

Dessiner pour agir : graphisme et politique dans l'espace public

Drawing as Action : Graphism and Politics in public space

Francesca Cozzolino

Traducteur : Thomas Golsenne



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4237>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Francesca Cozzolino, « Dessiner pour agir : graphisme et politique dans l'espace public », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 6 | 2018, mis en ligne le 25 juillet 2018, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4237>

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2019.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Dessiner pour agir : graphisme et politique dans l'espace public

Drawing as Action : Graphism and Politics in public space

Francesca Cozzolino

Traduction : Thomas Golsenne

NOTE DE L'ÉDITEUR

Une première version (sensiblement différente) de cet article a été publiée en italien :
Francesca COZZOLINO, « Disegnare per agire. Arti grafiche e politica nello spazio pubblico »
in M. GIAMMAITONI (dir.), *Le arti e la politica, prospettive sociologiche*, Padova, CLEUP, 2016, p.
69-89.

La production graphique comme action de mobilisation. De la commémoration des dessinateurs de *Charlie Hebdo* au mai 68 français

- 1 Vendredi 9 janvier 2015, 21 heures, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Dans une des salles adjacentes à l'entrée de l'École, un groupe d'une dizaine d'étudiants est réuni autour d'une grande table au centre de la salle. Les jeunes se passent entre les mains des stickers, dont certains représentent des petits portraits des dessinateurs assassinés deux jours auparavant pendant l'attentat au journal satirique *Charlie Hebdo*; entre temps, ils discutent de leur possible participation à la manifestation prévue pour le dimanche suivant (Fig. 1). D'autres étudiants continuent à entrer et sortir de la salle, en demandant aux présents : « Demain vous serez là ? Ce sera ouvert ? » Dans la cour vitrée, fixée sur une colonne, une affiche au format A3 représente un crayon blanc sur fond noir, sous lequel on peut lire un appel : « Rassemblement, réflexion, création. 8/01 19h-22h dans la cour vitrée » (Fig. 2).



Fig. 1



Étudiants à l'ENSBA de Paris le 9 janvier 2015

Photo Francesca Cozzolino

- 2 Le jour de l'attentat à la rédaction de *Charlie Hebdo*, des ateliers de production graphique ont été lancés par des étudiants et des enseignants de toutes les écoles d'art de la capitale française¹. Les services de communication des écoles font savoir que les étudiants de toutes les institutions pourront se rejoindre à l'ENSBA de Paris pendant le week-end en vue de la manifestation prévue pour le dimanche 11 janvier. Dans l'intention de documenter la production graphique amorcée dans les écoles d'art², profondément touchées par la disparition violente de dessinateurs de presse célèbres comme Cabu et Wolinski, nous nous sommes rendue sur place pour observer et comprendre comment de jeunes artistes d'aujourd'hui s'investissent dans la production d'artefacts graphiques à visée politique, quels sont leurs choix iconographiques, leurs modalités d'action et de diffusion des affiches et leurs intentions.
- 3 Cette production graphique, exécutée dans un climat d'urgence et en un temps limité, a pris, dans les jours qui ont suivi les attentats, la dimension d'un véritable « événement d'écriture »³ dans l'espace public et a été médiatisé de la même manière que les actions graphiques de commémoration et de solidarité qui avaient été lancées dans la ville de New York à la suite des attentats du 11 septembre 2001.

Fig. 2



Affiche dans l'atrium de l'ENSBA à Paris

Photo Francesca Cozzolino

- 4 Fixée à la porte de la salle dans laquelle les étudiants se retrouvent, une affiche montre le slogan « Tu peux soutenir Charlie » et plus loin un autre : « Viens faire ton affiche ». Près de la porte, sur un bureau, des photocopies de vieux exemplaires du journal satirique sont à disposition près d'un ordinateur sur l'écran duquel on peut lire encore les derniers mots écrits dans la barre de navigation : « refus manifestation Charlie NPA⁴ dimanche 11 ». Accrochées au mur à côté de l'ordinateur on peut voir aussi des photocopies d'autres

types : des articles de presse qui parlent des réactions à l'attentat non loin d'une poésie sur la liberté de Paul Éluard. Par terre, deux écrans de sérigraphie reprennent quelques-uns des dessins que l'on voit accrochés au mur. Les parois de la salle sont tapissées d'une grande variété d'affiches et de dessins noirs et blancs ou en couleurs, au format A4, A3 ou A0. Dans la plupart des cas le dessin est accompagné d'un texte, qui prend souvent la forme énonciative du slogan. Au sein de cette grande variété, l'élément visuel qu'on retrouve le plus est l'image du crayon : sur l'un des dessins d'un crayon, du sang goutte et l'on peut lire : « La liberté ne s'efface pas » ; sur un autre, une main tient un crayon qui frappe une autre main, le dessin étant accompagné du texte : « Un risque à prendre » (Fig. 3).

Fig. 3



Un des dessins réalisés par les étudiants de l'ENSBA de Paris
Photo Francesca Cozzolino

- 5 Le crayon, reproduit en diverses dimensions, est l'un des objets protagonistes de la grande manifestation qui se tient le dimanche à Paris : souvent attaché aux cheveux, il est utilisé comme épingle à cheveux par les jeunes filles ; reproduit dans une version monumentale, il est même porté sur l'épaule comme une barre pendant la manifestation par plusieurs étudiants de l'ENSCI-Les ateliers, école de design industriel. L'impact médiatique de ce nouveau symbole du refus du terrorisme s'est vu renforcé par une série de gestes et d'actions qui, durant les manifestations, ont accompagné l'exposition des affiches. Saisir un crayon et le brandir comme s'il s'agissait d'une arme constitue le geste symbolique de la solidarité envers les victimes des attentats⁵. Des gestes de ce type deviennent l'objet privilégié des reprises par les médias européens, comme symboles de la « dimension humaine »⁶ des attentats.

