes du 13 mai 1958, le général de Gaulle est revenu au pouvoir. La présence de mentions concernant l'UNR (Union pour la Nouvelle République) occupe la plupart des décollages de cette même année. La croix de Lorraine côtoie des publicités pour le sport d'hiver, les messages de propagandes positives se noient dans une affiche de promotion pour la loterie (*De Gaulle a gagné... gros lot Loterie*, 1958). Le domaine politique ne se défait plus visuellement des produits de consommation courante. La violence tient également en cette coexistence de plusieurs registres dans un même espace, qui va parfois jusqu'à former un nouveau régime de sens, comme sur le décollage de Jacques Villeglé *Carrefour Algérie-Évien* daté du 26 avril 1961 (non présenté lors de l'exposition). Le reliquat d'une affichette concernant l'Algérie associé, par le hasard, à une bouteille d'eau minérale d'Évien ne manque pas d'une certaine ironie rétrospective au vu du lieu des accords.»

Benoît Buquet, « D'un affichisme, l'autre », in *Art & design graphique : essai d'histoire visuelle. 1950-1970, tome I, Fragments d'Europe*, Paris, Pyramyd, 2015, p. 72-73.

CONFLITS (EMBRASÉS) ET DÉSIRS (INDESTRUCTIBLES)



01 · Félix Vallotton, *La Charge*, 1893
Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou, Paris.
Donation de Adèle et Georges Besson en 1963. En dépôt au
musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon
© Centre Pompidou / MNAM / Cliché Pierre Guenat,
Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

02 · Allan Sekula, image issue de l'installation
Waiting for Tear Gas (White Globe to Black)
[En attendant les gaz lacrymogènes (D'un
globe blanc à un globe noir)], 1999-2000
Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes. Achat à la
galerie Michel Rein en 2001
© Allan Sekula Studio LLC / Photo : IAC, Villeurbanne

03 · Thibault, *La Barricade de la rue Saint-Maur-
Popincourt avant l'attaque par les troupes du
général Lamoricière, le dimanche 25 juin 1848*
Musée d'Orsay, Paris
Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé
Lewandowski

04 · Robert Filliou, *Optimistic Box n° 1*, 1968
Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou, Paris
Courtesy Estate Robert Filliou et Peter Freeman, Inc. / Photo :
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais /
Georges Meguerditchian

05 · Édouard Manet, *Guerre civile*, 1871
Musée Carnavalet - Histoire de Paris, Paris
© Musée Carnavalet / Roger-Viollet

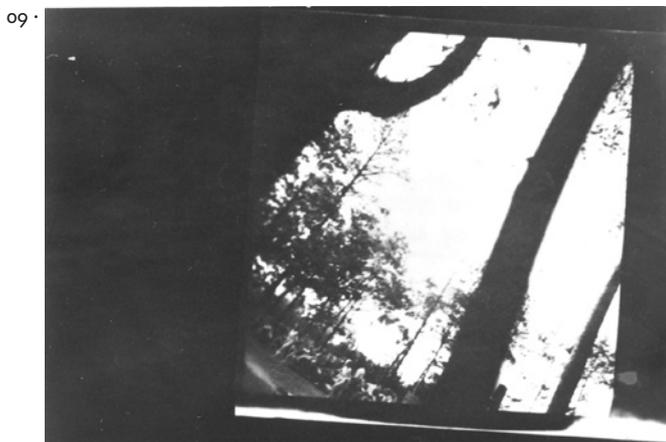
06 · Manuel Álvarez Bravo, *Obrero en huelga,
asesinado* [Ouvrier en grève, assassiné], 1934
Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris
© Manuel Álvarez Bravo - Cliché : Musée d'Art Moderne /
Roger-Viollet



07 ·



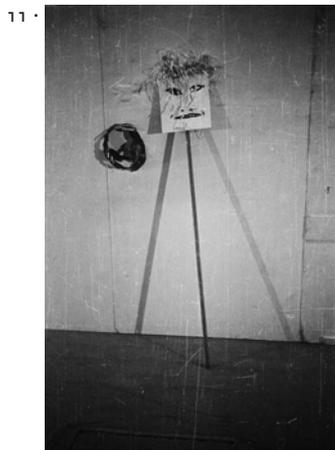
08 ·



09 ·



10 ·



11 ·



12 ·

07 · André Adolphe Eugène Disdéri (attribué à), *Insurgés tués pendant la Semaine sanglante de la Commune*, 1871
Musée Carnavalet – Histoire de Paris, Paris
© André A. E. Disdéri / Musée Carnavalet / Roger-Viollet

08 · Eduardo Gil, *Ninos desaparecidos. Segunda Marcha de la Resistancia* [Enfants disparus. Deuxième marche de la Résistance], Buenos Aires, 9-10 décembre 1982
Collection de l'artiste
© Eduardo Gil

09 · Anonyme (membre du Sonderkommando d'Auschwitz-Birkenau), *Femmes poussées vers la chambre à gaz du crématoire V de Birkenau*, 1944
Archival collection of the State Museum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim
Photo : Archival collection of the State Museum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim

10 · Joan Miró, *L'Espoir du prisonnier*, dessin préparatoire pour *L'Espoir du condamné à mort I, II et III*, 1973
Fundació Joan Miró, Barcelone
© Successió Miró / ADAGP, Paris, 2016 / Photo : Fundació Miró, Barcelone

11 · Ruth Berlau, *Accessoires de l'Antigone de Bertolt Brecht*, 1948
Akademie der Künste, Berlin, Bertolt Brecht Archiv
© by R. Berlau/Hoffmann

12 · Estefanía Peñafiel Loaliza, *et ils vont dans l'espace qu'embrasse ton regard* (étude), 2016
Production : Jeu de Paume, Paris
© Estefanía Peñafiel Loaliza

LUTTES ET AFFRONTEMENTS

« On se soulève, c'est un fait ; et c'est par là que la subjectivité (pas celle des grands hommes, mais celle de n'importe qui) s'introduit dans l'histoire et lui donne son souffle. »

— Michel Foucault, « Inutile de se soulever ? » [1979], in *Dits et écrits* (1954-1969), tome II : 1970-1975, Paris, Gallimard, 1994, p. 793.

« On parle de l'indignation comme élément déclencheur des émeutes. Cela est vrai, mais une fois seulement que la passion triste de l'indigné retrouve la puissance ontologique que des vies de lutte ont déposée. C'est alors que le soulèvement se réalise. Et il est enthousiasmant pour le militant de voir que, dans l'historicité concrète, dans l'imagination productive, le relais passe des jacqueries paysannes à l'insurrection ouvrière, des émeutes des secondes générations d'immigrés aux occupations des précaires indignés. Il y a un contenu commun, un besoin de liberté qui vit dans la continuité des soulèvements : le "souffle" d'un corps qui n'accepte plus de souffrir. »

— Antonio Negri, « L'événement soulèvement », in Georges Didi-Huberman (dir.), *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 43-44.

