



HAL
open science

L'image contestataire. Les pouvoirs à l'épreuve de la culture visuelle

Anne-Claire Bondon, Philipp Leu

► **To cite this version:**

Anne-Claire Bondon, Philipp Leu. L'image contestataire. Les pouvoirs à l'épreuve de la culture visuelle . 2016. <hal-01478502>

HAL Id: hal-01478502

<https://hal.science/hal-01478502v1>

Submitted on 28 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



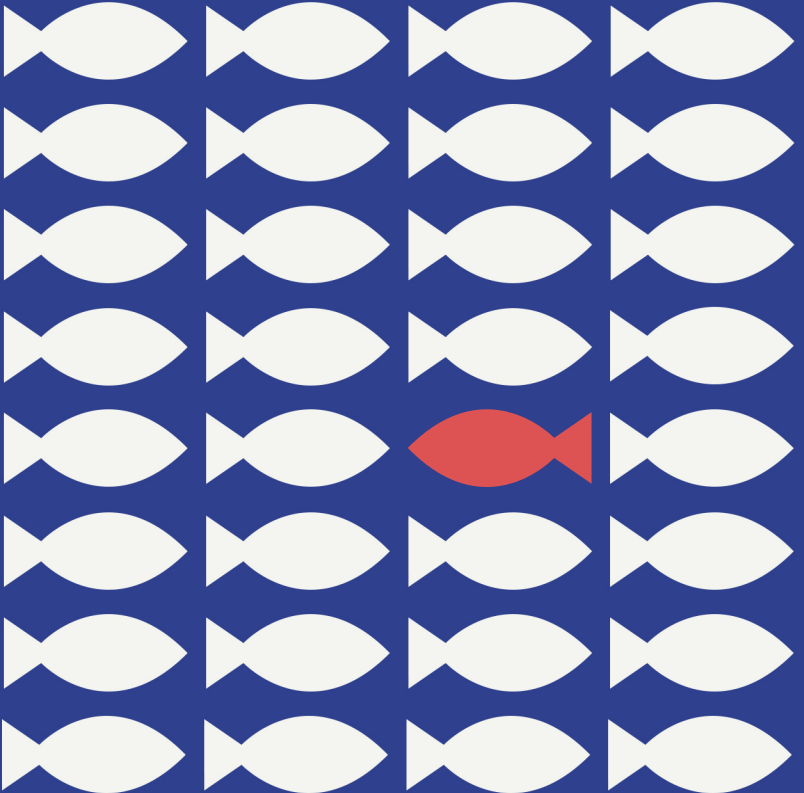
HAL Authorization

CENTRE D'HISTOIRE CULTURELLE DES SOCIÉTÉS CONTEMPORAINES
CULTURHISTO 2015

L'IMAGE CONTESTATAIRE

LES POUVOIRS À L'ÉPREUVE DE LA CULTURE VISUELLE

SOUS LA DIRECTION DE
ANNE-CLAIRE BONDON
PHILIPP LEU





CENTRE D'HISTOIRE CULTURELLE DES SOCIÉTÉS CONTEMPORAINES
CULTURHISTO 2015

L'IMAGE CONTESTATAIRE

LES POUVOIRS À L'ÉPREUVE DE LA CULTURE VISUELLE

SOUS LA DIRECTION DE
ANNE-CLAIRE BONDON
PHILIPP LEU

ÉDITIONS NUMÉRIQUES DU CHCSC
2016

Les journées d'étude CULTURHISTO

Chaque année, depuis 2010, les doctorants du Centre d'histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines organisent une journée d'étude autour de thématiques émergentes de l'histoire culturelle. Les thématiques reflètent les travaux du laboratoire.

Ces journées d'étude annuelles se regroupent sous le label CULTURHISTO. Elles sont ouvertes à la participation des doctorants du CHCSC comme aux extérieurs, quelle que soit leur discipline, afin de contribuer à une réflexion collective autour de nouveaux objets.

Thématique des dernières journées

2010 Économie et culture.

2011 La Pornographie en France.

2012 Culture populaire et/ou culture grand public ?

2013 Marges créatrices, marges rejetées.

2014 Faiseurs et passeurs de patrimoines.

2015 L'Image contestataire. Les pouvoirs à l'épreuve de la culture visuelle.

2016 La chair et le verbe. Histoire culturelle du corps – discours, représentations, et épistémologies XIX^e–XXI^e siècle.

Contact

www.chcsc.uvsq.fr

CULTURHISTO 2015

La journée d'étude *L'Image contestataire : Les pouvoirs à l'épreuve de la culture visuelle XIX^e, XX^e* s'est tenue le 13 mai 2015 à la bibliothèque universitaire de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, Guyancourt.

Comité scientifique

Sophie Croisy (Maître de Conférences, UVSQ), Sylvie Dallet (Professeur des Universités, UVSQ), Anne-Julie Etter (Maître de Conférences, Université de Cergy-Pontoise), Sandrine Ferré-Rode (Maître de Conférences, UVSQ), Anaïs Fléchet (Maître de Conférences, UVSQ), Jean-Charles Geslot (Maître de Conférences, UVSQ), Edwige Lelièvre (Maître de Conférences, UVSQ), Caroline Moine (Maître de Conférences, UVSQ), Brigitte Rollet (Chercheuse associée, UVSQ), Dominique Versavel (Bibliothèque nationale de France), Jean-Didier Wagneur (Bibliothèque nationale de France), Jean-Claude Yon (Professeur des Universités, UVSQ).

Comité d'organisation

Anne-Claire Bondon, Philipp Leu, Dunja Jelenkovic, Flora Ngando, Maxime Ambrosino, Johanna Amar.

Comité éditorial

Anne-Claire Bondon, Philipp Leu.

Table des matières

André Rauch <i>Préface</i>	7
Anne-Claire Bondon, Philipp Leu <i>Introduction</i>	11
Gwenn Riou <i>De la représentation des travailleurs à la contestation sociale : L'Ouvrier mort d'Édouard Pignon (1936)</i>	19
Aline dell'Orto <i>Les Crayons brésiliens des années 1860</i>	35
Jessica Kohn <i>La « vie militaire » de Cabu : du Bled à Hara-Kiri, Cabu et la guerre d'Algérie</i>	55
Mélanie Toulhoat <i>Le rire féministe de Brasil Mulher et Nós, Mulheres : les com- bats de l'humour graphique dans la presse féministe, sous le régime militaire brésilien (années 1970)</i>	73
Boris Ruzic <i>The Image and its Double: Eisenstein, Farocki and the Dialectics of the Visual</i>	93
Constanze Fritsch <i>Allez ! Arrest. Une émancipation par un art de vivre</i>	113
<i>Biographies des auteurs</i>	131

Préface

Avec la cohorte des chercheur(e)s qu'ils ont mobilisés, Anne-Claire Bondon et Philipp Leu mettent l'exercice du pouvoir à l'épreuve des dessins de caricature. Alors que désormais l'iconographie a envahi nos médias, que savons-nous à vrai dire du contre-pouvoir subversif de l'image ? Quelle arme de contestation pointent les caricaturistes sous le nez de leurs adversaires ? Et quelle est leur véritable puissance de frappe face aux machines du pouvoir, à la propagande et la publicité ?

Au-delà de leur efficacité du moment, ces expressions artistiques enfantent de l'histoire. Et c'est bien ce qui retient l'attention des auteurs : ils veulent savoir comment s'inscrivent dans la durée les traits éphémères jetés par l'artiste sur une toile, un papier, un mur, un écran de cinéma. En un mot quelle est la vitalité temporelle de ces inspirations de l'instant, elles-mêmes pointées sur une cible politique, qui passe et qui dépasse. Bien plus : comment l'art des peintres, des caricaturistes ou des cinéastes solidarise-t-il les luttes contestataires ? Le coup de pinceau (Édouard Pignon), les coups de crayon, celui de notre regretté Cabu que rappelle Jessica Kohn, ou ceux des caricaturistes brésiliens que présente Aline dell'Orto. D'autres techniques encore entrent dans la ligne de mire de ces pages : le mouvement d'une caméra ou le cut d'un montage qu'étudie Boris Ruzic à propos d'Eisenstein et de Harun Farocki, les incorporations de certaines œuvres d'artistes contestataires (Allez ! Arrest), qu'analyse Constanze Fritzsich, tout comme les stratégies d'assaut de la presse féministe contre une dictature machiste, qu'étudie Mélanie Toulhoat. Voilà l'armement

iconographique autour duquel se sont coalisés les auteurs de « L'Image contestataire ».

Quel est à vrai dire l'argument principal de ces illustrations rebelles ? En première ligne, la confrontation du pouvoir à son absurdité. Non pas simplement à ses abus ou ses outrances, aujourd'hui trop bien connus, mais à son aveuglement, qui vaut inconscience ou indifférence coupables. L'ouvrier mort, qu'expose le peintre français Édouard Pignon en 1936, ne succombe pas simplement à un accident, note Gwenn Riou ; autour de son corps sont réunis celles et ceux qui endurent l'absurde indifférence des employeurs qui l'ont ainsi précipité sans scrupule au fond de la mine meurtrière. C'est dans l'arène même de la vie sociale que s'est installée la contestation. Sa mort devrait les frapper, et le corps, que ressuscite pour ainsi dire le peintre, prend pour cible leur sordide exploitation de la vie humaine. Autre exemple : chargée de distribuer des contraceptifs, une femme propose un marché au pouvoir capitaliste, raconte Mélanie Toulhoat : « Nous arrêtons de produire du peuple... Et vous cessez de produire des autorités et des patrons ? ». Double remise en question : celle de la reproduction humaine par les femmes et de la production capitaliste par la société. Sous le marché absurde de la mise en scène, c'est toute la valeur de la société de production et de consommation qui tombe à plat.

Autre investigation tout aussi fondamentale de ces textes : le passage d'un cheminement individuel à une démarche collective. Les auteurs ont suivi à la trace les itinéraires au fil desquels les artistes engagés ont élaboré leurs convictions et étayé leur art et leur talent. C'est l'histoire de Cabu, d'abord mobilisé en Algérie et qui s'engage ensuite dans Hara-Kiri. De même tels chemins sinueux, que suit Mélanie Toulhoat, retracent un en-

gagement aguerri contre les modèles virils, par exemple ceux du système éducatif et des discriminations qui l'escortent. Ou encore, la montée en puissance des individualismes, analysée par Boris Ruzic. Les narcissismes à la mode cèderont-ils sous les coups des armes de mobilisation collective ? Les jeux de l'image et du montage cinématographique montent ici en avant-garde, ils permettent de confronter l'image d'un individu, le plus souvent un personnage bien connu, et le collectif anonyme de la rue, le plus souvent des militants. La technique cinématographique s'identifie alors à un discours politique, économique et culturel. Il oppose les valeurs fédératives à la contemplation égotiste de la culture bourgeoise. Dans tous ces cas, c'est l'ennemi commun qui rassemble les troupes de la contestation.

Le corps peut aussi entrer au cœur de la contestation et servir à saisir le rapport inscrit dans un système symbolique et politique. Non seulement le corps, réalité incarnée, mais aussi le sujet, réalité physique et symbolique. Le moi du Christ, signale Constanze Fritzsich, se montre dans l'impression physique du suaire, imprégné de sa sueur et de son sang. Au-delà de l'image perce un mode de vie, auquel le Christ sert de référence. Modèle grâce auquel s'élabore un espace de liberté dans lequel peut être ouverte la question de la corporéité.

C'est au sujet de ces grands combats que les pages qui suivent mobilisent notre attention.

André Rauch
Chercheur à ISOR
(Paris 1, Sorbonne-Panthéon)

Introduction

De la mise au point de la lithographie en Allemagne en 1796, en passant par l'invention du cinéma en 1895 et l'avènement de la télévision couleur dans les années 1960, jusqu'à la révolution numérique des années 2000, l'époque contemporaine aura été, celle de l'image fixe et animée. Apparue à l'ère de la construction des États-nations, développée à celle des totalitarismes et des affrontements idéologiques, cette « civilisation de l'image » intrigue cependant par sa diversité et ses implications multiples.

Si le lien entre image et propagande au service du pouvoir a depuis longtemps été établi, faisant l'objet d'une riche bibliographie, la nature, les formes et les enjeux des images contestataires « aussi omniprésentes soient-elles [...] restent peu étudiés par les spécialistes de l'action collective¹ », comme le rappelait récemment le politiste Alexandre Dézé. L'omniprésence des images dans nos sociétés interroge pourtant sur leur capacité à véhiculer des messages explicitement ou implicitement subversifs, critiquant une certaine forme de pouvoir, ou remettant en cause un aspect particulier d'une société. La notion de contestation elle-même fait question par sa flexibilité, selon les époques et les pays, et mérite qu'on

1 Alexandre DÉZÉ, « Pour une iconographie de la contestation », *Cultures et conflits*, n° 91/92, automne/hiver 2013 [en ligne], <http://conflits.revues.org/18773> (consulté le 24 nov. 2014).

prenne en compte plus précisément ses ambiguïtés sémantiques.

Ce rendez-vous scientifique, pensé en amont des événements tragiques de l'année 2015, s'est révélé d'une pertinence étrange. L'ouvrage de la philosophe Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?* trouvait après le 7 janvier 2015 une résonance singulière et rappelait la nécessité de nous engager, en tant que doctorants et jeunes universitaires, dans un processus de réflexion neuf autour de l'image comme lieu dissimulé du discours politique avec ce qu'il comporte d'enjeux et de dangers. Comment l'image de réputation si sage peut-elle prétendre faire face aux machines du pouvoir, s'opposer à ses structures établies, remettre en cause ses règles implicites, et enfin que risquent celles et ceux qui les produisent ?

La journée d'étude organisée le 13 juin 2015 par les doctorants du CHCSC en partenariat avec la Bibliothèque Nationale de France avait ainsi pour ambition d'appréhender l'image comme lieu de contestation du « pouvoir », au sens le plus large. Nous souhaitions entre autres mettre en regard les formes et les usages des images contestataires produites à travers le monde pour nous permettre d'envisager la multiplicité de leur production. Afin de nous concentrer sur l'étude de l'image en tant que représentation visuelle, nous avons toutefois souhaité écarter les études inhérentes à l'image comme représentation mentale.

Nous avons également souhaité interroger les processus de patrimonialisation de ces images après leur passage à la postérité : comment une image contestataire devient-elle œuvre d'art, objet muséal, au risque de perdre sa force contestataire ? Se posait dès lors la question de la conservation de

ces images, dont beaucoup semblent éphémères, par leur support ou leur mode de diffusion (comme c'est le cas pour le graffiti par exemple). Enfin une image contestataire perd-elle tout son sens lorsqu'elle est récupérée par la culture de masse (via la publicité ou le commerce) ? Loin de prétendre avoir répondu à ces questions complexes, nous nous sommes proposé de poser les bases d'une réflexion plus large sur la nature et la vie des images contestataires, qui, nous l'espérons, contribuera à nourrir de futures recherches autour de ces questionnements centraux à l'histoire des sociétés contemporaines.

L'organisation des articles entre eux répond à une logique formelle, le lecteur progressera ainsi d'images fixes en images animées puis performées.

L'étude de la peinture d'Édouard Pignon proposée par Gwenn Riou nous permettra en premier lieu d'interroger le devoir contestataire de l'artiste visuel. En revenant sur la création et la réception de *L'Ouvrier mort* (1936), Gwenn Riou met en avant le rôle de la peinture dans la contestation ouvrière des années 1930 et la formation d'un art social alors que Pignon exhorte les artistes à produire des œuvres engagées au service du peuple. L'engagement politique d'Édouard Pignon ravive la conception saint-simonienne de l'artiste comme « le guide et l'expression morale d'une société² » dont la contestation première doit servir à déclencher une prise de conscience généralisée.

2 Henri SAINT-SIMON (Comte de), « L'Artiste, le Savant et l'Industriel », dans *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, Bossange père, 1825, p. 357

Dans des contextes spatio-temporels distincts Aline dell'Orto comme Jessica Kohn évoquent cependant l'ambiguïté du rapport entre dessinateurs et pouvoir politique. Aline dell'Orto revient tout d'abord sur la contribution des caricaturistes brésiliens à l'émergence d'une identité nationale brésilienne au milieu du XIX^e siècle et l'influence de la caricature française perçue outre-Atlantique comme centrale à l'attisement du sentiment démocratique. dell'Orto souligne que contrairement à la caricature française, la caricature brésilienne n'est pas intrinsèquement contestataire, mais que l'ouverture progressive de la presse brésilienne à la caricature marque non seulement une révolution esthétique, mais surtout une transition vers un régime plus démocratique. De façon similaire Jessica Kohn revient sur l'influence de la guerre d'Algérie dans la formation intellectuelle et l'œuvre satirique de Cabu – lequel mettra un temps son crayon au service de la propagande militaire avant de rejoindre les rangs d'*Hara-Kiri* où se déploie par la suite sa verve antimilitariste. Ces deux approches mettent en avant le processus de fermentation de la contestation chez les caricaturistes et rappelle que l'image contestataire est à la fois le produit de et la réponse à l'expérience de l'absurde. La conversion esthétique traduit ainsi un moment charnière dans l'engagement politique de l'auteur et le passage à la satire marque en définitive « une prise de conscience politique³ ». Le lien entre essor de la caricature et élan démocratique au Brésil fait d'autre part écho à l'article de Mélanie Toulhoat « Le rire féministe de *Brasil Mulher* et *Nos Mulheres* », dans lequel l'auteure souligne la place prépon-

3 Voir l'article de Jessica Kohn, p. 57.

dérangante attribuée aux images dans la presse féministe brésilienne des années 1970 dans le contexte de la dictature militaire. Toulhoat expose la multiplicité des fonctions attribuées aux images : tour à tour éducatives, satiriques, militantes, elles deviennent le miroir d'une résistance active et rendent visibles les injustices faites aux femmes. Ces articles révèlent finalement des dynamiques et des stratégies communes aux caricaturistes français et brésiliens, qui en ayant recours au ridicule invitent le lecteur à devenir acteur de la contestation à l'échelle individuelle.

Boris Ruzic remet par la suite en question le pouvoir subversif des symboles dans l'image cinématographique produite dans un contexte politique, social et culturel qu'elle ne peut ignorer. À travers la mise en regard des montages soviétiques des années vingt et des films du réalisateur allemand Harun Farocki, Ruzic postule l'image comme un produit fragmenté dont le sens recouvré dépend de la capacité du spectateur à en déchiffrer la dimension idéologique. Ruzic fait ainsi du spectateur un producteur de sens et non le réceptacle passif de messages idéologisants. L'immédiateté du rapport entre l'image et son spectateur se vérifie enfin de façon plus étroite via l'expérience de la performance. En retraçant l'histoire d'*Allez ! Arrest*, un groupe d'artistes mettant leurs corps au service de leur contestation contre le socialisme est-allemand dans l'Allemagne des années 1980, Constanze Fritzsich explore le pouvoir de l'image performative en ex-RDA. Fritzsich présente le corps comme le refuge ultime d'une liberté poussée dans ses derniers retranchements, à la fois producteur d'images subversives, vecteur d'un refus violent du communisme, et lieu de tension entre le politique et l'intime.

Cette journée d'étude aura ainsi permis de dégager quelques grands principes communs aux images contestataires. Celles-ci semblent tout d'abord servir d'interface entre une prise de conscience achevée (celle de l'auteur) et une prise de conscience à venir (celle de l'observateur). Résultat d'une expérience directe de l'absurde, de l'injustice ou encore de la violence du pouvoir, ces images agissent finalement tels des miroirs renvoyant au monde environnant sa propre absurdité via l'utilisation récurrente de l'ironie ou en mettant en œuvre des stratégies d'exagération diverses. Qu'elles soient fixes ou mouvantes, elles se présentent d'autre part comme des outils critiques inscrits dans un discours dissident plus large mêlant textes, actions, revendications politiques et sociales au service d'une cause nationale et de ceux que le pouvoir opprime. L'image contestataire n'est ainsi jamais un produit isolé, elle s'inscrit dans un contexte qui la crée autant qu'il la justifie, son essor est le signe qu'un changement doit advenir et présage un regain démocratique prochain malgré l'adversité à laquelle elle doit souvent faire face. En faisant partie intégrante d'un processus de libération qu'elle contribue à dynamiser en le montrant, elle serait en définitive au service de ce que le philosophe allemand Günther Anders appelle l'« exagération », qu'il définit comme « l'action contraire de ceux qui relèvent les faits minimisés à hauteur de visibilité, restituant aux phénomènes réprimés leur format adéquat et redonnant à la chose déformée sa vraie forme⁴ ».

Si, comme l'écrivait avec ironie le peintre américain Allan Kaprow en 1964, « une image n'a jamais influé sur le prix des

4 Günther ANDERS, *Sténogrammes philosophiques*, trad. par Nicolas Briand, Paris, Éditions Fario, 2015, p. 70.

œufs », les images possèdent toutefois le pouvoir de « changer nos rêves et avec le temps de clarifier nos valeurs⁵ » ; c'est ainsi avant tout sur le terrain de l'imaginaire, en amont de tout engagement politique, qu'œuvre l'image contestataire dans sa capacité à nous faire envisager de réformer le réel.

5 Allan KAPROW, « The Artist as a Man of the World [1964] », dans Jeff Kelley (dir.), *Essays on the Blurring of Life and Art*, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 53 : « A picture never changed the price of eggs. But a picture can change our dreams; and pictures may in time clarify our values. »

Gwenn Riou

De la représentation des travailleurs à la contestation sociale : *L'Ouvrier mort* d'Édouard Pignon (1936)

Paysans, cantonniers, mineurs, ouvriers du bâtiment; de Jean-François Millet à Fernand Léger en passant par Constantin Meunier, l'histoire de l'art est riche en représentations des travailleurs. Pour certains artistes, la mise en image d'un ouvrier en plein effort revêt un caractère esthétique, pour d'autres elle prend un caractère symbolique. L'ouvrier peut autant incarner la figure de celui qui participe à la construction du monde et de la société, comme il peut être l'allégorie du prolétaire exploité et soumis à un système économique et politique. Lorsqu'Édouard Pignon (1905–1993) peint *L'Ouvrier mort*¹, il ne représente ni un travailleur en action, ni même un travail accompli ou en cours d'accomplissement. La scène se déroule en extérieur, probablement sur un chantier, un homme est au sol, mort, et autour de lui une foule se presse. Cette toile n'est pas un coup d'essai pour Pignon qui a déjà peint des scènes de vies ouvrières, notamment avec ses *Meeting*², ses *Mineurs*³ ou en-

1 Édouard PIGNON, *L'Ouvrier mort*, huile sur toile, 134 x 180 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne.

2 Trois tableaux composent cette série : *Le Meeting*, 1933, gouache sur papier, 31 x 24 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne; *Le Meeting*, 1934, gouache sur papier, 46 x 35 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne; *Le Meeting*, 1936, huile sur toile, 130 x 95 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne.

3 Édouard PIGNON, *Les deux mineurs*, 1933, gouache et mine graphite sur papier, 31 x 24 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne.

core son *Usine*⁴. C'est pourtant la première fois qu'il peint un tableau de ce format ayant pour sujet principal un homme mort.

Cette toile est exécutée en 1936, alors que Pignon est un membre actif de l'Association des Maisons de la Culture. Dirigée par Louis Aragon, cette organisation artistique et culturelle proche du Front populaire tente, par différentes manifestations d'art contemporain, de rassembler de nombreux artistes et intellectuels autour des mots d'ordre de l'antifascisme et de la défense de la culture⁵. Cette association n'apparaît pas *ex nihilo*, elle ancre ses racines dans l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires⁶ (AÉAR) qui, en 1935, suivant la stratégie de la « main tendue » du Parti communiste – afin de contrer la montée des fascismes –, se dissout pour devenir l'Association des Maisons de la Culture.

L'adhésion de Pignon aux thèses défendues par ces organisations ne fait aucun doute; il est membre du Parti communiste français (PCF) depuis 1933, et adhère à l'AÉAR dans les mois qui suivent sa création⁷. Pour cette dernière, l'art est une « arme » au service de la révolution prolétarienne⁸ et, si

4 Édouard PIGNON, *L'Usine*, 1933, huile sur toile, 38 x 46 cm, non localisée.

5 L'Association des Maisons de la Culture fédère de nombreuses associations autonomes qui s'occupent chacune de leur domaine culturel : Littérature, Théâtre, Arts plastiques, Architecture, Musique, Cinéma, etc. Chaque section a en charge sa « propagande » et organise pour cela différents spectacles, conférences, expositions, publications, etc.

6 L'AÉAR est créée le 17 mars 1932 sur l'initiative du Bureau International pour la littérature révolutionnaire (dépendant du *Komintern* et dont le siège est basé à Moscou).

7 À ce sujet voir David CASCARO et Hugues PORTELLI (préf.), *Édouard Pignon et la politique*, Paris, LGDJ, coll. « Travaux et recherches de l'Université Panthéon-Assas, Paris II. Série Politique », 1995.

8 Voir ANONYME, « Le manifeste de l'Association des Écrivains et Artistes révolutionnaires », *L'Humanité*, 22–29 mars 1932, p. 4.

elle exhorte les artistes à descendre de leur « tour d'ivoire » et à se confronter au réel, elle ne leur impose pas une esthétique précise. Pour cela, il faut attendre août 1934 et le premier congrès des écrivains soviétiques, où Andreï Jdanov édifie le réalisme socialiste comme méthode de création et étend ainsi le pouvoir du Parti communiste aux activités artistiques. En France, la tentative d'application du réalisme socialiste aux arts plastiques n'est formulée qu'en 1936 par Louis Aragon, à l'occasion des débats organisés par la Maison de la Culture sur le réalisme en peinture⁹.