- 6 Le crayon apparaît alors comme l'élément visuel le plus diffusé après les événements du 7 janvier, mais ce n'est pas le seul objet qui monopolise la scène médiatique des images qui illustrent les quotidiens du monde entier. Sur le plan linguistique, l'énoncé « Je suis Charlie » se multiplie comme un slogan sur tout type de support, du mur aux vêtements des manifestants sous la forme d'adhésifs, des écrans informatiques aux autoroutes françaises et à la page web personnelle sur facebook de millions de personnes. Une « phrase virale »⁷ qui se diffuse d'une personne à l'autre, comme un virus qui touche celui qui le reçoit et qui, comme le souligne Fraenkel⁸ dans son analyse d'une autre image virale – celle de l'affiche HOPE de la campagne présidentielle d'Obama en 2008 – provoque, chez lui, le plaisir de la transmettre.
- 7 La trajectoire de cet énoncé, depuis son apparition jusqu'à sa diffusion, montre une forme d'« efficacité » de l'écriture dans le milieu de l'espace public : sa capacité à *faire agir*. Prenant la forme d'une signature, la phrase « Je suis Charlie » ne fonctionne pas seulement comme un énoncé constatatif, selon la définition d'Austin⁹, mais devient « performative » grâce à ses formes d'appropriation passive ou active, et par son exposition sur différents supports, matériels ou numériques. Le texte « Je suis Charlie » constitue un objet graphique de rassemblement, dont le rappel se diffuse à travers le monde : l'écrire sur une feuille, un mur ou les réseaux sociaux, a la même valeur qu'un acte de protestation contre l'attentat, de commémoration des victimes, d'action de solidarité. Il permet de rassembler des personnes qui, par l'effet d'une communion émotionnelle présumée, donnent vie à la construction d'un personnage qui représente tous ceux qui en écrivent le nom, quelque soit leur appartenance politique.
- 8 Quelques heures après la diffusion de la formule « Je suis Charlie », on verra apparaître également sa variante négative « Je ne suis pas Charlie », pour indiquer que nous ne sommes pas tous égaux face à un événement d'une telle portée. Certains reprochent en effet à la version affirmative de produire une identification émotionnelle et empathique, d'avoir une force « fraternisante » sans distinction, une union de tous à tous les niveaux, de toutes les classes sociales et partout dans le monde. « Je suis Charlie » fonctionne comme un slogan de communication de masse, universel et, affiché sur les murs de la ville, il assume la valeur d'une « écriture exposée »¹⁰, une écriture qui est visible, lisible et publique.
- 9 La diffusion de cette écriture dans l'espace public sera accompagnée d'une riche variété d'objets graphiques dotés de la même efficacité. Deux jours après l'attentat à *Charlie Hebdo*, la production graphique des écoles d'art après les événements du 7 janvier, est en réalité revendiquée par les étudiants eux-mêmes comme une action de mobilisation plutôt que comme une commémoration. Comme l'explique l'un des étudiants rencontrés à l'ENSBA : « Notre production n'est pas destinée à la manifestation de dimanche en particulier, beaucoup d'entre nous ne sont même pas d'accord sur le fait de participer à cette manifestation, mais nous produisons des affiches plutôt pour se mobiliser et critiquer la situation actuelle. » Les affiches produites pendant le week-end précédant la manifestation expriment leur point de vue sur l'attentat, mais aussi plus généralement sur le terrorisme, sur la politique française eu égard à l'extrémisme islamique, au racisme, au respect des différents cultes.
- 10 Une semaine après l'attentat, les étudiants de plusieurs écoles d'art se sont réunis pour créer le collectif « La relève »¹¹, qui se donne pour mission de diffuser dans la ville, à travers des lieux de rendez-vous toujours différents, la production graphique des participants.

- 11 L'attentat à *Charlie Hebdo*, qui a été interprété symboliquement comme un attentat contre la liberté d'expression de la création artistique, a conduit à une mobilisation des étudiants d'école d'art qui rappelle celle qui est apparue, toujours à Paris, dans les ateliers de sérigraphie pendant mai 68, avec une production spécifique d'affiches sérigraphiques. L'utilisation de cette technique et son intégration dans de nouvelles formes d'action militante¹² à travers les réseaux sociaux¹³ ont relancé l'ancienne relation entre graphisme et politique. Malgré cette affiliation, il faut souligner de fortes différences entre les actions des graphistes actifs dans un mouvement de contestation et de critique sociale et celles des jeunes artistes qui agissent dans un contexte de solidarité et de dénonciation du terrorisme.
- 12 Aujourd'hui, bien que les affiches continuent à être utilisées comme des « appels » à l'action, non seulement nous nous trouvons dans une situation historique complètement différente, mais de plus de nouveaux symboles visuels, comme le crayon ou le journal, prennent la place des symboles de la tradition de mai 68 fondée sur un vocabulaire iconographique militant (comme le poing fermé). Même les citations¹⁴ linguistiques ont changé et un nouvel énoncé, à valeur universelle (qu'on lui attribue du fait qu'il circule en anglais) : « I'm not afraid », en vient à occuper la scène médiatique. Le slogan « I'm not afraid » apparaît pour la première fois place de la République le soir même de l'attentat au magazine, sous la forme de lettres lumineuses, œuvre de deux jeunes qui disent s'être inspirés des « bridages lumineux » américaines¹⁵ (Fig. 4).

Fig. 4



Le slogan « I'm not afraid » exposé lors d'une manifestation le soir de l'attentat

Photo : Thibault Camus – AP PHOTO

- 13 En effet, les références visuelles de cette nouvelle mobilisation qui, bien qu'elles opèrent selon les modalités d'un répertoire d'actions de contestation (peindre et écrire sur les murs, dessiner des affiches), ne renvoient pas à des éléments visuels inhérents à un imaginaire de lutte ni aux mêmes logiques de production.