« Manifester, s'exposer »



■ Observer les images d'Eduardo Gil, Allan Sekula et Félix Vallotton :

— Quels modes de soulèvements sont représentés ? Quels sont les moments et les points de vue choisis (frontal, rapproché, en plongée...) ? Quels effets produisent-ils sur le spectateur ? Se sent-il impliqué de la même façon dans toutes ces images ?

— Quels aspects de la manifestation sont mis en avant ?

— Laquelle de ces images nous donne le plus l'impression de mouvement ? Quelle est la technique utilisée ? En quoi le dessin et la gravure peuvent-ils représenter un avantage intéressant ?

— Quels choix un photographe

peut-il faire pour renforcer les qualités descriptives de son image (point de vue, cadrage, netteté...) ?

— À votre avis, dans quelles intentions ces images ont-elles été réalisées ?

■ Prolonger la réflexion par l'étude du droit de manifester. Vous pouvez vous référer au site « Vie publique » (<http://www.vie-publique.fr/decouverte-institutions/citoyen/participation/action-collective-acte/manifestant.html>).

— Quelles relations peut-on établir entre manifestations et conflits ? Qui peut alors s'opposer ? Les deux parties sont-elles dotées des mêmes moyens d'expression, de protection, de répression... ?

■ Travailler autour des différentes formes d'expression et d'action dans les conflits.

— Étudier la notion de résistance.

Comment peut-on la définir ? Quelles formes a-t-elle prises dans l'histoire ?

Quelles formes peut-elle prendre aujourd'hui ?

— En quoi l'art peut-il constituer une forme de résistance ?

— Que signifie la notion de désobéissance civile ? Dans quelles conditions peut-elle apparaître légitime ? Vous pouvez notamment étudier les textes d'Henry David Thoreau sur la désobéissance civile, « Le problème de la violence dans l'opposition » d'Herbert Marcuse [DOC. # 8, p. 56] et, en littérature, *Bartleby* d'Herman Melville. Vous pouvez également consulter ces ressources en ligne :

— « Résister par l'art et la littérature » (Concours national de la Résistance et de la déportation, 2015-2016) : <http://www.museedelaresistanceenligne.org/expo.php?expo=101> ;

— « Résistances numériques », sur le site de l'exposition « Soulèvements ».

■ Étudier un événement de l'histoire contemporaine ou de l'actualité qui relève d'un soulèvement populaire et rassembler différentes publications sur le sujet.

— S'intéresser plus spécifiquement aux images collectées. Les personnes et les actions représentées sont-elles variées ou proches ? À votre avis, pourquoi ? Par qui et dans quelles conditions ces images ont-elles été réalisées ?

Les informations à ce sujet sont-elles disponibles ? Dans quel contexte sont-elles présentées (formats, supports, modalités de diffusion) ? Des éléments de texte sont-ils également présents (titres, légendes, commentaires) ? Quelles relations ont-ils avec les images ?

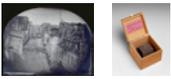
— Prolonger la réflexion à l'appui de la citation suivante :

« Représentation et événement. Deux mots, deux notions, un couple en apparence indissociable. Comment, en effet, imaginer l'un sans l'autre ? Quel fait pourrait aujourd'hui connaître un impact tel qu'il se signale comme événement sans avoir partie liée avec le visible ? Sauf à acquiescer la thèse de l'irreprésentable, l'événement à l'époque contemporaine est un treillis de représentations et de faits, un composite de discours et d'expériences. Toute la difficulté consiste dès lors à comprendre ce composite qui est le cœur de notre relation à l'histoire, car aucune symétrie ne gouverne la relation de l'image à l'événement. L'événement n'est jamais le "contenu" de l'image, celle-ci n'est pas plus son "contenant", leur relation est dialectique, soit contradictoire et réciproque. » [Michel Poivert, « L'événement comme expérience », in *L'Événement. Les Images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Jeu de Paume, 2007, p. 15.]

■ Revenir sur la tradition de la peinture d'histoire. À quels types d'événements est-elle consacrée et quelles personnes met-elle en scène ? Rechercher des œuvres dans lesquelles la représentation du peuple est le sujet principal. À quelle époque se situent-elles ? Quels bouleversements la photographie et le cinéma ont-ils apportés ?

— La séance de la formation continue du Jeu de Paume pour les enseignants et les équipes éducatives intitulée « Corps suspendus, corps enlevés, corps soulevés », qui a lieu le 14 décembre 2016 au musée du Louvre, ainsi que les ressources proposées par ce partenaire dans l'espace « Une cartographie des soulèvements » du site dédié à l'exposition, permettent de poursuivre ces réflexions.

« Construire ses barricades » et « Joies vandales »



■ Rapprocher le daguerréotype de Thibault et l'œuvre de Robert Filliou :
— De quels événements cette image et cet objet témoignent-ils ?

— Quel est leur sujet commun ?

— Quel rapport entretiennent-ils à ce sujet ?

Faire des recherches sur la Révolution de 1848 et sur les mouvements de Mai 1968.

■ Le dispositif de la barricade a été inventé lors du soulèvement populaire de 1588, nommé « journée des Barricades » :
— À votre avis, d'où vient ce mot ? Quels objets pouvaient alors avoir été utilisés pour obstruer le passage et protéger les insurgés ? Quels sont ceux qui ont été utilisés lors des soulèvements de 1848 et 1968 ? Quels sont les moyens dont peuvent disposer les populations lors de soulèvements ?

— Prolonger la réflexion à l'aide de la citation suivante de Walter Benjamin : « Le véritable but des travaux de Haussmann était de protéger la ville contre la guerre civile. Il voulait rendre à jamais impossible l'érection de barricades à Paris. C'est dans la même intention que Louis-Philippe, déjà, avait introduit le pavé de bois ; ce qui n'avait pas empêché les barricades de jouer un rôle dans la révolution de Février. Engels s'est intéressé à la tactique du combat de barricades. Haussmann pense y faire obstacle de deux manières. La largeur des boulevards doit interdire la construction de barricades, et de nouvelles percées doivent rapprocher les casernes des quartiers ouvriers. Les contemporains qualifient le projet d'« embellissement stratégique ». » [Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e siècle », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 64.]

