

MASTER DE SPÉCIALISATION EN ÉTUDES DE GENRE

Aline Baudet

Colère fertile

Quand les émotions inspirent l'action graphique et politique



© Ola Jasionowska pour le mouvement OSK

Sous la direction de Valérie Piette
Université libre de Bruxelles

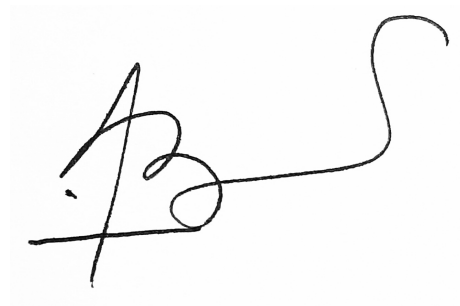
Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel et que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance. Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement constitue un plagiat et que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat comme prévues dans le *Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain* au Chapitre 4, Section 7, article 107 à 114.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude.

Nom, Prénom : Baudet, Aline

Date : 16 août 2023

Signature de l'étudiant-e :

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'A. Baudet', with a long, sweeping horizontal stroke extending to the right.

*À mes étudiant·es
(passé·es, présent·es, futur·es)*

I.	Introduction	5
II.	Pouvoir et représentation	7
II.1	Le geste iconoclaste et la violence symbolique.....	7
II.2	Provocations.....	9
III.	Réalisme social.....	12
III.1	Délimiter, conquérir	12
III.2	Cartographie sociale	14
III.3	Témoignages visuels du réalisme social	15
IV.	Écriture : une technologie émancipatrice	18
IV.1	Démocratisation du savoir	18
IV.3	Éditer : se donner les moyens d’une expression féministe	20
IV.4	Lisibilité, égalité, neutralité	22
IV.5	Affrontements typographiques.....	23
IV.6	Texte scandé, texte écrit	24
V.	Corps et réappropriation.....	26
V.1	Modes d’actions directes et identification	26
V.2	Citations chromatiques	27
V.3	Humour et indignation.....	28
V.4	Riposte graphique	29
V.5	Vulnérabilité et collectivité	30
VI.	Sémiologie	32
VI.1	Signe et identité	32
VI.2	Controverses iconographiques.....	33
VI.3	Prolifération	34
VI.4	Subtiles subversions.....	35
VI.5	Crayons armés.....	36
VII.	Anarchie graphique et épuisement des utopies	36
VIII.	Répression et ridicule.....	38
IX.	Conclusion.....	40
X.	Bibliographie	46
XI.	Illustrations	48
XII.	Remerciements	48
XIII.	Résumé	49
XIV.	Mots-clés.....	49

I. Introduction

En juillet 2014 paraît un hors-série du magazine *Le Monde*, intitulé « Générations rebelles : de Camus aux Pussy Riot ». Dans les kiosques, sur la couverture, au travers des trous découpés dans leurs cagoules colorées, trois membres des Pussy Riot observent notre réaction [fig. 01]. À juste titre : l'article « Signes de rébellion », en présentant une série d'objets et de visuels symboliques qui témoignent des luttes sociales, allait bouleverser ma vie.

Le tout premier objet, un éventail, sur lequel sont imprimés la phrase « Je désire voter » et le nombre de voix¹ recueillies en France, lors du vote blanc des femmes dans le cadre d'une opération militante-pour réclamer le suffrage féminin en 1914, m'émeut tout particulièrement. Je me représente le moment où une large assemblée de manifestantes le déploie en même temps en face d'un public hostile, et j'essaie d'en mesurer l'impact visuel et symbolique. L'ingéniosité du choix de cet objet précis – tellement genré, souvent utilisé comme carnet de bal au dos duquel on inscrit le nom des partenaires à qui sont promises les danses de la soirée –, léger, facile à emporter, permettant de ne révéler son message qu'à un moment choisi et de le faire en masse, m'éblouit. [fig. 02]. Les exemples qui suivent achèvent de me convaincre que la mobilisation du design comme levier de changement est une évidence, et qu'il est urgent non seulement de s'y intéresser, mais aussi d'en intégrer la réflexion et la pratique dans ma pédagogie.

Dans l'article, une partie des objets estampillés d'un astérisque renvoie au Victoria & Albert Museum de Londres² où les autres objets présentés dans la revue le sont aussi dans le cadre d'une exposition intitulée « Disobedient Objects » (« Objets désobéissants »), consacrée à l'art et au design dans les mouvements sociaux citoyens. J'y fonce.

L'intention des deux commissaires d'exposition, Catherine Flood, curatrice et autrice, et Gavin Grindon, historien de l'art, est de « formuler une histoire de l'art et du design populaire qui parte du bas, donnant à voir la manière dont les gens ordinaires utilisent des objets pour exercer un contre-pouvoir et refaire le monde dans le cadre d'une lutte sociale » (Flood & Grindon, 2014). Leurs créateur·ices sont habituellement des artistes, des artisan·es et des technicien·nes qui procèdent, pour reprendre les mots du Critical Art Ensemble, « par tous les moyens nécessaires » (Duncombe & Lambert, 2021), « souvent sous la contrainte et avec des ressources limitées, en utilisant tous les outils et matériaux disponibles pour résoudre

¹ 505.972 voix. Les Françaises n'accéderont au vote que 31 ans plus tard.

² Le plus grand musée au monde d'arts appliqués et décoratifs et de design.

un problème social. (...) Jamais conçus comme relevant de l'art pour l'art ou comme une fin en soi, habituellement absents des musées d'art et de design, ces objets sont dotés d'une agentivité et d'une puissance esthétique intriquées avec le monde qu'ils s'efforcent de changer » (Flood, 2020). Cette exposition ne fait pas que déployer une collection, elle propose aussi un modèle de « conservation désobéissante » en orientant les ressources institutionnelles vers des mouvements et des campagnes en cours. On y trouve des objets recensés non pas par leur forme mais par leur efficacité politique. Voilà, pour le coup, un postulat révolutionnaire pour la designer et professeure que je suis. Or, ces deux positions – d'où je parle³ – se rejoignent, puisqu'il s'agit, dans les deux cas, de « donner à comprendre ».

Depuis 2014, je nourris l'idée de constituer un fonds d'inspiration, qui permette à la fois de conserver la mémoire des insurrections graphiques et d'en recenser l'ingéniosité des outils et des moyens.

Le gabarit de ce travail ne permet évidemment pas d'en constituer l'inventaire (si tant est que ça soit possible), tout au mieux d'ébaucher un répertoire subjectif d'exemples signifiants.

Pour mener cette réflexion sur ce qui traverse et relie ces différentes entreprises (souvent collectives, parfois individuelles), je choisis d'arpenter l'histoire des résistances visuelles avec une logique pédagogique qui ne s'inscrit pas forcément dans une ligne du temps. Ma circulation ne se concentre ni sur la chronologie, ni sur les thématiques des rébellions⁴. J'ai donc résolu de relever une série (non exhaustive) d'exemples et d'y explorer les moyens entrepris pour montrer comment le design est mis à contribution pour articuler un propos contestataire.