- 14 Pendant les observations effectuées dans les ateliers des écoles d'art parisiennes, nous n'avons jamais vu les étudiants faire ouvertement référence aux affiches du mai 68 français, si l'on excepte la suggestion d'un enseignant qui avait participé à l'atelier populaire de sérigraphie à l'époque et qui conseillait aux étudiants de laisser les dessins dans l'anonymat, comme l'avaient fait leurs prédécesseurs¹⁶. Le pouvoir évocateur d'un univers graphique de protestation se retrouve seulement dans les techniques de production (la sérigraphie, avec son langage de couleurs binaires) puisque même le processus créatif se déroule de façon substantiellement diverse. En effet, si en 68 les dessins produits étaient discutés et approuvés en assemblée générale¹⁷, les étudiants d'aujourd'hui décident individuellement de leurs productions, évitant la censure¹⁸ même quand ils ne sont pas d'accord, alors que la coordination de l'action de mobilisation ainsi que la création de collectifs et d'espaces de diffusion passent par internet et se pense en terme de réseaux¹⁹. Les étudiants d'école d'art ne sont plus animés de nos jours par le même refus de la notion d'auteur, comme dans le cas des affiches de 68. Aujourd'hui les étudiants écrivent leur nom, pour indiquer leur participation – au sens de « prendre part à »²⁰ une action de solidarité, qui se veut collective, mais qui est d'abord portée par des sujets individuels. Parfois le nom de l'auteur (ou ses initiales) est accompagné de l'énoncé « Je suis Charlie », ce qui le singularise²¹. L'appropriation du slogan et sa personnalisation rendent les auteurs visibles, qui signent pour adhérer à un groupe (celui qui est symbolisé par l'énoncé « Je suis Charlie »), mais aussi pour s'exprimer individuellement.
- 15 Dans cette situation, nous sommes loin de l'idée de l'image comme instrument d'éducation de masse, diffusée par les régimes communistes après la seconde guerre mondiale, en particulier par les graphistes polonais : « Nous les affichistes, nous sommes utiles tous les jours. Notre apport dans la lutte pour une vie nouvelle doit être clair et évident, nos affiches doivent aider l'ouvrier qui construit tous les jours des usines et des maisons de plus en plus jolies [...] ; nos affiches doivent aider les paysans qui travaillent et luttent contre le passé et qui construisent une campagne socialiste, polonaise et nouvelle. »²²
- 16 En même temps, l'affiche est devenue pour de nombreux graphistes un instrument de critique, à commencer par le Polonais Henryk Tomaszewski²³, qui est le premier à s'être dissocié de l'école du réalisme socialiste. Puis, avec la révolution étudiante des années 1960, l'affiche n'est plus associée à l'idée d'éducation, mais à celle de participation, dans l'élan d'un mouvement de critique sociale.
- 17 Les étudiants contemporains semblent moins préoccupés par le fait d'utiliser l'affiche comme instrument d'une action de groupe que par l'idée de donner voix à une individualité à l'intérieur d'une dynamique collective. Comme l'a expliqué l'un des étudiants interrogé pendant la manifestation du dimanche 11 janvier : « Je dessine pour m'exprimer, pour participer au débat et dire ce que je pense. »
- 18 L'intense production graphique qui a suivi l'attentat à *Charlie Hebdo* a rendu le graphisme assimilable à quelque chose de plus « sacré » que les religions, dans un pays où la figure de l'illustrateur de satire politique jouit d'une longue tradition, à commencer par Honoré Daumier, considéré comme le père de la caricature politique.

La figure du graphiste militant en France

- 19 Les modalités d'action de l'art engagé²⁴ se sont renouvelées grâce aux innovations médiatiques et aux nouvelles stratégies de communication²⁵. Mais la figure du graphisme militant en France, bien qu'elle ait subi des transformations, n'est pas neuve. Les victimes de l'attentat, Cabu, Charb, Tignous et Wolinski eux-mêmes, héritent de la culture d'un militantisme artistique alimenté par des dessinateurs satiriques, des dessinateurs de presse, de bande-dessinée et des street artists depuis des générations. Quelques-uns parmi eux n'ont pas hésité à saisir le crayon ou le pinceau pour produire, dans les jours qui ont suivi les attentats, des illustrations en mémoire des victimes. Publiés sur des sites internet²⁶ ou dans des périodiques comme *Le Nouvel Observateur* ou *Courrier international*, les vignettes d'illustrateurs comme Martin Swartz, Ruben Oppenheimer, Steve Admas et Tomi Ungerer²⁷ témoignent non seulement d'une mobilisation internationale mais elles revigorent la figure de l'artiste militant (que l'on connaît dans d'autres types de situations), impliqué, actif et décidé à faire de sa propre production visuelle une action politique.
- 20 Gérard Paris Clavel, un des graphistes les plus actifs dans la production des affiches de 68 et qui a incarné pendant des années la figure du graphiste militant, avec les membres du collectif « Grapus », a réalisé, le jour même de l'attentat, une image qui a circulé dans le rassemblement de commémoration qui s'est tenu à Paris le soir de l'attentat. L'image représente un œil, dont la pupille est un « smiley », recouvert d'une tache rouge et la formule : « Morts de rire » (Fig. 5).

Fig. 5



Stickers collés sur des lieux de la manifestation du 11 janvier. En haut à gauche l'image *Morts de rire* dessinée par le graphiste Gérard Paris Clavel

Photo : DR.

- 21 Les graphistes du groupe « Grapus », qui poursuivaient l'idée d'une « agora militante »²⁸, promue en 68 à la suite des idées diffusées par le mouvement « Jeune Peinture », réfutaient, au moment de leur constitution, la position du créateur solitaire, au profit de la création collective. L'atelier accueille en fait, entre 1970 et 1989, une multitude de jeunes graphistes, designers et illustrateurs et influencera pendant des années la création graphique française²⁹. Le collectif fondé par Gérard Paris Clavel et Pierre Bernard (qui ont activement contribué à l'atelier de sérigraphie de l'EnsAD), rejoints ensuite par François Miehe, Jean-Paul Bachollet et Alex Jordan, se donne l'objectif de produire des images sociales, politiques et culturelles³⁰. Grapus commença alors à concevoir les éléments visuels des campagnes de communication du parti communiste et de syndicats comme la CGT et à collaborer également avec des institutions culturelles et des associations, avec l'intention de porter le graphisme dans la rue, pour la culture comme pour la politique.

Fig. 6



Affiche réalisée par le Push Pin Studio en 1967 contre la guerre au Vietnam

- 22 Les graphistes passés par l'atelier Grapus entre les années 1970 et 1980 font partie d'une nouvelle génération de dessinateurs qui, impliqués surtout dans l'illustration de journaux contestataires (comme *Action*, *L'Enragé* ou *Le Pavé*, auquel Cabu a aussi collaboré), mettent à profit la tradition des journaux satiriques et de la caricature avec des éléments graphiques aux influences internationales, comme l'affiche cubaine et polonaise, véritable métaphore politique visuelle pendant le régime communiste. Pierre Bernard, Gérard Paris Clavel et d'autres graphistes militants comme Michel Quarez, se sont formés en effet dans l'atelier de Henryk Tomaszewski, à l'école des beaux-arts de Varsovie, entre 1965 et 1967. Ils font aussi référence aux graphistes américains du Push Pin Studio de New York, qui ont eu une exposition à Paris en 1967 (Fig. 6). Les graphistes de l'atelier américain reprennent, après les années du boom économique, le principe de l'affiche au service d'une idée et non d'un produit et seront les porte-paroles de la contestation graphique en Amérique dans les années 1960 et 1970³¹. Ils influenceront également certains graphistes italiens comme Andrea Rauch (Fig. 7).