— Quelle fonction ont habituellement les pavés ? En quoi le fait de les déterrer, de les soulever, de les déplacer et de les accumuler peut-il constituer une remise en question de l'ordre établi ? De quels désirs, ce détournement de l'usage est-il le reflet ?

— Commenter ce titre de chapitre des *Misérables* de Victor Hugo : « Quel horizon on voit du haut de la barricade ».

■ Observer l'œuvre de Robert Filliou, *Optimistic Box n° 1*, réalisée en 1968. Sur le couvercle de la boîte est inscrit : *thank god for modern weapons* [remercieons dieu pour les armes modernes] :
— Qu'évoque la forme de la boîte et le papier rose ? En quoi ce mode de présentation constitue-t-il un paradoxe ?
— Après avoir lu le titre et l'inscription, peut-on s'attendre à trouver un pavé dans la boîte ?

Lorsque le couvercle est ouvert, un autre texte affirme : « we don't throw stones at each other any more » [nous ne nous lançons plus de pierres désormais] :
— À quel conflit contemporain l'artiste semble-t-il faire référence ? Quels types d'armes compare-t-il ?
— Quelle place occupe le texte dans cette œuvre ?
— Un des slogans de mai 1968 était « sous les pavés, la plage ». À votre avis, que signifie-t-il ? Quelle incitation donne-t-il ? À quel désir fait-il écho ?

■ Étudier l'extrait suivant du « caractère destructeur » de Walter Benjamin, écrit en 1931 : « Le caractère destructeur est jeune et enjoué. Détruire en effet nous rajeunit, parce que nous effaçons par là les traces de notre âge, et nous réjouit, parce que déblayer signifie pour le destructeur résoudre parfaitement son propre état, voire en extraire la racine carrée. [...] Aux yeux du caractère destructeur, rien n'est durable. C'est pour cette raison précisément qu'il voit partout des chemins. Là où d'autres butent sur des murs ou des montagnes, il voit encore un chemin. Mais comme il en voit partout, il lui faut partout les déblayer. Pas toujours par la force brutale, parfois par une force plus noble. Voyant partout des chemins, il est lui-même toujours à la croisée des chemins. Aucun instant ne peut connaître le suivant. Il démolit ce qui existe, non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse. » [Walter Benjamin, « Le caractère destructeur »

[1931], trad. R. Rochlitz, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 330-332.]

— Walter Benjamin présente-t-il le « caractère destructeur » de manière positive ou négative ? L'associe-t-il à la violence ? Que signifie ce qu'il nomme l'« amour du chemin » ?
— Le recours à la violence peut-il être nécessaire ? Légitime ? Rechercher des exemples dans l'histoire pour lesquels il a été décidé de faire appel à la violence, ou de la refuser. Poursuivre le débat.

TÉMOIGNAGES ET TRANSMISSIONS

« Un soulèvement est d'ordinaire un événement ponctuel. Il a un terme. Son échec participe à sa définition intrinsèque. Par conséquent, même lorsqu'un soulèvement échoue à atteindre ses objectifs, il "entre dans l'histoire" malgré tout, ce qui constitue une réalisation en soi, un accomplissement discursif qui a des répercussions affectives. Un soulèvement manqué peut devenir une mémoire transmise par l'Histoire, une promesse non tenue reprise par les générations suivantes, qui s'engagent à atteindre ses objectifs. Un soulèvement en cite un autre, se trouve ranimé par les images et récits propres au premier. Les soulèvements qui ne cessent de se produire ici et là forment un héritage historique. Un soulèvement échoue et un autre commence, ce qui laisse penser qu'à un moment donné une histoire cumulative des soulèvements implique un processus en cours, une lutte dépassant les soulèvements qui la composent, une lutte qui ne finit pas. »
— Judith Butler, « Soulèvement », in Georges Didi-Huberman (dir.), *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 32.

« Mourir d'injustice »



■ Comparer la gravure d'Édouard Manet réalisée à la suite de la répression de

la Commune à Paris en 1871 et la photographie de Manuel Álvarez Bravo prise au Mexique en 1934 :

— Que montrent ces deux images ?
— Quels points communs peut-on observer entre elles ? De quelles réalités des soulèvements témoignent-elles ?
— Édouard Manet reprend dans cette gravure la position d'un torero mort représenté dans un tableau qu'il avait réalisé une dizaine d'années plus tôt. Cette référence à la peinture peut-elle apporter une nouvelle dimension à l'image ? En quoi l'affrontement de la corrida peut-il être comparé à celui qui opposa les communards aux troupes versaillaises ?

— Qu'est-ce qui différencie la photographie de la gravure ? Sur quels effets propres au dessin Manet joue-t-il ? Distingue-t-on facilement le corps de l'homme de son environnement ? Quelle impression cela donne-t-il ?

— Comment est vêtu l'homme à terre ? De fait, cette image est-elle inscrite dans un temps précis ou paraît-elle intemporelle ? De quelle façon la photographie donne-t-elle cette même impression ?

— Comment ces images évoquent-elles la violence ? La présentent-elles de manière explicite, en train de se déchaîner ? À votre avis, pourquoi Manet et Álvarez Bravo ont-ils représenté ce moment précis ? Ont-ils eu le choix ? Quels sont les points de vue et les cadrages adoptés ? Quels effets peuvent-ils produire sur le spectateur ?

■ À partir de la citation suivante, réfléchir à la distinction entre les notions de « puissance » et de « pouvoir » dans les soulèvements :

« On n'exerce pas le pouvoir au moment où l'on se soulève. C'est sans doute à une révolution en bonne et due forme (mais que serait cette "bonne et due forme" ? c'est là une autre et redoutable question) qu'incomberait la tâche de le "prendre" finalement, ce pouvoir : de l'instituer et de l'exercer. Dans un soulèvement on ne fait encore – mais c'est déjà considérable – que déployer une *puissance* qui est *désir* et qui est *vie*. Même Kant fut prêt à l'admettre et à conjoindre ces trois mots que je viens de souligner : "La vie est la puissance (*Vermögen*) qu'a un être d'agir

d'après les lois de la faculté de désirer (*Begehrungsvermögen*)". » [Georges Didi-Huberman (dir.), « Par les désirs (Fragments sur ce qui nous soulève) », in *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016 p. 327.]

— Approfondir l'étude des notions de pouvoirs, puissances et désirs, en écoutant les enregistrements des séances du séminaire de Georges Didi-Huberman de l'EHESS, diffusés sur le site de l'exposition « Soulèvements ».

— Un soulèvement dont les revendications n'aboutissent pas implique-t-il l'échec de ce mouvement ? Qu'est-ce qui pousse à renouveler résistances et révoltes malgré les risques de répression ?