Pour les donner à comprendre, à lire, à voir, reste à en formuler la nomenclature. Comment les articuler, les penser/classer ? J'ai choisi de le faire en contiguïté, en écho aux contiguïtés des luttes sociales et politiques.

Il m'importe ici, par le biais d'exemples d'actions graphiques, de démontrer l'imbrication du design et du politique et la puissance potentielle du design comme moteur de changement. Mon but, *in fine*, est d'articuler une réflexion sur l'agentivité des acteur·ices du monde de l'art et du design, d'éveiller les responsabilités collectives pour sortir de la sidération dans laquelle le spectacle du monde (et le monde du spectacle) nous plonge.

³ Témoin et victime moi-même de discriminations, je jouis également de privilèges : je suis blanche, issue de classe moyenne, professeure dans l'enseignement supérieur, ne souffre pas de handicaps physiques majeurs, &c.

⁴ Je n'opte pas pour une exploration des questions exclusivement féministes, LGBTQI+, classistes, &c.

II. Pouvoir et représentation

Mettre un processus créatif au service d'une pensée politique n'est assurément pas nouveau. Le talent des artistes a toujours été utilisé pour servir le système de croyance dominant ou soutenir et documenter visuellement l'autorité des personnes au pouvoir. Tous les pouvoirs : politiques et institutionnels, démocratiques ou totalitaires, mais aussi toutes les puissances économiques ont eu (et ont encore) recours à la conception d'images. Pharaons, rois, empereurs, présidents, chefs d'industrie ont mobilisé le visuel pour susciter l'adhésion, l'appartenance, convaincre.

Les autorités politiques et religieuses ont, de tout temps, mobilisé le design : portraits officiels, sculptures, peintures murales, etc. Les visages des dirigeants politiques ou religieux occupent encore aujourd'hui les manchettes des journaux, les murs aveugles, les timbres-poste, et sont souvent déclinés sur des objets plus triviaux : du mug à la carte de transport public. [fig. 03].

II.1 Le geste iconoclaste et la violence symbolique

En Grande Bretagne, la livre sterling, frappée depuis 1960 du visage d'Elizabeth II, décédée en septembre 2022 après 70 ans de règne, sera progressivement remplacée par des pièces et des billets de banque à l'effigie de Charles III dont le monogramme officiel a été dévoilé dès la période officielle de deuil clôturée (5 jours). Un total de 4,5 milliards de billets. Mère et fils cohabiteront dans les portefeuilles britanniques jusqu'à ce que la souveraine disparaisse.

En Australie, son profil qui ornait jusque-là les billets de 5 dollars sera remplacé par un motif qui mettra à l'honneur la culture aborigène. Un changement qui dénonce les conséquences destructrices de la colonisation britannique et s'inscrit dans une poussée républicaine⁵.

En cherchant à comprendre pourquoi les statues égyptiennes ont été défigurées, des recherches ont montré que les Égyptien·nes étaient convaincu·es que les statues possédaient une force vitale. La meilleure façon, pour un pouvoir opposé, de les mettre hors d'état de

⁵ Voir « En Australie, la monarchie britannique perd la tête sur les petites coupures » in Libération, et « Charles III : le roi bientôt banni... des billets de banque australiens » in Le Point, le 2 février 2023.

nuire, était de leur casser le nez pour les empêcher de respirer. Les nez cassés des représentations égyptiennes seraient donc une première forme d'iconoclasme.

S'attaquer aux images (par la destruction, l'effacement, l'estompage, le maquillage, la dissimulation, le déplacement), aux signes et représentations des régimes honnis ou déchus, relève du geste iconoclaste. Longtemps prisonnier du prisme du « vandalisme »⁶, ce geste est un attentat symbolique à l'encontre de référents associés à une forme de domination devenue intolérable. L'iconoclasme révolutionnaire, à la différence de l'iconoclasme religieux (qui vise la nature des images comme représentations du monde créé), cherche, lui, la dépollution des signes (assimilés à une souillure), l'effacement (sélectif) d'une mémoire.

Quoique toute falsification ou contrefaçon soit sévèrement réprimée par la loi, la dégradation des pièces de monnaie et des billets de banque dans le but de faire passer un message politique dans la circulation existe depuis longtemps. Falsifier une pièce de monnaie ou un billet, un symbole hautement contrôlé d'un État, est un puissant acte de subversion à échelle individuelle, potentiellement à la portée de toutes et tous. La monnaie, institution sociale par excellence, peut servir à dire autant qu'à compter et devient le véhicule d'information qui n'est plus strictement économique. Son passage de main en main garantit l'anonymat de l'auteur·ice de son outrage symbolique, qui profite de sa circulation perpétuelle pour véhiculer un message.

Sur des pièces de monnaie romaines exhumées en Lybie (aujourd'hui au musée national de Tripoli), on peut voir le portrait de Néron dégradé au ciseau. Souvent à l'initiative de leurs successeurs, les profils et noms des empereurs romains détestés étaient griffés et dégradés jusqu'à disparition. [fig. 04].

En 2011, quand le leader déchu Mouammar Kadhafi a disparu, il ne restait plus de lui que son visage sur les billets de banque, promptement raturé par la population dans un acte de défiance miniature, en écho au déboulonnement de ses statues. [fig. 05].

Lorsque le régime totalitaire de Joseph Mobutu a été renversé en 1997, le nouveau gouvernement du Congo a tout bonnement découpé [décapité] le visage de Mobutu jusqu'à ce que de nouveaux billets soient imprimés par la Banque nationale, laissant un trou béant en leur centre. Ces billets, omettant d'arborer une quelconque figure représentative nationale, sont restés en circulation pendant longtemps. (Selon le sémiologue et philosophe Charles Peirce, ce signe barré est bien plus qu'une omission : quand on étête Mobutu, on surdétermine sa disparition, mais on ne l'efface pas). [fig. 06].

⁶ Un néologisme de l'abbé Grégoire en 1794.

Le poinçonnage de pièces de monnaie britanniques et irlandaises avec des slogans paramilitaires était une pratique courante en Irlande du Nord pendant toute la période du conflit nord-irlandais⁷ (*the Troubles*), en particulier dans les comtés frontaliers où les deux monnaies circulaient côte à côte. Plutôt que d'une campagne organisée, il s'agissait d'un exercice quotidien d'expression politique populaire individuelle : les pièces étaient généralement frappées par des ouvriers métallurgistes et des mécaniciens pendant leur pause à l'heure du thé, les acronymes parfois directement enfoncés sur la tête de la Reine.

En 2011, pour illustrer la disparité des richesses aux États-Unis, Ivan Cash et Andy Dao, inspirés par le mouvement *Occupy* (mouvement de contestation pacifique dénonçant les abus du capitalisme financier, qui démarre à Wall Street à New York avant de s'étendre au reste du pays⁸), fabriquent une série de tampons sous le label *Occupy George* (comprendre George Washington, dont le portrait orne les billets de un dollar depuis 1869), donnant à lire les preuves factuelles et informations visuelles de ce déséquilibre social.