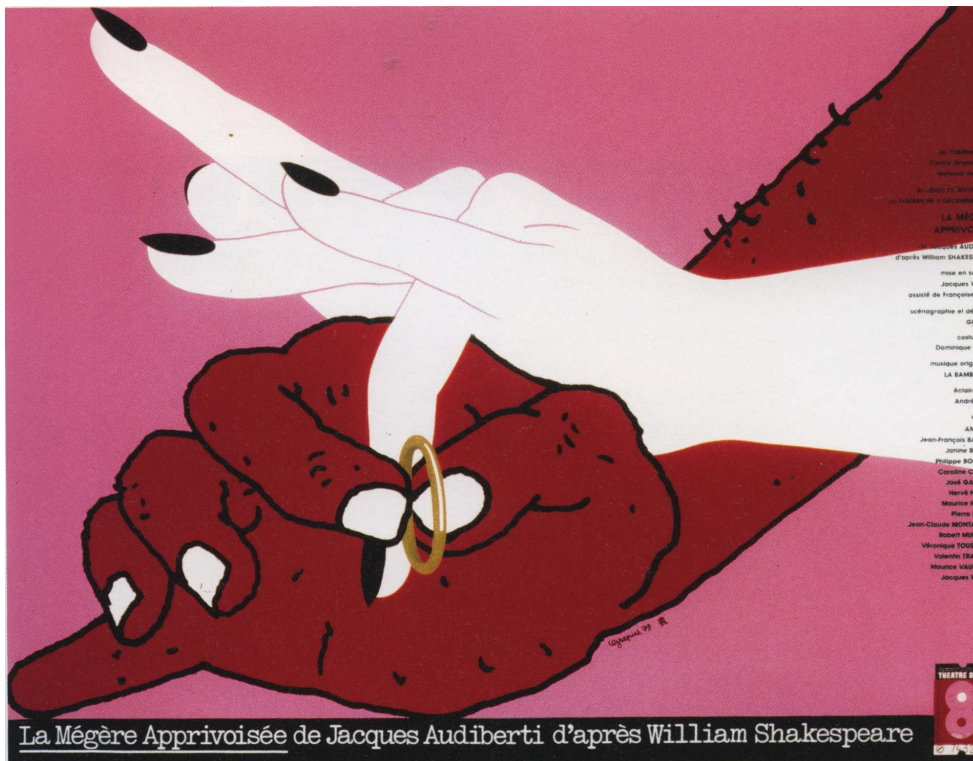
Fig. 7



Images réalisées par Andrea Rauch en 1994 pour critiquer la politique de Berlusconi

- 23 Ces influences se cristallisent pour donner vie en France, dans les années 1970, au « style Grapus », un style typiquement pictural, dont les images donnent amplement place au texte manuscrit et qui se caractérisent par des processus narratifs lents, fondés sur une rhétorique de l'image à contre-sens des règles des images publicitaires, dans lesquelles la compréhension du message doit être immédiate, claire et univoque. On en voit un exemple dans l'affiche produite en 1980 par le théâtre d'Aubervilliers pour l'œuvre *La mégère apprivoisée* de Jacques Audiberti (Fig. 8). Cette image représente avec provocation l'idée de l'union entre l'homme et la femme. L'accouplement est en effet suggéré par la métaphore des deux mains qui miment l'acte de pénétration, caché socialement derrière celui de l'échange des anneaux nuptiaux. L'affiche est conçue comme une critique de l'institution sociale du mariage. Grapus voulait produire des images qui frappent, en opposition à la simplicité de la communication visuelle publicitaire, qui a pour but de vendre un produit, afin d'inciter au contraire le spectateur à une réflexion sociale et politique et à une prise de position dans l'espace public.

Fig. 8

Affiche de l'œuvre théâtrale *La mégère apprivoisée*, réalisée par le collectif Grapus en 1980

- 24 Alain Le Quernec, auteur d'images de communication pour la ville gouvernée par les administrations communistes comme Quimper, constitue une autre figure importante de la tradition française du graphiste militant. Son affiche contre le chômage de 1975, produit pour la section de Brest du PCF, représente une bouche rouge vif, qui, dans un style proche de celui de la bande-dessinée, dit « Non au chômage », et proclame avec cette image le « non » de la rue contre la politique instaurée par le gouvernement d'alors (Fig. 9).

Fig. 9



Affiche réalisée par Alain Le Querrec en 1975

- 25 Nombreux sont les exemples de graphistes français impliqués dans la communication de messages sociaux³² et dans la production de ce qui est défini comme des « images d'utilité publique »³³. Dans les années 1990, la collaboration des graphistes avec les services de communication de municipalités communistes³⁴ est au centre d'un débat qui porte sur l'importance politique des objets graphiques diffusés dans l'espace public et leur capacité à former l'opinion publique. Leur succèdent les productions de graphistes indépendants, comme Pierre Di Sciullo (Fig. 10)³⁵, qui fait de l'affiche typographique un objet de discussion et de contestation fine de la politique, trouvant un espace d'exposition dans diverses manifestations culturelles (comme le festival de l'affiche de Chaumont, la « Nuit blanche » ou encore le festival des arts de rue d'Aureillac), et renouvelant encore une fois la figure de l'artiste engagé³⁶.

Fig. 10



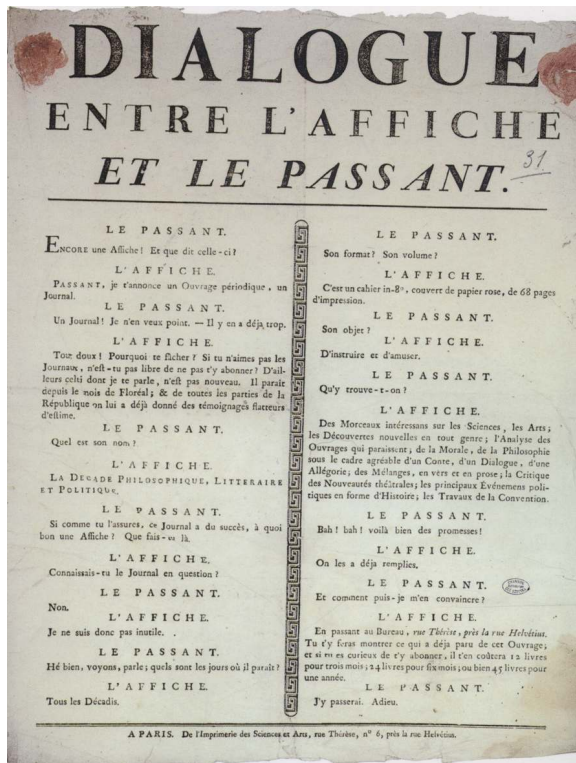
Image réalisée par Pierre Di Sciullo en réaction aux élections présidentielles françaises de 2007
Photo Pierre Di Sciullo

De l'affiche au mural politique : l'efficacité de l'image et de l'écriture dans l'espace public