« L'espoir du condamné à mort »



■ Ces images sont liées à des situations de réclusion et de condamnation à mort. La photographie réalisée dans le camp d'extermination nazi d'Auschwitz-Birkenau a été prise clandestinement en 1944 à proximité du four crématoire V par un membre du *Sonderkommando*. Le dessin de Joan Miró fait partie d'un ensemble de dessins préparatoires pour un triptyque achevé en 1974, date de l'exécution du militant anarchiste Salvador Puig i Antich dans la prison Modelo de Barcelone, un an avant la fin du régime de Franco :

— Ces images montrent-elles précisément les conditions de détention et d'exécution ? De quelle façon rendent-elles compte des faits auxquels elles se rapportent ? Perçoit-on clairement les personnes emprisonnées ou condamnées ?

— En quel sens peut-on dire que les traces ou les inscriptions sont des témoignages directs de situations vécues ?

— Dans quelle mesure peut-on dire qu'un document photographique peut être considéré comme une trace de ce qui a eu lieu ?

— Qu'est-ce qui confère à cette photographie – bien que quasiment illisible – sa valeur considérable ?

— En quoi la volonté et l'espoir de transmission sont-ils à l'origine de cette image et de cette œuvre picturale ?

■ Observer plus particulièrement la photographie réalisée à Auschwitz-Birkenau en 1944 :

— L'image est-elle nette ? Comment est-elle cadrée ? À votre avis, pourquoi ?

— Faire des recherches sur les *Sonderkommandos* et sur les conditions dans lesquelles cette photographie, qui fait partie d'un ensemble de quatre images, a été réalisée et transmise.

Vous pouvez vous référer à l'extrait d'*Images malgré tout* de Georges Didi-Huberman [DOC. # 9, p. 56], qui retrace les conditions de prises de vue, d'acheminement et d'extraction de la pellicule du camp. Qu'apporte à ces images la note écrite par deux détenus politiques dans la perspective de la transmission de ces images à la résistance polonaise ? Et inversement ?

— Commenter la citation suivante, également de Georges Didi-Huberman, qui rapporte le témoignage de Filip Müller, membre du *Sonderkommando* : « Au creux de ce désespoir fondamental, la "sollicitation à résister" s'est probablement détachée des êtres eux-mêmes, promis à disparaître, pour se fixer sur des signaux à émettre par-delà les frontières du camp : "Comment informer le monde des atrocités qui se commettaient ici restait notre préoccupation majeure". » [Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 14-15.]

■ Selon Joan Miró, ce dessin se rapporte à la mort de Salvador Puig i Antich qui a été exécuté par garrot :

— Comment peut-on interpréter les lignes courbes dans ce contexte ? Peut-on y voir autre chose ?

— Comparer le dessin préparatoire au triptyque achevé (Barcelone, Fondation Miró). Comment la ligne évolue-t-elle dans les trois compositions ? À votre avis, pourquoi l'artiste a-t-il choisi d'utiliser de la couleur ainsi qu'un fond lumineux ?

— Se renseigner sur les conséquences de cet assassinat sur la suite du régime de Franco. En quoi peut-on voir dans cette œuvre la marque d'un « désir indestructible » et l'espoir d'un soulèvement ?

REPRÉSENTATIONS ET CONSTRUCTIONS

« Les images, comme les mots, se brandissent comme des armes et se disposent comme des champs de conflits. Le reconnaître, le critiquer, tenter de connaître aussi précisément que possible, voilà peut-être une première responsabilité politique dont l'historien, le philosophe ou l'artiste doivent assumer les risques et la patience. »

— Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire, 4*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 21.

Fonctions et usages des images



■ La Commune est une insurrection parisienne qui a eu lieu en 1871, en réaction à la défaite et à la capitulation de la France à la fin de la guerre franco-prussienne de 1870. Visant à l'instauration d'un gouvernement populaire autonome à Paris, elle est très sévèrement réprimée par les troupes versaillaises au cours de la Semaine sanglante. Cette photographie a été réalisée par Eugène Disdéri lors de l'exposition des corps des communards tués :

— Dans quelle posture les corps sont-ils photographiés ? Quel est le point de vue ? Quelle impression avons-nous quand nous les voyons ainsi, verticalement, les uns à côté des autres ? Que restitue, malgré la mort, cette photographie ?

— Si comme l'affirme Georges Didi-Huberman, l'intention de départ était de réaliser un « trophée de chasse », comment et pour qui cette même image peut-elle devenir un hommage au combat collectif et au choix de la lutte ? Quel rôle peut jouer la mémoire dans un soulèvement ?

Vous pouvez vous appuyer sur l'extrait de *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire, 4*, de Georges Didi-Huberman [DOC. # 10, p. 57].

■ La première Marche de la Résistance a eu lieu en 1981 sur la place de Mai,

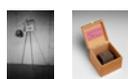
au centre de Buenos Aires, à l'appel des mères des enfants disparus lors de la dictature argentine. Cette marche de résistance s'est reproduite l'année suivante, puis année après année jusqu'à la fin de la dictature en 1983, et y compris après jusqu'en 2006.

— Qui sont les personnes qui manifestent ? Pourquoi ces femmes ont-elles appelé à se rassembler et décidé de continuer à marcher ?

— Dans cette image, nous pouvons distinguer des banderoles et des pancartes. Que voit-on sur ces pancartes ? Quelle place tiennent les images dans cette manifestation ?

— Quel effet produit la juxtaposition des visages présents et absents dans la photographie d'Eduardo Gil ? Que donne-t-il alors à voir du rôle de la photographie ?

Objets et mises en scène



■ Ruth Berlau a réalisé en 1948 un reportage photographique sur la pièce *Antigone* de Bertolt Brecht d'après Sophocle. Ses photographies de mises en scène et d'accessoires, accompagnées de dessins du collaborateur de Brecht, Caspar Neher, ont été publiées dans un livre intitulé *Antigonmodell 1948*, en 1955 :

— Que représente l'objet photographié par Ruth Berlau ? À votre avis, comment était-il manié sur scène ? Quel objet utilisé dans les manifestations rappelle-t-il ? Quel peut être le rôle du masque ?

— Analyser un extrait d'*Antigone* de Brecht [DOC. # 11, p. 57]. Interroger les différents rapports de force (hommes/femmes, autorité/soumission...), ainsi que les formes de résistance à l'ordre (désertion, désobéissance...).

— En quoi peut-on rapprocher la situation de la pièce de la Seconde Guerre mondiale ?

— Selon vous, pourquoi Brecht a-t-il souhaité publier ces photographies ? Quel sens leur donne-t-il ?