Ils estampillent ces messages –dont ils publient les modèles sur Internet, donnant accès à quiconque souhaiterait les reproduire– sur des billets d'un dollar, utilisant l'argent, au cœur même du problème, comme support, une tautologie visuelle. Sur leur site, on peut lire « En faisant circuler des billets de banque estampillés d'infographies basées sur des faits, *Occupy George* informe le public de l'énorme disparité économique de l'Amérique, un billet à la fois. Parce que la connaissance, c'est le pouvoir. » [fig. 07].

Ils s'inscrivent dans le mouvement des Indignés qui s'inspire du manifeste *Indignez-vous !* écrit par Stéphane Hessel, résistant rescapé des camps d'extermination nazis, et émerge dans le sillage du scandale des *subprimes* en 2008. Alors que la crise s'étend dans tous les pays du monde, ce mouvement, sans représentant·es ni porte-parole, marque le désaveu des citoyens envers la classe politique, s'indigne de son renoncement à défendre les idéaux des droits humains et invite à la désobéissance civile non violente.

II.2 Provocations

⁷ Violent conflit qui a opposé, de 1968 à 1998 environ, en Irlande du Nord, les unionistes (loyalistes), très majoritairement protestants, qui souhaitaient que la province continue à faire partie du Royaume-Uni, et les nationalistes (républicains), très majoritairement catholiques, qui voulaient que l'Irlande du Nord fasse partie de la république d'Irlande.

⁸ Ce mouvement est inspiré par d'autres mouvements européens.

Régulièrement malmené·es par la caricature, les dirigeant·es politiques font souvent les frais de l'inventivité visuelle de leurs citoyen·nes.

En 2007, après la commande officielle d'un portrait de Georges W. Bush, alors président des États-Unis, au peintre Jonathan Yeo, les autorités se rétractent. Yeo se prête malgré tout à l'exercice et affiche le résultat de son travail sur la galerie de son site personnel. À première vue, le médium semble classique. Mais à y regarder de plus près, on remarque qu'aux aplats de peinture, l'artiste a substitué des morceaux de magazines pornographiques comme autant de masses chromatiques dressant un portrait, au demeurant très ressemblant, du chef du gouvernement [fig. 08].

Si le statut de l'œuvre de Yeo est bien plastique – donc poétique –, sa facture singulière suscite l'intérêt goguenard des personnes qui doutent de la politique républicaine menée par Bush Junior, et en fait un objet militant qui se répand sur Internet. (Des alternatives plus classiques, utilisant le procédé du pixel pour construire son visage – chaque petit carré composé du portrait d'un soldat tombé en Irak – avaient déjà circulé sur la toile). [fig. 09].

Le Ministère de la Justice russe interdit une série d'images considérées comme extrémistes. Parmi elles, une réinterprétation du portrait de Marilyn par Andy Warhol : Vladimir Poutine y arbore faux cils, fard à paupières et rouge à lèvres sur fond de drapeau arc-en-ciel. [fig. 10]. Suggérant « une orientation sexuelle non conforme du président russe », ce portrait est jugé infamant. Selon la décision d'un tribunal rendue en mars 2017, son auteur, Aleksandr Tsvetkov, est condamné à 160 heures de travaux d'intérêt général et à suivre des soins psychiatriques obligatoires.

L'image, initialement publiée sur le réseau social russe VKontakte, est désormais classée n°4.071 dans la liste fédérale des « documents extrémistes » du ministère de la Justice russe. Mais son interdiction entraîne un « effet Streisand »⁹ sur les réseaux sociaux.

⁹ En 2005, l'actrice et chanteuse Barbra Streisand poursuit en justice l'auteur d'une photographie aérienne de son domaine privé à Malibu. Les efforts déployés par ses avocats pour censurer ce cliché – dont l'auteur, Ken Adelman, affirme qu'il était destiné, avec des milliers d'autres, à des fins d'étude sur l'érosion du littoral – entraînent un phénomène de médiatisation accrue involontaire et l'image est massivement diffusée par les internautes. L'effet Streisand est un phénomène qui se manifeste par la sur-diffusion/médiatisation, souvent virale, d'une information faisant l'objet d'une tentative de retrait ou de censure par une entreprise ou une personne.

Convaincu du puissant pouvoir de l'image, le designer Tibor Kalman, dont les parents avaient fui la Hongrie pour les États-Unis à la fin des années 1950, est recruté en 1990 par Benetton pour concevoir graphiquement le magazine multilingue *Colors*, un magazine « à propos du reste du monde ». Kalman insiste aussitôt pour en devenir également rédacteur en chef et utilise les ressources de l'entreprise de prêt-à-porter pour donner au projet une tournure politique.

En 1987, dans le contexte de l'épidémie du Sida qui décimait son entourage, avant l'aventure de la « publicité politique » de Benetton, il avait déjà réussi à convaincre un restaurateur de Manhattan¹⁰ de politiser ses annonces publicitaires (parmi lesquelles on compte le radical « *Fuck Bush. Vote* », « *Stomachs of the World Unite. Recession. Prix Fixe Dinners* », « *Bastille Day (in the Meat Market)* » ou encore « *Help. Give. Eat.* ») [fig. 11].

Chevauchant allègrement les frontières entre art et design, journalisme et politique, Kalman exhorte ses collaborateur·ices à oublier les règles conventionnelles du design et du journalisme, à puiser dans les sources les plus improbables, à s'aventurer dans le laid si nécessaire, à rendre les choses rugueuses, et à les tempérer par l'humour. Insubordonné, exigeant, le designer cherche les manières les plus directes et les plus spectaculaires pour véhiculer une idée. Il provoque, éduque et divertit un public mondial.

En novembre 1990, en collaboration avec le photographe Oliviero Toscani, il avise dans le magazine *Life* la photographie¹¹ d'un mourant dans sa chambre d'hôpital. [fig. 12]. Elle a été prise par Therese Frare, alors étudiante en photojournalisme, pour un reportage sur la vie des clients et des soignants d'un hospice pour personnes atteintes du Sida. Le gisant, au chevet duquel se penche sa famille, est un activiste qui milite pour les droits gays et lesbiens. Kalman, avec l'assentiment des parents de David Kirby (qui revendiquent leur choix comme un dernier geste militant en hommage à leur fils), s'en saisit pour la campagne promotionnelle de la compagnie italienne. Baptisée « La Pietà » en référence formelle à celle de Michel-Ange [fig. 07], l'image est colorisée pour se rapprocher d'une image publicitaire, estampillée du logotype Benetton et provoque un large débat dans l'opinion publique.

En 1993, dans le quatrième numéro de la revue *Colors*, consacré au thème de la race, Kalman n'hésite pas à changer la pigmentation de la Reine d'Angleterre [fig. 13]. Son Elisabeth II noire côtoie un Spike Lee blanc et un Arnold Schwarzenegger métis.

¹⁰ Le restaurant Florent (1985–2008).