- 26 L'idée d'« écrire la politique dans la rue »³⁷ a motivé la majeure partie des expériences décrites ci-dessus. Celles-ci ont en commun la production de ce que nous pourrions définir, en nous inspirant de la notion d'« acte d'écriture »³⁸, comme des « actes graphiques », c'est-à-dire des objets graphiques où l'image et l'écriture non seulement possèdent des fonctions descriptives et représentationnelles, mais ont surtout la capacité d'agir et de *faire agir*, en produisant des effets que nous pouvons comprendre si nous insérons le slogan, les images et l'affiche dans un système de relations sociales. Cette perspective pragmatique implique une analyse des objets graphiques en termes d'actions et propose de dépasser l'analyse de l'image du point de vue sémiotique pour s'intéresser aux expériences et situations dans lesquelles elles ont été produites, à l'usage qu'il en est fait et à leurs effets. Les exemples évoqués jusqu'ici, à commencer par les affiches en réaction aux attentats à *Charlie Hebdo*, jusqu'à ceux produits par Grapus, renvoient d'une part à l'idée que l'art rend possible l'expression d'une voix politique engagée³⁹, d'autre part que celle-ci, pour être visible par tous, doit trouver une scène d'exposition dans l'espace public.
- 27 L'écriture dans l'espace public, comme l'a montré Armando Petrucci⁴⁰, a une histoire ancienne, dont la présence contribue à créer un certain genre d'espace public. Marchesini, qui considère la ville comme un milieu écrit, analyse ces transformations sociales et économiques qui, dans les villes italiennes du XVIII^e et du XIX^e siècle, détermineront l'usage social de l'écriture⁴¹.

- 28 C'est durant cette période que se répand l'usage de l'affiche. Cet objet graphique, dans toutes ses variantes – des flyers aux placards – incarne une tradition de la parole publique qui trouve ses origines en France dans les placards réalisés pendant la Révolution. C'est en effet à cette époque que remontent les premiers exemples d'une rhétorique de la communication pensée pour l'espace public, dans l'objectif d'« agir » sur le lecteur et le passant, comme le montre la célèbre petite affiche « dialogue entre l'affiche et le passant » produit vers 1790 par l'imprimerie des Sciences et Arts de Paris (Fig. 11).

Fig. 11



Dialogue entre l'affiche et le passant, réalisée en 1790 par l'imprimerie des Sciences et Arts de Paris

- 29 Si, pendant la période révolutionnaire, l'affiche exprime encore l'idée de l'espace public comme *sphère bourgeoise* – où l'opinion publique est construite au sein des salons littéraires⁴² – les exemples plus récents montrent au contraire que différents points de vue s'affrontent dans cet espace, non seulement celui de l'État mais aussi celui d'une société civile composée d'une variété d'acteurs (militants, associations citoyennes) : c'est dans cet « espace public » que les idées deviennent « publiques », à savoir visibles par et accessibles à tous.
- 30 Les mouvements contestataires se sont souvent trouvés à la base de l'élaboration de dispositifs visuels symboliques dans l'espace public qui sont efficaces pour les personnes qui les réalisent mais aussi pour un groupe plus large de personnes qui partagent une culture politique. La peinture murale est une pratique artistique qui incarne une telle modalité de réalisation. Depuis les *murales* mexicains jusqu'aux phénomènes plus contemporains de peinture murale que l'on peut observer actuellement en Europe⁴³, la tradition des grandes fresques narratives – à caractère historique et politique – réalisées dans l'espace public, nous donne divers exemples de productions graphiques qui, comme l'affiche, incarnent l'idéal d'une parole publique.

- 31 Les *murales* réalisés dans le Mexique post-révolutionnaire, par Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros et José Clemente Orozco sont devenus des références pour la majeure partie des artistes américains qui se sont confrontés à ce genre de peinture, mais également pour ceux qui, dans le reste du monde, se sont approprié cette forme d'expression.
- 32 Si dans les exemples provenant d'Amérique latine⁴⁴, le mural était un moyen de diffusion d'une propagande nationale dans l'espace public, il trouve une autre vie entre les mains des artistes Chicanos⁴⁵ qui, à partir des années 1960, s'en servent comme moyen de revendication de leurs droits civiques. Par la suite, avec les brigades muralistes au Chili⁴⁶ et en Uruguay⁴⁷, puis dans les expériences européennes, le mural devient un moyen de lutte de groupes militants qui se réapproprient en en faisant une pratique de contestation. Ils profitent de la force performative de ces images dans l'espace public.
- 33 La capacité d'action (de commémoration, de mobilisation, de contestation) que nous avons identifiée dans ce type d'artefacts à partir des *murales* de Sardaigne⁴⁸, nous a conduit à nous interroger sur le caractère performatif d'un artefact graphique dans l'espace public et sur sa capacité à faire agir. Dans le cas spécifique des *murales* de Sardaigne – que nous avons étudiés en nous concentrant sur ceux d'Orgosolo – l'ethnographie que nous avons conduite là-bas ont montré que les origines de ces objets graphiques sont à rechercher plutôt dans les actions contestataires d'écriture que dans une culture artistique. Les protagonistes eux-mêmes de ce phénomène soulignent, dans leurs témoignages, une affinité entre les objets graphiques (feuilles volantes, affiches) qui appartiennent au domaine des activités de contestation et les *murales*. Ces peintures, qui associent des éléments iconographiques à des énoncés qui se présentent souvent sous la forme de slogans (« Femmes et hommes unis dans la lutte », « De l'engrais, pas des balles »), fonctionnent comme des écritures exposées dont la force performative réside non dans les énoncés, mais dans leur présence au sein de l'espace public.
- 34 Ici, les images de luttes et de cortèges antimilitaristes, comme celle du mural qui commémore la lutte de Pratobello⁴⁹ (Fig. 12), affichées sur un mur, acquièrent le statut de « lieu de mémoire »⁵⁰ et contribuent à construire une image publique d'un village toujours en révolte. C'est en cela que réside le rôle performatif et l'efficace de ces peintures, qui, si au moment de leur réalisation, elles agissaient comme des actions de contestation, fonctionnent aujourd'hui comme des objets patrimoniaux, garantissant la transmission d'une mémoire qui devient historique, forgent et caractérisent l'environnement écrit du village.
- 35 Les *murales* constituent en effet un autre type d'artefact graphique, à la frontière entre pratique artistique et militante, qui, comme les affiches, nous conduisent à réfléchir à la force performative de l'image⁵¹ et de l'écriture⁵² dans l'espace public, comme nous l'avons fait au début de ce texte avec la formule « Je suis Charlie ».
- 36 L'approche analytique que nous avons privilégiée, qui implique d'insérer ces objets graphiques (*murales* et affiches) dans un réseau de relations, nous permet en effet de comprendre la capacité de ces objets à agir sur autrui et à « faire agir » - capacité que nous pouvons qualifier en reprenant le terme d'Alfred Gell⁵³, d'« agentivité ». Ce réseau est composé d'une série d'« agents » qui, en se mobilisant, en multiplient l'efficacité. Ces agents sont les artistes qui les signent (dans le cas des *murales*), le regard et les actions des lecteurs (militants, activistes ou non, etc.), les médias et – à un autre niveau – les autres objets graphiques, écrits, collés, affichés, qui interagissent entre eux et constituent le paysage graphique d'une ville.