— Étudier la notion de distanciation chez Brecht. Quel effet produit-elle sur le spectateur ? Dans quelle situation le met-il ?

■ Rapprocher cette photographie de Ruth Berlau, qui date de 1948, de l'œuvre de Robert Filliou réalisée en 1968 :

— Quel rôle joue la mise en scène des objets ? Quels désirs animent les artistes ?

— De quel pouvoir ces œuvres sont-elles investies ? Quelle est la place donnée au spectateur ?

Vous pouvez pour cela vous aider des textes de Roland Barthes et de Robert Filliou [DOC. # 12, p. 58].

Dispositifs et place du spectateur



■ Analyser les œuvres d'Allan Sekula et d'Estefanía Peñafiel Loaiza, ainsi que leur dispositif de présentation. L'image d'Allan Sekula est issue de l'œuvre intitulée *Waiting for Tear Gas* [En attendant les gaz lacrymogènes], qui rassemble 81 diapositives, réalisées pendant les manifestations altermondialistes à Seattle en 1999 et projetées sous forme de diaporama dans l'espace d'exposition. L'œuvre d'Estefanía Peñafiel Loaiza, *et ils vont dans l'espace qu'embrasse ton regard*, qui revient sur l'histoire du camp de rétention de Vincennes, est une installation.

Composée d'une multiprojection, elle présente à la fois un travelling suivant le périmètre du camp, ce dernier restant hors champ, et des images de mains qui manipulent des photographies et documents d'archives sur une table :

— Pourquoi avoir choisi ces modes de présentation ?

— Que produit la projection sur le spectateur ? Se sent-il impliqué ? De quelle façon ?

— Que signifie pour vous l'idée de regarder des images sur une table lumineuse ?

— À votre avis, quel rôle peut jouer, pour le spectateur, l'expérience de l'exposition ?

DOC. # 8

« Quelle attitude convient-il d'adopter aujourd'hui à l'égard du gouvernement américain pour se conduire réellement en homme ? Je dois répondre qu'on ne saurait s'y associer en rien sans risquer l'opprobre. Je ne puis, même pour un seul instant, reconnaître comme mienne cette organisation politique qui est également le gouvernement de l'esclave. [...] »

En d'autres termes, quand un sixième de la population d'une nation qui prétend être le sanctuaire de la liberté se compose d'esclaves, quand tout un pays se voit injustement occupé, conquis par une armée étrangère et soumis à la loi martiale, j'estime qu'il est grand temps pour les honnêtes gens de se rebeller et de songer à la révolution. Que le pays [le Mexique] ainsi envahi ne soit pas le nôtre, tandis que l'armée d'invasion est la nôtre, rend un tel devoir plus pressant encore. »

Henry D. Thoreau, « Résistance au gouvernement civil » [1849], trad. Sophie Rochefort-Guillouet et Alain Suberchicot, in *Désobéir*, Paris, 10/18, 1994, p. 50-51.

« Je voudrais dire deux mots sur le droit de résistance, parce que je découvre avec stupeur que personne n'est vraiment profondément conscient du fait que la reconnaissance de ce droit (la *civil disobedience* en l'occurrence) constitue l'un des éléments les plus anciens et sacrés de la civilisation occidentale. L'idée qu'il existe un droit supérieur au droit positif est aussi vieille que cette civilisation elle-même. Ce conflit entre deux Droits, toute opposition qui dépasse la sphère privée le rencontre. L'ordre établi détient le monopole légal de la force et il a le droit positif, l'obligation même d'user de cette violence pour se défendre. En s'y opposant, on reconnaît et on exerce un droit plus élevé. On témoigne que le devoir de résister est le moteur du développement historique de la liberté, le droit et le devoir de la désobéissance civile étant exercés comme force potentiellement légitime et libératrice. Sans ce droit de résistance, sans l'intervention d'un droit plus élevé contre le droit existant, nous en serions aujourd'hui encore au niveau de la barbarie primitive. »

Herbert Marcuse, conférence « Le problème de la violence dans l'opposition », juillet 1967 (en ligne sur <http://www.philagora.net/grenier/marcuse.php>).

DOC. # 9

« Arracher une image à cela, malgré cela ? Oui. Il fallait coûte que coûte donner forme à cet inimaginable. Les possibilités d'évasion ou de révolte étaient si réduites à Auschwitz que la simple émission d'une image ou d'une information [...] devenait l'urgence même, un parmi les derniers gestes d'humanité. [...]. C'est ainsi que, selon un témoignage recueilli par Langbein, un travailleur civil réussit à introduire un appareil en fraude et à le faire parvenir jusqu'aux membres du *Sonderkommando*. Il ne restait, dans l'appareil, probablement qu'un bout de pellicule vierge. La prise de vue nécessitait tout un dispositif de guet collectif. Le toit du crématoire V fut intentionnellement endommagé, en sorte que certains membres de l'équipe

y furent envoyés par les SS pour réparation. De là-haut, David Szmulewski put ainsi faire le guet : il observait ceux – notamment les gardiens de miradors avoisinants – qui avaient justement pour tâche de surveiller le travail du *Sonderkommando*. Caché au fond d'un seau, l'appareil parvint entre les mains d'un juif grec nommé Alex – aujourd'hui encore non identifié : on ignore son nom de famille – posté en contrebas, devant les fosses d'incinération, et censé travailler avec les autres membres de l'équipe.

Terrible paradoxe de cette *chambre noire* : pour réussir à extraire l'appareil du seau à caler le viseur, à l'approcher de son visage et à prendre une première séquence d'images, le photographe a dû se cacher dans la chambre à gaz à peine – peut-être pas encore complètement – vidée de ses victimes. Il est en retrait dans l'espace sombre. Le biais, l'obscurité où il se tient le protègent. Il s'enhardit, change d'axe et s'avance : la seconde vue est un peu plus frontale et légèrement plus rapprochée. Plus risquée, donc. Mais aussi paradoxalement plus posée : plus nette. Comme si la peur avait un instant disparu devant la nécessité de ce travail, arracher une image. On y voit, justement, le travail quotidien des autres membres de l'équipe, celui d'arracher aux cadavres qui gisent encore au sol leur dernière semblance humaine. [...]