¹¹ Cette photographie gagne le *World Press Photo Award* et le prix *Infinity* du Centre international de la Photographie à Houston. Quant à la publicité, elle remporte celui de la meilleure campagne de l'*European Art Director Club*. Le tirage est exposé dans plusieurs musées européens et américains et la photo consacrée en 2003 par le magazine *Life* comme une des « 100 photos qui ont changé le monde ».

Exubérant, éclectique, agité, son « optimisme pervers » est salué par ses pairs dans un livre posthume qui reprend son éthique :

« Rules are good. Break them.

Good designers (and writers and artists) make trouble.

As soon as you learn, move on.

Mistakes, misunderstandings and mis-comprehensions provide fresh ideas.

Bad clients are dumber than you. Graphic design is a means, not an end. A language, not content. »

(Les règles sont bonnes. Enfreignez-les.

Les bons designers (et les écrivains et artistes) créent le chaos.

Dès que vous avez appris quelque chose, passez à autre chose.

Les erreurs, les malentendus et les incompréhensions sont source d'idées nouvelles.

Les mauvais clients sont plus bêtes que vous. Le graphisme est un moyen, pas une fin.

Un langage, pas un contenu.)

(Bierut, Hall, 1998).

III. Réalisme social

III.1 Délimiter, conquérir

« Chaque carte est le reflet des relations sociales du territoire qu'elle vise à représenter. »
(Pater, 2021).

Considérer la terre comme une propriété a joué un rôle central dans les débuts du capitalisme. Les lois du XVII^e siècle en Angleterre, connues sous le nom de « *Enclosure Acts* », [marquent la] fin au droit d'usage des terres communales – dont un bon nombre de paysan·nes dépendent –, afin qu'elles puissent être rentabilisées pour l'agriculture commerciale par quelques personnes choisies par le seigneur local : chaque champ étant désormais séparé du champ voisin par une haie ou une barrière. Un bouleversement économique et juridique met fin à un système de coopération et de communauté d'administration de terres. Cette privatisation des terres qui mène *de facto* à l'expropriation des fermièr·es, contraint·es de se rendre dans les villes pour travailler dans les usines, véritable défaite de la paysannerie européenne, est considérée par Karl Marx comme le point de départ du capitalisme. (Federici, 2015).

« La République française a joué un rôle important dans la cartographie cadastrale. En 1807, [Napoléon] a ordonné au ministre des Finances de commencer à dresser une carte détaillée de toutes les propriétés en France. Connu sous le nom de *cadastre napoléonien*, ce plan ambitieux avait des intentions à la fois financières et militaires. Les cartes cadastrales étaient nécessaires pour une taxation plus précise des terres, mais connaître le terrain en détail était également utile en cas d'invasion ennemie. » (Pater, 2021). On retrouve le langage graphique de la propriété foncière dans les cartes cadastrales.

Au cours du XVIII^e siècle, les découvertes en optique et en astronomie permettent, alliées à des techniques de gravure délicates, de rendre les cartes de navigation plus précises et plus fiables. Le commerce maritime se développe entre l'Occident et l'Orient. (Scott, 2012)

Les pratiques cartographiques coloniales jouent un rôle stratégique dans l'établissement de la notion de territoire en tant que propriété et dans l'annexion forcée des terres indigènes. Les Européens dessinent les contours des îles et des côtes qu'ils annexent sans même les avoir foulées. Leur vision eurocentrique et capitaliste promeut l'idée du territoire comme une forme de propriété privée qui peut être possédée, échangée et vendue. Cartographe devient synonyme de conquérir. (Pater, 2021).

Les navires européens sillonnent les océans avec, dans leurs cales, des hommes et des femmes dont ils font le commerce. [fig. 14]. L'approche froide et schématique des gravures, représentant l'optimisation de l'entassement des humains sur les bateaux, participe à ouvrir les yeux du public. Le traitement graphique des informations factuelles des pratiques esclavagistes, donnant la mesure de l'inhumanité du traitement réservé aux esclaves, contribue à la campagne pour l'abolition de la traite des esclaves en Grande-Bretagne. « [Ces] quelques [...] âmes, entassées dans un espace minimal sur de petits navires, ne laissent rien à l'imagination. Il s'agit d'un graphisme puissant et pertinent, sans illusions. » (Roberts, 2006).

Notoirement abolitionniste, l'entrepreneur britannique Josiah Wedgwood fait produire par sa célèbre et prospère entreprise de faïence un médaillon anti-esclavagiste sous forme de camée en jaspe, représentant un Noir agenouillé et enchaîné, les mains levées vers le ciel. On peut y lire : « *Am I not a man and a brother?* » (« Ne suis-je pas un homme et un frère? »). Conçu par Henry Webber et William Hackwood, très largement distribué en Grande-Bretagne et aux États-Unis, il est porté en pendentif, orne bracelets et épingles à cheveux, est incrusté dans les tabatières. [fig. 15]. Il devient rapidement un symbole à la mode du mouvement abolitionniste.

III.2 Cartographie sociale

En 1841, le journaliste Henry Mayhew fonde l'hebdomadaire humoristique et satirique *Punch*. Huit ans plus tard, il est invité par le *Morning Chronicle* à mener une enquête sur la pauvreté. Il publie « *London Labour and the London Poor* », un reportage sur la vie des populations pauvres de Londres à l'ère victorienne et s'engage en faveur des réformes sociales.

Candidat libéral malheureux au Parlement lors des élections de 1865, Charles Booth est choqué des conditions d'insalubrité et de la misère des quartiers qu'il arpente en faisant sa campagne politique. Indigné par l'affirmation du leader de la Fédération sociale-démocrate, selon laquelle 25 % de la population londonienne vit dans une « pauvreté abjecte », il décide d'enquêter sur l'incidence du paupérisme dans les quartiers les plus pauvres de Londres. Convaincu que la criminalité et la pauvreté vont de pair, Charles Booth entreprend un vaste projet intitulé « *The Labor and Life of the People of London* » (« Le travail et la vie des habitants de Londres »), récoltant de 1886 à 1903 les données nécessaires à l'élaboration de cartes de la pauvreté londonienne. Pour glaner les données qu'il représente sur les cartes et dans son texte, Booth envoie ses enquêteurs accompagnés de policiers dans leurs patrouilles. Sa femme, Mary Macaulay, contribue activement à son entreprise. Codant chaque rue par couleur pour indiquer le revenu et la classe sociale de ses habitants, Booth dresse un exemple précoce de cartographie sociale. Les couleurs vont symboliquement du jaune et rouge, couleurs de la richesse et de la chaleur, au bleu et noir, couleurs du froid et de l'obscurité. [fig. 16, 17].

JAUNE [H] – Riche (trois domestiques ou plus : maisons évaluées à 100 £ ou plus) ;
ROUGE [G] – Personnes aisées (un ou deux domestiques) ;
ROSE [F] – Superviseurs dont les conditions de vie sont tout à fait différentes de celles des pauvres. Classe ouvrière confortable (sous-officiers de l'armée industrielle) ;
PURPLE [E] – Ouvriers et artisans bien rémunérés ou petits commerçants, bénéficiant de revenus réguliers et normaux, constamment au-dessus du seuil de pauvreté ;
ROSE et le VIOLET – Classe ouvrière aspirant à l'ascension sociale ;
BLEU CLAIR [C et D] – Pauvres. Pas dans le besoin mais pour lesquels la vie est une lutte incessante. Emplois intermittents ou petits revenus réguliers, mais dont les moyens sont insuffisants pour mener une vie décente ;

BLEU FONCÉ [B] – Incapables de se prendre en charge et tirant vers le bas les sections C et D ;

NOIR [A] – « Vicieux. Semi-criminels ». Pourcentage faible et en déclin.
« Horde de barbares »¹².