Ces derniers viennent non seulement cristalliser les réflexions autour du réalisme amorcées dès la fin de la Première Guerre mondiale, mais ils soulignent également l'intérêt que porte le PCF aux questions esthétiques. Plus que cela, la présence de compagnons de route ou de membres du Parti communiste, comme Fernand Léger, Louis Aragon, George Besson, Élie Faure, etc.¹⁰, à ces débats est révélatrice de la volonté de ces personnalités de participer, aux côtés du PCF, à l'orientation de

9 « Le réalisme et la peinture », débats organisés par les Peintres et les Sculpteurs de la Maison de la Culture et tenus le 16 et 29 mai 1936 au cinéma Le Matin et le 30 juin 1936 à la Salle Poissonnière, Paris.

10 Les noms des intervenants des deux premiers débats nous sont donnés dans la publication de leurs discours par Louis Aragon en juillet 1936 : Jean Lurçat, Marcel Gromaire, Édouard Goerg, Louis Aragon, Edmond Kuss, Fernand Léger, Le Corbusier, Jean Labasque, Jean Cassou, La Querelle du réalisme : deux débats organisés par l'Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la culture, Paris, Éditions sociales internationales, 1936. Le troisième débat est présidé par Francis Jourdain, assisté d'Élie Faure et de George Besson et sont annoncés à la tribune Jean Cassou, Édouard Goerg, Marcel Gromaire, Jean Labasque, Le Corbusier, Fernand Léger, André Lhote, Jacques Lipchitz, Jean Lurçat, André Malraux. De ce troisième débat, seul le texte d'Élie Faure a été publié avec deux autres textes de conférences réunis sous le titre « Trois conférences pour des architectes », dans Élie Faure, Œuvres complètes : œuvres diverses, vol. III, Paris, J.-J. Pauvert, 1964, p. 852-856.

la création artistique en France. Si aucune unanimité ne ressort de ces discussions, certains thèmes communs à l'ensemble des participants sont clairement affichés¹¹. Ainsi, les avant-gardes historiques sont critiquées pour leurs recherches jugées purement formelles et « en dehors des hommes et du temps¹² » ; l'art doit être le reflet de la transformation sociale du monde en même temps qu'un acteur de cette transformation ; enfin, pour réaliser ces volontés, un « nouveau réalisme » est appelé à émerger¹³.

Au regard de l'histoire

Le 18 mars 1939, George Besson, critique d'art à *L'Humanité* et membre de la Maison de la Culture, rend compte de la première exposition personnelle de Pignon (qui se déroule justement dans les locaux de cette organisation¹⁴), et écrit qu'en

partant de la construction cézanienne, de l'analyse pratique dérivée de la géométrie expressive du cubisme, [Pignon] ne va pas vers un art abstrait, mais vers un lyrisme nouveau, constructif, qui fut souvent celui des maîtres : Signorelli, Uccello, Poussin, Seurat, Cézanne, un art réaliste et humain¹⁵.

Ainsi, les volontés esthétiques défendues par la Maison de la Culture de même que la création picturale qui en ressort sont légitimées historiquement. A cette construction

11 À ce propos, voir Nicole RACINE, « "La Querelle du Réalisme" (1935-1936) », *Sociétés et Représentations*, n° 15, janv. 2003, p. 113-131.

12 LURÇAT et al., *La Querelle du réalisme*, op. cit., p. 45.

13 *Ibid.*

14 L'exposition a lieu dans la Galerie d'Anjou, galerie d'exposition de la Maison de la Culture de Paris.

15 George BESSON, « Édouard Pignon », *L'Humanité*, 18 mars 1939, p. 8.

généalogique basée sur le principe de l'étude des formes et de la lumière, Besson aurait pu évoquer également une autre filiation historique dont les représentants seraient Gustave Courbet, Jean-François Millet, Constantin Meunier ou encore Maximilien Luce. En effet, ces artistes – réunis, pour certains, autour de l'idée de l'« art social » à la fin du XIX^e siècle¹⁶ – ont participé à l'élaboration d'une tradition iconographique de la représentation des travailleurs dans laquelle s'inscrit *L'Ouvrier mort*. Ainsi, ce tableau peut être rapproché de la sculpture *Le Grisou – Femme retrouvant son fils* de Meunier¹⁷. Dans cette œuvre, l'artiste met en scène le moment où une femme reconnaît son fils parmi les cadavres remontés de la mine. La force de cette sculpture résulte dans la manière dont Meunier utilise l'iconographie d'un thème religieux (la *Pietà*) et l'associe à une représentation d'une scène de la vie quotidienne. Pignon use du même procédé pour réaliser *L'Ouvrier mort*, à la différence que le thème de la *Pietà* est ici remplacé par celui de la Mise au tombeau.

Le recours à une référence chrétienne par un militant communiste peut paraître paradoxal. Il semble cependant que son apprentissage artistique, marqué par l'étude d'œuvres à caractère religieux, lui ait donné un langage plastique qui lui permet d'exprimer pleinement ses idées sociales et politiques.

Originaire du Nord de la France, Pignon s'installe à Paris en 1927. En octobre, il s'inscrit aux cours du soir de l'académie

16 Au sujet de l'« art social » voir Neil MC WILLIAM, Catherine MÉNEUX, Julie RAMOS (dir.), *L'art social en France de la Révolution à la Grande Guerre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes ; Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, coll. « Art et société », 2014.

17 Constantin MEUNIER, *Le Grisou*, 1888–1890, bronze, 151,5 x 212 x 108,5 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Montparnasse et y suit l'enseignement du peintre André Auclair. Peu après, il rejoint l'atelier de Germain Pilon où enseignent Robert Wlérick et Henry Arnold. À cet enseignement s'ajoutent les visites de Pignon au Louvre¹⁸. Certains propos de l'artiste, bien qu'écrits trente ans après la création de *L'Ouvrier mort*, nous renseignent sur son état d'esprit durant sa période de formation : « Je ne voyais la réalité qu'à travers les peintres que j'aimais. Et à travers les Primitifs qui parlaient aussi de drames sociaux : la mort du Christ, la Déposition, la Mise au tombeau¹⁹. » Il continue : « Le Musée était mon Université. À l'époque [avant la Seconde Guerre mondiale] je travaillais à cette fameuse peinture sociale, et je me tournais vers les Primitifs, et tout le langage social de l'art chrétien²⁰. »

La démarche de Pignon dans les années 1930 trouve un écho dans le célèbre discours « Réalisme socialiste et réalisme français » prononcé par Aragon en octobre 1937. Pour l'ancien surréaliste, la peinture a toujours été le reflet d'une réalité sociale et historique, quels que soient les thèmes représentés. Ainsi, le moyen âge

abonde en artistes qui traitèrent des sujets religieux sans la foi mais qui, à l'aurole près, peignirent le monde où ils vivaient, les hommes et non les saints, et qui donnent, même dans leurs tableaux une idée très précieuse à l'historien de l'édification sociale de leur siècle. En temps [*sic*] que peintres, ils s'intéressaient autrement au visage et aux habits de ces êtres de chair

18 Sur la formation artistique d'Édouard Pignon voir CASCARO et PORTELLI (préf.), *Édouard Pignon et la politique*, op. cit.

19 Édouard PIGNON, *La Quête de la réalité*, Paris, Éditions Gonthier, 1966, p. 51-52.

20 *Ibid.*, p. 92.

et de sang qu'ils groupaient autour d'une Nativité qu'au lieu commun de la Nativité²¹.

La référence iconographique utilisée par Pignon pour réaliser *L'Ouvrier mort* permet à cette toile de s'inscrire dans une tradition picturale. Elle peut toucher ainsi un large public qui aurait pu voir des Mises au tombeau dans différents musées ou églises. La réalité que constitue ce drame social contemporain (la mort d'un travailleur) prend alors une dimension universelle qui transcende les époques.

Une vision résolument moderne

Si la dimension réaliste du contenu de l'œuvre ne fait aucun doute, le traitement des corps, ainsi que des différents éléments qui structurent le tableau, n'a rien de naturaliste. Les formes géométrisées et assemblées à la façon d'une mosaïque, ainsi que les aplats de couleurs, relèvent d'une connaissance précise du cubisme par Pignon, née de ses visites des galeries de Paul Rosenberg et de Daniel-Henry Kahnweiler où il admire des œuvres d'Henri Matisse, de Fernand Léger, de Juan Gris, de Georges Braque ou encore de Pablo Picasso²². L'utilisation du vocabulaire cubiste que l'on retrouve également chez d'autres peintres de l'AEAR et de la Maison de la Culture, tels André Lhote, André Fougeron, ou bien Marcel Gromaire illustre à quel point ce mouvement d'avant-garde des années 1900–1915 a été intégré par une partie des artistes de l'entre-deux-guerres.

21 Conférence prononcée à Paris, à la Comédie des Champs-Élysées dans le cadre de l'Exposition internationale des Arts et Techniques appliqués à la Vie moderne, retranscrite dans *Europe*, n° 183, 15 mars 1938, p. 293–294.

22 À ce sujet, voir PIGNON, *La Quête de la réalité*, op. cit., p. 60.

Cette assimilation semble pourtant se restreindre à l'utilisation d'un lexique esthétique et les recherches des premiers cubistes sur les traitements des volumes et sur l'autonomie du tableau, par exemple, sont exclues. Loin d'être une recherche purement plastique, *L'Ouvrier mort* trouve son intérêt non seulement dans la manière dont il a été peint mais également dans ce qu'il donne à voir.

L'idée d'évincer les explorations autotéliques des avant-gardes historiques est récurrente chez certains membres de la Maison de la Culture²³. Un des textes les plus significatifs de cette critique des avant-gardes est sans conteste « John Heartfield et la beauté révolutionnaire », dans lequel Aragon réalise un parallèle entre les collages des cubistes et ceux de l'artiste allemand. Les uns, comme l'autre, jouent avec « le feu de la réalité²⁴ », mais si les cubistes privilégient une réflexion formelle, Heartfield décide de faire de ses collages un discours sur la réalité politique et sociale :

John Heartfield *sait aujourd'hui saluer la beauté*. Il sait créer ces images qui sont la beauté de notre temps, parce qu'elles sont le cri même des masses, la traduction de la lutte des masses contre le bourreau brun à la trachée de pièces de cent sous. [...] Ici, simplement, avec les moyens des ciseaux et du pot de colle, l'artiste a dépassé en réussite le meilleur de ce qu'avait tenté l'art moderne, avec les cubistes, dans cette voie perdue du mystère dans le quotidien. De simples objets, comme jadis chez Cézanne les pommes,

23 Voir, par exemple, CASSOU, GOERG, *La Querelle du réalisme*, op. cit. ; Léon MOUSSINAC, « Henri Laurens », *Art et décoration*, t. LXI, 1932, p. 141-146 ; War van OVERSTRAETEN, « L'Humanisme dans l'art moderne », *Monde*, n° 268, 22 juill. 1933 p. 10 ; André MARCHAND, « [Réponse à l'enquête] "Où va la peinture ?" », *Commune*, n° 21, mai 1935, p. 949-951.

24 Louis ARAGON, « John Heartfield et la beauté révolutionnaire », texte de la conférence prononcée le 2 mai 1935 à la Maison de la Culture lors de l'exposition des photomontages de John Heartfield. Reproduit dans *Commune*, n° 21, mai 1935, p. 988.

et chez Picasso la guitare. Mais ici, il y a, en plus, le *sens*, et le sens n'a pas défiguré la beauté²⁵.

L'Ouvrier mort entre alors dans ces considérations par la mise en évidence d'un drame social (le « sens ») avec la facture cubiste (« la beauté »).

Cette œuvre s'inscrit pleinement dans ce contexte artistique et fait se rejoindre deux préoccupations thématiques : catholique et sociale, et une recherche esthétique héritée du cubisme. Il est alors difficile de voir dans ce tableau l'émergence d'un nouvel art tel que le souhaite l'AEAR et la Maison de la Culture. Cependant, outre les questions formelles soulevées par cette toile, – ainsi que par l'ensemble de la production artistique de Pignon dans les années 1930 – il apparaît nettement que c'est son contenu qui lui vaut d'être promu par ces organisations.

La réaction, au sortir de la Première Guerre mondiale, d'une partie de la classe artistique et intellectuelle contre les excès des avant-gardes engendre une réévaluation formelle des conceptions esthétiques dans les années 1920²⁶. Dix ans plus tard, le discours sur l'art a évolué et devient, selon Bernard Ceysson, un « essai de sociologie morale. La justification de

²⁵ *Ibid.*, p. 990–991.

²⁶ Appelé plus communément « retour à l'ordre », ce processus se caractérise par un appel aux artistes à « renouer avec un art susceptible d'incarner, par l'éloge du classicisme, le “génie” des nations dont l'ordre et la hiérarchie furent bouleversés par la première guerre mondiale » (Annick LANTENOIS, « Analyse critique d'une formule “retour à l'ordre” », *Vingtième Siècle*, n° 45, janv.-mars 1995, p. 40). À ce propos, voir aussi Jean LAUDE, Jean-Paul BOUILLON, François WILL-LEVAILLANT et al., *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919–1925*, actes du deuxième colloque d'histoire de l'art contemporain, Saint-Étienne, 15–17 févr. 1974, Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'Expression Contemporaine (CIÉREC), 1975.

l'artiste ne se fonde plus sur la "réussite" formelle de l'œuvre mais sur sa valeur sociale²⁷ ».

La valeur sociale de l'œuvre

Le 27 janvier 1934, la première exposition des « Artistes révolutionnaires » organisée par l'AEAR ouvre ses portes au Parc des Expositions. Jusqu'au 18 février, une centaine de plasticiens y participent en y présentant près de 300 œuvres²⁸. Parmi ces artistes dessinateurs et sculpteurs figure Édouard Pignon, aux côtés de Fernand Léger, d'André Lhote, de Jean Lurçat, entre autres²⁹. Les titres de quelques-unes des œuvres exposées comme *Solidarité*, *Fraternisation* ou encore *La prise du pouvoir*, *Le prolétariat*, *Manifestation*³⁰, etc. renvoient à l'une des volontés de l'AEAR qui est de mettre l'art « au service des masses, de leurs démonstrations, de leur luttes³¹ ». Cette idée trouve un écho dans la préface du catalogue de l'exposition, dans laquelle Mathieu Rosianu affirme que l'art doit traduire « plastique-

27 Bernard CEYSSON, « Peindre, sculpter dans les années 30 en France », dans Jacques BEAUFFET et Bernard CEYSSON (dir.), *L'art dans les années 30 en France*, cat. exp., Musée d'Art et d'industrie, Saint-Étienne, 14 mars-6 mai 1979, Saint-Étienne, Musée d'art et d'industrie, 1979, p. 26.

28 Parmi eux figurent, en plus des plasticiens français, des artistes néerlandais et les groupes des « Indélicats » et de « la Jeune Révolution ». Des affiches d'URSS, des journaux d'usines, des photos, etc. sont également exposés.

29 Ces artistes exposent respectivement : *Meeting* et *Oudarnik*; *La Joconde aux clés* et quatre gouaches (s. n.); *14 juillet*; *L'Émeute*.

30 Ces œuvres sont, respectivement, d'Anteck, de Robert Augros, de Mathieu Rosianu, de Deupe et d'Henri.

31 ANONYME, « Le Manifeste de l'Association des Écrivains et Artistes révolutionnaires », art. cit.

ment le trouble social » mais aussi exalter la « foi du prolétariat en lui-même³² ».

Dans cette perspective, il est difficile de voir en *L'Ouvrier mort* une glorification de la figure de l'ouvrier et du travail à l'usine, comme peut le faire André Lhote à la même époque avec *L'Ouvrier*, *L'Usine à gaz* ou encore *La Métallurgie*³³. Pignon préfère donner aux spectateurs une vision simple et sans emphase du monde du travail. De la même façon, cette toile n'est pas une œuvre qui exalte les luttes d'un prolétariat conscient et organisé à l'instar des peintures de Boris Taslitzky (*Les grèves de juin 1936*, *Scène de grève aux usines Renault*), de Max Lingner (*Ouvrier*) ou encore de Marcelo Pogoloti (*Le ciel et la terre*)³⁴, elle vient plutôt rendre compte de la condition ouvrière. Plus encore, ce tableau pointe du doigt l'une des causes des révoltes prolétaires, et non leurs conséquences. *L'Ouvrier mort* apparaît alors comme le point de départ d'une action à venir. Cette toile est d'ailleurs baptisée dans un premier temps *L'Accident* puis *Solidarité*, car pour l'artiste la mort de l'ouvrier provoque un effet de communion et de fraternité qui est constitutive de « l'union des travailleurs entre eux puisque les autres les ignorent³⁵ ».

32 *Exposition des Artistes Révolutionnaires*, cat. exp., Paris, Porte de Versailles, du 27 janv. au 18 févr. 1934, Paris, AÉAR, 1934, n. pag.

33 Respectivement : 1937, huile sur toile, 117 x 89 cm, collection privée ; 1937, huile sur toile, 50 x 61 cm, Sceaux, Musée de l'Île de France ; 1937, huile sur toile, 46 x 60 cm, collection privée.

34 Respectivement : 1936, huile sur carton, 40,4 x 60,7 cm, Londres, Tate Modern ; 1939, huile sur toile, 100 x 200 cm, Boulogne-Billancourt, Musée des années 30 ; 1934, huile sur toile, 115 x 73 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin ; 1934, sans indications ; 1937.

35 PIGNON, *La Quête de la réalité*, op. cit., p. 52.

Pignon transpose ainsi dans le domaine de la peinture une représentation de la mort que l'on retrouve dans la presse et notamment dans des publications communistes telles que *L'Humanité*, *Ce Soir* et *Regards*. En janvier 1932, la publication de *Regards sur le monde du travail* (qui devient *Regards* en 1933) est lancée par le PCF. Ce magazine qui s'adresse prioritairement aux travailleurs contient de nombreuses photographies. Les images de la mort n'y sont pas rares, et notamment dans les illustrations d'articles sur les accidents du travail, les répressions policières, la pauvreté, ou encore dans les reproductions d'œuvres d'artistes « révoltés » comme Honoré Daumier ou Francisco de Goya, par exemple³⁶. Ainsi, la portée dénonciatrice de ces images se voit décuplée puisqu'inscrite dans une double tradition (sociale et artistique). Plus que cela, elles participent à la constitution d'une iconographie de la mort de l'opprimé (socialement, économiquement et politiquement) et du révolté. Jean-Marc Lachaux et Olivier Neveux rappellent à ce propos qu'

en dénonçant l'insupportable et en traçant les contours aléatoires d'autres horizons, en plongeant l'individu au cœur d'une expérience au sein de laquelle peuvent être réveillés ou activés d'insoupçonnables aspirations et désirs, certaines œuvres ont incontestablement le pouvoir, comme le

36 Voir Guy de la STATUT, « Février 1834/février 1934 », *Regards*, n° 13, 13 avr. 1934, p. 5; SADOUL, « Goya, peintre des révoltes », *Regards*, n° 67, 2 mai 1935, p. 9. L'intérêt porté à Goya par les communistes et les compagnons de route se retrouve dans différentes publications telles *L'Humanité*, 11 déc. 1937; 22 janv. 1938; 1^{er} juill. 1939; *Monde*, n° 333, 26 avr. 1935; n° 335, 9 mai 1935; *Commune*, n° 52, 15 déc. 1937; n° 55, 15 mars 1938; *Peintres et sculpteurs de la Maison de la Culture*, n° 2, févr. 1938, etc.

soutient Herbert Marcuse, de “changer la conscience et les pulsions des hommes et des femmes”, lesquelles pourraient changer le monde³⁷.

Si *L'Ouvrier mort* est bien évidemment le produit de son temps et de son organisation sociale, il apparaît également, pour les organisations culturelles proches du Parti communiste, comme un acteur du changement social. Ce raisonnement renvoie à la conception du matérialisme dialectique tel qu'il est formulé par Karl Marx et Friedrich Engels³⁸ et que l'on retrouve en 1932 dans le manifeste de l'AÉAR. Dans ce texte, le matérialisme dialectique est défini comme une « conception du monde³⁹ » à laquelle les artistes doivent se référer afin que puisse s'épanouir l'art révolutionnaire. Pour Engels, le matérialisme dialectique consiste à ne pas considérer le monde comme « un complexe de choses achevées, mais comme un complexe de processus⁴⁰ » qui amène à un développement d'ordre progressif. Ainsi, l'artiste, en se référant au matérialisme dialectique, a la possibilité, grâce au rapport qu'il entretient avec le monde, de le représenter, et ainsi de participer à son processus de développement progressiste (la Révolution)⁴¹.

37 « Arts et révolution : sur quelques éléments théoriques et pratiques », *Actuel Marx*, n° 45, 2009, p. 20.

38 Sur le matérialisme dialectique et historique, voir Karl MARX, Friedrich ENGELS, Joseph WEYDEMEYER, *L'idéologie allemande : premier et deuxième chapitre*, Jean QUÉTIER (dir.), Paris, Les Éditions sociales, coll. « Les poches », 2014; Friedrich ENGELS, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*, Paris, Éditions sociales internationales, coll. « Les éléments du communisme », 1945 [1888].

39 ANONYME, « Le manifeste de l'Association des Écrivains et Artistes révolutionnaires », 29 mars 1932, art. cit.

40 *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*, op. cit., p. 31.

41 À propos des théories de Karl Marx et de Friedrich Engels sur l'art, voir Karl MARX, Friedrich ENGELS, Maurice THOREZ (intro.), Jean FRÉVILLE (étude), *Sur la littérature et l'art*, Paris, Éditions sociales, 1954 [1936]; Oli-

De par son sujet et son traitement, *L'Ouvrier mort* de Pignon s'inscrit dans les recherches esthétiques formulées par les organisations culturelles proches du Parti communiste. Cela est, en grande partie, rendu possible par la capacité de l'œuvre à rendre compte d'une réalité visible. La notion de réalisme constitue en effet l'élément principal de ces recherches et si elle peut recevoir de multiples acceptions, elle reste relativement large et, finalement, indéfinie. De plus, l'adhésion aux thèses communistes d'un certain nombre des acteurs de ces organisations vient marquer leurs discours sur l'art. Ainsi les principes de mission sociale de l'art et, plus généralement, de révolution et de lutte des classes, prédominent dans leurs réflexions esthétiques, jusqu'à finalement les occulter. S'il ressort de ces recherches un « esprit d'unanimisme⁴² », qui préfigure l'accession au pouvoir du Front populaire, celui-ci ne permet tout de même pas de constituer une esthétique qui soit acceptée par l'ensemble des membres de ces organisations. Notons tout de même la présence de Louis Aragon qui, tout au long des années 1930, n'a de cesse de prôner un art révolutionnaire conçu par le Parti communiste sur la base du réalisme socialiste, mais qui finalement ne trouve que peu d'échos auprès des artistes (pour cela, il faut attendre l'après Seconde Guerre mondiale et le contexte de la guerre froide).

S'il est possible d'inclure l'œuvre de Pignon dans un contexte de recomposition du paysage esthétique, il n'est pas possible, en revanche, de la considérer comme appartenant

vier REVAULT D'ALLONES, Madeleine REBÉRIOUX, Anatole KOPP et al., *Esthétique et marxisme*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1974 ; Jean-Michel PALMIER, *Lénine, l'art et la révolution*, Paris, 2006 [1975].

⁴² Expression empruntée à Nicole RACINE, « "La Querelle du Réalisme" (1935-1936) », art. cit., p. 131.

à un mouvement ou à une école. En 1937, à l'occasion d'une exposition de Pignon et de quatre autres jeunes peintres, George Besson écrit :

Ces cinq jeunes peintres ne croient ni aux écoles, ni à la littérature en art, ni – pour l'instant – à l'utilité de se faire les messies d'une collaboration picturale, pas plus qu'à la nécessité de collaborer à un *ordre nouveau* en peinture. *L'ordre...* vous savez... cette entrée en religion, ou ce stage dans la gendarmerie, de si nombreux artistes en apprentissage et ce renoncement aux extravagances de l'amour dès l'âge de vingt ans⁴³.

Effectivement, l'art de Pignon ne constitue pas un « ordre nouveau », il ne rompt pas avec la tradition picturale, au contraire, il s'en sert afin de donner à son œuvre plus de poids dans sa contestation sociale et politique. Une telle analyse peut être également effectuée pour les travaux de jeunes peintres de l'AÉAR et de la Maison de la Culture tels Boris Taslitzky, André Fougeron ou encore Jean Amblard qui, à leur manière, concilient leur connaissance de l'histoire de l'art et leur engagement politique et réalisent un art social résolument moderne.

43 Préface du catalogue de l'exposition *Th. Fried; Edmond Kuss; Mérangel; É. Pignon; Taslitzky*, cat. exp., Paris, Galerie Billiet Pierre Worms, 12-25 mars 1937, Paris, Galerie Billiet Pierre Worms, s. d., n. pag.

Aline dell'Orto

Les Crayons brésiliens des années 1860

Le présent travail concerne une partie de notre thèse, dans laquelle notre objectif est d'analyser la manière dont les caricaturistes ont tout à la fois été observateurs, mais aussi acteurs de l'émergence de la modernité au Brésil qui, en retour, a influencé les pratiques de cette activité¹. Notre propos est d'embrasser l'ensemble du champ constitué par les dessinateurs de presse *cariocas*², en essayant toutefois d'éviter l'approche biographique et monographique dominante dans l'historiographie brésilienne sur le sujet. Si cette démarche est utile quant à la description des trajectoires individuelles et à la vie des publications, il est nécessaire d'aborder ce milieu sociologiquement.

La caricature brésilienne, au moment de sa naissance dans les années 1830, n'est pas un art contestataire, même si elle acquerra cette dimension au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle et passera à la postérité comme telle. Née de l'appropriation du dessin de presse français, elle s'en distingue par une différence fondamentale : en France, les valeurs de l'émancipation civile (liberté d'expression, républicanisme) et la contestation du pouvoir autoritaire ont été en grande partie la raison d'être de l'humour – à l'exception des périodes de censure – tandis que le dessin brésilien voit le jour sous le joug même

1 Aline DELL'ORTO, « Les réseaux de la caricature à Rio de Janeiro, 1844-1898 », préparée à l'EHESS sous la direction de Christophe Prochasson et en cotutelle avec la PUC-Rio, sous la direction d'Ilmar Rohloff de Mattos (en cours).