Ayant dissimulé l'appareil – dans sa main ? dans le seau ? dans un pan de son vêtement ? – le "photographe inconnu" se risque alors à sortir du crématoire. Il longe le mur. Deux fois il tourne sur sa droite. Il se retrouve donc de l'autre côté du bâtiment, au sud, puis il s'avance vers le bois de bouleaux, à l'air libre. Là aussi, l'enfer continue : un "convoi" de femmes, déjà dévêtues, s'apprête à entrer dans la chambre à gaz. Les SS sont autour. Il n'est pas possible de franchement sortir l'appareil, encore moins de viser. Le "photographe inconnu" prend deux clichés à la sauvette, sans regarder, peut-être en continuant de marcher. Sur l'une des deux images – évidemment privée d'orthogonalité, d'orientation "correcte" –, on aperçoit, dans le coin inférieur droit, tout un groupe de femmes qui semblent marcher ou bien attendre leur tour. Trois autres femmes, plus proches, se dirigent en sens inverse. L'image est très floue. On peut cependant voir, de profil, un membre du *Sonderkommando* reconnaissable à sa casquette. Sur le bord, à droite, on devine la cheminée du crématoire IV. L'autre image est pratiquement abstraite : on subodore juste la cime des bouleaux. Face au sud, le photographe a la lumière dans les yeux. L'image est éblouie par le soleil qui perce à travers les ramures.

Puis, Alex revient vers le crématoire, probablement par le côté nord. Il restitue rapidement l'appareil à David Szmulewski, demeuré jusque-là sur le toit, à guetter d'éventuels mouvements de SS. L'opération entière n'aura pas duré plus de quinze à vingt minutes. Szmulewski replacera l'appareil dans le fond du seau. Le bout de pellicule sera extrait de l'appareil, ramené au camp central et enfin sorti d'Auschwitz dans un tube de pâte dentifrice où l'avait caché Helena Dantón, employée à la cantine SS. Il parviendra un peu plus tard, le 4 septembre 1944, à la Résistance polonaise de Cracovie, accompagné d'une note écrite par deux détenus politiques, Józef Cyrankiewicz et Stanislas Klodzinski : "Urgent. Envoyez le plus rapidement possible deux rouleaux en métal de pellicule pour appareil photo 6 x 9. Pouvons faire des photos. Envoyons des

photos de Birkenau montrant des détenus envoyés à la chambre à gaz. Une photo représente l'un des bûchers en plein air où l'on brûle des cadavres, car le crématoire n'est pas en mesure de les brûler tous. Devant le bûcher, des cadavres qui vont y être jetés. Une autre photo représente un endroit dans le bois où les détenus se déshabillent soi-disant pour prendre une douche. Ensuite ils seront envoyés à la chambre à gaz. Envoyez les rouleaux le plus rapidement possible. Envoyez les photos ci-jointes immédiatement à Tell – nous pensons que les photos agrandies peuvent être envoyées plus loin".»

Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 21-26.

DOC. # 10

« On pourra fort bien, devant la célèbre photographie des fusillés de 1871, par exemple, se contenter du macabre lieu commun – commun à tant d'images historiques – et verser les douze cadavres dans la vague communauté des morts "victimes de l'histoire" et de la violence politique. Mais on peut tout aussi bien réfléchir, devant cette image, à la communauté même de ces communards assassinés. On peut – on devrait – s'interroger sur le pourquoi et le comment de leur choix, de leur lutte, de leur commune exposition à la mort sous l'objectif d'Adolphe-Eugène Disdéri (ou d'un de ses collaborateurs). On doit savoir que ces douze fusillés font eux-mêmes partie d'une communauté bien plus large, puisque quelque vingt-cinq mille communards furent mis à mort par les troupes versaillaises durant la Semaine sanglante de mai 1871 et ses lendemains répressifs. Si de telles questions apparaissent bien comme des questions de connaissance, c'est à la condition de ne pas oublier que la même racine *cum* – "avec" – lie justement le mot connaissance au mot communauté, là même où une connaissance de la Commune nous apprendrait peut-être quelque chose de nouveau sur l'état actuel de notre propre communauté historique. [...] Maurice Blanchot proposait d'entendre la communauté, le peuple, "non comme l'ensemble des forces sociales, prêtes à des décisions politiques particulières, mais dans son refus instinctif d'assumer aucun pouvoir, dans sa méfiance absolue à se confondre avec un pouvoir auquel il se déléguerait, donc dans sa *déclaration d'impuissance*". Mais il s'agit moins, me semble-t-il, de se satisfaire de l'impuissance des peuples que de constater ceci : leur *puissance* ne cesse pas quand échoue leur accession au *pouvoir*. C'est ce qui arrive aux communards morts de 1871 : leur révolution a échoué, certes, mais leur communauté demeure puissamment affirmée jusque dans la réunion – indélébile dans notre mémoire – de ces douze cercueils cadrés par le photographe. »

Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire*, 4, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 99-100.

DOC. # 11

ANTIGONE.

Voici : nos frères,
L'un et l'autre entraînés dans la guerre de Créon
Contre la lointaine Argos, la guerre pour les mines de fer,
L'un et l'autre tombés, ne seront pas
L'un et l'autre recouverts de terre.

Celui qui n'a pas craint le combat, Étéocle,
Sera, dit-on, couronné puis enseveli selon l'usage.
Mais l'autre, mort d'une mort misérable, Polynice,
D'après ce qu'on a proclamé dans la cité,
Aucune tombe ne devra abriter son corps,
Personne ne devra prendre pour lui le deuil.
Abandonné sans pleurs ni sépulture,
Il sera dévoré par les oiseaux. Quiconque fera
Quoi que ce soit contre ces mesures
Sera lapidé. Alors dis-moi ce que tu comptes faire.

ISMÈNE.

Sœur, qu'attends-tu de moi ?

ANTIGONE.

Que tu m'aides.

ISMÈNE.

Dans quelle entreprise dangereuse ?

ANTIGONE.

Ensevelir Polynice.

ISMÈNE.

Lui, que la cité renie ?

ANTIGONE.

Lui, que la cité trahit.

ISMÈNE.

Lui qui s'est révolté !

ANTIGONE.

Oui. Mon frère et le tien.

ISMÈNE.

Sœur, tu seras prise

Et pour te justifier tu n'auras rien.

ANTIGONE.

Rien d'autre que ma fidélité. [...]

ISMÈNE.

Antigone, sauvage,

Subir l'opprobre est chose amère,

Mais le sel des larmes lui aussi est compté.

Elles ne jaillissent pas des yeux intarissablement.

Le tranchant de la hache qui met fin à une chère existence,

Ouvre, chez celui qui survit les veines de la douleur.

Il crie, il lui est interdit de cesser de gémir.

Et pourtant il entend au-dessus de se pleurs

Le bruit d'ailes des oiseaux et à travers ses larmes

Il revoit les vieux ormes et les toits familiers.

ANTIGONE.