Son système de couleurs cache parfois autant de choses qu'il n'en révèle : le violet des quartiers mixtes masque une grande partie de la pauvreté, de même qu'il semble difficile d'assimiler la richesse des domestiques des quartiers fortunés à celle de leurs employeurs¹³.

À la suite de ses recherches, Booth défend un programme d'aide publique aux personnes âgées pour les empêcher de sombrer dans la pauvreté et la criminalité. Il joue un rôle déterminant dans l'adoption de la loi sur les pensions de vieillesse (*Old Age Pensions Act*), voté en 1908. Le processus de recherche de Booth, couplé à son système de visualisation des données, permet de rompre une chaîne de causalité et de démontrer la précarité comme inscrite dans un système. En rendant lisibles ces informations, il sort les démunies du stigmatisme des « *Undeserving Poors* »¹⁴, tout juste bons à faire la charité. Le capitalisme et l'Église partagent une vision morale de la misère, imputant pauvreté et violence à l'alcoolisme qui règne. Le travail de Booth permettra de mettre en question ce lien de subordination.

Le résultat de ses recherches, publié en 17 volumes, révélera que le chiffre réel était encore plus élevé, à savoir un tiers.

III.3 Témoignages visuels du réalisme social

Dans l'Angleterre victorienne, les démarches d'investigation de ces quelques individus, aboutissant à des travaux de nature éditoriale, permettent de donner à comprendre la réalité du capitalisme sans contrôle social et de rompre avec le discours de la « fantasmagorie de la pauvreté et de la criminalité » dickensienne.

¹² Un critique de 1892 du deuxième volume de *Labor and Life* décrit cette classe comme « composée principalement d'éléments de désordre ».

¹³ On notera que si Booth n'hésite pas à qualifier les quartiers les plus pauvres de « semi-criminels vicieux », il s'abstient de tout commentaire sur l'éthique des riches.

¹⁴ Dans la comédie musicale « *My Fair Lady* », Alfred Doolittle, qui demande au professeur Higgins, son Pygmalion, de lui verser cinq livres pour les services de sa fille Eliza, entonne « *I'm one of the Undeserving Poor. That's what I am!* ». Avec cette expression que l'on peut traduire par « pauvres non méritants », George Bernard Shaw fait référence aux personnes vivant dans la pauvreté et qui seraient « indignes » de l'aide d'autrui.

Dans la littérature, au cinéma, les artistes et auteur·ices s'intéressent aux exclus du capitalisme. Les nouveaux procédés d'impression révolutionnent bientôt la diffusion des images. La photographie bouleverse le rapport à la représentation et à l'information et permet de montrer les horreurs de l'inégalité et la brutalité de l'ordre social, la pauvreté au milieu de l'abondance, suscitant empathie et compassion.

En 1869, le journaliste Blanchard Jerrold convainc l'artiste Gustave Doré de collaborer à l'élaboration d'un livre à 4 mains (lui à l'écriture, Doré au dessin), sur la ville de Londres, en pleine expansion. Tous deux signent un contrat avec la maison d'édition Grant & co. et arpentent pendant quatre ans la ville, souvent flanqués de deux policiers en civils pour les protéger, avec comme objectif de rendre compte du quotidien des gens les plus aisés et les plus pauvres. Ils montrent aussi bien les loisirs des riches à Regent's Park et St James, aux fêtes d'Ascot ou aux courses d'aviron, que les marchés, les tavernes, les orphelinats ou les prisons. « *London: A Pilgrimage* » est un registre illustré des ombres et lumières de Londres. [fig. 19, 20, 21].

Mais bien que ni Doré ni Jerrold n'aient pour objectif de rendre compte des choses d'une manière totalement réaliste ni d'en faire une critique sociale, leur travail révèle le contraste entre l'extrême opulence et la misère urbaine qu'entraîne le capitalisme libéral anglo-saxon, et tient plus du reportage documentaire que du panégyrique. À Londres, où leur livre est mal reçu, on leur reproche de dépeindre « les traits extérieurs les plus communs et les plus vulgaires ».

Dans le sillage de Dickens, en 1933, George Orwell publie sa propre expérience de la violente misère dans *Down and Out in Paris and London* (« Dans la déche à Paris et à Londres »). En 1962, Éric Rohmer dépeint la fragilité économique et la fulgurante déchéance dans « Le signe du Lion ». Plus tard, Mike Leigh et Ken Loach exposent l'extrême cruauté du système capitaliste dans les quartiers populaires des îles britanniques.

Contrairement à celles et ceux qui luttent farouchement contre le téléchargement et le streaming, le réalisateur palmé Ken Loach prend la décision de donner accès à l'ensemble de sa filmographie sur YouTube, garantissant la diffusion gratuite de son travail cinématographique militant.

En 1937, Cinecittà ouvre ses portes à Rome avec un équipement digne du cinéma hollywoodien et promeut un cinéma de divertissement : des intrigues à l'eau de rose s'y

développent, quasiment systématiquement, au téléphone – blanc de préférence, épitome du luxe. Juste après cette brève période de prospérité, en opposition avec la mode des « téléphones blancs » (*Telefoni bianchi*), les premiers films de Vittorio De Sica, Roberto Rossellini et Michelangelo Antonioni s’inscrivent dans le mouvement du néo-réalisme et témoignent d’un intérêt pour la réalité socio-économique italienne, souvent à la limite de la fiction et du documentaire.

Aux États-Unis, alors que la Grande Dépression jette sur les routes 3,5 millions de migrant·es, Dorothea Lange leur tire le portrait, dans le plus grand dénuement – dont celui, devenu célèbre, de Florence Owens Thompson, « La Mère migrante », à Nipomo en 1936.

Avant que les entreprises ne distribuent des produits secs (farine, haricots, aliments pour animaux, café, sucre) dans des sacs, elles utilisaient des tonneaux, des récipients en fer-blanc et de lourdes boîtes en bois, onéreuses à transporter. Au milieu des années 1850, l’invention de la machine à coudre à point d’arrêt, dont la nouvelle technologie permet de réaliser des coutures sûres et serrées qui créent un joint fiable pour contenir les grains, les farines et les poudres, permet de reconsidérer le transport de ces marchandises. Les familles qui vivent dans une grande précarité réutilisent ces sacs en coton ou en lin à diverses fins autour de la ferme, notamment pour fabriquer rideaux et vêtements, en les assemblant même parfois avec de la ficelle de tabac pour économiser le fil à coudre.