2 Gentilé de la ville de Rio de Janeiro.

de l'aristocratie, servant avant tout à l'émancipation politique, c'est-à-dire, à l'Indépendance récemment acquise.

Le moment romantique

En 1844, le Baron de Santo Angelo, Manuel de Araújo Porto Alegre, homme de lettres et peintre, professeur à l'Académie Impériale des Beaux-Arts commence sa contribution dans la presse *carioca*, bien installée, quoique récente, avec la parution du périodique la *Lanterna Mágica*, où sont régulièrement publiées des images satiriques. La caricature vient s'ajouter aux différents arts pratiqués par Porto Alegre comme moyen de se faire lire, de se faire voir et de se faire connaître par cette élite impériale nommée par Ilmar Rohloff la *Boa Sociedade*³. Au Brésil, le XIX^e siècle est comme en Europe, marqué par l'essor de l'idée nationaliste et Manuel de Araújo Porto Alegre va participer activement à la propagande soutenue par l'État-nation impérial. Afin de diffuser le sentiment national et pour le stimuler davantage, l'empereur D. Pedro II a créé un système de récompenses visant à soutenir les institutions et les personnes qui contribueraient au développement de l'identité nationale. Des bourses d'études à l'étranger furent donc offertes à des artistes, des scientifiques et des intellectuels. C'est grâce à cette bourse dont il est l'un des bénéficiaires et qui lui permettra de se rendre à Paris que Manuel de Araújo Porto Alegre commence sa progression au sein de la *Boa Sociedade*. Parmi les différentes idées politiques et esthétiques caractéristiques de cette période, Porto Alegre sera surtout sensible au nationalisme qui

3 Ilmar Rohloff de MATTOS, *O Tempo Saquarema*, São Paulo, Hucitec, 2004, p. 130.

se répand de façon transnationale à travers l'Europe. L'artiste et les deux jeunes Brésiliens Francisco Salles Torres Homem et Gonçalves de Magalhães se regrouperont encore à Paris autour d'un projet commun : la revue *Nitheroy* (1836). La construction d'une nation brésilienne sera au cœur de cette publication. Outre les idées de retour à la culture locale si répandues en Europe, Porto Alegre et ses collègues baignent dans un milieu de brésiliennistes dont fait partie entre autres le préfacier du deuxième numéro de *Nitheroy* Eugène Moncla (dit de Monglave). Ce groupe s'occupe de la production et de la traduction d'ouvrages qui donnent à voir un Brésil exotique, dominé par une nature exubérante. La rédaction de la revue s'efforcera à la fois de montrer aux Brésiliens l'intérêt que des expatriés portent à la mère patrie et de faire connaître à l'étranger la culture, l'économie et les arts d'un pays encore méconnu. La constitution d'une civilisation dans le modèle européen en terres brésiliennes servait à la diplomatie du pays principalement pour légitimer la survie de l'esclavage⁴. Si le Brésil devenait un pays du progrès, il pourrait justifier par d'autres arguments la permanence de cette forme de travail.

Araújo Porto Alegre peut être décrit comme un « artiste académique » par sa filiation à l'Académie des Beaux-Arts par sa formation comme par sa future carrière. Les artistes académiques brésiliens ont souvent été accusés de se limiter à l'imitation de l'art classique, dans une lecture anachronique et déplacée de l'art brésilien en termes européens. Le terme d'académisme ne traduit pas un style et encore moins une certaine aliénation, il est donc impératif de revenir sur ce jugement et

4 Paulo FRANCHETTI, « Gonçalves de Magalhães e o Romantismo no Brasil », *Revista de Letras*, vol. 46, n° 2, juill.-déc. 2006, p. 113-130,

de reconnaître la place occupée par ces artistes dans les innovations esthétiques y compris dans l'art populaire⁵. Pour Porto Alegre la culture française dont il s'inspire pour cerner l'identité brésilienne va au-delà de la peinture académique, englobant toutes les formes de l'image. La production d'images au Brésil s'intègre dans un système plus vaste comprenant institutions publiques et privées qui se complètent. Dans cette logique d'ouverture des peintres académiques et du projet culturel impérial vers d'autres formats d'images, Porto Alegre peut intégrer la caricature à la construction de la nation.

La *Lanterna Mágica* s'approprie le modèle graphique des *Cent et Un Robert Macaire* d'Honoré Daumier et de Charles Philippon, avec lesquels sa ressemblance est flagrante⁶. Le nationalisme est une construction intrinsèquement transnationale⁷, dans la mesure où chaque groupe national restait attentif aux mécanismes de sa mise en place dans d'autres pays et se les appropriait, en adaptant ces méthodes à leurs propres réalités. Au Brésil, l'adoption de la culture française est une étape qui mène à la modernité, condition *sine qua non* à la formation d'une forte identité nationale. La caricature, en tant qu'élément de cette culture, devient une composante du romantisme : si le

5 Sonia Gomes PEREIRA, « Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX », *Revista IEB*, n° 54, sept.-mars 2012, p. 87-106 ; Charles ROSEN et Henri ZERNER, *Romantisme et réalisme. Mythes de l'art du XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1986 [1984] ; Mariela Brazón HERNÁNDEZ, « Sobre a historiografia da arte oitocentista e as revisões efetuadas durante as últimas décadas do século XX » 19&20, vol. V, n° 1, janv. 2010 [en ligne], <http://www.dezenovevinte.net/ha/brazon.htm> (consulté le 19 juill. 2016).

6 Heliana Angotti SALGUEIRO, *A Comédia Urbana : de Daumier a Porto Alegre*, São Paulo, MAB FAAP, 2003, p. 17.

7 Anne-Marie THIESSE, *La Création des identités nationales. Europe (XVIII^e-XX^e siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 11.

Brésil devait devenir une société moderne, il fallait qu'il intègre la critique indispensable au progrès. En 1855, une décennie plus tard, *L'Iride Italiana* parle au public du succès que connaissaient les caricatures dans les « principales capitales du monde » et espère donc que cela ne déplairait pas au public *carioca*, qui était sur le chemin du progrès, qu'elle commence à publier des caricatures⁸.

Le terme « modernité » a pu être appliqué à des réalités bien diverses tout au long du XIX^e siècle, ce qui rend sa définition très difficile à saisir. Il peut être compris aussi bien comme un ensemble de promesses, qui peuvent être tenues ou pas, que comme des caractéristiques communes aux sociétés dites modernes⁹. Au Brésil, la modernité existe comme une aspiration, mais avec d'importantes lacunes dans les faits, notamment en ce qui concerne la liberté de la main d'œuvre. Dans ce pays où l'on n'hésite pas à promouvoir la modernisation sans toutefois la conditionner à l'abolition de l'esclavage, la caricature, manifestation de la modernité, naît d'une connivence avec l'État impérial basée sur une tolérance réciproque. La tolérance à l'égard de la critique diffusée au plus grand nombre par la presse renforce le caractère prétendument démocratique du régime impé-

8 « A Caricature », *L'Iride Italiana*, n° 16, 4 oct. 1855, p. 7–8 : « Nas principais capitais do mundo sao bem conhecidos os jornais de caricatura [...] esperamos pois que não desagradará que, nesta grande capital, onde tudo caminha a largos passos para o mais elevado progresso, decoremos a nossa folha hebdomadária com caricaturas. » Trad. : « Dans les principales capitales du monde sont bien connus les journaux de caricatures [...] nous espérons donc que ça ne déplaira pas que, dans cette grande capitale, où tout marche à grands pas vers le plus élevé progrès, nous décorions notre feuille hebdomadaire avec des caricatures. »

9 Björn WITTRÖCK, « Modernity: One, none, or many? European origins and modernity as a global condition », *Daedalus*, hiver 2000, vol. 129, n° 1.

rial. L'engagement de la caricature de Porto Alegre à ses débuts empreint de philosophie nationaliste se manifeste dès le premier numéro de la *Lanterna Mágica* : le but commercial étant exclu des objectifs de cette « noble croisade », elle se présente comme « une de ces éruptions d'amour pour le bien du pays »¹⁰.

L'importance de la *Lanterna Mágica* réside avant tout dans son rôle pionnier dans les débuts de la caricature au sein de la presse *carioca* ; néanmoins, la première publication satirique illustrée à avoir des tirages importants et une longue existence est la *Semana Illustrada*, qui maintient pourtant la même filiation politique et la même place sociale que la première. L'historiographie s'est longtemps limitée à prendre la *Semana Illustrada* comme l'expression de la médiocrité de son directeur et caricaturiste, l'Allemand Henrique Fleiuss, en opposition à la génialité de son principal concurrent, l'Italien Angelo Agostini. Nous maintiendrons ici une certaine distinction entre les deux, mais qui ne porte pas sur la qualité de leurs œuvres respectives et qui vise à les replacer au sein d'un groupe.

Le premier numéro de la *Semana Illustrada*, revue dont les tirages ont atteint cinq mille exemplaires, est très parlant (Fig. 1). L'élément qui ressort de cette composition est le Dr Semana, personnage type de la revue ; derrière lui, une fée porte un étendard avec l'inscription latine *sol lucet omnibus*, qui signifie « le soleil luit pour tous ». Dans cette composition, Henrique Fleiuss mélange différentes références culturelles qui associent sa revue à différentes valeurs et traditions, toutes liées à cette même idéologie. La fée portant l'étendard est issue de la tradition germanique dans laquelle a puisé le romantisme al-

10 *Lanterna Mágica*, n° 1, 1844, p. 1 : « uma dessas erupções de amor pelo bem do país ».



Fig. 1. Henrique FLEIUSS, *Semana Illustrada*, n° 1, 1861.

technologies, mais celui de l'Amérique méridionale, où ces mêmes technologies s'installent sous le règne de la nature. Des objets inventés et popularisés en Europe – jumelles, lanterne magique, ou, plus concrètement, la presse – serviront d'instrument au Dr Semana pour surveiller et punir par le rire cette population américaine et brésilienne ¹¹. Il nomme les villes de la côte, économiquement et culturellement les plus développées, par leurs noms et les relie par un train, symbole du progrès, tandis que l'arrière-pays est dominé par une forêt vierge, peuplée d'Indiens. Les frontières avec les autres pays d'Amérique sont d'autre part négligées. Henrique Fleiuss avait connu les

lemand et qui lui attribue la responsabilité du destin de l'humanité. Le retour à la tradition populaire typique du romantisme cohabite à la fois avec des références au classicisme avec l'inscription sortie du *Satiricon* et aux Lumières avec le soleil et la lanterne magique en tête.

Les jumelles que porte le Dr Semana servent néanmoins à observer un monde qui n'est plus celui de l'Europe où foisonnent littérature et nouvelles

11 Il faut signaler que la revue était publiée en format in-quarto (21 x 29 cm), et que tous ces détails n'étaient pas visibles.

propagandes incitant à l'immigration qui diffusaient en Allemagne l'image d'un Brésil à la nature paradisiaque. En même temps, il gagne le Brésil pour collaborer avec la grande œuvre du naturaliste Karl von Martius *Voyage dans le Brésil*. Ayant refait le parcours de son maître, Fleiuss avait très probablement en tête l'idée de la majesté de cette nature désignée par les Européens comme « américaine ».

En outre, le romantisme brésilien s'est construit en attribuant progressivement aux Indiens et à la nature le potentiel de la modernité qui réside dans l'autonomie culturelle de la nation¹², idée prônée dès les années 1830 par le groupe de Ferdinand Denis et d'Eugène de Monglave. Ce retour aux thèmes et à l'atmosphère nationale se construit dans une relation paradoxale d'opposition et de connexion avec l'Europe moderne et civilisée. La flore et les populations autochtones représenteraient des points communs et unificateurs, mais ce ne sont pas les seuls : l'absence de frontières internes sur la carte de Fleiuss permet d'insister sur la centralisation du pouvoir du monarque Dom Pedro II et, autour de lui, du centre des intérêts politiques et financiers¹³. Nature et progrès se combinent plutôt que s'excluent dans ce projet.

La critique, l'un des critères de définition de la modernité¹⁴, est universelle, comme l'avaient été les produits culturels pour

12 Antônio CÂNDIDO, « Romantismo no Brasil », São Paulo, Humanitas, 2002. p. 21.

13 Ilmar Rohloff de MATTOS, « Transmigrar, Nove notas a propósito do Império do Brasil », dans Marco Antonio PAMPLONA et Ana Maria STUVEN (dir.), *Estado e nação no Brasil e no Chile ao longo do século XIX*, vol. I, Rio de Janeiro, Garamond, 2010, p. 97–115.

14 Miguel Baptista PEREIRA, *Modernidade e tempo. Para uma leitura do discurso moderno*, Coimbra, Livraria Minerva, 1990. p. 55.

Porto Alegre. Ainsi, la présence des étrangers comme Henrique Fleiuss dans la presse est tolérée avec plus de bienveillance que celle des artistes par Porto Alegre, qui considérait les Brésiliens comme les mieux placés pour parler de leur propre pays. La presse avait déjà servi la cause indépendantiste dans les années 1820 et gagne en puissance avec l'essor de l'urbanité. Le débat, indispensable à la critique, est son point fort, selon l'écrivain Machado de Assis : « Qu'est-ce que le débat ? La sentence de mort de tout statu quo, de tous les faux principes dominants. [...] Or, le débat est le trait le plus spécial, l'empreinte la plus vive du journal¹⁵ ». Le développement de la presse a été très encouragé par l'élite politique brésilienne qui l'a exposée comme un produit industriel brésilien dans les catalogues des expositions universelles de 1873 et 1876¹⁶. Henrique Fleiuss a vite compris les intérêts qui guidaient ce pays et l'importante place occupée par la presse écrite comme illustrée. Au départ, il était censé suivre la tradition des voyageurs européens du début du XIX^e siècle et dépeindre les spécificités de cette terre à l'intention des étrangers. Il se reconvertit néanmoins à la production de textes et d'images destinés à un public national lorsqu'il fonde son *Instituto Artístico*, grâce auquel il contribue à l'essor de la gravure en inaugurant notamment une école de xylographie.

- 15 Joaquim Maria MACHADO DE ASSIS, « A reforma pelo jornal », *O Espelho*, 23 oct. 1859, réédition [en ligne], <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macr14.pdf> (consulté le 8 sept. 2015) : « E o que é a discussão? A sentença de morte de todo o *status quo* [...] Ora, a discussão, que é a feição mais especial, o cunho mais vivo do jornal ».
- 16 *O Imperio do Brazil na Exposição Universal de 1873 em Vienna d'Austria*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1873, p. 323; *O Imperio do Brazil na Exposição Universal de 1876 em Philadelphia*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1875, p. 255.

Dans le numéro huit de cette même année, Fleiuss confirme son dialogue avec les romantiques quand il représente le Brésil en la personne d'un Indien. (Fig. 2) Il s'agit ici d'un gentilhomme Indien, en robe de chambre et souffrant. Comme dans les grandes œuvres de la littérature romantique brésilienne, cet Indien assume une posture civilisée. Ce personnage deviendra un symbole littéraire de liberté vis-à-vis de l'ancienne métropole. Dans ce premier moment, le concept d'émancipation, si cher au XIX^e siècle et à la modernité, se résume à l'émancipation politique.



Doutor Semana : Sr. Brasil, com este visicatorio e com estas bichas ficará V. S. prontamente curada de sua deficiência!

Fig. 2. Henrique FLEIUSS, *Semana Illustrada*, n° 8, 1861.

Henrique Fleiuss, dont l'entreprise est privée et autonome, est en permanente négociation avec le gouvernement, qui lui accorde son soutien et au sein duquel le dessinateur entretenait ses réseaux de sociabilité. Ce modèle de négociation entre critique et alliance se reproduit dans les différentes instances de la vie culturelle impériale. Ainsi, les satires de la *Semana Illustrada* concernant la vie politique du pays représentaient plus souvent les instances de représentation populaire que les ministres ou l'Empereur. L'arrivée de Fleiuss au Brésil s'intègre dans un schéma que nous pourrions qualifier, avec précaution, de coopératif. Le botaniste Karl Phillip von Martius adresse une lettre à l'Empereur, avec qui il entretenait des liens d'amitié, pour recommander les services de Fleiuss concernant leur projet d'une *Flora Brasiliensis*. La revue ne percevait pas d'aide pécuniaire de la part du gouvernement ou des hommes politiques, mais le bon fonctionnement de l'établissement dépendait malgré tout de la sympathie des hommes de la *Boa Sociedade*, obéissant au sentiment aristocratique qui régissait la société brésilienne de l'époque. Le gouvernement était d'autre part un important client de l'*Instituto Artístico* pour des productions officielles. Mais cette liaison, Fleiuss et ses associés ne la subissaient pas, ils la recherchaient : en 1861, ils ont produit un catalogue de l'Exposition nationale qu'ils ont présenté à la commission directrice de l'Exposition pour demander son soutien auprès de l'Empereur. Le catalogue a été publié l'année d'après.

Les relations personnelles et professionnelles de Fleiuss sont indissociables, entretenues mutuellement par ce genre de contact avec le monde de la politique. Au mariage de Fleiuss avec Maria Carolina, la fille d'un important commandeur, étaient présents de nombreux hommes politiques de premier

ordre, conservateurs comme libéraux. Ces derniers lui ont apporté leur soutien, sous forme d'une lettre ouverte, lorsqu'il a fondé une nouvelle publication suite à l'arrêt de la *Semana*.

L'historiographie a trop souvent considéré la *Semana Illustrada* comme un détournement de ce que serait l'essence de la presse satirique illustrée. La percevoir comme aliénée à la politique et aux intérêts privés serait réducteur. Au contraire, nous considérons que c'est justement par respect des règles politiques qu'elle est aussi proche du gouvernement; le pouvoir impérial étant un élément central de la vie intellectuelle et artistique de l'époque. Dans ce contexte, elle ne propose pas de trouver de nouveaux principes, de nouveaux préceptes, de nouvelles convenances sociales; son objectif est au contraire de censurer, à travers le rire, toute offense à l'ordre établi. Son discours est imprégné du moralisme typique de la classe dominante et d'un désir de continuité des traditions.

Les années 1860

Le contexte dans lequel baigne la caricature telle que nous l'avons décrite se superpose, dans les années 1860, au développement d'une nouvelle forme de sociabilité pour les caricaturistes. On voit donc perdurer la conservation de la vision de monde romantique, idéaliste et nationaliste, et aussi des sociabilités artistiques liées à l'État, dans la figure notamment de la *Semana Illustrada*. Parallèlement, un mouvement d'indépendance vis-à-vis du mécénat impérial voit le jour et apparaît dans les dessins de plus en plus agressifs envers l'Empereur et ses ministres. Le dessinateur français Joseph Mill, dans les revues *Charivari* et *Bazar Volante* est l'initiateur de ce mouvement

dont le principal représentant au Brésil est la *Revista Illustrada* et son dessinateur Angelo Agostini. Celle-ci est la dernière revue à suivre le modèle des huit pages instauré par la *Semana Illustrada*, bien qu'elle ait adopté le format in-folio, beaucoup plus grand (Fig. 3).

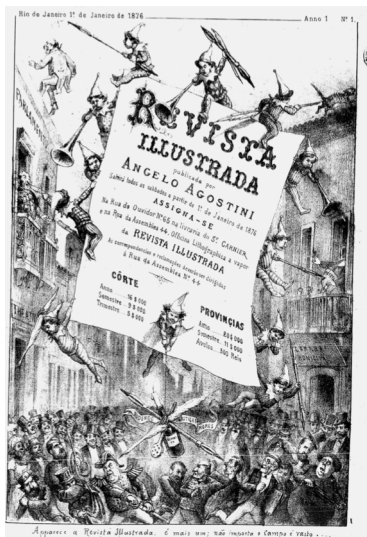


Fig. 3. Angelo AGOSTINI, *Revista Illustrada*, n° 1, 1^{er} janv. 1876.

liberté de création et d'expression. Dans les revues dont il avait auparavant été copropriétaire Agostini n'avait pas eu la mainmise sur la direction artistique et littéraire comme c'est le cas maintenant que son associé Paul Robin s'occupe exclusivement

La première chose à retenir de cette composition est la mise en avant du nom de son dessinateur Angelo Agostini. A cette époque la lithographie posait de nouvelles bases pour la distribution de l'image et le culte de l'image originale et unique disparaissait¹⁷; néanmoins, l'auteur de ces compositions reproductibles et éphémères garde son importance. Bien qu'il connaisse déjà une renommée à l'époque, c'est avec la *Revista Illustrada* qu'il semble gagner toute sa li-

17 Walter BENJAMIN, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, 2000 [1939]. p. 70.

de la partie litho et typographique de l'entreprise. Sa liberté est donc nouvelle et quasi totale.

La place occupée par son nom sur la couverture atteste d'une grande célébrité, que l'historiographie¹⁸ attribue souvent à son génie, catégorie si chère au romantisme. De telles appréciations sous-estiment son insertion dans un mouvement plus large de contestation du *statu quo* qui domine la scène politique et intellectuelle à partir des années 1860 et notamment dans la décennie de 1870. Les années 1860 ont connu à la fois l'apogée et le déclin de la suprématie impériale, ce qui permet à la *Semana Illustrada* et au *Bazar Volante* de trouver simultanément leurs publics respectifs.

Le *Bazar Volante* est à l'origine d'une série d'autres publications qui recruteront une bonne partie des grands dessinateurs de l'époque et, par conséquent, d'un véritable groupe de caricaturistes et de périodiques qui restera actif jusque dans les années 1880. Ce groupe construit sa propre sociabilité au sein du monde journalistique, qui se clame indépendant de toute sphère gouvernementale, s'éloignant progressivement de la réalité des médailles et des titres pour devenir un véritable foyer de nouveaux talents non institutionnalisés. Alors que les personnes présentes au mariage d'Henrique Fleiuss appartenaient en grande partie aux hautes sphères du gouvernement, à l'enterrement du dessinateur du *Figaro* Luigi Borgomainerio en 1876, ce sont au contraire ses amis les plus proches, qui ont porté son cercueil, parmi lesquels les caricaturistes Angelo

18 Cf. Marcelo BALABAN, *Poeta do lápis. Sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864–1888)*, Campinas, Editora da Unicamp, 2009; Gilberto MARINGONI, *Angelo Agostini. A imprensa ilustrada da Corte à Capital Federal, 1864–1910*, São Paulo, Devir Livraria, 2011.

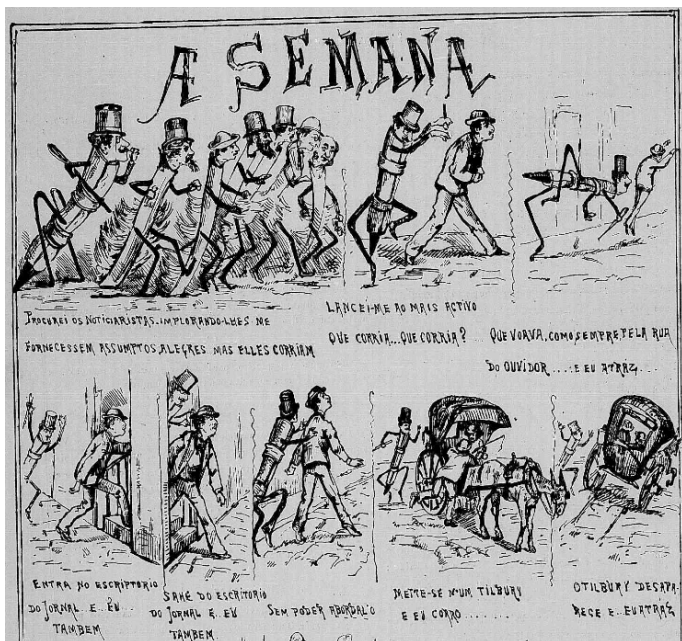


Fig. 5. Raphael BORDALLO PINHEIRO, *O Mosquito*, n° 393, 29 nov. 1876.

en dissonance avec le support et la légende, qui s'adresse aux abonnés du feuillet satirique. Bien que Mill soit peintre par ailleurs, il portait ici sa casquette de dessinateur. Il reprend pourtant la thématique si chère à la littérature française de l'atelier de l'artiste romantique, vide, solitaire, avec une toile retournée, créant un suspense sur la production de l'image qui, en sortant de l'âme de l'artiste, dévoile une sorte de vérité universelle. Ainsi, il se dissocie de l'image de l'artisan sans imagination et sans esprit en s'associant à l'artiste de génie, par le pinceau.

Les changements idéologiques qui adviennent dans le monde de la caricature dans les années 1860 ont progressivement influencé la vision des caricaturistes sur leur propre profession. La supériorité de l'artiste créateur vis-à-vis de l'artisan avec lequel ils se confondent a été dépassée par la mise en valeur du crayon comme arme de combat contre l'hypocrisie et les mensonges. En 1870, Angelo Agostini s'autoreprésente en discutant avec l'un de ses personnages de bande dessinée¹⁹ : la toile a cédé la place à la pierre lithographique, véritable instrument de travail d'un dessinateur de presse. Le crayon deviendra une présence cruciale dans les dessins de presse, en assumant les positions de conseiller, d'arme, de dénonciateur. Jusqu'à se confondre avec le dessinateur lui-même, comme c'est le cas dans une séquence dessinée de Raphael Bordallo Pinheiro. (Fig. 5) Ainsi, la célébrité d'Agostini dont atteste la couverture de ce premier numéro de la *Revista Illustrada* (Fig. 3) est ouvertement liée à son métier de caricaturiste.