Je te hais. Tu oses me montrer

Impudemment ce tablier troué où je vois

Ton chagrin disparaître ? Elle est encore

Sur la pierre nue, cette chair, parente de ta chair,

Exposée aux oiseaux du vaste ciel, et déjà

Pour toi c'est du passé.

ISMÈNE.

Simplement

Pour me révolter, je ne suis rien de ce qu'il faudrait être,

Je suis maladroite, et j'ai peur pour toi.

ANTIGONE.

Ne me donne pas de conseils !
 Occupe-toi de ta propre vie ! Laisse-moi faire
 Ce qui au moins doit être fait, laisse-moi honorer
 Celui des miens qu'on a traité ignominieusement.
 Je supporte la souffrance, je l'espère, assez pour pouvoir
 Mourir d'une mort affreuse.
 ISMÈNE.

Va, emporte ta poussière. Pourtant sache-le :
 Tes paroles sont folles, mais pleines de la tendresse
 Que tu as pour ceux que tu aimes.»

Bertolt Brecht, *Antigone* [1948], trad. Maurice Regnaut, Paris, L'Arche, 2000, p. 17-20.

DOC. # 12

« Quoi qu'on décide finalement sur Brecht, il faut du moins marquer l'accord de sa pensée avec les grands thèmes progressistes de notre époque : à savoir que les maux des hommes sont entre les mains des hommes eux-mêmes, c'est-à-dire que le monde est maniable ; que l'art peut et doit intervenir dans l'histoire ; qu'il doit aujourd'hui concourir aux mêmes tâches que les sciences, dont il est solidaire ; qu'il nous faut désormais un art de l'explication, et non plus seulement un art de l'expression ; que le théâtre doit aider résolument l'histoire en dévoilant le procès ; que les techniques de scène sont elles-mêmes engagées ; qu'enfin, il n'y a pas une "essence" de l'art éternel, mais que chaque société doit inventer l'art qui l'accouchera au mieux de sa propre délivrance... »

Roland Barthes, « La Révolution brechtienne », éditorial de la revue *Théâtre populaire* [1955], in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 52.

« J'essaie d'imaginer s'il y a une "proposition artistique" aux problèmes actuels dans le monde. [...] J'entends par "proposition artistique", une solution distincte de celle proposée par les scientifiques ou les politiciens.

C'est pourquoi je parle de

Participation au rêve collectif

Création permanente d'une liberté permanente

Mais je n'ai pas de réponses, simplement des questions.
 C'est une recherche.

Je ne peux mener cette recherche seul et espère que d'autres y participeront.

J'insiste sur l'idée que la recherche est bien le privilège de ceux qui ne savent pas et non pas le domaine de ceux qui savent (comme moi, et peut-être vous !). »

Robert Filliou, insert au sein du catalogue *Research at the Stedelijk*, trad. de l'anglais par Sylvie Jouval, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1971.

RENDEZ-VOUS AUTOUR DE L'EXPOSITION

renseignements et tarifs au dos

Visites et ateliers

mercredis et samedis, 12h30

■ les rendez-vous du Jeu de Paume : visite commentée des expositions en cours par un conférencier du Jeu de Paume

jeudi 20 et vendredi 21 octobre, 14h30

■ 12-15ans.jpdp* : « Les images ont la parole », stage d'expérimentation autour de la production et de l'édition d'images pour les 12-15 ans
En partenariat avec la Bibliothèque des Arts Décoratifs et Les Ateliers du Carrousel

samedis 29 octobre et 12 novembre, 14h30

■ visite croisée* : « Soulèvements, de la Goutte-d'Or à la Concorde »
De lavois en arrière-cours, il s'agit tout d'abord de remonter le temps lors d'une déambulation dans les rues de la Goutte-d'Or. Après un thé à la menthe au café de l'Institut des Cultures d'Islam, le parcours se poursuit dans les salles du Jeu de Paume par la découverte de l'exposition « Soulèvements ».
En collaboration avec l'Institut des Cultures d'Islam

samedis 29 octobre, 15h30, et 26 novembre, 11h et 15h30

■ les enfants d'abord* ! : « L'imagination soulève les montagnes », visite-atelier pour les 7-11 ans

samedis 5 novembre, 3 décembre et 7 janvier, 15h30

■ les rendez-vous en famille* : un parcours en images pour les 7-11 ans et leurs parents

mardis 27 décembre et 10 janvier, 18h

■ les rendez-vous des mardis jeunes : visite commentée des expositions en cours par un conférencier du Jeu de Paume

Rencontres et performances

mardi 25 octobre, 19h

■ « Aux abords d'un monde abîmé, les corps se soulèvent puis se déchaînent », programmation de lectures et de performances proposée par Mehdi Brit, historien de l'art et commissaire d'exposition
Les espaces du Jeu de Paume deviennent le plateau d'un théâtre fiévreux mêlant les interventions de différents artistes invités à se saisir de la danse, de la parole et de l'image en réponse à l'exposition « Soulèvements ». Le public est convié à déambuler entre les salles de l'exposition et l'auditorium pour

s'imprégner de cette écriture vivante et se laisser gagner par ce conte agité.
Avec Dominique Gilliot, artiste, Hiam Abbass, réalisatrice, et actrice, et Mani A. Mungai, chorégraphe et danseur
Dans le cadre des mardis jeunes

samedi 19 novembre, 17h

■ « Un courte histoire de la résistance numérique », rencontre avec Marie Lechner, journaliste, et Inke Arns, commissaire d'exposition
Dès 1994, alors qu'Internet est encore balbutiant, le collectif américain Critical Art Ensemble a développé le concept de « désobéissance civile électronique » et, dans sa foulée, nombre d'artistes et activistes du net ont exploré ce nouvel espace de contestation. Des premiers *sit-in* virtuels de l'Electronic Disturbance Theater aux attaques DDoS de l'hydre Anonymous, cette rencontre explore les liens entre hacktivistes, lanceurs d'alerte et *vigilantes* (auto-justiciers).

samedi 26 novembre, 17h

■ *Pixelated Revolution** de Rabih Mroué (vidéo, performance, 2012, 45 min)
Rabih Mroué réunit et commente des vidéos datant du début de la révolution syrienne. À l'image, les forces du régime, dont le regard croise l'objectif des caméras de téléphones portables tendus par des manifestants. Ces derniers vont tomber, hors-champ, sous les coups de leurs assaillants.
Dans le cadre du Festival d'Automne à Paris

samedi 10 décembre, 17h

■ *Le Peuple et la Montagne*, lecture performative de Filipa César autour de son projet *Luta ca caba inda* [La lutte n'est pas finie], en collaboration avec Tobias Hering, commissaire d'exposition
En se servant de l'exemple de la conservation déplorable des archives cinématographiques de Guinée-Bissau, Filipa César propose une réflexion sur le processus complexe d'exhumation de ces archives et de recoupement entre faits et fictions, récits personnels et collaborations.