Lors de la Première Guerre mondiale, alors que le rationnement dicte les décisions des consommateur·ices, puis lorsque les marchés boursiers s’effondrent du lors krach de 1929, ces sacs en coton, mieux connus sous le nom de *feedsacks* (sacs de fourrage), deviennent une ressource pour un plus grand nombre d’agricultrices nord-américaines qui s’en servent pour confectionner les vêtements de la famille (pour une robe de fillette, seuls un ou deux sacs sont nécessaires. Les ourlets des jupes et des robes sont raccourcis par commodité et économie). [fig. 22, 23].

Au Canada et aux États-Unis, au cours des années 1930, ce recyclage n’est plus considéré comme une marque embarrassante de pauvreté, mais comme un signe d’ingéniosité en période de difficultés, voire de patriotisme : il gagne en popularité au point que les *feed sack* ou *flour bag dresses* deviennent un élément emblématique de la vie rurale. [fig. 24].

Graduellement, les entreprises rendent leurs sacs plus faciles à réutiliser de manière créative. Par exemple, en 1936, la Staley Milling Co. de Kansas City, dans le Missouri, propose des « Tint-sax » : des sacs d’aliments pour animaux en coton de qualité

vestimentaire, disponibles en onze teintes pastel différentes. Sachant les marques difficiles à enlever, elles optent pour des encres solubles et des étiquettes en papier. Dans certaines usines, les étiquettes sont cousues directement dans la couture, avec des instructions pour enlever la ficelle.

Alors que les propriétaires de magasins d'aliments pour animaux s'émeuvent que les agriculteurs leur réclament « du fourrage dans des percales fleuries », leurs fournisseurs commencent à reconnaître l'opportunité lucrative de la situation en réalisant que les décisions d'achat de leurs produits ne sont plus prises par les agriculteurs mais par leurs femmes, en fonction des imprimés de leurs toiles. Ils décident d'employer leurs propres dessinateur·ices de tissus, diffusent des brochures contenant des patrons, des gabarits et des motifs de broderie pour les poupées (souvent l'unique jouet des enfants). Parmi les tissus disponibles, on trouve même des dessins de propagande patriotique lors de la Seconde Guerre mondiale, des motifs de la culture populaire comme *Autant en emporte le vent* ou des imprimés de personnages de Disney (sous licence). [fig. 25].

IV. Écriture : une technologie émancipatrice

IV.1 Démocratisation du savoir

À la fin du XIX^e siècle aux États-Unis, les travailleurs itinérants, poussés par la précarité, sillonnent le territoire américain d'Est en Ouest, propulsés par l'expansion des chemins de fer. Ils sont à la recherche d'emplois saisonniers fournis par l'agriculture et l'industrie naissante du capitalisme américain, et sautent illégalement dans les trains. Sans le sou ni domicile fixe, ils développent un système de symboles griffonnés à la hâte avec les outils d'écriture dont ils disposent (un morceau de charbon, de la craie, un clou, un caillou) pour informer les autres vagabonds des bonnes et mauvaises surprises qu'ils peuvent rencontrer sur la route. Ce langage secret, ancêtre du graffiti contemporain, que seuls les initiés peuvent déchiffrer, parfois appelé *hoboglyphs*, est un véritable code de survie pour ces victimes de la crise. « Ces éraflures murales discrètes et anonymes, ces inscriptions 'déviantes' sont des dégradations, mineures, faites à la va-vite par des individus qui ne sont autorisés à inscrire ni leurs noms ni leurs opinions dans l'espace public. » (Carle, 2020). [fig. 26].

Au XV^e siècle, en Corée, le roi Sejong déplore que, dans son peuple, un grand nombre de personnes ne puissent exprimer leur ressenti, leur pensée. En effet, pour écrire sa langue, le coréen, on fait usage des caractères chinois. L'utilisation des sinogrammes – dont l'effectif précis (entre 40.000 et 60.000) est sujet à débat – limite l'accès à la lecture et l'écriture aux nobles et érudits. La majorité des femmes et des gens de classes populaires demeurent analphabètes.

Loin de craindre l'autonomie de ses sujets, le roi Sejong vise à élever le potentiel de tout le peuple coréen en le sortant de l'illettrisme. En 1446, après 3 ans de tests, il publie un ensemble de caractères qui constituent un système d'écriture universel pour la langue coréenne. Il l'utilise pour traduire des poèmes populaires et des écritures bouddhistes. Les fonctionnaires lui réservent un accueil défavorable, car ils jouissent de leur accès exclusif au savoir et craignent que les classes plus humbles, une fois éduquées, ne communiquent entre elles. Interdit à sa mort, puis sous la domination japonaise, cet alphabet sera perpétué ensuite par les classes les plus populaires et par les femmes.

Plus de 500 ans après sa conception, le Hangeul –initialement appelé « hunminjeongeum » (훈민정음) (sons corrects pour l'instruction du peuple) – est aujourd'hui considéré par les linguistes comme un des systèmes d'écriture les plus ingénieux qui existent. Contrairement à la plupart des alphabets qui se sont lentement développés au fil du temps, il s'agit d'une invention délibérée pour répondre à l'illettrisme en Corée : une solution graphique à un problème social. Une démocratisation du savoir qui permet d'écrire une pensée, de la conserver, d'échanger et véhiculer des idées. [fig. 27].

De manière périphérique, on pourrait considérer que les polices de caractères conçues dans un souci (vital) de lisibilité, comme, par exemple, le *Rail alphabet* conçu en 1965 par Margaret Calvert et Jock Kinneir pour fournir une lisibilité optimale sur les panneaux routiers, ou celle élaborée en 1988 par Rosemary Sassoon, après deux ans de recherches, dans l'idée de permettre aux enfants d'accéder plus vite à l'apprentissage à la lecture (le *Sassoon Primary*) appartiennent à la même lignée.

IV.3 Éditer : se donner les moyens d'une expression féministe

« Écrire a été une frontière difficile à franchir pour les femmes. Mais tant que leur écriture reste privée, personne ne trouve à y redire. Qu'elles écrivent des lettres, qu'elles tiennent (...) la comptabilité, c'est parfait. Mais qu'elles veuillent être des écrivains, donc être dans le public, c'est cela qui choque. [Olympe de Gouges, Flora Tristan et George Sand] toutes trois veulent publier. Veulent qu'on les lise. » (Perrot, 2014)

En 1972, le magazine féministe d'information générale *Spare Rib*¹⁵, créé en non-mixité¹⁶ par Marsha Rowe et Rosie Boycott¹⁷, a pour « vocation à s'adresser aux femmes à rebours de la presse d'information qui donne peu la parole aux femmes comme journalistes (...), destiné à diffuser des idées politiques (révolutionnaires, anti-impérialistes, féministes, écologistes) et des valeurs culturelles alternatives ». (Pavard, 2019) [fig. 28]. Un an plus tard, Carmen Callil se lance dans une nouvelle aventure éditoriale. Initialement appelée *Spare Rib Books*, elle crée la maison d'éditions féministes Virago Press, avec l'ambition de révolutionner le paysage littéraire, considérant que les autrices devraient être enfin prises au sérieux, qu'il est urgent d'en amplifier le nombre, de les célébrer et d'élever les voix de tous les milieux.