- 37 Qu'il s'agisse alors ici de la mise en scène graphique de luttes antimilitaristes, de cortèges de manifestations, de symboles appartenant à un vocabulaire visuel de la contestation, ou d'images construites à partir d'autres sources iconographiques – comme dans le cas du crayon et des journaux qui ont publié les affiches produites après l'attentat à *Charlie Hebdo* – nous nous trouvons face à des images dotées d'une efficacité particulière justement parce qu'elles sont exposées dans l'espace public et peuvent fonctionner comme des *agents sociaux*.
- 38 Les étudiants d'aujourd'hui semblent en effet avoir appris des expériences précédentes que le lieu d'exposition d'objets graphiques comme les affiches et la situation dans laquelle ils sont diffusés et circulent, participent à les rendre performatifs. Leur présence dans l'espace public est l'un des éléments qui, avec leur forme graphique et l'énoncé qu'ils accompagnent, détermine leur capacité de conduire à l'action. L'idée d'une affiche comme parole publique est donc reprise dans un contexte dans lequel l'espace public, comme lieu d'expression de tous, semble être idéalisé par leurs jeunes générations. L'efficacité recherchée par les étudiants ne doit pas être interprétée comme une intention – naïve – de « changer le monde » mais plutôt comme une volonté de « s'exprimer devant tous », de s'affirmer individuellement. L'analyse de la situation de production des affiches de commémoration aux attentats de *Charlie Hebdo* nous amène à conclure que les intentions des auteurs de ces images sont souvent plus complexes et variées que la simple idée de vouloir changer l'opinion.

NOTES

1. Les initiatives de ce type qui seront activées dans beaucoup d'écoles d'art françaises seront diverses. Parmi elles on peut se rappeler l'atelier de production d'images dirigé par les graphistes Laurent Ungerer et Laurent Mercier à l'École Nationale Supérieure d'Arts Décoratifs (EsnAD) à Paris, le workshop animé par le designer Michel Bouvet à l'École Supérieure d'Arts Graphiques (ESAG-Penninghem). À part les activités pédagogiques, les actions plus spontanées de commémoration à travers la réalisation de dessins seront menées par les étudiants eux-mêmes, comme à la Haute École d'Art du Rhin (HEAR) de Mulhouse en Alsace, où un site a été créé qui recueille les productions de différents étudiants d'écoles d'art (<http://jesuischarlieaussi.tumblr.com>).

2. L'enquête effectuée pour la réalisation de l'article nous a amenée à accomplir à plusieurs reprises le parcours de la manifestation du 11 janvier 2015 et à fréquenter pendant plusieurs semaines les lieux où se sont déroulées des actions de commémoration (le siège du journal, la place de la République et la place de la Nation) et les écoles d'art de la capitale.

3. Nous nous référons ici à l'usage que fait Béatrice Fraenkel de cette notion dans sa recherche sur les écrits qui apparaissent, après la chute des tours jumelles, sur les murs de New York en septembre 2001. Béatrice FRAENKEL, *Les écrits de septembre, New York, 2001*, Paris, Textuel, 2002.

4. NPA est l'acronyme du Nouveau Parti Anticapitaliste, un parti français d'extrême gauche fondé en 2009.

5. Maëlle BAZIN, « Brandir un crayon, geste-emblème des rassemblements post-attentats de janvier 2015 », *Mots. Le langage du politique*, n° 110, 2016/1, p. 67-82.

6. G r me TRUC, *Sid rations. Une sociologie des attentats*, Paris, P.U.F., 2016, p. 91.
7. Cette notion provient du marketing et plus précisément des techniques de lancement d'un produit. Ralph WILSON, « The six Principles of a Viral Marketing », *Web marketing today*, n  70, février 2000.
8. Béatrice FRAENKEL, « L'affiche Hope », *Gradhiva*, n  11, 2010, p. 118-139.
9. John L. AUSTIN, *Quand dire c'est faire* [Oxford, 1962], Paris,  d. du Seuil, « points », 1991.0
10. Béatrice FRAENKEL, « Les  critures exposées », *Linx*, 1994, p. 99-110.
11. Quelques-uns des étudiants interrogés sur le choix de cette appellation ont répondu : « Quatre grands dessinateurs sont morts, et nous on prend la relève, pour dire que le dessin de presse ce n'est pas fini. »
12. Voir, à ce sujet, l'introduction du livre : Xavier CRETTEZ et Isabelle SOMMIER, *La France rebelle*, Paris, Michalon, 2006.
13. L'explosion de nouvelles modalités de diffusion d'images militantes, grâce aux réseaux sociaux, fut particulièrement significative et a commencé à faire  cole, surtout en Orient avec la diffusion du phénomène dit du « Printemps arabe » et pendant la révolte en Syrie. Voir Cécile BOEX, « La grammaire iconographique de la révolte en Syrie : usages, techniques et support », *Cultures & Conflits*, n  87, 2013, p. 65-79 ; Yves Gonzales-Quijano, *Arabit s numériques. Le printemps du web arabe*, Arles, Actes Sud, « Sindbad », 2012 ; François Huguet, « Tahrir et ses écritures dans le miroir », in F. DAGHMI, F. TOUMI, A. AMSIDDER (dir.), *Les médias font-ils les révolutions ?*, Paris, L'Harmattan, « Communication et Civilisations », 2013.
14. Un exemple est la citation du poème de Paul Éluard « La libert  », qui, s'il avait été repris littéralement en 68 (« Libert , j'écris ton nom »), circulera, pendant les  v nements qui suivirent les attentats de janvier 2015, sous la variante « Libert , je dessine ton nom ».
15. « *Light brigade* » est le nom d'un groupe d'activistes pacifistes américains, qui utilisent comme moyen de communication des slogans lumineux (<http://overpasslightbrigade.org/>).
16. Pendant le Mai français, l'anonymat devait matérialiser le refus de la notion d'auteur pour favoriser une signature collective. Toutes les affiches produites dans le contexte de mai 68 portent en effet une marque de tampon « atelier populaire ».
17. Voir Philippe ARTIÈRES, Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *1968, une histoire collective (1962-1981)*, Paris, La Découverte, 2008.
18. Dans l'atelier de sérigraphie conduit par les étudiants de l'EnsAD, le dessin d'une étudiante, qui représentait trois cochons – des soldats accompagnés de la phrase « Dieu ne croit pas en vous », a fait polémique. Même si l'association visuelle qui joue sur la symbolique du porc dans la religion musulmane a été perçue par la majeure partie des étudiants comme trop violente, à la suite de la discussion, il a été décidé de ne pas le censurer, « au nom de la libert  d'expression », m'explique une étudiante.
19. Comme c'est le cas pour le collectif « La Relève », qui communiquait ses rendez-vous sur facebook.
20. Nous nous référons ici à la différence soulignée par Joëlle ZASK (*Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Paris, Le Bord de l'eau, 2011) entre une participation où prendre part à un groupe implique de s'associer à une action collective (comme une promenade, dans l'exemple cité par Zask) et la participation au sens de « faire partie », où l'association ne s'effectue pas à travers la production en commun de quelque chose. En ce cas ce sont les attributs communs qui fédèrent le groupe et non l'activité.
21. Maëlle BAZIN, « L'énonciation d'un deuil national. Usages de "Je suis Charlie" dans les écritures urbaines », in P. Lefébure et C. Secail (dir.), *Le Défi Charlie*, Paris, Lemieux  d., 2016, p. 153-186.
22. Propos de Josef Mroszczak, cité in Diego ZACCARIA, *L'Affiche, paroles publiques*, Paris, Textuel, 2008, p. 136. Michel WLASSIKOFF, *L'affiche en héritage, Mai 68*, Paris,  d. Alternatives, 2008, p. 136.