Parmi les principales modifications advenues sous cette nouvelle vague se trouve un important changement d'échelle, lié aussi à l'apparition progressive des idées réalistes – bien que ce mouvement soit plus tardif. Tandis que le Dr Semana observait de très loin ce qu'il dessinait, dans une démarche idéalisatrice, le Dr Beltrano²⁰ s'approche de son objet, dans l'espoir de diagnostiquer et d'intervenir dans cette réalité. Le Brésil d'Agostini s'est urbanisé, modernisé ; il a quitté la nature et les Indiens et le dessinateur concentre désormais son attention sur la modernisation du pays. L'urbanisation et la modernité entraînent avec elles un désir grandissant d'éman-

19 Angelo AGOSTINI, *Vida Fluminense*, n° 106, 8 janv. 1870, p. 1.

20 Le personnage type de la *Revista Illustrada*.

cipation civile, supplantant l'émancipation politique liée à l'Indépendance. Dans ce mouvement, le monde de la rue, autrefois perçu comme désordonné et chaotique²¹, gagne une place de choix au sein de la caricature en même temps que les membres du gouvernement et de la haute société y perdent de leur prestige. Dans la couverture d'Agostini (Fig. 3), nous percevons qu'hommes politiques, militaires, membres du clergé sont la cible de la caricature tandis que les Noirs, les femmes²² et les personnes pauvres rient aux côtés des hommes blancs et riches, auparavant lectorat privilégié.

Ces revendications de démocratisation étaient faites à l'unisson de celles du mouvement social appelé « la génération de 1870²³ ». Longtemps accusé d'être déconnecté de la réalité pratique, il construisait, selon l'auteure, ses réflexions sur des diagnostics de la société. Au lieu d'adhérer à la construction menée par l'empire, ses collaborateurs observaient la société telle qu'elle était et à partir des résultats de cette observation menaient leur expérience politique, littéraire et artistique. Bien qu'Agostini et ses pairs n'aient pas participé directement à la génération de soixante-dix, ils ont adhéré aux causes qui la guidaient : la liberté de la main-d'œuvre, la laïcité de l'État, la démocratie (bien que limitée), la lutte contre les oligarchies. Ainsi, le détachement vis-à-vis du gouvernement dans ce nouveau moment de la caricature est aussi idéologique qu'empirique.

21 Immar Rohloff de MATTOS, *Tempo Saquarema*, op. cit. p. 135.

22 Les femmes étaient déjà comprises dans le public des revues satiriques illustrées, mais leur intérêt était représenté comme se concentrant sur les romans feuilletons, tandis qu'ici son rire se tourne vers le même sujet politique que celui des hommes.

23 Angela ALONSO, *Ideias em Movimento: A geração 70 na crise do Brasil-Império*, São Paulo, Paz e Terra, 2002.

La sortie dans les rues, la présence du public, le bruit produit à l'aide de trompettes sur l'image de couverture de la *Revisita Illustrada* (Fig. 3) mettent l'accent sur la publicité du journal comme véhicule de communication et sur sa possibilité d'agir sur la scène publique. Il est également l'un des instruments de la parfaite intériorisation du sentiment national par les citoyens, transformant ce qui était une construction en mouvement spontané²⁴. Quand il s'intériorise et qu'il semble naturel, le sentiment national s'autonomise également vis-à-vis de son idéalisateur et peut contester la légitimité de ce dernier au nom même de la nation. Le sentiment national perdure donc, mais en s'éloignant de l'élite impériale qui l'a conçu et désormais des changements structureaux peuvent se produire dans la société comme dans le monde politique.

La caricature brésilienne n'est donc pas vouée dès sa naissance à être un art contestataire du *statu quo* et à renverser l'ordre établi, comme c'est le cas en France. Bien qu'elle soit un fruit du succès notamment de la maison Aubert, son appropriation par l'élite artistique et politique brésilienne lui a attribué une signification et un usage totalement distinct. Mais avec l'avancée du siècle, l'envie de se moderniser impose aux Brésiliens certaines préoccupations d'ordre démocratique qui se font voir aussi dans la caricature. Elle assume alors son sens d'« image contestataire » et travaille pour la fin du régime politique et économique en place.

24 Anne-Marie THIESSE, *La Création des identités nationales*, op. cit., p. 14.

Jessica Kohn

La « vie militaire » de Cabu : du *Bled* à *Hara-Kiri*, Cabu et la guerre d'Algérie

Né à Châlons-en-Champagne en 1938, Jean Cabut travaille comme dessinateur pour *L'Union de Reims* à partir de 1953 sous le pseudonyme de Cabu ; en mars 1958, il doit toutefois cesser son activité pour entamer un service militaire de vingt-sept mois en Algérie, qui s'achève en juin 1960.

Son parcours est représentatif de celui de sa classe d'âge, celle des jeunes hommes nés entre 1932 et 1943. Ceux-ci forment en effet, après l'insurrection de novembre 1954 en Algérie et la nomination de Raoul Salan à la tête de la Dixième région militaire (DRM) en 1956, la majorité des 1,2 million d'appelés qui y combattent jusqu'au cessez-le-feu du 19 mars 1962. Si, officiellement, ces conscrits doivent moins de dix-huit mois de présence sous les drapeaux, ils vont pour la plupart être « maintenus » de vingt-sept à trente mois, voire rappelés pendant les trois ans qui suivent leur démobilisation¹.

Le deuxième classe Cabut

Soldat de deuxième classe, refusant toute formation, Cabu est incorporé au 9^e Régiment de Zouaves, basé à Bougie à 180 km à l'est d'Alger. Sur place, il feint d'être mauvais au tir et n'est jamais envoyé en première ligne ; on ne lui confie pas non plus

¹ Benjamin STORA, *Les mots de la guerre d'Algérie*, Toulouse, PU du Mirail, 2005.

de missions de renseignements et il n'assiste donc pas à des pratiques de torture². Son expérience de la guerre est bien celle de la majorité des appelés, sans spécificité aucune, sinon celle du quotidien extrêmement dur³ d'une guerre qui n'en porte pas le nom, d'autant que les permissions sont rares : Cabu peut rentrer chez lui deux fois, au bout de quinze, puis de vingt-et-un mois.

À partir d'avril 1959, il envoie des dessins à *Bled*, l'hebdomadaire militaire d'information et de propagande, distribué gratuitement aux soldats et tiré à 350 000 exemplaires. Celui-ci propose en quatrième de couverture une page « humour » où, une fois tous les trois mois, Cabu dessine la série « La Fille du colonel » et des saynettes sur la vie de la caserne et des jeunes appelés. Cela lui permet, en septembre 1959, d'être muté au cinquième bureau d'action psychologique, où il réalise des tracts pour la politique de De Gaulle, vantant par exemple la « paix des braves⁴. »

Les témoignages des conscrits sur la guerre d'Algérie sont rares dans les premières années qui suivent le conflit, tant il a été volontairement occulté⁵. Selon l'historienne Anne Roche, c'est en partie parce que, « la guerre d'Algérie, trente ans après,

2 CABU, *Cabu, dessinateur pamphlétaire*, Poitiers, Fontaine, 1984, p. 21.

3 Ludivine BANTIGNY, *Le plus bel âge ? : jeunes et jeunesses en France de l'aube des Trente Glorieuses à la guerre d'Algérie*, Paris, Fayard, 2007, p. 344-345 : « L'état des casernements en Algérie était notoirement vétuste [...]. Il fallait lutter contre la chaleur et contre le froid. [...] L'hygiène, souvent précaire, et la nourriture, des plus sommaires. »

4 CABU, *Cabu, dessinateur pamphlétaire*, op. cit., p. 29.

5 Les témoignages émergent pour le vingtième anniversaire du conflit, puis, de manière plus régulière, à partir de 1992 (Jean-Charles JAUFFRET, *Soldats en Algérie, 1954-1962 : expériences contrastées des hommes du contingent*, Paris, Autrement, 2011, p. 353).

reste un tabou pour les Français, et peut-être plus particulièrement pour ceux-là, qui y sont allés sans bien savoir pourquoi⁶ ». Le parcours de Cabu peut alors être appréhendé comme assez représentatif des appelés ordinaires. De fait, il est loin de faire partie de la frange minoritaire extrêmement politisée. Son seul acte de « révolte » jusque-là a été d'arrêter d'aller à la messe quand, à quinze ans, il a fait ses débuts dans la presse. Il ne le définit pas comme un geste politique : « D'une certaine façon, je rompais avec un jeu social pour affirmer mon indépendance. Je quittais le monde de l'enfance et de la soumission pour celui des adultes et des responsabilités⁷ ». Au moment où l'avis de conscription tombe, il a surtout peur de partir. Son angoisse, qu'il décrit comme « une sorte de désespoir peut-être justifié par le fait que certains jeunes de mes voisins étaient revenus d'Algérie les pieds devant⁸ », est partagée par les témoins interrogés par Anne Roche qui « disent l'angoisse, l'éloignement, la séparation d'avec la famille, l'interruption des études ou du métier, pour une cause qui n'apparaît pas avec une totale clarté⁹ ».

De ces témoignages, l'historienne tire aussi une autre conclusion : « aucun [...] n'envisage de refuser¹⁰ ». Il en va de même pour Cabu qui, plus tard, une fois sa prise de conscience politique achevée, le regrette : « J'aurais dû dire non. Essayer de m'échapper. Mais, en âge mental, je n'avais pas mes 20 ans. Je ne

6 Anne ROCHE, « Autobiographies d'appelés en Algérie », dans Laurent GERVEREAU, Jean-Pierre RIOUX et Benjamin STORA (dir.), *La France en guerre d'Algérie : novembre 1954-juillet 1962*, Nanterre, Musée d'histoire contemporaine-BDIC, 1992, p. 264.

7 CABU, *Cabu passe aux aveux*, Paris, Godefroy, 1990, p. 10.

8 CABU, *Cabu, dessinateur pamphlétaire*, op. cit., p. 21.

9 ROCHE, « Autobiographies d'appelés en Algérie », art. cit., p. 266.

10 *Ibid.*

connaissais rien à la politique¹¹. » En réalité, il aurait été exceptionnel qu'il agisse autrement : l'insoumission, la désertion ou le refus d'obéissance sont très rares pendant la guerre d'Algérie. Selon les travaux menés par Tramor Quémeneur¹², il n'y aurait pas eu plus de cinq cents réfractaires en tout. La norme sociale est alors extrêmement forte, ce qui empêche toute remise en cause du service national comme rite de passage, norme lestée à la fois du poids moral représenté par les pères et grands-pères des appelés qui ont servi pendant les deux guerres mondiales, et du mythe résistancialiste des années 1950¹³.

L'attitude de Cabu vis-à-vis des événements politiques semble donc participer à ce qu'on pourrait qualifier de traumatisme collectif : il dit avoir « essayé de faire le vide sur ce chapitre¹⁴ », car « cela a été [...] quelque chose de terrible, dont [il] n'aime pas parler¹⁵ ». Dans son cas, ce traumatisme est aussi un point de départ pour une prise de conscience qui passe par une révolte à l'égard de toute forme d'autorité, plus particulièrement militaire : « Là, ça m'a formé politiquement. J'ai compris beaucoup de choses. J'ai participé à la dernière guerre coloniale¹⁶. » Il présente toutefois cette prise de conscience comme commune, puisque selon lui c'est un « nous »

11 CABU et Florence AUBENAS, « Champagne light pour le nouveau beauf », *Libération*, 2 janv. 1996 [en ligne], http://www.liberation.fr/portrait/1996/01/02/champagne-light-pour-le-nouveau-beauf_161122 (consulté le 27 juill. 2015).

12 TRAMOR QUEMENEUR, « Une guerre sans « non » ? Insoumission, refus d'obéissance et désertion des soldats pendant la guerre d'Algérie : 1954-1962 », thèse, Paris 8 – Saint-Denis, 2007.

13 STORA, *Les mots de la guerre d'Algérie*, op. cit., p. 44

14 CABU, *Cabu, dessinateur pamphlétaire*, op. cit., p. 27.

15 CABU et AUBENAS, « Champagne light pour le nouveau beauf », art. cit.

16 NUMA SADOUL, *Dessinateurs de presse : entretiens avec Cabu, Charb, Kroll, Luz, Pétilion, Siné, Willem et Wolinski*, Grenoble, Glénat, 2014, p. 17.

collectif qui soulevait avec les officiers le problème logique selon lequel « il était bien évident que nous étions à l'étranger et que le désir d'indépendance des Algériens était parfaitement légitime¹⁷ ». Telle qu'il la décrit, la différence se joue plutôt entre les zouaves d'un côté, et les paras, les officiers et les Pieds-Noirs de l'autre ; une hiérarchie militaire reproduite dans ses dessins. De fait, deux tiers des interrogés par Xavier Grall répondent qu'ils ont l'impression d'être à l'étranger en Algérie¹⁸.

Cependant, cette manière de conter les faits efface peut-être son rôle d'agent : selon Anne Roche, les opposants à la guerre – même en paroles – représentent moins d'un dixième des personnes qu'elle a pu interroger¹⁹. Il est probable que la sensibilité politique de Cabu était suffisamment aiguisée pour qu'il s'oppose plus frontalement à la situation que ses compagnons. Il rencontre notamment un personne de la « section de renseignements » qui lui montre des photographies de tortures « absolument atroces », alors que, « au cœur même des troupes, on ignorait ces choses-là, ne serait-ce que parce que les journaux qui en parlaient comme *Le Monde* étaient interdits²⁰ ».

Cabu rencontre Hara-Kiri

L'expérience que Cabu fait de la conscription est donc bien celle du gros des troupes, mâtinée toutefois de sensibilité pour les questions politiques qui préfigure ses prises de position libertaires et pacifistes. Cette prise de conscience politique progressive explique peut-être son attrait grandissant pour les méca-

17 CABU, *Cabu, dessinateur pamphlétaire*, op. cit., p. 27.

18 Xavier GRALL, *La génération du Djebel*, Paris, Le Cerf, 1962, p. 11.

19 ROCHE, « Autobiographies d'appelés en Algérie », art. cit., p. 269.

20 CABU, *Cabu, dessinateur pamphlétaire*, op. cit., p. 27.

niques de l'absurde. Il sublimerait ainsi dans ses dessins des interrogations partagées par ses camarades, dont Jean-Charles Jauffret dit qu'ils deviennent chacun « *L'homme révolté* dépeint par Albert Camus, en découvrant, à partir de [leur] vécu algérien, le sens de l'absurde.²¹ » Comme d'autres, il se rapproche alors des milieux intellectuels engagés, tel qu'on peut alors le trouver dans les *Temps modernes*, *Esprit* ou dans les publications des éditions de Minuit, et à travers les parcours des signataires du manifeste des 121 sur le droit à l'insoumission²².

À son retour de l'armée, évoluant dans le milieu des dessinateurs humoristes, il rencontre Fred, qui, à son tour, lui présente Cavanna et son nouveau projet de mensuel satirique, *Hara-Kiri* cofondé avec Georges Bernier. Lancée en septembre 1960, la revue est à l'origine constituée uniquement de textes et de dessins. Bien qu'elle s'ouvre très rapidement à la photographie, souvent détournée, le dessin reste la pierre angulaire du journal, qui propose, outre des récits séquentiels ponctuels, des illustrations, des dessins et des gags. À l'instar de Fred et Cabu, les dessinateurs présents dans ces numéros sont jeunes, représentant une nouvelle vague de la satire française.

Cabu, nouvel arrivé dans ce milieu du nouveau dessin satirique, est engagé par Cavanna afin de réaliser des dessins sur la guerre d'Algérie²³. En d'autres termes, l'engagement

21 Jean-Charles JAUFFRET, *Soldats en Algérie*, op. cit., p. 354.

22 Parmi les signataires du manifeste des 121, signé le 6 septembre 1960, on trouve notamment le nom d'Eric Losfeld, éditeur de *Bizarre* à ses débuts, puis de *Barbarella*, la première bande dessinée érotique française dessinée par Jean-Claude Forest. Les deux publications font scandale, pour les mêmes raisons que le mensuel satirique *Hara-Kiri*.

23 Ainsi, Cavanna est cité par Robert BELLERET, « Cabu, l'enragé volontaire », *Le Monde*, 16 janv. 2005 : « Je lui ai d'abord demandé de me faire des dessins sur l'Algérie. »

libertaire de Cabu commence par celui d'un positionnement, sinon explicitement contre la guerre d'Algérie, du moins contre l'armée. Ses dessins sont publiés dès le troisième numéro de *Hara-Kiri*, en décembre 1960, sous le titre de la rubrique « la vie militaire » – rubrique de courte durée, mais dont le thème perdure chaque mois au moins jusqu'en 1962.

La rencontre de Cabu avec *Hara-Kiri* est primordiale dans les deux sens : d'une part, elle donne à Cabu l'occasion de pouvoir exprimer par le dessin sa prise de conscience politique, et donc de la renforcer ; d'autre part, les dessins militaires de Cabu permettent à la revue de se conformer au projet de Cavanna : « On n'a pas de tabous. On fait rire avec n'importe quoi : on fait rire avec des morts, [...] avec des cancéreux, [...] avec des anciens combattants, [...] avec du cul, [...] avec de la bite²⁴ ». Cet éditorial est souvent cité pour souligner le fait que *Hara-Kiri*, plus qu'un journal politique, est avant tout une « vaste entreprise de révocation de son époque²⁵ » à laquelle Cabu participe en visant à sa manière l'institution militaire.

Il n'est pas le seul : c'est une obsession de la revue, et chaque prétexte est bon pour en parler, que ce soit, en quatrième de couverture, la photographie d'un thorax d'un tuberculeux²⁶ ou un dossier sur les zombies²⁷. Jusqu'à l'armistice de 1962, pas un numéro qui n'évoque le sujet, au moins en passant. Le trait de Cabu motive cette étude parce que c'est celui d'un jeune dessinateur qui se cherche dans un journal qui fait de

24 CAVANNA, *Hara-Kiri*, n° 1, sept. 1960, p. 3.

25 Jean-Marc PARISIS, *Reiser*, Paris, Grasset, 1995, p. 51.

26 *Hara-Kiri*, n° 11, sept. 1961 : « Jeunes du contingent 61-2A, *Hara Kiri* vous offre 2 ans ½ de vie. Il vous suffit de vous présenter devant le conseil de révision muni de cette radiographie. »

27 *Hara-Kiri*, n° 6, mars 1961.

même, un dessinateur qui n'a pas encore tout à fait décidé s'il devait être tendre ou féroce dans une revue qui prend de plus en plus le tournant de la satire « bête et méchante ». Cabu expérimente ainsi toutes les manières de traiter des militaires, entre traditionnel humour troufion et inscription dans la veine libertaire, et nous permet alors de retracer les usages contradictoires de la contestation que l'on a pu retrouver dans les premières années d'*Hara-Kiri*.

Les quatre humours de Cabu

L'humour troufion

Certains des dessins de Cabu dans *Hara-Kiri* sont similaires en tout point à ceux de *Bled* : ils correspondent à ce que Jean-Philippe Lecomte perçoit comme une dérision récurrente du service militaire et de la vie de caserne, qui oscille entre vaudeville militaire, raillerie ou ironie contestataire²⁸. On peut voir ces mécanismes à l'œuvre quand le dessinateur utilise le personnage type du « para » pour raconter quelques histoires brochant la vie à l'armée ([Fig. 1](#). *Le Bled*, n° 37, 11 avr. 1950).

Dans ce genre de gags, Cabu illustre des situations classiques où les militaires se confrontent à la vie civile. Son dessin lui-même reste traditionnel : peu de décors, une seule phrase en légende : l'accent est mis sur les personnages en situation. Dans de tels cas de figure, il reste difficile de décrypter ce qui relève ou non d'une critique explicite de l'armée. Cette ambivalence

28 Jean-Philippe LECOMTE, « Contestation par la dérision du service militaire et de la vie de caserne depuis 1885 », *Hermès*, n° 29, janv. 2001 p. 65-76.

se retrouve dans le titre de sa première rubrique à *Hara-Kiri*, « la vie militaire », dont le nom signale le genre traditionnel du portrait de la « vie de caserne », tout en laissant place à une possible critique de l'institution : ainsi des obsessions des vieux militaires, probablement plus pathétiques que répréhensibles ([Fig. 2](#). Les paras sont de retour : « Le grand défilé », *Hara-Kiri*, n° 5, févr. 1961).

Néanmoins, ces dessins datent d'une époque où la satire est plus rare, autant parce que la mobilisation pour la guerre d'Algérie est majoritairement acceptée qu'en raison du système de censure²⁹. Comme l'explique Jean-Philippe Lecomte, « la mise en dérision de l'univers militaire apparaît étroitement liée au contexte politico-militaire ; [la] proximité [du conflit] peut expliquer la quasi-absence de mises en scène de la caserne durant les années 1960³⁰ ». En définitive, l'humour de *Bled* repris dans certains dessins d'*Hara-Kiri* est tendre, le trait de dessin souple et les personnages appartiennent à l'univers du récit-type de la vie en caserne, tous un peu attendrissants parce que Cabu a « toujours envie de ricaner sur les forts, pas sur les faibles³¹ ». Il s'attache donc à dépeindre plutôt les aventures de la fille du colonel, des zouaves et des vétérans, et quand il s'attaque aux paras et aux officiers, c'est pour se pencher sur le comique des relations de hiérarchie.

En fin de compte, à travers la dérision encore gentille de l'armée, Cabu met en place une partie de son vocabulaire de dessinateur, et entame une transition de l'humour troufion à

29 Laurent GERVEREAU, « Cartographie des représentations de la guerre d'Algérie », dans *La France en guerre d'Algérie*, op. cit., p. 178–201.

30 LECOMTE, « Contestation par la dérision du service militaire et de la vie de caserne depuis 1885 », art. cit., p. 73.

31 SADOUL, *Dessinateurs de presse*, op. cit., p. 30.

l'humour potache, un humour dont le grand Duduche est le symbole, qui est en effet tourné vers la fragilité des enfants qui ont grandi trop vite. Il prend aussi plaisir à jouer avec les mots, un trait essentiel de son travail qui le mène par la suite à *Pilote*, flirtant toujours avec une certaine forme d'insolence. Ainsi peut-on se demander si, en appelant à lire « poil aux pieds » à la fin de la devise « Liberté, égalité... », Cabu ne flirte pas malgré tout avec une certaine forme d'injure à la nation (Fig. 3. « Liberté, égalité, poilau », *Hara-Kiri*, n° 10, juill. 1961. Jeu de mots potache ou injure à la nation ?).

La vie d'appelé, un exercice d'auto-représentation

Les récits de Cabu dans *Bled* sont souvent autobiographiques : il profite de l'espace d'une planche pour écrire à son petit frère, documenter sa première permission, ou évoquer ses émois lors de la pièce de théâtre de son école. Il développe pour ce faire un personnage récurrent, grand gaillard aux bras ballants toujours un peu tourné en ridicule, mais qui véhicule, malgré ses oreilles d'âne dessinées par les clochers de la cathédrale, une mélancolie assez profonde qui colle à l'image du « pioupiou » trop vite grandi. Celui-ci est le héros d'histoires plus détaillées que de simples saynettes, où le décor commence à avoir toute son importance, en installant des premiers plans et des histoires secondaires (Fig. 4. « Après 15 mois sous les drapeaux », *Le Bled*, 1959 ; Fig. 5(a), Fig. 5(b). « La quille, fillette ! », *Hara-Kiri*, n° 3, déc. 1960).

À partir des années *Hara-Kiri*, le désarroi du récit de soi confine aussi à la satire sociale. Ainsi le pioupiou remet-il en cause, avec sa « larme à l'œil », la virilité imposée par l'armée.

Mais n'est-ce pas le même jeune homme qui regarde une patrouille quitter la garnison, sa valise à la main comme s'il venait lui-même tout juste d'être démobilisé (Fig. 6. « Sortie de troupeau », *Hara-Kiri*, n° 6, mars 1961)? Le paraphe « à ceux du contingent » laisse transparaître une certaine émotion pour ceux qui sont des frères d'armes, alors que le panneau qui annonce la « sortie de troupeaux » participe d'une dénonciation de ce que l'armée fait des individus. La satire prend tout son poids dans son contexte, puisque le dessin apparaît dans les pages d'un dossier spécial sur les zombies. Jean-Charles Jauffret note d'ailleurs ce terme de « zombi », à côté de celui de « paumé », ou « dans le cirage », dans les entretiens qu'il mène avec d'anciens conscrits à propos de leurs permissions³².

Outre leur mélancolie, ces dessins autobiographiques ont donc en germe les critiques récurrentes que Cabu fera à l'armée, et notamment celle de l'idéalisation de la virilité. De fait, ils sont d'abord un témoignage sur le service militaire, vécu sur le mode d'une « épreuve physique, initiatique, accomplie dans le milieu viril par excellence³³ ». Mais ils documentent également l'ébranlement de la fonction militaire, puisqu'il est possible de se détourner du schéma type, c'est-à-dire ici de se montrer comme un soldat qui pleure. La liberté de ton de Cabu et sa remise en cause de l'institution sont permises par son entourage libertaire, mais ils préfigurent aussi le contexte de retour de la guerre d'Algérie : n'ayant pas été reconnue comme une guerre, les hommes qui en reviennent ne sont pas des vétérans fiers

32 Jean-Charles JAUFFRET, *Soldats en Algérie*, *op. cit.*, p. 340.

33 Christophe GRACIEUX, « Jeunesse et service militaire en France », dans *Jeunesse oblige : histoire des jeunes en France, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, PUF, 2009, p. 214.

d'avoir défendu leur patrie; d'où une nouvelle relation plus distante et critique envers l'armée, la conscription et le devoir envers la nation.

S'ils ont d'abord pour cadre l'armée, les récits autobiographiques deviennent par la suite une constante de l'œuvre de Cabu et une composante essentielle de sa manière de faire du reportage – genre qu'il développe également dans les rangs de l'armée.