Le choix du nom Virago – femme héroïque et guerrière, posé par Rosie Boycott, « un nom désagréable et agressif, même pour une organisation féministe militante », ironise l'écrivain Anthony Burgess dans *The Observer* en 1979 – indique la ferme intention de défiance et de divertissement. Inspirée par la série Penguin Classics, elle élargit le champ d'action avec la collection Virago Modern Classics et lui attribue un dos vert – « une couleur non sexiste, contrairement au rose ou au bleu » – qui devient vite une caractéristique visuelle de sa marque.

Pour les quarante ans de cette collection, sous la direction éditoriale de Donna Coonan et artistique d'Hannah Wood, la refonte du design est confiée à l'illustratrice britannique d'origine coréenne Yehrin Tong, qui renouvelle vigoureusement le genre visuel des classiques. [fig. 29].

¹⁵ Le nom *Spare Rib* (littéralement « côte à l'os ») fait allusion à l'Ève biblique, façonnée à partir d'une des côtes d'Adam.

¹⁶ Comme l'avait fait avant elles Marguerite Durand, au tournant du XX^e siècle, pour son journal dreyfusard et féministe *La Fronde* : des plumes aux vendeuses en passant par les typographes et maquettistes.

¹⁷ Kate Hepburn et Sally Doust en assurent le design.

Inspirée par Virago Press, mais frustrée que les éditrices ne suivent pas toujours ses suggestions de choix d'autrices, passionnée de littérature, autrice elle-même, Nicola Beauman fonde en 1999 sa propre maison d'édition, Persephone Books, et se spécialise dans un genre parfois appelé « féminisme domestique »¹⁸. Son idée initiale était de publier chaque année une poignée de livres avec pour objectif de dépoussiérer et ramener à la vie des livres écrits par des femmes¹⁹, « négligés », « perdus » ou épuisés, et de les vendre par correspondance. Son catalogue (qui compte 147 ouvrages en 2023) contient un genre de livres où « *very quiet things happen in very dramatic ways to perfectly normal people without anyone thinking twice about it* » (des choses très discrètes arrivent de manière très dramatique à des gens parfaitement normaux sans que personne n'y réfléchisse à deux fois) [traduction libre].

Les choix éditoriaux des éditions Persephone – un nom choisi comme symbole de la créativité féminine –, tout comme leur design, sont l'œuvre exclusive de Beauman. Elle en justifie la monochromie singulière – toutes les autrices partagent la même élégante jaquette grise – par la « vision d'une femme qui rentre fatiguée du travail et trouve un livre qui l'attend, peu importe à quoi il ressemble parce qu'elle sait qu'elle va l'apprécier ». Son choix d'orner chaque titre d'une page de garde et d'un signet assorti dans le motif d'un tissu conçu l'année où le livre a été publié pour la première fois, ancre l'œuvre historiquement et rend hommage au travail typiquement féminin du textile. [fig. 30].

Rencontrée dans son magasin (de Lamb's Conduit) à Bloomsbury, aujourd'hui relocalisé à Bath, elle assume avec fierté cette maîtrise croisée de la curation, du design et de la diffusion. Avec subjectivité, sans l'ombre d'un compromis, son entreprise est devenue discrètement culte dans le monde de l'édition britannique.

Avant elles, Virginia Woolf et son mari se donnent les moyens de publier leur propre littérature. En 1917, après avoir été refusés par l'école d'imprimerie St. Bride's parce qu'ils n'étaient pas des apprentis syndicalistes, Virginia et Leonard acquièrent auprès d'un imprimeur une petite presse manuelle d'occasion, des caractères au plomb, des chasses et des boîtiers. Munis d'une brochure de 16 pages comme manuel DIY (*Do-It-Yourself*) pour devenir imprimeur·euse, ils fusionnent leur maison et un petit atelier de typographie pour monter la Hogarth Press.

¹⁸ Principalement des romans, mais aussi des nouvelles, des journaux intimes, des mémoires, de la poésie, des livres de jardinage et des livres de cuisine.

¹⁹ Dans leur très grande majorité.

Si la raison principale de la création de leur propre maison d'édition est de publier de petits volumes qui n'intéressent pas les éditeurs commerciaux, et même si la majorité des auteur·ices émanent de leur cercle de Bloomsbury (ils éditeront entre autres Katherine Mansfield, Vita Sackville-West, T.S. Eliot, E.M. Forster, Roger Fry, Clive Bell), elle leur permet avant tout d'échapper aux pressions – réelles ou imaginaires – des rédacteurs et des éditeurs, et de publier leurs propres œuvres, à l'abri de toute censure éditoriale (tout en acquérant une autonomie financière).

Cette totale liberté éditoriale, combinée avec la nature mécanique et physique de l'impression typographique (Virginia assure la composition, coud les reliures à la main et confie les illustrations à sa sœur Vanessa Bell – dont les jaquettes complètent la prose de Virginia, comme des « échos optiques » du texte –, ainsi qu'à une série d'artistes modernistes – parmi lesquels on compte Dora Carrington) comblent le fossé entre le langage et la réalité et bouleversent le rapport de Woolf à l'écriture. Le placement physique et la modification des mots, exigés par l'impression typographique, l'obligent à réévaluer le choix de ses mots et la façon dont elle construit une phrase. L'autrice considère le blanc de la page comme un canevas, expérimente de manière ludique la forme et la composition, se sert de l'espacement, de la ponctuation de manière métatextuelle. Elle façonne son texte en une forme linguistique et visuelle.

Les dessins de Vanessa s'insèrent dans les sauts de paragraphe et, à certains endroits, les marges du texte sont manipulées pour laisser plus d'espace à l'illustration qui perturbe la disposition rectangulaire traditionnelle de la page. Avec ces images qui interrompent le flux régulier du texte, le récit lui-même souligne sa matérialité, montrant comment l'art visuel et l'art verbal peuvent se renforcer l'un l'autre. [fig. 31].

Pour autant, Leonard et Virginia tenaient à produire des livres non pas destinés à être regardés, mais lus : offrant une lecture claire, et dont les caractères d'imprimerie ne servent qu'à « transmettre de manière invisible le sens des mots ».

IV.4 Lisibilité, égalité, neutralité

La typographie devrait toujours être aussi « transparente qu'un verre de cristal » : tel est le crédo de l'experte Beatrice Warde qui écrit en 1955 : « *Type well used is invisible as type, just as the perfect talking voice is the unnoticed vehicle for the transmission of words, ideas* » (« Les caractères typographiques bien utilisés sont invisibles en tant que caractères, tout comme le timbre parfait d'une voix est le véhicule inaperçu de la transmission des mots, des idées »).