23. Tomaszewski est un illustrateur devenu célèbre pour avoir été à la marge de l'esthétique du réalisme socialiste qui dominait en Pologne dans les années 1950 et 1960 et pour ses collaborations avec le mouvement *Solidarnosc*.
24. En français dans le texte (NdT).
25. Au sujet de l'usage des réseaux sociaux dans les actions de mobilisation, voir : Dominique CARDON, *Médiactivistes*, Paris, Presses de Science Po, 2013.
26. Le magazine *Télérama* dédiera à ces hommages graphiques une section spéciale de son propre site (<http://www.telerama.fr/medias/surtout-ne-pas-se-taire-16-dessins-contre-la-barbarie,121493.php>), ainsi que le journal *Libération* (http://www.liberation.fr/societe/2015/01/12/charlie-traites-pour-traites_1178940) ou encore *Le Figaro* (<http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2015/01/08/03015-20150108ARTFIG00073-attentat-de-charlie-hebdo-les-artistes-entrent-en-resistance.php>).
27. Le dessin de Tomi Ungerer représente une silhouette aux yeux bandés, la bouche remplie de feuilles et le texte « Aucune liberté sans la liberté de la presse ».
28. Michel WLAŚSIKOFF, *L'affiche en héritage*, cit., p. 20.
29. Le collectif « Formes Vives », formé de graphistes et d'illustrateurs en 2009, est par exemple considéré comme l'héritier de « Grapus » : comme ses prédécesseurs, ses membres déclarent vouloir produire une communication politique exigeante et préfèrent travailler pour les syndicats et des associations citoyennes plutôt que pour des entreprises. <http://www.formes-vives.org/>
30. Voir Léo FAVIER, *Comment tu ne connais pas Grapus ?*, Berlin, Spector book, 2014.
31. Parmi les productions du Push Pin Studio, les affiches contre la guerre du Vietnam resteront célèbres comme *End Bad Breath* (1965), citée par Andrea Rauch dans l'affiche « *Basta con l'alito cattivo* » (A bas la mauvaise haleine) réalisée en 1994 pour critiquer la politique de Berlusconi.
32. C'est le cas de Pierre Bernard pour l'association « Secours populaire » ou de Vincent Perrotet pour le centre de prévention au sida, CRISP.
33. L'expression « graphisme d'utilité publique », portée en Italie dans les années 1970 par Albe Steiner, est apparue en France à la suite de l'exposition *Images d'utilité publique* organisée en 1988 au Centre Pompidou par Marsha Emmanuel (nommée deux ans plus tard responsable de la mission « graphisme d'utilité publique » auprès du Ministère de la Culture et de la Communication) et sera discutée à l'occasion des rencontres « Le signe et la citoyenneté », qui se sont tenues en 1993 au Palais de Tokyo, à Paris.
34. C'est le cas par exemple de la collaboration entre Pierre Bernard et la municipalité d'Ivry-sur-Seine. En Italie, un exemple de ce type est fourni par Massimo Dolcini qui de 1971 à 1991 s'occupera de la campagne de communication de la mairie de Pesaro.
35. Pierre Di Sciullo a réalisé cette affiche pendant la campagne présidentielle de 2007 qui opposa les candidats Nicolas Sarkozy et Ségolène Royal. Il justifie, dans un entretien, le style de cette image : « Accablé de la pauvreté du débat, je trouvais que le n'importnawakisme avait pris le pouvoir ». L'affiche fut placardée sur les murs à l'occasion de la « Nuit blanche » de 2007 et ensuite exposée dans les festivals de Lorient et de Chaumont.
36. En français dans le texte (NdT).
37. Nous faisons ouvertement référence au titre de l'exposition *Affiche Action. Quand la politique s'écrit dans la rue*, qui a eu lieu à la Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine de Paris, entre novembre 2012 et février 2013, exposition qui retraçait le parcours de l'affiche politique à partir de l'époque de la Révolution de 1789 jusqu'à nos jours. Cf. Béatrice FRAENKEL, Magalie GUIRAN et al., *Affiche Action. Quand la politique s'écrit dans la rue*, Paris, BDIC, 2012.
38. Béatrice FRAENKEL, « Actes d'écriture : quand écrire c'est faire », in Andrea MUBI GRIGHENTI (dir.), *The Wall and the City / La città e il muro / Le mur et la ville*, Trento, Professionaldreamers, 2009 [2007], p. 21-29.
39. En français dans le texte (NdT).