« Franchise militaire » : les débuts du reportage dessiné

Très vite, dans *Hara-Kiri*, Cavanna charge Cabu de réaliser ses premiers reportages dans la rubrique « sur un coin de nappe³⁴ ». Mais les différentes formes d'humour dont il use pour traiter le sujet militaire appartiennent en fait tous aux genres du reportage. De fait, « l'humour peut être présent sans pour autant décrédibiliser l'aspect documentaire. [...] Entre l'information et la caricature, les lecteurs savent faire le tri³⁵ ». Par le moyen du documentaire – et d'abord par le croquis de situation – le dessinateur opère une transition entre ses dessins sur l'armée et contre celle-ci; à Constantine, il reste dans le registre du pittoresque : les petits vendeurs à la sauvette sont des figurines qui évoquent une humanité encore naïve et charmante (Fig. 7. « En flânant dans Constantine », *Le Bled*, n° 55, 15 août 1959). Une fois rentré en France, sa peinture des troupes coloniales prend acte du racisme de l'armée et de la réalité de l'occupation coloniale jusque sur le sol français. Le décor s'est fermé, les en-

34 BELLERET, « Cabu, l'enragé volontaire », *Le Monde*, art. cit.

35 Bertrand JOUBERT, « Les reportages de Cabu », *9^e Art*, n° 7, janv. 2002, p. 66.

fants ont grandi et ont revêtu l'uniforme du colonisé pour l'un, et du tortionnaire pour les autres : la scène de rue est devenue scène d'humiliation (Fig. 8. « La vie militaire », *Hara-Kiri*, n° 11, sept. 1961).

Pour mieux étayer cet aspect documentaire, Cabu choisit également de passer par la technique du faux, technique chère à la rédaction de *Hara-Kiri* (fausse lettre, fausse réclame, faux reportage, etc.), afin de mettre en scène ce qu'il sait de la réalité de l'institution militaire ; littéralement, Cabu prêche le faux pour savoir le vrai (Fig. 9. *Hara-Kiri*, n° 17, avr. 1962.). La première personne du singulier n'est plus utilisée dans le cadre du récit autobiographique, mais en vue d'apporter des informations satiriques et crédibles sur l'armée. Le nom de Cabu, toujours présent, apporte toutefois au texte le statut de témoignage. Le dessinateur le perçoit bien, qui sous-titre une de ses planches « franchise militaire », dont le double sens convient à son discours sur l'armée, présenté à la fois comme marque approuvée par celle-ci et assurance pour le lecteur qu'il s'agit là d'une vérité exempte de langue bois. Grâce à ces simulacres de reportages, Cabu donne à lire et à voir la réalité de la colonisation. D'abord par la photographie, de femmes séduites, d'enfants exploités, de militaires en réunion ou en défilé. Mais aussi par le discours, stylisé par des antiphrases désignant les « balles perdues » et les « excès » d'une guerre dont les atrocités sont plus faciles à suggérer qu'à décrire. Par la mise en page enfin, et notamment par l'irruption du dessin dans les photographies, qui vient déstabiliser et faire mentir la réalité qui venait d'être construite – plutôt qu'établie – en remettant en cause le panache de l'uniforme. L'illustration désordonnée du texte inscrit en pleine page la déchirure de la guerre d'Algérie, dans une mise

en page volontairement heurtée et discordante où les militaires en uniforme côtoient les civils et où les genres s'entremêlent, de l'épistolaire à la représentation réaliste en passant par le fantastique (ainsi de l'avion sauteur de la première page). L'afflux de signes écartèle le texte jusqu'à ce que le lecteur n'arrive plus à savoir ce que celui-ci essaye de dire exactement – sinon la simple dénonciation de la guerre. Encore faut-il, pour le comprendre, une certaine connivence.

Mais Cabu montre également l'intérieur de l'institution militaire, notamment son obsession pour le virilisme, la séduction et l'uniforme, à travers la figure type de l'officier, présenté comme un dragueur invétéré et qui s'ennuie ferme une fois rentré dans sa sous-préfecture. Sa fausse campagne pour le PFAT (Personnel féminin de l'armée de terre) est l'occasion de mettre au jour, grâce à une stratégie d'inversion du masculin vers le féminin, tous ces détails qui « font » l'armée (Fig. 10. Fausse réclame pour les PFAT, *Hara-Kiri*, n° 11, sept. 1961).

Mis bout à bout, ces dessins résument sa propre expérience de zouave : « Ce qui m'a frappé dans l'organisation de la vie militaire, c'est la déresponsabilisation totale. [...] Il n'y a aucune responsabilité, il n'y a qu'à se laisser aller, un bon bourrage de crâne et le tour est joué, allons enfants de la patrie³⁶ ! » A titre d'exemple, il évoque les « pires scènes de connerie élémentaires, [...] les scènes de beuverie effroyables, des concours de canettes de bière, l'affichage de pin-up dignes des meilleures carlingues de nos routiers³⁷ » qu'il dessine de manière récurrente pendant les décennies suivantes.

³⁶ CABU, *Cabu passe aux aveux*, op. cit., p. 45.

³⁷ *Ibid.*

Grâce à l'exemple de ces pages, on voit que, en entrant plus dans les détails de la vie militaire, Cabu ajoute, à son goût du gag simple et souvent sans paroles et à ses planches autobiographiques, le jeu avec différents supports et les échanges entre le texte, le dessin et la photographie, tous trois alliés précieux du style documentaire, parodié ou non. Il s'approprie le « genre maison » décrit par Cavanna, c'est-à-dire « pas vraiment de la bande dessinée avec ses cases, ses bulles et son découpage-cinéma, mais quelque chose de beaucoup plus leste, de beaucoup plus enlevé [...] une écriture dessinée, apparemment bâclée comme un croquis – apparemment! – et terriblement efficace³⁸ ». Il s'agit bien pour Cabu de jouer avec le style volontairement discordant de *Hara-Kiri* tant dans le ton, que dans la forme.

La quille libertaire : un démobilisé bête et méchant

C'est grâce au style *Hara-Kiri* que Cabu peut s'éloigner tout à fait du traitement réservé alors par la grande presse à la Guerre d'Algérie; non pas que la question soit occultée entièrement par ailleurs – d'autant que la censure touche plus facilement les écrits que les dessins – mais elle est traitée plutôt de manière purement événementielle et politique. En revanche, pour *Hara-Kiri* et quelques autres périodiques satiriques comme *Bizarre*, les « événements », vont présider à un vrai tournant, celui du dessin absurde et sans parole³⁹. L'émergence de ce-

38 François CAVANNA, *Bête et méchant*, Paris, Librairie générale française, 1983, p. 237-238.

39 GERVEREAU, « Cartographie des représentations de la guerre d'Algérie », art. cit., p. 185.

lui-ci en France coïncide avec la découverte des atrocités de la Seconde Guerre mondiale, la réalité de la menace nucléaire et l'absurdité des guerres coloniales : dans le cas de Cabu, ce style apparaît peut-être comme une nécessité justement parce que la mobilisation est pour lui une expérience absurde. De fait, parmi les dessinateurs qui ouvrent cette voie, on trouve, outre Cabu, Bosc, qui revient d'Indochine, et Siné, également ancien conscrit en Algérie.

En s'appropriant ce genre de l'absurde dans son traitement texte/dessins/photographies, Cabu participe lui aussi à la construction du journal. La mise en page était probablement le choix de la rédaction entière ; celle-ci apparaît comme une ultime clef de compréhension de ces rubriques militaires. À côté de la planche de Cabu narrant sa démobilisation, on trouve ainsi une photo du général Massu rapprochée de celle d'un singe, montage illustré par un texte de la Comtesse de Ségur faisant l'apologie de la violence contre les Algériens (Fig. 11. *Hara-Kiri*, n° 3, déc. 1960) : les stratégies éditoriales permettent de remettre en cause absolument toute forme d'autorité, symbolique ou non, et de mettre à distance, par l'absurde, une partie de l'angoisse des anciens conscrits. Mises côte à côte, ces pages nous disent finalement que le deuxième classe Cabu était sous les ordres d'un singe brutal pour lequel il est permis de ne montrer aucun respect.

Il est toutefois très difficile de savoir à quel point Cabu participait activement aux choix de mise en page : s'agissait-il d'un choix collectif, ou de photographies qu'il proposait puis assemblait lui-même ? Création collective libertaire, *Hara-Kiri* ne permet pas même de retrouver l'autorité cachée derrière certaines pratiques éditoriales. Cependant, l'humour de Cabu reste vo-

lontiers moins féroce que celui d'autres membres de l'équipe, à l'instar de Cavanna qui n'hésite pas à soumettre à la censure, en parodiant « l'Humble proposition » de Swift, un « Projet pour un reclassement rationnel des enfants d'Algérie », où il propose d'engraisser les petits Arabes pour les vendre comme viande de boucherie.

Grâce à la fois à *Hara-Kiri* et au sujet militaire, Cabu se trouve à même d'expérimenter, dans les deux premières années de sa carrière « d'adulte », tous les styles de dessin qu'il réutilise par la suite. L'humour potache du Grand Duduche lui est fourni à la fois par son expérience dans l'armée et par la tradition du dessin d'humour dans lequel il s'inscrit – humour augmenté toutefois d'une mise en scène autobiographique qui sera toujours pour lui un fil directeur ; mais en dessinant pour une revue contestataire comme *Hara-Kiri*, il met également en place des stratégies de style qui passent par le reportage, le montage et l'usage du faux. Par la suite, il quitte *Hara-Kiri* pour *Pilote*, puis rejoint *Charlie-Hebdo*, mais ne perd de vue aucun de ces procédés stylistiques, qui vont de pair avec une critique de toutes les formes d'autorité et de hiérarchie. L'armée reste sa bête noire, et il est jugé six fois pour « injure à l'armée », dont, en 1978, pour son album, *À bas toutes les armées* : bien entendu, en bon reporter, il s'empresse de couvrir lui-même son propre procès.

Mélanie Toulhoat

Le rire féministe de *Brasil Mulher* et *Nós, Mulheres* : les combats de l'humour graphique dans la presse féministe, sous le régime militaire brésilien (années 1970)

La communication à l'origine de cet article a été présentée le 13 mai 2015, à l'occasion de la journée d'étude des doctorants du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines consacrée à l'« Image contestataire ». Les thématiques débattues, axées autour du pouvoir critique et subversif des images, coïncidaient pleinement avec les questionnements animant nos recherches de doctorat en histoire menées depuis 2012¹. Nous tenterons ici d'analyser la place et l'usage de caricatures, de dessins de presse et de bandes dessinées publiés par deux journaux brésiliens, féministes et critiques vis-à-vis du pouvoir patriarcal et du régime autoritaire durant les années 1970, *Brasil Mulher* (*Brésil Femme*) et *Nós, Mulheres* (*Nous, Femmes*).

À partir du coup d'État militaire de 1964, les mesures concernant les interdictions incombant aux moyens de communication s'enchaînèrent, créant de fait un complexe enche-

1 Ces recherches de doctorat, menées au sein de l'Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine (Paris 3 – Sorbonne Nouvelle), en cotutelle internationale avec l'Université de São Paulo, sont consacrées au rôle politique rempli par diverses formes d'humour graphique publiées dans la presse indépendante, sous le régime militaire brésilien (1964–1985).

vêtement de textes normatifs aux effets superposés². L'historien brésilien Rodrigo Patto Sá Motta estimait en 2013, dans un article consacré aux ambiguïtés d'une presse traditionnelle oscillant entre attachement aux valeurs libérales et soutien au régime répressif, que « les grands journaux, dans leur majorité, s'accommodèrent de la situation politique³ ». La presse dite « majoritaire » apporta en effet un appui indéniable au coup d'État de 1964 et aux mesures antisubversives qui s'en suivirent, même s'il convient de rappeler la contestation grandissante au sein de certaines rédactions face à la montée en puissance de l'autoritarisme. Parallèlement, les publications indépendantes, à l'image des mouvements démocratiques de résistance au régime militaire⁴, représentaient un ensemble très hétérogène aux caractéristiques idéologiques et formelles délicates à définir⁵. Elles questionnaient les normes esthétiques, en proposant des projets graphiques innovants, et s'inscrivaient dans la continuité idéologique des différents

2 Afin de comprendre les différentes étapes de l'institutionnalisation de la censure et de la répression, consulter l'ouvrage suivant : Marcos NAPOLITANO, *1964 : História do Regime Militar Brasileiro*, São Paulo, Contexto, 2014.

3 Rodrigo Patto Sá MOTTA, « A ditadura nas representações verbais e visuais da grande imprensa : 1964–1969 », *Topoi*, vol. XIV, n° 26, 2013, p. 85.

4 Pour une analyse détaillée des courants politiques, intellectuels et artistiques d'opposition au régime militaire brésilien, consulter notamment : Maria Paula ARAUJO, « *Experiências de resistência ao regime militar (1964–1985)* », *Dimensões*, vol. XIII, n° 13, 2001 ; Marcelo RIDENTI, « *Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70 : entre a pena e o fuzil* », *ArtCultura : Revista de História, Cultura e Arte*, vol. IX, n° 14, janvier–juin 2007.

5 Voir l'une des études pionnières analysant plus de cent cinquante titres indépendants nés après 1964 : Bernardo KUCINSKI, *Jornalistas e Revolucionários : nos tempos da imprensa alternativa*, São Paulo, Scritta Editorial, 1991.

groupes d'opposition de la gauche brésilienne. À partir de la seconde moitié des années 1970, de nouveaux titres vinrent enrichir le panel : publications écologistes, presse liée au renouveau du mouvement activiste noir, défense des droits des indigènes ou des homosexuels, naissance de journaux féministes. Le retour des premiers exilés coïncida avec le traitement de thématiques jusqu'alors peu évoquées par la gauche traditionnelle : combats menés par les minorités ethniques, importance de la psychanalyse et de la psychologie, inégalités de genres, perpétuation des stéréotypes véhiculés par une société patriarcale...

Paru entre 1975 et 1980, *Brasil Mulher (Brésil Femme)* compta seize éditions régulières et quatre numéros spéciaux. Ce titre, d'une périodicité instable et tiré à 5 000 exemplaires, était publié par l'organisation Brasil Mulher à Londrina puis à São Paulo et connaissait une situation financière précaire. Beaucoup de journalistes de la rédaction participèrent, avant leur retour d'exil en 1975, au cercle de femmes exilées à Paris et côtoyèrent des militantes du Parti Communiste du Brésil (Pcdob) ou de l'Action Populaire Marxiste Léniniste (APML). Le titre insistait sur la spécificité de la lutte pour l'émancipation des femmes tout en se faisant l'un des porte-voix du combat contre le régime militaire. En outre, issue de la classe moyenne intellectualisée, la rédaction offrait un large espace aux revendications d'organisations populaires de la périphérie de São Paulo. Le second titre, *Nós, Mulheres (Nous, Femmes)* parut de 1976 à 1978. La périodicité était également instable et le tirage ne fut pas rendu public. Publié par le collectif féministe Associação de Mulheres (Association de Femmes), il connaissait lui aussi d'importantes et récurrentes difficultés

financières. Certaines, issues d'organisations politiques telles que l'Avant-garde Populaire Révolutionnaire (VPR) ou le Parti Communiste Brésilien (PCB), restèrent en Europe après la première vague des retours au Brésil de femmes exilées entre 1974 et 1975. La rédaction initiale était composée de femmes militantes qui, rentrées en 1976 au Brésil, préférèrent la création d'une publication autonome à l'intégration au sein des rangs de *Brasil Mulher*. L'emploi de la première personne du pluriel dans le titre, « Nous, Femmes », contribua à établir une relation de proximité entre une rédaction et un lectorat aux préoccupations sensément similaires. L'éditorial du premier numéro⁶ définit les priorités du projet : critique de l'éducation différenciée, refus des normes imposées aux jeunes filles par la société patriarcale, lutte contre les inégalités dans le monde du travail, combat commun, enfin, pour une émancipation humaine générale.

Les deux publications accordaient aux images une place prépondérante et font ici l'objet d'une analyse conjointe⁷. Ce choix a été déterminé par leur représentativité des dilemmes rencontrés par les mouvements de défense des droits des femmes au sein de la gauche brésilienne, par leur circulation non restreinte à la région de São Paulo et leur caractère précurseur. Il s'agit de proposer une étude des différentes formes graphiques d'humour, satirique et politique, publiées en leur sein, en les envisageant comme autant de lieux de contesta-

6 *Nós, Mulheres*, n° 1, juin 1976, p. 2.

7 Tous les exemplaires de *Brasil Mulher* et *Nós, Mulheres* ont été consultés et photographiés entre 2013 et 2014, au sein des Archives Publiques de l'État de Rio de Janeiro (APERJ) à Rio de Janeiro. Ils font partie du fonds « Presse alternative » et sont recensés au sein du « *Catálogo da Imprensa Alternativa* ».

tion du pouvoir, véritables outils de la lutte menée par les périodiques. Au travers l'analyse de l'élaboration de mécanismes communicationnels au service du militantisme, nous tenterons de démontrer que les images, combatives, pédagogiques, humoristiques, portent en elles la force critique et la complexité des revendications émergeant des publications étudiées.

L'éducation, la clé de l'émancipation féminine

La petite enfance, l'origine de nombreuses discriminations

L'article « Menino pode, menina não pode⁸ » (« Le petit garçon peut, la petite fille ne peut pas »), publié dans le cinquième numéro de *Nós Mulheres*, était consacré aux inégalités de traitement infligées dès l'enfance aux fillettes, qui se voyaient interdire de nombreux comportements autorisés aux garçons. Le dessin, signé Ignatz, reproduit le même visage triste pour représenter les deux enfants de sexes opposés dont les accoutrements et accessoires, imposés par le monde adulte, permettent de construire une identification sexuée. La fille est en robe, une poupée dans une main et un bouquet dans l'autre ; le petit garçon est en tenue sportive et porte des gants de boxe. L'objectif de l'image était la critique de l'identification contrainte à l'un ou l'autre des deux sexes : l'imposition de modèles de comportements opposés dès la naissance enseignait aux enfants à jouer un rôle genré. Le dessin suggèrait, en représentant les deux enfants opprimés et insatisfaits,

8 *Nós, Mulheres*, n° 5, juin-juillet 1977, p. 5.

que l'objectif de la lutte à mener reposait sur une modification profonde de la société. L'image s'inscrivait alors de fait dans une évidente complémentarité avec le contenu textuel de la page : « Il ne s'agit pas, évidemment, d'inverser les rôles, mais d'arrêter d'éduquer les garçons afin qu'ils dominent et les filles pour qu'elles acceptent et aiment être dominées⁹. »

Dans son numéro suivant, *Nós, Mulheres* critiqua de nouveau les différences dans l'éducation des enfants inculquées par le biais du jeu et des jouets, dans l'article « Isto é coisa de menina¹⁰ » (« Ça, c'est une affaire de fille »). Ignatz dénonçait avec son dessin le phénomène de reproduction assimilé dès l'enfance incitant à adopter certains comportements. Dans l'image, les enfants affirment chacun leur identification à une figure stéréotypée. Le petit garçon, chapeau de cow-boy sur la tête et revolver à la main, se voit en Django, le héros du célèbre western réalisé par Corbucci en 1966, un idéal masculin reposant sur des valeurs violentes et héroïques. La petite fille, parée comme une dame, entonne « Je suis Amélia, celle qui était une vraie femme » en référence aux paroles de « Ai que saudades da Amélia » (« Ah, quelle nostalgie d'Amélia »), un samba de Ataulfo Alves chanté par Roberto Carlos en 1967. Le ton de regret et la valorisation de l'amour perdu, une femme dévouée, humble et vertueuse, dessinaient alors une vision toute particulière de l'idéal assimilé par la petite fille¹¹.

9 *Ibid.*

10 *Nós, Mulheres*, n° 6, août-septembre 1977, p. 7.

11 Le nom commun « amélia » désigne aujourd'hui au Brésil une femme tendre, effacée, au service des autres.

Pour un système éducatif permettant l'indépendance des femmes

Si les publications affirmaient la nécessité d'un bouleversement des valeurs dans la sphère familiale, elles revendiquaient également la mise en place de structures éducatives publiques de qualité et s'opposaient au maintien d'un système élitiste. Le coût des études, lié à leur privatisation, était une cible privilégiée des dessins, comme ce fut le cas dans le quinzième numéro de *Brasil Mulher* : le dessinateur Henfil évoquait le dilemme d'un couple tiraillé entre les dépenses alimentaires et l'éducation de leur fils, en abordant avec beaucoup d'humour le rapport des familles dans le besoin avec une institution peinant à compenser leurs difficultés¹². L'accueil des enfants au sein d'établissements scolaires était envisagé comme une possibilité pour les femmes de quitter le foyer familial, d'étudier et de travailler. La contestation face à l'énorme carence de crèches s'étoffa au fil des pages de *Brasil Mulher* et *Nós, Mulheres*, sous la forme de lettres ouvertes accompagnées de photographies. En s'appuyant sur des revendications liées au système éducatif et à la nécessaire autonomie féminine, les publications militaient pour une transformation de la société conférant aux femmes un statut de dépendance à tous les niveaux : intime, social et professionnel. Dans son deuxième numéro daté de mai 1976, *Brasil Mulher* publia l'article « Direito civil : quem decide é o homem » (« Droit civil : celui qui décide, c'est l'homme »), une analyse des difficultés rencontrées par les brésiliennes du point de vue juridique¹³. Le

¹² *Brasil Mulher*, n° 15, édition spéciale, mars 1979, p. 8.

¹³ *Brasil Mulher*, n° 2, mai 1976, p. 6.

contenu textuel de la page encadrait une photographie mise en valeur par sa position centrale et sa composition : elle représentait un corps de mannequin féminin nu, emprisonné par des cordes entravant sa liberté jusque dans les sphères les plus privées. L'image métaphorique interpelle, la référence féminine se limitant à un objet sans liberté d'action ni maîtrise de son propre corps.

Le monde du travail

Partant du principe que l'autonomie était indispensable à l'émancipation féminine, les deux titres insistèrent longuement sur les conditions de l'accès au travail pour les femmes tout en reconnaissant la perpétuation des discriminations dans les sphères professionnelles et domestiques, et en critiquant les inégalités de traitement motivées par le sexe.

Dénoncer la précarité

Le premier numéro de *Nós, Mulheres* consacrait la double page « Trabalho¹⁴ » (« Travail ») à la précarité féminine au travail et à l'obligation pour de nombreuses femmes dont les revenus du conjoint ne suffisaient pas, de travailler à la maison. Faute de crèches pouvant accueillir les enfants, les femmes amenaient leur travail au sein du domicile familial et les tâches réalisées – repassage, cuisine, couture... – achevaient de détruire la possibilité d'un espace intime. De nombreuses entreprises préféraient souvent cette main d'œuvre bon marché et flexible à un salariat fixe soumis à

¹⁴ *Nós, Mulheres*, n° 1, juin 1976, p. 6-7.

des charges sociales. Le dessin de Tereza représentait une femme en arrière-plan, le visage tourné pour ne pas voir la machine à coudre presque cachées par les pièces de tissus. Le trait simple et réaliste rappelle une autre image, publiée dans *Brasil Mulher* au sein d'un dossier abordant exactement la même problématique : « Na casa dessas mulheres : forno, fogão e fábrica¹⁵ » (« Chez ces femmes : le four, la gazinière et l'usine »). La femme au regard fuyant collait des semelles de chaussures sur un établi de fortune situé dans la cuisine, sous les yeux d'un jeune enfant. Les deux dessins insistaient sur la résignation des femmes et représentaient graphiquement l'accumulation des tâches à réaliser au sein d'un seul et même espace.

Contre les discriminations dans le monde de la recherche scientifique

Dès son premier numéro, *Brasil Mulher* faisait état des inégalités régnant dans un tout autre environnement professionnel, considéré comme hautement qualifié. Il était question, dans la page intitulée « *Paradoxo : discriminação na comunidade científica* » (« Paradoxe : discrimination au sein de la communauté scientifique »), des injustices subies par les femmes dans le monde de la recherche et justifiées par une prétendue infériorité intellectuelle et créatrice¹⁶. Encadrée par le texte, l'image représente une femme à la moue boudeuse, à l'attitude lascive et au regard provoquant – des caractéristiques qu'un raisonnement machiste assimilerait

15 *Brasil Mulher*, n° 8, août 1977, p. 8.

16 *Brasil Mulher*, n° 0, octobre 1975, p. 13.

à la gent féminine – habillée d'un t-shirt blanc sur lequel sont sérigraphiés un veston à carreaux et un grand nœud papillon. Elle porte un stéthoscope en guise d'accessoire. La photographie feignait de justifier le préjugé misogyne qui lui servait de légende : « Les femmes ne sont pas faites pour la science : il leur manque l'étincelle de génie ». Dans le numéro suivant, *Brasil Mulher* récidiva au sein de la rubrique « *Os fatos estão ai* » (« Les faits sont là »), une compilation de compte-rendus d'événements et de coupures de presse¹⁷. L'un des dessins publiés, non signé, représente une cabane identifiable grâce à l'écriteau « Petrobras » – entreprise brésilienne de recherche et d'exploitation du pétrole créée en 1953 – et dont la façade est inscrite du symbole du pays, « BR ». Sur le côté de la bâtisse, on peut lire l'inscription « Interdit aux filles ». La légende accompagnant l'image expliquait alors que des femmes scientifiques s'étaient vues refuser l'inscription à un concours d'entrée de la firme, qui aurait argumenté en évoquant l'insalubrité.