Journée d'étude

samedi 3 décembre, 11h

■ « Penser les soulèvements », journée d'étude sur le thème des « soulèvements » dans la double acception politique et esthétique du terme, sous la direction de Georges Didi-Huberman et Sara Guindani, avec Pierandrea Amato, Alain Bertho, Maxime Boidy, Ilaria Bussoni, Mathilde Girard, Jean-Louis Laville, Frédéric Lordon, Marielle Macé, Perrine Poupin, Sophie Wahnich et Michel Wieviorka

Des sociologues, philosophes, économistes, politologues, psychanalystes et historiens sont invités à intervenir sur la capacité des images à susciter des émotions collectives, se penchant sur des questions actuelles comme la représentativité des gestes politiques, la circulation d'images dans le monde « globalisé » ainsi que leur pouvoir à créer de nouveaux espaces de mobilisation et de nouveaux sujets en révolte.
En partenariat avec la Fondation Maison des sciences de l'homme

Cinéma

mardi 15 novembre, 19h

■ « Envols », programmation de films expérimentaux et d'artistes proposée et présentée par Christophe Bichon, Light Cone
Le programme s'articule autour d'œuvres qui développent la notion d'envol, de prise d'altitude, de soustraction aux lois de la pesanteur.

samedi 19 novembre, 14h

■ *Le Fond de l'air est rouge* de Chris Marker (France, 1977, version restaurée, 180 min)

mardi 22 novembre, 18h

■ *Tomorrow Tripoli* de Florent Marcie (France, 2014, 180 min), présenté par Nicole Brenez, programmatrice de cinéma, en présence du cinéaste

samedi 26 novembre, 14h

■ *Pétition, la cour des plaignants* de Zhao Liang (Chine / France, 2009, 123 min)

mardi 29 novembre, 18h

■ *Vidéogrammes d'une révolution* d'Harun Farocki et Andrei Ujica (Allemagne, 1992, 106 min), présenté par Christa Blümlinger, historienne du cinéma
Dans le cadre des mardis jeunes

samedi 10 décembre, 14h

■ *Soy Cuba* de Mikhaïl Kalatozov (Cuba / Russie, 1964, 143 min)

samedi 7 janvier

14h

■ *La Grève* de Sergueï Eisenstein (Russie, 1924, 78 min)

16h

■ *Qu'ils reposent en révolte** de Sylvain George (France, 2011, 153 min), en présence du cinéaste et avec un accompagnement musical *live* de Sylvain Luc (création originale pour guitare)

* réservation obligatoire

PUBLICATION

■ *Soulèvements*, sous la dir. de Georges Didi-Huberman, préface de Marta Gili, textes de Nicole Brenez, Judith Butler, Georges Didi-Huberman, Marie-José Mondzain, Antonio Negri et Jacques Rancière
Jeu de Paume / Gallimard, 420 pages, 345 ill. coul. et n & b
Version anglaise : Uprisings

RESSOURCES EN LIGNE

Les enseignants et les équipes éducatives peuvent consulter le site Internet du Jeu de Paume pour plus d'informations sur les expositions, mais aussi sur l'ensemble de la programmation présente, passée ou à venir.

Retrouvez également, dans les rubriques « Éducatif » et « Ressources », des documents, des interviews, des enregistrements sonores de séances de formation, de conférences, colloques et séminaires.

www.jeudepaume.org

Des entretiens filmés et des articles se trouvent également sur le magazine en ligne du Jeu de Paume :

lemagazine.jeudepaume.org

Prolongez le thème des soulèvements grâce à cette plateforme numérique aux nombreuses ressources culturelles et éducatives, spécialement conçue à l'occasion de l'exposition : souvelements.jeudepaume.org

INFORMATIONS PRATIQUES

1, place de la Concorde · 75008 Paris
+33 1 47 03 12 50
mardi (nocturne) : 11 h-21 h
mercredi-dimanche : 11 h-19 h
fermeture le lundi, le 25 déc.
et le 1^{er} janv.

expositions

■ plein tarif : 10 € / tarif réduit : 7,50 € (billet valable uniquement à la journée)

■ accès gratuit aux espaces de la programmation Satellite (entresol et niveau -1)

■ mardis jeunes : accès gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h

■ accès libre et illimité pour les détenteurs du laissez-passer du Jeu de Paume

rendez-vous

■ accès libre sur présentation du billet d'entrée aux expositions ou du laissez-passer (à l'exception de la visite croisée), dans la limite des places disponibles

■ sur réservation :

· les rendez-vous en famille : rendezvousenfamille@jeudepaume.org

· les enfants d'abord ! :

lesenfantsdabord@jeudepaume.org

· 12-15ans.jdp :

12-15ans.jdp@jeudepaume.org

· autres rendez-vous signalés d'un astérisque :

infoauditorium@jeudepaume.org

- rencontres et performances seules : gratuit
- journée d'étude et séances de cinéma seules : 3 €
- visite croisée avec l'Institut des Cultures d'Islam :
- plein tarif : 12 € / tarif réduit : 8 € / gratuit sur présentation du laissez-passer et pour les Amis du Jeu de Paume
- billetterie en ligne : www.ici.paris.fr
- renseignements : 01 53 09 99 84

Rejoignez-nous sur les réseaux sociaux



#Soulèvements

SOULEVEMENTS.JEUDEPAUME.ORG

Retrouvez la programmation complète, les avantages du laissez-passer et toute l'actualité du Jeu de Paume sur :
www.jeudepaume.org
<http://lemagazine.jeudepaume.org>

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture et de la Communication**.



Les Amis du Jeu de Paume soutiennent ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume bénéficient du soutien de **Neufize OBC**, mécène privilégié, et d'**Olympus France**.



Commissaire de l'exposition :
Georges Didi-Huberman

ISABEL MARANT

a choisi d'apporter son soutien à l'exposition « Soulèvements » à Paris.

Médias associés



Remerciements aux Amis du Jeu de Paume ainsi qu'à l'hôtel Napoléon Paris.

Les **JEU**
Amis du **DE**
PAUME



Couverture :

Man Ray, Sculpture mouvante ou La France, 1920
Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou, Paris, datation en 1994

© Man Ray Trust / ADAGP, Paris, 2016 / Photo
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI

Traduction anglaise : Shane B. Lillis
Maquette : Benoît Canaferina
© Jeu de Paume, Paris, 2016