40. Armando PETRUCCI, *Jeux de lettres. Formes et usages de l'inscription en Italie (XII^e-XX^e siècle)* [Turin, 1986], Paris, Éd. de l'EHESS, 1993.
41. Daniele MARCHESINI, *Il bisogno di scrivere. Usi della scrittura nell'Italia moderna*, Bari, Laterza, 1992.
42. Jürgen HABERMAS, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* [1961], trad. B. Launay, Paris, Payot, 1978.
43. Francesca Cozzolino et Ariela Epstein, « Un siècle de peinture murale. Fonctions et dynamiques comparées », introduction au dossier spécial « Un siècle de peinture murale. Fonctions et dynamiques comparées », *Nuevo Mundo*, revue électronique du laboratoire CERMA/EHESS, février 2014, en ligne : <http://nuevomundo.revues.org/66325>.
44. Aline HÉMOND, *Peindre la révolte : esthétique et résistance culturelle au Mexique*, Paris, EHESS, 2003.
45. Voir Laetitia ESPAGNOL, *Le Chicago Murals Group. Art et société*, Paris, L'Harmattan, 2005 ; G. LATORRE, *Walls of Empowerment. Chicana/o Indigenist Murals of California*, Austin, University of Texas Press, 2008 ; Emmanuelle LE TEXIER, *Quand les exclus dont de la politique : le barrio mexicain de San Diego*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2006 ; IDEM, « Minorités et espace public dans la ville. Le "Chicano Park" à San Diego (Californie) », *Espaces et sociétés*, 123, 2006, p. 85-98 ; Annick TREGUER, *Chicanos. Murs peints des Etats-Unis*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000.
46. Eduardo Castillo ESPINOZA, *Puño y Letra movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago de Chile, Ocho libro editores, 2006. Antonia GARCIA CASTRO, « Les murs comme support du politique: la brigade Cachon au Chili (1989-1997) », *Cultures & Conflits*, n° 57, printemps 2005, p. 259-275.
47. Ariela EPSTEIN, « "Des tambours sur les murs" : la mise en images des Afro-descendants de Montevideo », *Espaces et Sociétés*, n° 154, 2013/3, p. 17-32.
48. Francesca COZZOLINO, « De la pratique militante à la fabrication du patrimoine. Le cas des murales de la Sardaigne », *Cultures & Conflits*, n° 87, 2014, p. 45-64. IDEM, *Peindre pour agir. Muralisme et politique en Sardaigne*, Paris, Karthala, 2017.
49. La lutte de Pratobello est une expression qui désigne l'occupation, en 1969, de ce territoire par la population locale pour empêcher la création d'une base de l'OTAN. Voir Pietro MUGGIANU, *Orgosolo 68-70, il triennio Rivoluzionario*, Nuoro, Studio Stampa, 1998.
50. Pierre NORA (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984.
51. Horst BREDEKAMP, *Théorie de l'acte d'image* [Berlin, 2010], trad. F. Joly, Paris, La Découverte, 2015.
52. B. FRAENKEL, « Actes d'écriture : quand écrire c'est faire », cit.
53. Alfred GELL, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique* [Londres, 1998], trad. O. et S. Renaut, Dijon, Les presses du réel, 2009.

RÉSUMÉS

L'article explore les relations entre graphisme et politique dans l'espace public contemporain à partir d'un événement particulièrement significatif: la production d'affiches et d'artefacts graphiques à la suite de l'attentat au journal satirique *Charlie Hebdo*, en janvier 2015 à Paris. Utilisant la technique de la sérigraphie, rendue populaire en mai 68, les étudiants de toutes les écoles d'art de la capitale française se sont mobilisés, début 2015, pour exprimer leur indignation et pour défendre la liberté d'expression à travers la création graphique. L'article se concentre

moins sur la réception des images que sur les « actions graphiques » qui sont activées dans une situation d'urgence politique et sociale. En partant de l'analyse ethnographique d'une série d'ateliers de création graphique, le texte cherche à retracer les origines d'une association ancienne entre graphisme et politique, depuis la figure du graphiste militant, incarnée en France par le collectif « Grapus », jusqu'aux productions internationales du muralisme politique. Affiches, stencils, stickers, *murales* sont considérés comme des variantes d'« actions d'écriture » qui infiltrent l'espace urbain, constituent un réseau inédit de relations sociales et, grâce à leur performativité, nous permettent de repenser la construction de l'opinion publique.

L'articolo esplora le relazioni tra grafica e politica nello spazio pubblico contemporaneo a partire da un evento particolarmente significativo: la produzione di poster e artefatti grafici in seguito all'attentato al giornale satirico Charlie Hebdo, nel gennaio 2015 a Parigi. Utilizzando la tecnica della serigrafia, resa popolare nel maggio sessantottino, a inizio 2015 gli studenti di tutte le accademie di arte della capitale francese si sono mobilitati, per esprimere la loro indignazione per l'accaduto e per difendere la libertà di espressione attraverso la creazione grafica. Più che sulla ricezione delle immagini, l'articolo si concentra sulle "azioni grafiche" che si attivano in una situazione di urgenza politica e sociale. Partendo dall'analisi etnografica di una serie di laboratori di creazione grafica, avviati in seguito agli attentati di gennaio 2015, il testo cerca di ritracciare le origini di un'antica alleanza tra grafica e politica, che si instaura con la figura del grafico militante, incarnata in Francia dal collettivo "Grapus", per arrivare alle produzioni internazionali del muralismo politico. Poster, stencil, stiker, murales, sono considerati come varianti di "azioni di scrittura" che infiltrano lo spazio urbano, costituiscono una rete inedita di relazioni sociali e, grazie alla loro performatività, ci permettono di ripensare la costruzione dell'opinione pubblica.

The article explores the relationship between graphics and politics in contemporary public space from a particularly significant event: the production of posters and graphic artifacts following the attack at the satirical newspaper Charlie Hebdo, in January 2015 in Paris. Using the technique of screen-printing, popularized in May 1968, at the beginning of 2015 students of all art academies in the French capital were mobilized to express their outrage over the incident and to defend freedom of expression by graphic creation. More than the symbolism of the images, the article focuses on the "graphic actions" (the power of the image to mobilize) that are activated in a situation of political and social emergency. Starting from an ethnography analysis of series of workshops on graphic creation, initiated following the attacks of January 2015, the text seeks to retrace the origins of the alliance between graphics and politics, embodied in the sixties in France by the collective "Grapus" and the international productions of political murals. Posters, stencils, stickers and murals, are considered as alternatives of "writing actions" infiltrating the urban space, they form a unique network of social relations, which thanks to their agency, allow us to rethink the construction of public opinion.

AUTEURS

FRANCESCA COZZOLINO

Enseignante et chercheuse, École nationale supérieure des Arts Décoratifs (EnsAD), Paris.

Chercheuse associée au Laboratoire d'Ethnologie et Sociologie Comparative (LESC), Université de Paris-Nanterre.