La sphère domestique et le partage des tâches : « Bia Sabiá »

Brasil Mulher et *Nós, Mulheres* revendiquaient l'égalité des conjoints dans la sphère domestique, corollaire du droit au travail féminin. La dessinatrice Cecilia Vicente de Azevedo Pinto, dite « Ciça », ayant régulièrement recours aux métaphores animales, créa le personnage de Bia Sabiá spécialement pour les deux titres féministes. Le pinson femelle, jonglant entre ses heures à l'usine, l'éducation des enfants et

¹⁷ *Brasil Mulher*, n° 1, décembre 1975, p. 5.

les tâches ménagères sans aucune aide de son époux, devint un personnage récurrent de *Nós, Mulheres* dès la parution du premier numéro. Le mari de Bia, métaphore du machisme faussement naïf critiqué avec ironie, ne semblait jamais réaliser l'injustice de la situation. La première planche publiée par *Nós, Mulheres* avait pour thème la double journée de travail des femmes issues de classes populaires et contestait le postulat établissant les tâches domestiques comme féminines par essence¹⁸. Une fois à la maison après sa journée à l'usine, Bia devait y préparer le repas et subir les sarcasmes de son mari. Le dessin dénonçait le manque de considération à l'égard du travail domestique, en feignant de reprendre à son compte l'argumentaire masculin exprimé par le mari : « Les femmes ont tout, elles sont libres et elles trouvent le moyen de parler de ce mouvement féministe... Au final, qu'est-ce que vous voulez de plus dans la vie ? ». Le rire résulte ici de la généralisation paternaliste et misogyne formulée par le mari de Bia, le nez dans son journal. Au fil des numéros, *Bia Sabiá* était un prétexte récurrent à la critique des inégalités au sein du foyer familial.

Pour une (ré)appropriation du corps

Si la critique des discriminations professionnelles ou des inégalités domestiques occupa une place prépondérante, *Brasil Mulher* et *Nós, Mulheres* insistaient sur un autre pilier des revendications féministes émergentes au tournant des années 1970 et 1980 : le droit à la sexualité.

18 *Nós, Mulheres*, n° 1, juin 1976, p. 2.

Des images pédagogiques pour une éducation sexuelle

Le cinquième numéro de *Nós, Mulheres* proposa le dossier « Menstruação, vamos falar dela » (« La menstruation, parlons-en ») consacré à la compréhension du processus menstruel¹⁹. Il dénonçait l'absence d'éducation sexuelle chez les filles, analysait les termes péjoratifs employés pour désigner les règles et insistait sur l'origine religieuse des stéréotypes. Le souci de clarté du texte – appuyé par des extraits d'un entretien avec un médecin – était également présent dans le dessin de l'artiste Rosalia, une représentation stylisée de femme nue au trait simple et rapide. Trois flèches y désignent respectivement l'hypophyse, l'utérus et l'ovaire. La composition minimale du dessin permettait une compréhension rapide du sujet traité, la position centrale du sexe féminin insistant davantage sur le thème du dossier. L'ambition était alors double : combattre l'ignorance et les préjugés en apportant des connaissances précises ; rompre le tabou et représenter la nudité féminine. Ce furent les mêmes objectifs qui incitèrent la rédaction de *Brasil Mulher* à publier à partir de la onzième édition une rubrique récurrente, « Notre corps », consistant en une série d'articles consacrés au système reproductif, à la contraception, à la sexualité et au plaisir féminin. Les images servaient alors à lutter contre le manque d'information des lectrices.

19 *Nós, Mulheres*, n° 5, juin–juillet 1977, p. 4.

Droit à l'avortement et contraception choisie

Les publications déplorait fréquemment le caractère illégal de l'avortement au Brésil, insistant sur la précarité des conditions de vie d'une majorité de femmes et regrettant que les avortements clandestins soient pratiqués dans des conditions sanitaires dépendant du capital financier des concernées. À cet égard, *Brasil Mulher* dressa avec l'article « No Brasil, o aborto é proibido. Mas acontece » (« Au Brésil, l'avortement est interdit. Mais il a lieu ») un bilan inquiétant de la situation des femmes ayant avorté dans le pays entre 1976 et 1977²⁰. L'une des cibles privilégiées de la critique au sein des deux journaux était le Programme de Prévention des Grossesses à Haut Risque, créé à la fin de la présidence du général Geisel et dont l'objectif était de proposer une assistance spécialisée verticale de prévention des grossesses, confondant bien souvent stérilisation et contraception. Les militantes dénonçaient une politique de contrôle des natalités entamée sans aucune assistance médicale. L'article « Mulher, patrimônio do Estado » (« La femme, patrimoine de l'État ») répétait quant à lui être totalement en faveur du planning familial et de la contraception, mais déplorait l'utilisation de cette dernière par l'État

20 *Brasil Mulher*, n° 13, juillet 1978, p. 4. L'article évoquait l'injustice sociale liée à l'avortement : les femmes brésiliennes des classes populaires, n'ayant pas accès à une éducation sexuelle ni à des consultations gynécologiques, ne pouvaient bénéficier d'une orientation vers une contraception adaptée. Le texte évoquait l'estimation proposée par Clovis Salgado, ancien ministre de l'Éducation, de 1,5 million d'avortements clandestins pratiqués en 1976 dans le pays. L'article dénonçait les différences de prix et de conditions sanitaires des avortements pratiqués clandestinement, entre les milieux défavorisés et les classes aisées, et rappelait l'existence du projet de loi porté par le député João Menezes, présenté devant la Chambre des Députés en 1975 et en faveur de la légalisation de l'avortement.

dans le but de limiter les naissances au sein des classes les plus défavorisées²¹. Le dessinateur Henfil en profita pour mettre en scène son personnage féminin Graúna de manière très ironique. Celle-ci s'adresse dans le dessin à une femme chargée de la distribution des contraceptifs et lui propose de passer un marché : « Nous arrêtons de produire du peuple... Et vous cessez de produire des autorités et des patrons ? »

Le refus d'une image féminine ultra sexualisée : la publicité

La réappropriation du corps féminin revendiquée par les deux rédactions se manifestait également dans le combat mené contre la diffusion d'une vision stéréotypée et machiste de la femme par la publicité et les médias. La page spéciale « Tá na cara » (« Ça saute aux yeux ») publiée dans le sixième numéro de *Nós, Mulheres* en constituait une critique acerbe²². Le journal laissa aux lectrices le soin de déchiffrer la subtilité des messages véhiculés par les photographies et slogans reproduits, qui gagnèrent une seconde signification sans être retouchés ni modifiés. Le comique surgissait du ridicule éhonté de publicitaires imposant une sexualisation excessive du corps féminin dans le but de vendre leurs produits : la photographie d'une femme apprêtée était par exemple associée dans le dossier au titre « Prenez bien soin de votre visage. C'est la seconde chose que les hommes préfèrent regarder ». Les images devinrent alors les témoins à charge de la construction d'un modèle sexiste véhiculé parce qu'il était vendeur et permirent de démontrer concrètement le propos écrit : « Nous les

21 *Brasil Mulher*, n° 12, mai 1978, p. 15.

22 *Nós, Mulheres*, n° 6, août-septembre 1977, p. 3.

femmes, sommes fortes, mais la publicité nous fait fragiles, stupides et jolies à regarder ; parce que c'est ainsi que la société nous utilise pour vendre ses produits. » Dans ce cas précis, les périodiques n'eurent pas recours aux dessins de presse, dans la mesure où les situations de discrimination analysées leur semblaient déjà suffisamment caricaturales.

Des publications militant en faveur des libertés démocratiques

La grande majorité des titres indépendants, nés à partir de la seconde moitié des années 1970 au Brésil, revendiquait un militantisme politique défini par des problématiques culturelles et sociales jusqu'alors ignorées par la gauche traditionnelle. Cependant, les journaux féministes et de défense des minorités ethniques ou raciales se positionnèrent également activement contre le régime militaire en place, la répression et les atteintes portées aux libertés individuelles et collectives.

Oui à l'Amnistie

Dès 1975, les titres féministes se firent les porte-parole de la campagne en faveur de l'amnistie « ample, générale et sans restriction » des prisonniers politiques, l'une des plus importantes menées par les organisations de la gauche brésilienne durant la seconde moitié du régime militaire. *Brasil Mulher* publia dans son premier numéro un entretien avec l'historien Moniz Bandeira, dont l'analyse faisait remonter la pratique de l'amnistie politique au XIX^e siècle²³. L'article visait à conférer

23 *Brasil Mulher*, n° 0, octobre 1975, p. 12.

une légitimité historique au mouvement soutenu par d'importants secteurs étudiants, politiques et syndicaux. L'image, un dessin stylisé d'oiseau au corps composé des lettres M, F, P et A – les initiales du Mouvement Féminin Pour l'Amnistie – plaçait la lutte dans la continuité de 1945 : durant la dernière année du régime dictatorial instauré par Getulio Vargas en 1937, l'*Estado Novo* (État nouveau), le président concéda l'amnistie politique à de nombreux ennemis du régime ayant commis des « crimes politiques ». Le logo du MFPA fut reproduit à de maintes reprises dans les pages de *Nós, Mulheres* et les représentations graphiques de la campagne étaient très fréquentes dans les deux publications. En mai 1976, *Brasil Mulher* publia un journal de bord, rédigé et illustré, retraçant le parcours des membres de sa rédaction depuis la genèse du projet²⁴. Les illustrations complétaient le texte, tout en étoffant le caractère militant du périodique : dans la première vignette représentant les réunions préparatoires, on distingue sur le mur de la salle une affiche marquée du logo de la campagne pour l'amnistie.

Contre la censure et la répression politiques

Les pages humoristiques de *Nós, Mulheres* furent regroupées dans la rubrique « Notre humour à nous, les femmes » à partir du quatrième numéro. L'un des groupes de personnages créés par le dessinateur Henfil y occupait une place importante et permit de formuler une sévère critique du régime autoritaire : Zeferino, Orelana et Graúna (déjà mentionnée auparavant),

²⁴ *Brasil Mulher*, n° 2, mai 1976, p. 10–11.

le trio imprégné de références du Sertão brésilien²⁵. Dans le cinquième numéro de *Nós, Mulheres*, Henfil réussit à mettre en évidence l'existence de la censure avec un dessin dont la critique était a priori centrée sur la faible valeur du salaire minimum²⁶. Le dialogue entre la petite Graúna et le personnage de Zeferino portait sur les motifs poussant ce dernier à confisquer un livre : « Cela signifie qu'il faut confisquer tout ce qui porte atteinte à la morale et aux bonnes mœurs ? » – « Tout ». Après réflexion, Graúna chuchotait à l'oreille du troisième personnage : « Ils vont confisquer le salaire minimum ». Henfil tournait en dérision le caractère aveugle et absurde des interdictions d'ouvrages et insinuait par la même occasion l'indécence du salaire minimum, passé de 768 à 1 106,40 cruzeiros entre avril et mai 1977. La rédaction de *Brasil Mulher* condamna également la censure à de maintes reprises, comme lorsqu'elle publia en mai 1976 une lettre ouverte adressée au président Ernesto Geisel réclamant l'autorisation de publication d'un reportage interdit, écrit par des journalistes de *Movimento* et consacré à l'insertion des femmes brésiliennes dans le marché du travail. Les journaux féministes dénonçaient les cassations de mandats, comme en août 1977 quand *Brasil Mulher* publia un dessin de presse critiquant la sup-

25 Le terme « Sertão » désigne une vaste zone géographique brésilienne s'étendant dans le nord-est du pays, de l'État de Rio Grande do Norte jusqu'au sud-ouest de l'État de Bahia. Située dans l'intérieur des terres et sujette aux sécheresses, la zone est caractérisée par son climat chaud, aride et sa végétation xérophile, la *caatinga*. L'histoire et les mythes du Sertão sont une source d'inspiration majeure pour l'art et la culture populaire brésiliens. Le dessinateur Henfil en fit le théâtre des aventures de ses personnages Zeferino, Graúna et Orelana, apparus pour la première fois en 1973 dans le deuxième numéro de la revue humoristique *Fradim*.

26 *Nós, Mulheres*, n° 5, juin-juillet 1977, p. 15.

pression des droits politiques du député Alencar Furtado, qui s'était exprimé à la télévision contre la disparition forcée de prisonniers politiques²⁷. La charge, signée Lila, représentait une constitution brésilienne moribonde attaquée par les rats et recouverte de toiles d'araignées.

Ces quelques images publiées par les publications indépendantes *Brasil Mulher* et *Nós, Mulheres* durant la seconde moitié des années 1970, nous semblent représentatives de la grande diversité des revendications qu'elles portèrent : critique d'une éducation discriminante imposant dès l'enfance une relation inégalitaire entre hommes et femmes, refus de la précarité et des injustices au travail, lutte pour une égale répartition des tâches domestiques ou en faveur d'une appropriation informée et consciente de leur corps par les femmes. Les publications se positionnèrent également au sein de la lutte démocratique en opposition au régime autoritaire, en s'engageant notamment activement dans la campagne pour l'amnistie des prisonniers politiques dès 1975.

Au fil des pages, les caricatures, les dessins de presse, les bandes dessinées et les photographies critiquaient, dénonçaient, tournaient en dérision, éduquaient, illustraient parfois. Ils constituent aujourd'hui des sources privilégiées pour l'historien, autant de témoins du combat militant mené par les féministes, après en avoir été les supports et les éléments moteurs de la mobilisation. La nature profondément politique des diverses formes d'humour graphique et du rire, auxquels les journaux accordèrent une place prépondérante,

27 *Brasil Mulher*, n° 8, août 1977, p. 3.

permet de retracer une histoire culturelle des mouvements féministes engagés sur deux fronts : celui de l'émancipation des femmes et celui du combat démocratique contre le régime militaire mené au tournant des années 1970 et des années 1980 au Brésil.

Boris Ruzic

The Image and its Double: Eisenstein, Farocki and the Dialectics of the Visual

One can say that visual practices of today cannot be described as being a neutral mediator of everyday life. If we accept this somewhat clichéd but nevertheless pertinent diagnosis, is it possible to keep investigating the notion of the « image of the world » that is based on a unidirectional interpretation of media symbols? One of the most notable academic advancements in the field of visual culture is indebted to W. J. T. Mitchell's development of the concept of « pictorial turn¹ ». His proclaimed diagnosis of contemporary culture not only included the reading of the new visual language², but it also looked for inclusion of the visual regime in readings of classic texts. More precisely, he aimed not only at interpreting contemporary culture as dominantly occupied by images, but also produced a reading of our history as inherently visual. The study of visual culture stems deep into the history of seeing that is connected to – as Michel

- 1 William J. Thomas MITCHELL, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 11–12 : Mitchell famously defines pictorial turn in relation to Wittgenstein, Rorty and Kuhn, claiming that the prevalence of the pictures on the one side and anxiety produced by the new visual regime on the other is a sign of pictorial turn. It does not just represent the theoretical evaluation of a culture saturated with images – it also calls for critical reflection and reading of this shift.
- 2 For Mitchell, the image is not just a picture. It is much more than a pictorial representation of an object, consisting of « mental things, memory, fantasy [...] ». See also William J. Thomas MITCHELL, *What Do Pictures Want: The lives and loves of images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 84.

Foucault states – the subject that becomes at the same time the object: ambivalent subject *of* and subject *to* the gaze – « regards qui doivent voir sans être vus³ ». In this paper I aim to analyze the possibilities of the formation of a spectator as an inter-subjective agent: an agent that is able to examine and develop heterogeneous modes of visual introspection by confronting its subjectivity with the other subject or visual text. More precisely, I am concerned with the analysis of the relationship between the spectator and the media text in the context of the analogue and digital production of the (filmic) image. The proposed research investigates the importance of the visual domain in the (new) economy of signs. By analyzing significant cases of visual imagery – the work of the Soviet montage in the 1920s contrasted with the work of German director Harun Farocki – the aim of the paper is to reiterate the need for visual studies to reconsider the social and cultural impact of the symbolic capital on the constitution of various forms of the image (following Antonio Gramsci's notion of conjunctural thinking⁴). In other words, analysis of moving images such as film cannot disregard social, cultural, economic and political formations that shaped and influenced visual representations in aforementioned cases: the symbolic capital in this case is the one of extremely complex so-

3 Michel FOUCAULT, *Discipline and Punish*, Zagreb, Informator, 1994 [1975], p. 176. Text cited as in the Croatian edition in order to preserve the depth of the language.

4 Gramsci explicates his idea through reading of Marx who argued that economy already encompasses the planes of culture and politics, while Gramsci argued the three mentioned planes exist in mutual correlation. Insofar, conjuncture is a more useful term than dominance because it takes into consideration the part that the subordinate play in the propagation and circulation of power/authority. See Steve JONES, *Antonio Gramsci*, London and New York, Routledge, 2006.

cial formations of the time that delineated the work of Vertov on the one side, and Farocki on the other. The question seems to be how visual representations of trauma, protests and similar ideological propositions shape the identity of a spectator in terms of his epistemological relation to the visual. In other words, question I am proposing is not focused only on the content of what is shown via the image, but also on the perception (and the various strategies of understanding through seeing) of the one that looks. Furthermore, my research seeks to investigate the manipulation of the media in the visual realm, evoking an understanding of the structural complexities of the media. In other words, by investigating the political and cultural role montage plays in visualizing and representing contemporary visual culture, the research will compare the epistemological effectiveness of the traditional media subjectivity with the work of Harun Farocki in the realm of analogue media.

Eisenstein and the Dialectics of the Visual

It is no accident that I used the notion of montage to set forth the interrelation between the political and the cinematographic. Technology – in its most common form – is most under-rated and covert, but also most present in cinema's teleological dimension. What is the architecture of the image in the time of ubiquitous visual systems? Famous Italian film director Michelangelo Antonioni claimed that:

Seeing is for us a necessity. For a painter too, a problem is one of seeing: but while for the painter it is a matter of uncovering a static reality [...], for a director the problem is to catch a reality which is never static, is always

moving toward or away from a moment of crystallization, and to present this movement, this arriving and moving on, as a new perception⁵.

A pioneer of the study of film language, Christian Metz claimed that in a relative short time film traversed modifications from static camera that had theater-like qualities in the beginning of the 20th century towards a completely moving (and movable) apparatus⁶. Relatively immobile apparatus meant that the stage in front of the spectator was represented uniformly, whilst not breaking the imaginary 180-degree separation line between the camera and the actors.

The setting up of a visual relation between the fixed spectator and the fixed camera is evocative of Foucault's investigation of the gaze. Formally, the development of the editing was a direct product of such technical limitations: with the ascent of montage, diegetic time became flexible and not linear; space became a place of construction of the scene, and not of indexical reproduction. One of the pioneers of cinema Dziga Vertov in his manifesto proudly proclaims:

We therefore take as the point of departure the use of the camera as a kino-eye, more perfect than the human eye, for the exploration of the chaos of visual phenomena that fills space. The kino-eye lives and moves in time and space⁷.

Towards what was Antonioni aiming when he was trying to develop the idea of a perception in relation to the « reality

5 Michelangelo ANTONIONI, *The Architecture of Vision: Writings & Interviews on Cinema*, New York, Marsilio Publishers, 1996, p. 51.

6 Christian METZ, *Ogledi o značenju filma II*, Beograd, Institut za film, 1978.

7 Dziga VERTOV, « Kinoks: A Revolution », in Annette MICHELSON (dir.), *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, Los Angeles, University of California Press, 1984, p. 14–15.

which is never static⁸ »? Doesn't Vertov's manifesto present us with the theoretical inception of what Antonioni, fifty years later, called the « architecture of vision⁹ »? André Gaudreault, in his innovative study of the dawn of film art *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*, proclaimed something rather conventional, but with wide ranging effects. He claimed that the invention of the cinema of today is the result of two different language systems. Film language, he postulated, « is the product both of the invention of a *procedure* (the camera that creates the shots) and the development of a *process* (the assembling and editing of different shots, with the idea of creating a single entity, a film¹⁰) ». We can see now that historically, Vertov, Antonioni, Foucault and Gaudreault – among others – had converging ideas of cinema's form: its apparatus (the camera) on the one hand and ideology (creation of a specific meaning to be communicated from the producer to the receiver) on the other.

What is the form of the aforementioned *dispositif*? In a way, it can be said that images discover and produce reality at the same time. Therefore, we should pose a question: what are the communicative possibilities of the fictive image in terms of information and knowledge – the image that is traditionally regarded as one that rarely transcends the usual denominator of the imaginary. Vertov's Soviet colleague, film theorist and

8 ANTONIONI, *The Architecture of Vision*, *op. cit.*, p. 51.

9 As already stated, Antonioni doesn't think of an image production as a way of showing something, but as a process of creating a « reality of [...] experience » (*ibid.*, p. 89). He thusly proclaims architecture as a valid metaphor for building the image in various aspects.

10 André GAUDREULT, *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*, Toronto, University of Toronto Press, 2009, p. 12.

director Sergei Eisenstein, is perhaps best known precisely for his use of formal film elements such as montage in further advancing the language of film, thereby creating a completely unique artistic style. By pioneering a new editing style, Eisenstein wanted to establish a treatment of film as different from reality. He knew that the purely visual dimension of a film is insufficient in the coding of a certain sign. In his book *Film Form – A Dialectic Approach to Film Form* he resolutely states that the arts were always in conflict with reality because they present us with the converseness (or a state of perpetual difference) of being¹¹. His theoretical and practical investigation into the relation of technology and art is best summarized through the notion of «montage of attractions» that he developed in his essay in 1923. By contrasting several diverging shots, he aimed at creating a new dialectical sensory experience maybe best explained by the formula $1+1=3$. Eisenstein claimed that film is not a complete product when one looks at its parts or individual shots. Film art is accomplished «only in their combination through editing into a whole¹²». Therefore, his account of technological input in cinema was not that of technique (arranging elements in certain order like in a factory), but that of epistemology (seeing a film that way requires a certain cognitive and intellectual activity of a spectator). This account was a development of *The Kuleshov Effect* by which was claimed that film shots have associative values, dependent on what comes prior and after the shot we are seeing at the

11 Sergei EISENSTEIN, *Film Form – A Dialectic Approach to Film Form*, New York, Mariner Books, 1949.

12 David BORDWELL, Kristin THOMPSON, *Film Art: An Introduction*, New York, McGraw-Hill, 2001, p. 414.

moment. Eisenstein went further trying to connect images by juxtaposition, and not association.

In other words, that which Gaudreault differentiated – procedure (the camera) and process (montage, or, arranging of the shots) Eisenstein mastered, and he presented us with a cinema that engages with the dialectics of the spectator and the screen. His goal was not to undermine the role of reality by overproducing it via montage. On the contrary, by taking into account the spectator as a thinking subject, Eisenstein set forth aesthetics of cinema closely related to contemporary culture and politics. His films such as *Strike* (1925) and *Battleship Potemkin* (1925) set out to delineate political and ideological discourse precisely through the technical manipulation of the image – a process that was of paramount importance to another scholar – French theorist Jean-Louis Baudry. In his 1974 essay « Ideological Effect of the Basic Cinematic Apparatus » he asserts the dominance of the cinematographic apparatus (screen projector) over the content conveyed through it, i. e. the content of a film, by pointing out how the technical nature of the camera instruments serve to conceal « not only their use in ideological products, but also the ideological effects which they may provoke themselves¹³ ». His point of reference was Italian Renaissance which used a centered space, a space that « coincides with an eye which Jean Pellerin Viator will so justly call the subject¹⁴ » as opposed to the discontinuous and heterogeneous perspective of the ancient Greeks. In short, he claimed that the dimension of the cinematographic image,

13 Jean-Louis BAUDRY, « Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus », *Film Quarterly*, vol. 28, n° 2, winter 1974–1975, p. 40.

14 *Ibid.*

its depth and ratio are taken from the tradition of Western painting, while the pictorial construction of the ancient Greeks « corresponded to the organization of their stage, based on a multiplicity of points of view¹⁵». Hence, in his reading of ideology, it is precisely this center that constitutes the subject though the process of recognition. The cinema screen was that center, and we were called into our subjectivity by the illusion of a world that was not there as a reality, but as a projection. The fact that traditional spectatorship was subjected to the hidden process of image articulation (Baudry claimed that the spectator was unaware of the process of image-creation) played a part in what he named the ideological structuring of the so called *perspectiva artificialis* (as a continuation of an optic regime that started with *camera obscura* which for Baudry alters the way we look and understand images).

In short, the arrangement of the camera, the image and the spectator during the formal years of cinema certainly allowed for this form of structuralist reading:

a) A camera was viewed as either static (thus allowing the identification of a spectator with the apparatus), or mobile through montage (which was an ideological process for Baudry as it dictated – or even interpellated – a viewer into a very specific kind of gaze).

b) The image was always shown in its central, complete form, thus rendering the spectator unable to see behind the author's composition¹⁶.

¹⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶ Interesting reading of Baudry's philosophy can be traced to 1948 and Ernesto Sabato's publication of a novel *The Tunnel* in which the protagonist, painter Juan Pablo Castel falls in love with a woman that sees, unlike anybody else, something very specific in his painting. She sees

c) The spectator himself was immobile in the cinematheque, completing the process of ideological intervention as seen by Baudry.

Metz is pointing precisely at these phenomena when claiming that montage represents an ideological signifier of a certain era. Hence, cinema – in regards to what has been said of culture – is a language in a broad sense, dependent on current cultural, economic and political *habitus*. More notable philosophers and critics such as Paul Virilio perpetuated the technological eschatology he believed cinema was subject to. In short, the manipulative nature of new technology for Virilio resided in its ability to turn art into a «logistics». If art in various media formations is becoming more dependent on mechanical or digital technology, can it relate to the everyday? This is a question that was most famously analyzed by Walter Benjamin who, in his notable study *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, delineates the historical context of the (mechanical) reproduction of art¹⁷. Paul Virilio goes even further and engages in techno-deterministic accusations of new technology, especially photography and its contemporary successor – the *virtual image*, as he calls it. In his debate *The Vision Machine* through citing Rodin he asserts: «It is the art

a little object on the edge of the composition, an object that nobody else notices. This unwillingness to perceive only that which is central to the image makes the protagonist fall in love with the woman.

17 Walter BENJAMIN, «The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility», in W. Michael JENNINGS, Brigid DOHERTY, Thomas Y. LEVIN (dir.), *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, London, Harvard University Press, 2008, p. 19–56.

that tells the truth and photography that lies¹⁸ ». Later, he will call upon the automation of perception as being responsible for the absence of a « viewer¹⁹ » – delegating the interpretation of the visual world to the machine. This « industrialization of vision » renders image completely automatized in its perception of the world. Machines depersonalize the act of looking, and the subject is no longer an ocular witness. He goes on to say: « In the face of such representational open slather, the philosophical questions of plausibility and implausibility override those concerning the true and the false²⁰ ». To debate this kind of technological reductionism is of paramount importance, as it perpetuates the basic arguments of Baudry without reassessing changed conditions of the contemporary viewer.

(Re)production of the Common Sense

Slavoj Žižek in his book *The Sublime Object of Ideology* described a notion of *constitutive absence* through a joke: at an art exhibition in Moscow there is a painting displayed. It seems to portray Lenin's wife in bed with another man and is entitled « Lenin in Warsaw ». A visitor of the museum, confused by the image and its title, asks the guide why there is no Lenin on the canvas, to which the guide responds: « Well, you see, Lenin is in Warsaw ». For Žižek, this joke is the basic example of the

18 Paul VIRILIO, *The Vision Machine*, Bloomington, British Film Institute & Indiana University Press, 1994, p. 2.

19 *Ibid.*, p. 54.

20 *Ibid.*, p. 70. The other example may be that of Marco Senaldi and his essay *Tele-aesthetics: between television and art* in which he calls the television viewer « interpassive » (2008). Senaldi sees a spectator of a television programme as interpassive because his activity is not required, the programme is completed without his involvement.

« exclusion as a positive condition for the emergence of what is shown²¹ ». In other words, the absence of Lenin is *de facto* the basic condition of the possibility of the scene – his wife in bed with another man. The title, hence, represents a mediator between a spectator and the author, creating the epistemological relation to them both, proclaiming the first as an object, and later the subject of the discourse. The joke, of course, delineates precisely the problem with such reading of « power relations », in which the title of a painting functions as a warning to what constitutes the center/object of an image. Can we try to theorize the notion of active spectator in terms of visual experience? Isn't Žižek's anecdote reminiscent of Roland Barthes' *punctum*, a nomenclature through which he claims a subject in front of the image experiences something that isn't attached to the image itself²²?

Although Eisenstein wasn't aiming at such abstruse reading of spectatorial experience, he was nevertheless, as stated above, interested in the creation of a specific kind of viewer

21 Slavoj ŽIŽEK, *The Sublime Object of Ideology*, London, New York, Verso, 2008, p. 178–179.

22 Barthes in *Camera Lucida* (1981) reads *studium* as a practice by which we detect (or reproduce) only the basic layer of meaning embedded in the message. It seems as though dominant discursive practices – by naturalization of a uniform structure as our everyday culture – interpellate the subject to a degree. In that manner, the *dispozitif* (apparatus) of a culture is geared towards a production of uniformed subjects whose reading of encoded reality becomes the reality itself. In contrast to *studium*, Barthes introduces *punctum* as something that decenters (or displaces) the spectator inside the medium. *Punctum* is a rupture, *string, speck, cut, little hole... which pricks me*. This splitting of *studium* and *punctum* will be discussed in terms of friction between dominant media practices trying to impose their own meaning on the one hand, and the potentiality of spectators to be awakened by their cultural specificities in not reading the decoded message in its strictly intended form on the other.

precisely through what was Baudry's great ideological threat – technology, or more precisely, montage. In other words, already mentioned preoccupations and fears of technological dystopia as described by Virilio were of no interest to Eisenstein. Even Benjamin noticed that. Although he was made famous by the reading of the mechanical reproduction of art as impairing for the *aura* of the original artwork, he nevertheless respected Eisenstein's work. In an essay titled « Reply to Oscar A. H. Schmitz » he asserts: « The technical revolutions – these are fracture points in artistic development where political positions, exposed bit by bit, come to the surface. In every new technical revolution, the political position is transformed – as if on its own – from a deeply hidden element of art into a manifest one. And this brings us ultimately to film²³ ». In other words, Benjamin recognized the technical aspect of cinema as an intrinsic part of a broader political, economic and cultural discourse. He goes so far as to recognize the shock-quality of montage: « in certain types of filmic image sequences [...] they correspond to a collective, distracted model of reception that serves as an alternative to the individual absorption and contemplation characteristic of the bourgeoisie's cult of art²⁴ ».

To simplify the idea even more, the question that Vertov and Eisenstein seemed to pose (and the likes of Žižek and Antonioni had a more anecdotal reading of the same problem) was concerned with the relation of the spectator and the image. In *Man with the Movie Camera* (1929) we are literally

23 Walter BENJAMIN, « Reply to Oscar A. H. Schmitz », in JENNINGS et al. (dir.), *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, op. cit., p. 329.

24 *Ibid.*, p. 317.

invited as spectators to behold the film in front of us. In Eisenstein's *Strike* (1925) characters on screen look at us, the subjects of the film, while advocating political messages: « Remember! Proletarians! » These examples show us they cannot be uniformly coerced with Baudry's general theory of spectatorship. Baudry and Virilio take the spectator as a general form, a universal subject²⁵ of the image in which there can be no dialectical exchange between the image on the screen and their subjectivity. Their reading remained unaware of the Soviet strives to include a viewer into the reading of visual texts. It can be claimed that Vertov wanted to denaturalize the filmic experience by showing the process of production and reception of the film, while Eisenstein's idea of an active spectator was linked to the rigorous control of the image in order for it to produce the exact « political message » Eisenstein intended. Nevertheless, even if their intentions diverged, their artistic strategies showed the spectator as an intrinsic part of a film text that cannot be viewed only through the notion of ideological manipulation.

So far I have tried to show not only that the idea of a subject in front of the image is derived from complex socio-political relations, but also that the spectator cannot be solely viewed as the one manipulated by the image that is projected in front of him via ideological interpellation. Through what strategy can the spectator engage in the reading of the image that escapes the usual prefix of pure manipulation? Cultural studies scholar Stuart Hall – influenced by Gramsci's notion of *common sense*²⁶ – presupposed that every story is dependent on (but

25 In the English sense of « to be subjected to », to be governed.

26 For Gramsci, « common sense » is – to put it simply – a mode of conformist thinking, signalling consent to the dominant order.

not confined to) the « preferred meaning ». He claimed that the dominant media systems were specifically devoted to the creation and repetition of various narratives by which they were trying to enact common sense. His theoretical strives were aimed at deconstructing this monolithic view of the dissemination of information and its presupposed manipulative qualities. He famously proposed three divergent readings of dominant media systems: dominant-hegemonic position, negotiated position and oppositional position. If the one side of the classical reading of ideology refers to the traditional notion of hierarchical medium that controls the flow of information from the producer to its receiver, the other side underlines the importance of audience as constitutive for the interpretation of messages. In other words, the same permissiveness that enables dominant media structures to influence a wide array of people through cultural hegemony, makes space for the oppositional and negotiated reading of the same media value chain. If Soviet films of the twenties wanted to highlight the constitution of the active viewer as of paramount importance for cinema, what are contemporary examples of cinema that try to take into account the spectator not as a passive, but as a formative part of the filmic text?

Walter Benjamin's already mentioned study only confirmed the status of mechanical reproducibility as unavoidable and permanently actual. Almost a century later, theoreticians such as Susan Sontag and Roland Barthes, to name a few, took visuality as a central part of our everyday culture and wrote about it in terms of its relation to reality and subjectivity. Many more attacked it for its presupposed manipulative essence, failing to grasp its historic complexity. Taking into account the formative years of photography, one has to put into context

precisely this complex structure of technological innovation in relation to social formations of the time.

Im(media)cy

One of the most important cineastes and film essayists Harun Farocki throughout his work focused precisely on the spectator as an agent of importance in films such as *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989) and *Videogramme einer Revolution* (1992). It is often said that the traditional media (television, radio or newspapers) are unidirectional agents of communication from a producer to a receiver, although the field of cultural studies with Stuart Hall and David Morley (to name a few) very provocatively questioned that notion. Some of Farocki's work crystallized a need for the development of a relation between the producer and the receiver of the information. We cannot talk about authenticity or credibility in terms of « telling the truth or lying ». In Thomas Elsaesser's reading of Farocki, he underlines the importance of the complex relations of reality and fiction through the usage of films' compilation quality²⁷ (interrelation of documentary and fictional footage²⁸). Thus, it can be proposed that the study of film and its spectator always is the study of complex relations of subjectivity in media texts. If reality is a contested field in film studies, Farocki examines the « reality » of the image precisely through the film form traditionally so intertwined with the « actual » – the documentary.

27 Thomas ELSAESSER, « Political Filmmaking after Brecht: Harun Farocki, For Example », in Thomas ELSAESSER (dir.), *Working on the Sightlines*, Amsterdam, Amsterdam UP, 2004, p. 133–153.

28 Which was, appropriately, the strategy of Dziga Vertov in *Man with a Movie Camera*.

In his omnibus *Eye Machine Series (Auge/Maschine 1–3, 2001–2003)* he builds upon Vertov's aesthetics of the machine and goes a step further. If Vertov invokes « kino-eye », Farocki displays a complete mechanization of vision. Looking into and commenting on the military footage gathered during the Second World War, he presents us with a vision of a machine itself (*Abbildung*): the automatic image of cameras mounted on war planes and missiles. In *Videogramme einer Revolution* (Farocki, Ujica, 1992) he experiments with the potential of the « pure image », or the image that depicts an event, devoid of any commentary in the hands of amateur spectators that – caught in the unrolling of the Event – become filmmakers also. The specific event in question is the depiction of the Romanian revolution of 1989 through which the dictator Nicolae Ceaușescu was dethroned. Throughout his film Farocki points to the continuous tension between public media that refused to broadcast the revolution that was taking while Romanian dictator Nicolae Ceaușescu was giving his speech to the public, and the amateur video footage that pointed out to the crowd ready to overthrow the government.

The camera in the hands of the system stops being the ocular witness to the revolution: the image is forbidden to circulate, but amateur footage redeems that and presents itself as the main disseminator of information about the revolution. Romanian television, in its attempt to keep the myth of order solid in the eyes of the audience, becomes one of the targets of revolutionaries. Breaking into the broadcasting room, revolutionaries gather in front of the camera to convey the message of upheaval to the people of Romania. In the moment of silence and expectation for the cameras to turn on,

there is an unmistakable aura of disarray and awkwardness. Revolutionaries suddenly realize they do not know how to speak in front of the camera. They are literally frozen in front of the screen. Isn't this the moment Vertov tried to delineate with his historical masterpiece, the moment of demythologization of the camera as omnipresent? Even though Vertov wanted to display the work of the camera as inherently instrumental to our perception, he did not accomplish that by making the apparatus invisible in Baudry's terms. He did it by making it visible, by making the apparatus the visible object (*Abbildung*) of our perceptible world. That moment was the point of realization that the production of information and its dissemination is not based only on technology that enables it, but also on complex relations of dominant ideology, cultural discourse, intention of the producer as well as expectation of the receiver.

Farocki in his documentary showed exactly what happens when dominant media stops to present us with images and spectators take the place of that media. But to really capture the image of the upheaval, he lets the camera follow its own logic, trying to convey the already mentioned *punctum*, a moment of perception not inscribed in the ideological strategy of the apparatus. Amateur footage is abundant with idleness, idle motions without clear purpose or narrative. One scene juxtaposes in Eisensteinian sense two different images. The first shows us a spectator in his living room watching Ceaușescu's speech. That image displays *dispositif* in its full dominance: an image of the world that's in accordance with the dominant ideology. Seconds later, another image: that of the camera turning from the speech to the street from the living room window. Now we can see a swarm of people marching to

confront the same situation we are witnessing on the television – to interrupt the speech.

Laura Mulvey in her study *Death 24x a Second* speaks of precisely this filmic strategy, calling it the delayed cinema that works on two levels: « first of all it refers to the actual act of slowing down the flow of film. Secondly, it refers to the delay in time during which some detail has lain dormant, as it were, waiting to be noticed²⁹ ». In other words, she notices the change in the logistics of the spectator. We are not subject to the Baudryan « cinematic viewer », subjected to the continuous flow of an image from an unknown source. The consumption of an image today is detached from the isolation of absorbed viewing. While the « dominant » image displayed in Farocki's film remains silent in spite of its potential, the amateur, « reserved » image becomes the scene of epistemological worth. Farocki here, again, confronts two shots that separate don't have the same value as they have juxtaposed. By making the process of filmmaking and the apparatus visible, Farocki with a gesture resembling that of Eisenstein, opens a place for intersubjectivity: a position in which a spectator is aware of his position, and can relate to the « distance » inscribed in that position by the dialectical relation to what is seen. The distance I speak of is reminiscent of Mulvey's notion of the duration: « The duration of the shots draws attention to time as it passes on the screen, the film's present, but the lack of action confronts the audience with a palpable sense of cinematic time that leads back, from the time of screening, to the time of registration, the past³⁰ ». Insofar,

29 Laura MULVEY, *Death 24x a Second, Stillness and the Moving Image*, London, Reaktion Books, 2006, p. 8.

30 *Ibid.*, p. 129.

Farocki advances the politics of aesthetics during the Soviet era: he adds the duration of long shots *alongside* juxtaposition through montage. This duration confronts the viewer with the time to *read* the image in front of him, without being absorbed in the dominant (« manipulative ») reading.

In this paper I tried to demonstrate how the relationship between the producer and the recipient of the information cannot be viewed as unidirectional. The claim of Roger Odin (filmic meaning can be realized only through the multiple investigation of the external signifiers) that the meaning of texts is inherently incomplete and indeterminate, and is completed by the reader's inferential activities guided by contextual information is of high importance. On that account, the idea of the spectator is proposed – not just as receiver and interpreter of a text, but as always a producer of texts. I have confronted two diverging cinematic traditions: one from the Soviet montage era and the other through Harun Farocki showing the importance that technology plays in the development of the spectator in terms of his epistemological relation to the visual. I claim that the technophobic assertions of Baudry or Virilio impeded the development of the theory of the viewer because they relied too heavily on the ideological dimension of image production. Therefore, I presented two case studies that demonstrated the productive dimension of the formation of the spectator precisely through the inclusion of the technological process of image creation. Derived from Foucault's insight of the gaze, one can say that the connection between the act of perceiving and that which is perceived is based on the coexistence of the productivity (creating the shots) and the repro-

ductivity (reading and intervening in the shots) of the image in front of the spectator. I propose the reading of visual image as having potential by being incomplete, faulty or fragmentary (as mentioned through Harun Farocki). The work of ideology through fragmentary or incomplete image is different and should be viewed as separate from dominant investigations of visual signs. The inability to clearly disseminate the message is constitutive for the imagining of the alternative systems of visual production and circulation – an image that is not based on dominant production systems of mainstream institutions.

Constanze Fritzsich

Allez! Arrest. Une émancipation par un art de vivre

Dans les années 1980 en RDA, les jeunes artistes et les protagonistes du milieu de l'art tels que Gerd Harry Lybke, dit Judy, et les membres d'Auto-Perforations-Artisten – Else Gabriel (née en 1962 à Halberstadt), Via Lewandowsky (né en 1963 à Dresde), Micha Brendel (né en 1959 à Weida) et Rainer Görß (né en 1960 à Neustrelitz) – un groupe de jeunes artistes-performeurs¹, se soulevèrent contre le socialisme, fondement de la société est-allemande, et ses programmes culturels comme le Bitterfelder Weg des années 1960². Ils ne se reconnaissaient plus dans cette doctrine marquée par les expériences de la guerre et de la

1 Les quatre membres de ce groupe de performance se sont rencontrés au cours de leurs études de scénographie à la Hochschule für Bildende Künste à Dresde. Le 20 mai 1985, pour la première fois, ils ont présenté une performance ensemble lors de l'action *Langsam Nässen (Se mouiller doucement)* à la Hochschule. Depuis leur travail de diplôme sous le titre *Herz Horn Haut Schrein (Coeur Corne Peau Reliquaire)* le 3 juillet 1987, Else Gabriel, Micha Brendel et Via Lewandowsky se servaient du nom Auto-Perforations-Artistik pour leur groupe. Dans un mouvement entre jouissance et souffrance, il s'agissait surtout d'une reconnaissance du moi et d'une problématisation du propre corps.

2 Au Palais de la culture de Bitterfeld, deux conférences d'écrivains et de littéraires ont eu lieu en 1959 et 1964 qui ont marqué la politique culturelle en général de la RDA, jusqu'aux années 1970. Un programme pour les arts y a été prononcé et formulé : la représentation artistique de l'homme en tant qu'ouvrier socialiste dans son nouvel environnement social. On y plaidait pour une fusion de l'art et de la vie afin d'aider les ouvriers et les paysans non seulement de comprendre l'art, mais aussi de construire le socialisme. Aux artistes on attribuait le rôle de partenaire, de guide et de créateur au sein de cette nouvelle société socialiste.

domination nazie. Selon eux, la promesse d'accéder un jour au communisme véritable ne suffisait plus à légitimer une société sous haute surveillance. Ils ressentaient l'écart profond entre le discours officiel du Parti, qui annonçait un monde communiste et meilleur, et le quotidien des Allemands de l'Est. Celui-ci était marqué par l'empreinte de frontières imposées comme le Mur, ligne infranchissable et en partie invisible pour le peuple qui de ce fait l'avait intériorisée, ligne qui surtout tenait la RDA et ses habitants à l'écart de l'Occident et les enfermait. La liberté de mouvement et les échanges en dehors des pays de l'Est n'allaient pas de soi ou n'étaient autorisés qu'à des conditions précises. L'alimentation quotidienne se faisait en fonction des besoins fondamentaux et était soumise à toutes sortes de restrictions. « En RDA, c'était la projection en public du corps individuel, "en chair et en os", se maltraitant de son propre chef, qui était nouvelle et troublante³. » L'attribution et l'uniformisation des aliments et de leur consommation ainsi que la circonscription de l'espace vital par le Mur non visible gravaient la société sous haute surveillance dans le corps des êtres humains et exerçaient leur pouvoir sur lui. Tel est le contexte de l'action *Allez! Arrest* des artistes d'Auto-Perforations-Artisten, qui eut lieu pendant la série d'expositions *Nach Beuys* du 27 mars au 7 avril 1988 dans la galerie EIGEN + ART, sous l'égide de l'initiateur

3 Else GABRIEL, « FLU – (Virus und Werk). Über Performance, Publikum, Peinlichkeit, Konserven und ein Mittel gegen alles in der eigenen Arbeit », dans Petra Maria MEYER (dir.), *Performance im medialen Wandel*, München, Fink, 2006), p. 370 : « Diese starken Affekte waren aber nie der Kern unserer Performances gewesen, sondern eher lakonische Reaktionen auf unmittelbare Alltagserfahrungen. »

de la galerie, Judy Lybke⁴. C'était une réplique, par la critique, à la première exposition officielle de Joseph Beuys, *Frühe Arbeiten von Joseph Beuys aus der Sammlung van der Grinten*, qui se déroula du 14 mars au 10 avril 1988 à Leipzig. En effet, les artistes protestèrent vivement quand ils apprirent que l'œuvre de Beuys allait être réduite à ses dessins.

Du 21 au 25 mai 1974, Beuys se fit enfermer avec un coyote dans la galerie René Block à New York, pour exercer une performance intitulée : *I like America and America likes me*. L'idée d'enfermement, sans référence directe à cet événement ni emprunt explicite à sa thématique, inspira aux jeunes artistes leur projet : un internement volontaire de dix jours dans la galerie EIGEN + ART, qui créait une situation d'exception. Le titre *Allez! Arrest* reflète l'arrestation qui équivalait à un spectacle artistique, à un numéro de cirque, et devait être vécue comme telle. Le 27 mars, Micha Brendel, Else Gabriel et Rainer Görß, « sous anesthésie locale », se retrouvèrent dans la galerie pour « vivre à trois pendant dix jours dans une pièce verrouillée, de leur plein gré – sans provisions nuit et jour pour vivre/travailler/échanger⁵ ». Tous les jours, de 18 à 20 heures, ils invitaient le public à venir discuter et proposaient les fruits de leur art. Ils n'avaient pas emporté d'aliments volontairement et s'étaient limités à l'essentiel, réduisant au strict minimum leur

-
- 4 Plusieurs artistes comme Carsten Busse ou les frères Carsten et Olaf Nicolai ou encore les Auto-Perforations-Artisten ont été invités par Judy Lybke à participer à cette série d'expositions en honneur de Joseph Beuys. Chaque artiste ou chaque groupe d'artistes proposait des œuvres ou des actions à part.
- 5 *ALLEZ! ARREST! – Autoperforationsartistik. "Nach Beuys", cat. exp., Leipzig, Galerie Eigen + Art, s. l., s. n., 1988 : « aus freien stücken – zu dritt zehnte tage in einem verriegelten raum – ohne proviant tag und nacht [zu] leben/ arbeiten/tauschen. »*

matériel artistique. Chacun d'eux, du matin au soir, travaillait sans interruption sur ses actions aux aléas de la journée. Le public était confronté à une production artistique croissante qu'il lui était loisible d'échanger contre de la nourriture⁶. Tous les jours, les activités diverses étaient notées dans un livre d'artiste, sorte de journal intitulé *Log/Lockbuch*. Neuf bois gravés, ainsi qu'un futur tapis pour EIGEN + ART, écho ironique d'un luxueux tapis persan vont naître d'incisions dans le parquet. Dans sa série *Tierische Fette (Graisses animales)* sur son mur de réaction, Micha Brendel enduit de graisse et de miel les portraits photographiques des trois artistes qu'il a amenés. Else Gabriel construit une sculpture avec des objets usuels tels qu'un réfrigérateur hors d'usage, une radio, une boîte d'allumettes, un aspirateur de table, qui se révèle être une installation sonore tirant parti des bruits des articles utilisés. Elle commente les événements avec poésie dans ses textes. À partir du huitième jour, les aliments non consommés sont proposés au public dans un café improvisé, le Café *Allez!*

Dans leur action et par le biais de l'exagération ironique, les artistes d'Auto-Perforations-Artisten rompent avec cette réalité statique de la RDA des années 1980, qu'ils considèrent absurde et souhaitent par conséquent fuir, ne pouvant plus ni vivre, ni ressentir. Ils négocient des relations de tension et renversent la situation par l'amplification absurde et ironique d'un extrême, pour le transformer en son contraire. Par l'exagération absolue de cette expérience de la frontière dans l'espace clos de la galerie EIGEN + ART, qui devient une « capsule spatiale » dans

6 La description du processus artistique repose sur l'étude d'une vidéo faite pendant l'exposition *Allez! Arrest*. Voir *Künstler in der Galerie Eigen + Art* (HV 2007/0122.001, Leipzig, Archiv des Zeitgeschichtlichen Forums).

la « capsule RDA⁷ », ils délimitent et circonscrivent les limites pour les supprimer et créent un espace de liberté dans l'art : « un exil intérieur théâtralisé⁸ ». L'art de leur action leur ouvre un véritable espace de liberté où ils peuvent transformer leur revendication d'authenticité en une vie libre, dont ils disposent eux-mêmes⁹.

À côté des images éphémères de la performance, qui naissent de la situation, fixées par des photographies, les artistes d'Auto-Perforation-Artisten réalisent plusieurs types d'images où s'exprime leur revendication de suppression des frontières par l'exacerbation de l'enfermement et donc par la réappropriation du physique et de la personnalité vivante du moi. Le corps, lieu du ressenti des frontières, est mis en scène et met en scène jusqu'à s'effacer. Sur les images, il échappe aux intrusions sociétales omniprésentes par sa surprésence, afin de permettre de nouveau un accès individuel et un espace libre privé.

« En Allemagne de l'Est, la présentation en public, “en chair et en os”, du corps individuel qui se maltraitait de son propre

7 En ces termes, Micha Brendel décrit la situation dans l'interview de 2014. À paraître sur <http://www.own-reality.org/de/>

8 Rainer Görß emploie ici le vocabulaire des dissidents sous le régime nazi, qui ne quittèrent pas le pays, firent une retraite intérieure et devinrent des émigrés de l'intérieur.

9 Il convient ici de signaler qu'il existait d'autres espaces de liberté en RDA. Les Allemands de l'Est s'approprièrent les activités autorisées ou prescrites par l'État et les arrangeaient à leur manière, comme les fêtes des brigades. L'artiste Emanuel Mathias a évalué les livres des brigades de l'ancienne filature de coton de Leipzig et a discuté avec les travailleurs pour un de ses projets artistiques. Voir aussi Thomas LINDENBERGER (dir.), *Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 1999.

chef, était nouvelle et dérangeait¹⁰. » La négociation des limites que nous avons décrite était localisée dans le corps des protagonistes. Ils assurèrent une présence ininterrompue pendant dix jours et ressentirent à leurs dépens les contraintes résultant de la consommation d'aliments apportés par les visiteurs, mais aussi de la satisfaction des besoins quotidiens dans un espace réduit. Ils placèrent sous la loupe de la galerie EIGEN + ART les corps présentés dans la société est-allemande. L'attribution et l'uniformisation des aliments et de leur consommation, ainsi que les limites imposées à l'espace vital par le Mur non visible, inscrivaient la dictature dans le corps des gens et, de ce fait, exerçaient un pouvoir sur eux.

Le nom que s'étaient donné les artistes d'Auto-Perforation annonçait leur rapport à leur corps : « L'art d'Auto-Perforation signifie, par le choix même de son nom, un traitement du corps autodestructeur, qui ne va pas sans problème et qui forcément touche au plus haut point¹¹. » Pour cet art, l'accès à la réalité, sa perception, passe par la douleur physique, par le corps autoperforé. Else Gabriel se souvient de sa sensation d'enfermement en RDA : « Je dois me pincer. Ne serait-ce qu'un rêve ? C'est bien ce territoire stupide, dont je ne peux pas

10 GABRIEL, « FLU-(Virus und Werk). Über Performance, Publikum, Peinlichkeit, Konservierung und ein Mittel gegen alles in der eigenen Arbeit », art. cit., p. 370.

11 Jessica ULLRICH, « Spielgefechte des Ichs gegen das Selbst: Künstlerego und Publikum am Beispiel von Via Lewandowsky », dans *Micha Brendel. Else Gabriel. Rainer Görss. Via Lewandowsky. Ordnung durch Störung. Autoperforations-Artistik*, cat. exp., Dresden, Hochschule für Bildende Künste, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, 2006, p. 71 : « Auto-Perforations-Artistik meint schon im Wortlaut eine nicht unproblematische, ja selbstzerstörerische Beschäftigung mit dem Eigenen, die zwangsläufig unter die Haut geht. »

m'échapper¹². » Le choix de la performance comme discipline artistique était en soi une décision d'agir sur le corps¹³.

Les diverses formes du *Performance Art* correspondent en fin de compte à l'accomplissement physique d'une action. En anglais, le mot *performance* est utilisé le plus souvent dans le sens de « présentation » ou de « représentation ». Zdenka Badovinac, en parlant de l'art corporel en Europe de l'Est, explique que le corps de l'artiste présent dans l'action délimite déjà la frontière entre lui-même et l'autre :

The answer runs as follows. It is because the artist's body is necessarily defined only in terms of the relation with the other, and because—due to its inherent intersubjectivity and performativeness—it can be a model of another representational economy. The artist's body in body art is not self-sufficient—his/her identity acts within a context, but at the same time his/her body is also the location for projections of viewers' desires. The intersubjectivity and dependence deny directness and the unique presence of body on body art (and performance)¹⁴.

Karl-Siegbert Rehberg remarque à propos du contexte de la RDA, que « les différentes variantes de l'action-spectacle et du *Performance Art* [ne sont pas en RDA] une expression artistique de la liberté, [mais] bien plutôt la libération, c'est-

12 En ces termes, Else Gabriel décrit la situation dans l'interview de 2014. À paraître sur <http://www.own-reality.org/de/> : « Ich muss mich kneifen. Traum' ich das etwa nur? Es ist tatsächlich dieses dusselige Gelände, von dem ich nicht runterkomme. »

13 Voir à ce propos, par exemple, la préface de Petra Maria Meyer, dans MEYER (dir.), *Performance im medialen Wandel*, op. cit., p. 9 ; Petra Maria MEYER, « Performance im medialen Wandel. Einleitender Problemaufriss », dans MEYER (dir.), *Performance im medialen Wandel*, op. cit., p. 35.

14 *Body and the East. From the 1960s to Present*, Zdenka BADOVINAC (dir.), cat. exp. Ljubljana, Museum of Modern Art, Cambridge (USA), MIT Press, 1998, p. 9.

à-dire la rupture avec les conventions », en l'occurrence avec la « présentation en chair et en os » qui vient d'être décrite.

« Dans une certaine mesure il s'agit, dans le cas décrit, d'incarnations concurrentes, de l'incarnation représentative de l'autorité [de la RDA] d'une part, de l'incarnation existentielle de la volonté de vivre et d'être libre [des artistes] d'autre part¹⁵. »

Tous les jours, Micha Brendel travaille avec de la graisse, du miel et diverses matières les portraits photographiés¹⁶ où il réalise un fondu de différentes parties de corps sur un négatif et les transforme en une masse corporelle dont les limites sont effacées. Les formes des membres sont floues et se fondent les unes dans les autres. Sur les portraits, les visages des personnes représentées, Rainer Görß, Else Gabriel et lui-même, sont effacés au point d'en devenir méconnaissables.

Les nez, oreilles et autres parties du corps, représentations multiples et superposées, aboutissent à une corporalité absolue, qui cependant, en l'absence de contours définis, revient à nier le corps, puisque l'on ne distingue plus de contours nets. La surreprésentation de la corporalité, qui culmine dans la masse corporelle nébuleuse, leur permet d'échapper à la « présentation

15 Karl-Siegbert REHBERG, « Verkörperungs-Konkurrenzen. Aktionskunst in der DDR zwischen Revolte und 'Kristallisation' », dans Christian JANECKE (dir.), *Performance und Bild. Performance als Bild*, Berlin, Philo Fine Arts, 2004, p. 153-155 : « Insofern handelt es sich bei dem geschilderten Fall um Verkörperungskonkurrenzen, um die repräsentative Verkörperung der Herrschaft [der DDR] auf der einen, um die existentielle Verkörperung des Lebens- und Freiheitswillens [der Künstler] auf der anderen Seite. »

16 Voir les six portraits de la série *Die tägliche Kampfband* de l'action *Allez! Arrest* (H 2008/05/0366-71, Leipzig, Archiv des Zeitgeschichtlichen Forums) et le *Log/Lockbuch* (H 2008/05/0364, Leipzig, Archiv des Zeitgeschichtlichen Forums).

en public, “en chair et en os” » par Gabriel. Plus aucun corps n’est représenté.

D’un côté, Brendel perpétue les canons du portrait, de l’autre, il les réfute par sa référence critique. Dans ce genre, la dichotomie entre l’individu et sa physionomie particulière, entre son rôle dans la société et sa position, n’a cessé d’être redéfinie au cours des siècles. La question du moi, que le sujet espérait trouver dans son effigie, a également connu d’innombrables formules depuis la conception des temps modernes d’un portrait où seul compte l’individu. À cet égard, c’est surtout le regard qui devient le médium et l’expression de la description du sujet qui le révèle au monde. Le médium de la photographie, document authentique et réel sur une personne, devait apporter une réponse précise à ces questions séculaires sur le portrait¹⁷.

Brendel, par le biais de l’exposition multiple, refuse toute vision nette à la personne portraiturée et donc ce qui lui est propre. C’est résolument qu’il n’utilise pas la photographie pour rendre une vérité documentaire. Cependant, la recherche et le rendu du moi s’imprègnent à plusieurs reprises dans la surface du cliché et s’y développent, la faisant osciller entre négation et mise en valeur excessive du moi.

Les trois artistes s’enfermèrent dans la galerie à Pâques, époque de la Passion dans la religion chrétienne, ce que Görß commenta et illustra dans son calendrier graphique avec des

17 Voir Hans BELTING, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München, C. H. Beck, 2013; Andreas BEYER, *Das Porträt in der Malerei*, München, Hirmer, 2002 (traduit en français : *L’Art du portrait*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003).

feuilles telles que *Gründonnerstag* (Jeudi saint). Dans cette ambiance pascale, il leur semblait logique d'aborder les questions de représentation, essentielles pour l'homme, et sur lesquelles la religion s'est construite. Ce choix fut favorisé par les origines d'Else Gabriel, issue d'une famille de pasteurs calvinistes¹⁸.

Dans la tradition iconographique chrétienne, dès les premiers temps, certains courants bannirent l'image. Elle semblait impropre à exprimer ou à représenter le divin, ce que, par contre, seule la parole était en mesure de faire. « La lecture purifiait l'imagination et chassait les images "impures"¹⁹. » Calvin fut celui qui insista le plus sur la primauté de la parole et lui accorda une position de monopole absolu. Selon lui, Dieu se révélait uniquement dans le verbe et toute représentation physique de Dieu était une faute condamnable à l'égal d'un crime, car l'esprit ne pouvait pas être reproduit et ne pouvait être perçu ni par les sens ni par l'âme. Calvin n'acceptait les images qu'en dehors de la religion, quand elles revêtaient un caractère didactique ou reproduisaient la nature visible. Il tenait à renforcer le caractère référentiel de l'image, afin d'éviter toute analogie avec le corps réel de Dieu ou de Jésus. Toujours selon Calvin, les images renvoient à des corps, les signes à des mots. Les fidèles devaient donc se garder de la tentation de représenter le Ciel par des formes anthropomorphes ou de

18 Voir l'interview d'Else Gabriel avec Constanze Fritsch. Elle évoque surtout la pesanteur des mots dans cette tradition chrétienne. À paraître sur <http://www.own-reality.org/de/>

19 Hans BELTING, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München, C. H. Beck, 2005, p. 12.

se mettre sur un pied d'égalité avec le monde céleste, dont ils étaient strictement tenus à l'écart²⁰.

La performance n'offre que des images très éphémères, nées de la situation, n'existant qu'en elle et dont, à la rigueur, certains détails peuvent être retenus par la photographie. Pourtant, elles placent néanmoins la présence corporelle et physique au centre de l'événement. Le corps devient le terrain où se produisent les tensions et les expériences limites.

En revanche, Else Gabriel choisit une contribution centrée sur le mot, puisqu'elle écrivait. Elle racontait ses rêves sur un ton très plastique et atmosphérique. Dans sa 7^e lettre, celle du 1^{er}/2 avril 1988²¹, elle évoque un « souvenir nébuleux et enfantin d'une première visite de berlin appartement près de l'ostbahnhof/cage grillagée qui remonte le long d'un tuyau orange » et suit, par un « ciel gris, bruine légère – traînées de brouillard – nuages », une femme sur une tour panoramique décrite par des images nettes, très percutantes, dans des séquences filmiques : « en fait plutôt une roche – sillonnée et glissante – un sommet ponctué de garde-corps sans fin, sortes de tubulures – hauts d'environ 20 cm, fait intéressant ». En regardant en bas, elle observe deux paysages : « en bas, tout en bas et minuscule – l'un est illuminé par les rayons du soleil – scène fluviale avec bateau à vapeur – et des petits personnages et une prairie – l'autre – fouillis gris de maisons – cohue urbaine que rétrécit la perspective. » Elle transpose également les états d'âme quotidiens dans un langage métaphorique : « Apte à

20 Voir BELTING, *Das echte Bild*, op. cit., p. 12; Hans BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, C. H. Beck, 2011.

21 Voir *Log/Lockbuch*, p. 68 (H 2008/05/0364, Leipzig, Archiv des Zeitgeschichtlichen Forums).

encaisser une bonne raclée – ça s’agite tant – c’est tellement à l’aise dans ta peau nourrie de papier émeri – sang – pression – pouls – moulin – il te reste quelque chose pour moi²². » L’état psychique trouve son pendant dans le corps et toujours se produit en lui : « fête de la mollesse des os – il est arrivé quelque chose à la peau/il est arrivé quelque chose à la chair/allez! arrest pour larnaka et alger/incarné à 40° à 200 et quelques degrés Kelvin/température du noyau²³. »

Rainer Görß déclare au même moment : « Le performatif a toujours possédé un certain aspect narratif²⁴. » C’est le résultat, selon lui, des études de théâtre suivies par les trois artistes à la Hochschule für Bildende Künste (École d’arts plastiques) de Dresde et il voit dans l’action une « sorte de série de répétitions générales²⁵ » qui suit une narration. Ses créations graphiques, qui réagissaient aux événements comme dans un journal, adoptaient également une structure narrative. Le mot et l’image se confrontaient dans l’action, le mot se diluant dans l’image et les images éphémères de la performance adoptant un mode narratif.

Une copie découpée de l’article sur sainte Véronique, tiré du cinquième tome de *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, ouvrage publié à Tübingen en 1913, est collée à la page 72 du

22 Cité d’après la dernière lettre du 8 avril 1988. Voir *Log/Lockbuch*, p. 100 (H 2008/05/0364, Leipzig, Archiv des Zeitgeschichtlichen Forums).

23 Cité d’après un texte du 14 avril 1988, intitulé *für danach (pour après)*, archives personnelles de Micha Brendel : « fest der knochenweiche – es ist was mit der haut passiert / es ist was mit dem fleisch passiert / allez! arrest für larnaka und alger / eingefleischt bei 40° bei 200 und noch was grad Kelvin / kerntemperatur ».

24 Voir l’interview de Rainer Görß avec Constanze Fritzscht. À paraître sur <http://www.own-reality.org/de/>.

25 Ce terme est également tiré de l’interview de Rainer Görß.

Log/Lockbuch. Ce texte bref raconte la guérison de Véronique, une femme qui souffrait d'hémorragies, par le contact avec la tunique du Christ. Par reconnaissance, elle fait réaliser son portrait. Dans une autre version de l'histoire, c'est Jésus lui-même qui imprime son visage baigné de sueur et de sang sur un linge, dans le jardin de Gethsémani.

Un mouchoir cousu sur un cadre en carton se trouvait à la page suivante du *Log/Lockbuch*, et un petit papier collé précisait : « *Le Suaire de Véronique* – autoportrait religieux de Micha Brendel pour *Allez ! Arrest*²⁶ ». Micha Brendel imprégna trois classiques mouchoirs d'hommes carrés d'un révélateur puis, dans sa chambre noire, les exposa avec son portrait et les développa, en se référant explicitement à la légende de la *Vera Icon* et aux questions d'iconographie corporelle qu'elle pose. Il les fixa sur les ampoules de chantier qui pendaient à la galerie, rétro-éclairage qui leur conféra le statut de négatifs²⁷.

Vers la fin de l'Antiquité, la circulation des images dites *vraies* répondait à l'exigence et au désir de voir la vraie face de Jésus-Christ²⁸. Selon plusieurs légendes, le Fils de Dieu aurait laissé l'empreinte authentique de son corps sur une étoffe. Les plus connues d'entre elles sont probablement celle de l'image d'Abgar, dont la première mention remonte au

26 Voir *Log/Lockbuch*, p. 72-75 (H 2008/05/0364, Leipzig, Archiv des Zeitgeschichtlichen Forums). Le titre est mentionné sur la page 75 : « *Das Schweißstuch der Veronika* » auto – religiöses – Porträt Micha Brendel für *Allez ! Arrest* ». Else Gabriel possède un autre de ces mouchoirs dans ses archives personnelles.

27 Voir l'interview de Micha Brendel avec Constanze Fritzsich. À paraître sur <http://www.own-reality.org/de/>.

28 Voir BELTING, *Das echte Bild*, op. cit. ; BELTING, *Bild und Kult*, op. cit. ; Gerhard WOLF, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München, Fink, 2002.

VI^e siècle, et la *Vera Icon*, dont la plus ancienne attestation se situe vers 1200 et qui va supplanter le Mandylyon dans le culte. « On peut qualifier ce processus d'imprégnation, et il devient clair que la création de la *Vera Icon* 'fonctionne' sur le modèle de l'incarnation²⁹ ». Ces images permettaient d'une part de chercher les traces du vrai corps du Christ, l'un des piliers des démonstrations théologiques. D'autre part, leur vénération s'explique dans le contexte des débats sur la double nature du Christ. Selon le compromis proposé, il réunissait deux natures en une seule personne, un homme doté d'un corps et un dieu. Le corps qui avait marqué l'étoffe ne provenait ni d'un humain quelconque, ni d'un surhomme ou d'un dieu. Cette image n'avait pas été fabriquée par une main d'homme. Dans le christianisme, la question de l'image est étroitement liée à celle du corps. L'incarnation est interprétée comme la doctrine de la création où Dieu lui-même agit, le corps de l'homme capable de procréer étant à l'image du Créateur dans l'Ancien Testament. La lecture des explications de Belting, mais aussi de Wolf sur ce thème donne l'impression que non seulement le corps, mais aussi la notion de sujet sont définis par l'image chez les premiers chrétiens. Le moi du Christ se montre dans l'impression physique de sa sueur et de son sang. Par ailleurs, la doctrine chrétienne attribuée à la *Vera Icon* le rôle de premier portrait³⁰.

Brendel n'a pas laissé de traces de son corps sur les mouchoirs, il a choisi la reproduction photographique, mais avec un rendu de négatif tout aussi schématique. Comme il reproduit ce geste trois fois, les mouchoirs ne peuvent plus

29 WOLF, *Schleier und Spiegel*, op. cit., 2002, p. 80.

30 Voir Andreas BEYER, *Das Porträt in der Malerei*, München, Hirmer, 2002.

prétendre représenter la face véritable et authentique. Ils perdent leur caractère de preuve, si important dans la théologie paléochrétienne. Le corps ne devient plus une image par sa trace, mais est déjà, lorsqu'il marque le tissu, une reproduction, une photographie. Bien sûr, le suaire ressemble à un négatif photographique. De même, la première photographie du suaire de Turin, prise en 1998, et qui se fonde sur les mêmes mécanismes que la *Vera Icon*, a été comptée parmi les images authentiques³¹. Il s'agissait en effet de la reproduction non falsifiée de l'image vraie, qui pouvait se référer directement à la corporalité puisqu'elle montrait l'image positive de la vraie face, dont l'étoffe ne conservait que le négatif. Mais cette trace directe d'un corps ne se trouve pas non plus sur le *Schweißstuch der Veronika* (*Suaire de Véronique*) de Brendel. D'une part, Brendel s'attaque à la question essentielle pour les chrétiens de la corporalité du Christ dans son analogie, une tâche qui semble l'épuiser, d'autre part, il la nie complètement, le corps n'étant pas présent.

Il essaie de produire une image de son moi, ce qui est le principe de la peinture de portrait, comme nous l'avons vu. Mais ce moi, qui chez le Christ dépasse le corps, s'efface dans une émulsion photographique maculée.

Cette suppression des limites du corps et sa massification par la surreprésentation, la négation de ce corps dépasse toute tentative de normalisation sociale banale et ouvre un espace de liberté où l'individu traite son corps d'une façon qu'il détermine à l'aide d'une analogie avec le fils de Dieu. Les visiteurs

31 Voir BELTING, *Das echte Bild*, op. cit.

pouvaient en faire expérience tous les soirs dans l'espace protégé de la galerie, aux heures d'accueil.

Le corps était transcendé par l'analogie avec celui du Christ, qui l'affranchissait de la banalisation et de l'uniformité du quotidien. « L'opposition à un rapprochement sincère entre la dimension physique et la dimension spirituelle s'amalgame dans le suaire », d'après Gerhard Wolf³². Cette opposition s'intensifia dans l'action en soi par le spectacle et la présentation d'un quotidien inscrit dans les corps des acteurs. Cette mise en scène éleva le quotidien à un métaniveau réflexif, par son emploi de métaphores et de symboles chrétiens.

L'histoire du roi Abgar comme celle de Véronique est une parabole sur la Rédemption. Tous deux guérissent au contact d'une étoffe, le bord de la tunique du Christ ou le linge qui essuya son visage. Si l'on s'en tient à l'histoire de Véronique, qui essuie le visage du Christ pendant son supplice, la Rédemption suppose aussi un passage par la souffrance.

Chez les Auto-Perforation-Artisten, la thématique de la souffrance était manifeste, dans leur seul nom et dans la réalité de la réclusion. Eux aussi visent une forme de catharsis et de rédemption. Comme Wolf souligne « L'extériorisation, cet effet cathartique [...] cet effet purificateur que l'on espère en intégrant certaines choses dans un rituel. On s'acharne et c'est libérateur dans une certaine mesure³³ ». Une libération de la léthargie et de l'état de sacrifice imposés par le quotidien est-allemand, pour se mettre en quête de nouvelles possibilités d'épanouissement.

32 WOLF, *Schleier und Spiegel*, op. cit., 2002, p. 82.

33 Voir l'interview de Micha Brendel, où il se remémore et réfléchit cette dimension de l'action. À paraître sur <http://www.own-reality.org/de/>.

On pourrait dire, dans une certaine mesure, que le culte de Véronique sert à délimiter une sphère spirituelle et quasi-sacramentelle, qui semble simultanément assurer un accès au corps du Christ (à travers la relique), qui brille tel un point d'attraction comme une étoile à l'intérieur, voire même au centre de la sphère du pouvoir papal politico-religieux, afin de s'assurer l'attachement des fidèles à l'*Ecclésia* et, d'autre part, d'exclure résolument les adversaires (juifs, cathares, etc.) sur un plan symbolique³⁴.

Le culte de Véronique s'inscrivait ainsi dans un système symbolique et politique. Les trois artistes reproduisirent des éléments du quotidien en Allemagne de l'Est et se référèrent à des valeurs collectives. Ils se construisirent un espace de liberté dans lequel ils purent aborder la question de la corporalité. Dans ce lieu clos de liberté, ils transcendèrent le quotidien par l'ironie. Le manque de nourriture et la réclusion des corps s'ouvrirent à la possibilité d'une cohabitation sans contrainte et d'un sujet authentique dans le cadre de l'art de la galerie EIGEN + ART, à un métaniveau qui reposait sur les rituels protestants, les questions historiques sur la religion, ainsi que des méthodes empruntées à l'histoire du vécu quotidien et à l'anthropologie. Ils proposèrent un espace de liberté dans l'art.

34 WOLF, *Schleier und Spiegel*, op. cit., 2002, p. 100 : « Man könnte insofern sagen, daß mit dem Veronikakult eine spirituelle und quasisakramentale Sphäre umschrieben wird, die zugleich einen Zugang zum Leib Christi (über die Reliquie) zu gewähren scheint, sie im Inneren oder sogar im Zentrum der politisch-religiösen Herrschaftssphäre des Papstes als Attraktionspunkt wie ein Leitstern erstrahlt, um die Gläubigen damit zugleich sicher in die *Ecclésia* einzubinden und die Gegner (Juden, Albigenser usf.) auch auf der symbolischen Ebene stark auszuschließen ».

Biographies des auteurs

Gwenn Riou

riou.gwenn@gmail.com

Gwenn Riou prépare une thèse de doctorat en Histoire de l'art intitulée « La lutte idéologique sur le front artistique en France. Les écrits sur l'art dans *Commune* et les *Lettres françaises* (1933–1954) », sous la direction de Rossella Froissart (Aix-Marseille Université). Ses recherches consistent à explorer la perméabilité entre les discours idéologiques et artistiques en France depuis les années 1930 jusqu'aux années 1950.

Parallèlement à son doctorat, Gwenn Riou travaille à l'Institut National d'Histoire de l'Art, en tant que chargé d'études et de recherche. Il y réalise, en partenariat avec la Bibliothèque Kandinsky (Musée National d'Art Moderne), un inventaire et une étude du fonds d'archives Albert Gleizes.

Article à paraître : « De la théorie à la pratique. Le « manifeste de l'Association des Écrivains et Artistes révolutionnaires » (1932) ».

Aline dell'Orto

aline-dellorto@live.com

Aline dell'Orto est doctorante à l'EHESS-Paris en cotutelle avec la PUC-Rio de Janeiro. Après un master sur la représentation des Noirs dans les caricatures françaises, portugaises, anglaises et brésiliennes au XIX^e siècle, sa recherche doctorale porte

sur le métier de caricaturiste à Rio de Janeiro également au XIX^e siècle. Dans le cadre de l'histoire sociale de la culture, elle souhaite comprendre comment modernité et caricaturistes se sont entretenus mutuellement dans le contexte brésilien. Aline est l'auteur de l'article « L'amour en noir et blanc. Relations interraciales dans le *Charivari* au XIX^e siècle », paru dans la revue *Ridiculosa*, n° 21 en 2014.

Jessica Kohn

jessica.kohn@univ-paris3.fr

Doctorante contractuelle à l'université Paris 3 (Sorbonne Nouvelle), pour la préparation d'une thèse en histoire et en civilisation américaine sous la direction de Laurent Martin et Jean-Paul Gabilliet consacrée aux « Dessinateurs-illustrateurs, en France, en Belgique et aux États-Unis (1945–1968) ». Il s'agit d'étudier la profession de dessinateur et son rôle social de transmission culturelle entre les avant-gardes et les médias populaires, à l'intérieur d'une aire transatlantique. Elle a également travaillé sur *Les Shadoks* et publié un article sur « la Shadokologie » (*Arts et Savoir*, n° 5, mars 2015, Université Paris-Est Marne-la-Vallée).

Mélanie Toulhoat

melanie.toulhoat@wanadoo.fr

Doctorante en Histoire à l'Institut des Hautes Études de l'Amérique latine (IHEAL-CREDA), à l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, Mélanie Toulhoat prépare une thèse en cotutelle avec l'Université de São Paulo sous la direction conjointe de M. Olivier

Compagnon et M. Marcos Napolitano : « Rire de la dictature, rire sous la dictature. L'humour graphique dans la presse indépendante, une arme politique contre le régime militaire brésilien (1964–1985) ».

Actuellement ATER en Histoire à l'EHESS-Paris, Mélanie Toulhoat était vacataire à Sciences-Po Poitiers en 2015, chargée de la conférence « Les Amériques latines au XIX^e siècle » (24h). Elle est l'auteur de l'article « 'Só doi quando desenho'. Humour graphique et censure sous les régimes militaires brésilien et argentin (années 1960–1980) » paru dans l'ouvrage dirigé par Laurent Martin, *Les Censures dans le monde XIX^e–XXI^e* (PUR, 2016) ; et de « Versus, une publication indépendante brésilienne en résistance (1975–1979) », à paraître dans *Les Cahiers de l'Urmis*.

Boris Ruzic

bruzic@ffri.hr

Teaching assistant at the Department of Cultural Studies, University of Rijeka, Croatia. He holds four seminar courses engaged with film and media theory. His scientific interests lie in the liminal zone of visual images, analogue and digital film image and the semiotics of the virtual filmic state. Most notable international conference talks: *Faces of Europe: Looking Through the Eyes of Others*, 2009, Eindhoven; *Breaking the Media Value Chain*, 2013, Universitat Ramon Llull, Barcelona; *On the Image*, 2014, Freie Universität, Berlin.

Selected publications: *Towards a History of Media Conjunction: The Daily Show, Audience and the Revolution*, London, Peter Lang Publishing, 2016; « Breaking the Barrier: Productive reading between old and new media », in Klaus ZILLES, Cuenca

JOAN, Josep ROM (dir.), *Breaking the Media Value Chain*, Barcelona, Facultat de Comunicació Blanquerna, 2013.

Constanze Fritzs

cfritzs@dt-forum.org

Constanze Fritzs was a research assistant for the ERC-funded research project « To Each His Own Reality » at the German Center for the History of Art in Paris and hold the position of an assistant teacher at the Bauhaus-University Weimar before. Currently she is an independent curator at the Kunstkraftwerk in Leipzig. She is preparing a PHD under the direction of Professor Zimmermann at the Catholic University Eichstätt-Ingolstadt about « Aesthetic experiences as Marxist poetics in the 1960s and 70s in divided Germany ». Recent Publications: « Carlfriedrich Claus's Speech Sheets Procedural Manifestation of New Relationships between Man and Woman. A Crystallization of the Exploration and Incorporation of Marxist Thought ».