Une idée partagée par le typographe Suisse Adrian Frutiger : « Si vous vous rappelez la forme de votre cuillère au déjeuner, c'est qu'elle n'a pas la bonne forme. La cuillère et la lettre sont des outils; un pour extraire la nourriture du bol, l'autre pour extraire l'information de la page... Quand il s'agit d'un bon design, il est important que le lecteur se sente confortable parce que la lettre est à la fois banale et belle. »

Une obsession que partage le prolifique designer Raymond Loewy qui, à l'ère de la production en masse, s'autoproclame « esthéticien industriel » et entreprend une croisade contre la laideur, l'encombrement, le gâchis en matières premières et en main d'œuvre, intitulant son essai « La laideur se vend mal ».

Frutiger ajoute : « De toutes ces expériences, la chose la plus importante que j'ai apprise est que la lisibilité et la beauté s'accordent et que le dessin de caractères, dans sa réserve, devrait être seulement ressenti plutôt que remarqué par le lecteur. » Peut-être mu par sa nationalité, c'est dans une perpétuelle quête de neutralité qu'il conçoit la police de caractères Univers avec, pour ambition, l'obtention d'un gris typographique équivalent dans toutes les langues.

Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, on vise l'économie d'un design fonctionnaliste, universel. Loin du fatras bourgeois contre lequel s'élevait aussi le Bauhaus. Dans les années 1920-30 – en Angleterre, en Allemagne, en Suisse –, le design graphique privilégiait déjà un idéal d'objectivité. « Cette recherche de neutralité croise la nécessité fonctionnelle : neutre afin d'approcher la composition d'un corps de texte, l'agencement d'un corpus d'images en étant le moins possible soumis à une quelconque domination idéologique et aux régimes totalitaristes menaçants » (Pinter, 2022).

IV.5 Affrontements typographiques

Très longtemps commune et utilisée à travers toute l'Europe, l'écriture gothique est encore parfois associée à l'identité visuelle d'un journal quotidien dont elle signifie l'héritage et valide, par extension, la crédibilité éditoriale. Si elle est passée de mode après la défaite du III^e Reich en même temps que la moustache en forme de brosse à dent, c'est qu'elle est associée à une vision folklorique de l'esthétique nazie. Devenue standard en Europe dès la fin du Moyen Âge, elle est graduellement supplantée par l'écriture humaniste italienne – à l'exception de l'Allemagne, qui la conserve –. Le dessin élaboré de ses lettres, inspirées de l'écriture manuscrite, incarne une certaine identité germanique.

En 1927, le typographe Paul Renner, proche des idéaux modernistes du Bauhaus, s'éloigne délibérément de l'hérédité calligraphique et met au point une nouvelle police de caractères épurée, sans empattements : le Futura. Débarrassé de connotations nationales, basé sur des formes strictement géométriques, il se veut empreint de fonctionnalisme et d'optimisme dans le contexte d'une Allemagne en crise.

Mais le futur chancelier qualifie le modernisme de « bolchevisme culturel », démet Renner de ses fonctions²⁰ et évacue le Futura au profit de la « *gebrochene Schrift* » (« écriture brisée »), qu'il décrète obligatoire – invitant à la dénonciation ceux qui ne l'utilisent pas pour leurs imprimés –. Mais l'écriture gothique rend la propagande nazie illisible dans les pays occupés. Dans une volte-face plus pragmatique qu'idéologique, en 1941, le régime la rebaptise « *Judenletter* » (« lettres juives ») et en interdit formellement l'utilisation. Ironiquement, c'est par le Futura que sera supplantée l'écriture « Fraktur » dans de nombreuses communications nazies. Aujourd'hui, l'écriture gothique demeure l'écriture de prédilection des méchants, des amateurs de *Heavy Metal* et des brasseurs.

Après la guerre, la très germanique « voiture du peuple » Coccinelle Volkswagen sera vendue à un public très américain par le biais d'annonces publicitaires composées en Futura. Sur les vêtements, les pizzas, les appareils photos, les rasoirs jetables, les compagnies aériennes, les affiches de cinéma : on le retrouve partout. Y compris sur la lune. Car, en 1969, c'est en Futura qu'est écrit le texte de la plaque qu'y dépose la Mission Apollo 11, dans la course contre la montre que mènent les puissances américaines et russes dans la conquête de l'espace, un nouveau territoire sur lequel apposer un signe visuel d'appartenance.

Le Futura *bold* (grasse) est aussi la seule police de caractères qu'utilise Barbara Kruger sur ses collages et les Guerrilla Girls sur leurs affiches.

IV.6 Texte scandé, texte écrit

La circulation des images de l'arrestation et du meurtre de George Floyd par un policier blanc, à Minneapolis, le 25 mai 2020, donne un écho mondial au mouvement *Black Lives Matter*. Loin d'être le premier enregistrement de violence raciste – on se souvient du tabassage de Rodney King par plusieurs policiers en 1991 –, la qualité du son et des images offre une valeur testimoniale sans équivoque aux causes de la mort de Floyd. Sa diffusion sur les réseaux, tactique centrale du mouvement, a permis de contrôler le récit des événements

²⁰ Directeur de l'école d'imprimerie de Munich.

dans les médias et de réfuter la criminalisation des manifestant·es par les forces de l'ordre. Les images insoutenables de l'arrestation et du meurtre de George Floyd, diffusées en direct sur Facebook, puis reprises et visionnées des millions de fois sur Internet, ont eu un impact inédit dans la diffusion transnationale du mouvement. « Filmée de près, sans interruption, pendant près de 9 minutes par une jeune passante, Darnella Frazier, cette vidéo contribue à expliquer la publicisation rapide du supplice de George Floyd à la fin du mois de mai et au début du mois de juin 2020, l'amplification mondiale des revendications de *Black Lives Matter* et la rare, mais exemplaire, condamnation du policier par la justice en 2021. » (Cottias, Flory, 2022).

Le 5 juin 2020, en réponse à la brutalité policière raciste et systémique aux États-Unis, la maire de Washington D.C., Muriel E. Bowser, membre du Parti démocrate, demande à des employé·es du service des travaux publics de la ville et à des artistes, équipé·es de longs rouleaux, de peindre « BLACK LIVES MATTER » en lettres jaunes majuscules de 15 mètres de haut, sur la surface de la 16^e rue NW, (entre H Street et K Street), directement au Nord du square Lafayette et de la Maison-Blanche – dont l'occupant est ostensiblement visé par Bowser –. [fig. 32, 33]. La rue est fermée à la circulation automobile pour permettre au public de mesurer l'impact de l'installation et la zone est officiellement rebaptisée « Black Lives Matter Plaza ». L'endroit devient aussitôt un point de repère emblématique de la ville – dont il convient de rappeler qu'elle est composée en majorité d'Afro-Américains²¹ – et un lieu de rassemblement populaire. En octobre 2020, Bowser et le Conseil municipal de DC décrètent l'installation permanente.

Plus d'un an après cette initiative, un réaménagement du site permet d'imprimer de manière permanente les trois mots emblématiques dans la rue. La circulation des véhicules y est réintroduite et une plus grande partie de la rue est dédiée aux piétons. Et bien que ces gigantesques lettres jaunes soient destinées à être vues du ciel, ce sont pourtant celles, plus petites, que l'on peut lire sur les panneaux routiers au croisement des rues, composées dans la typographie officielle de la signalisation urbaine, la Highway Gothic, qui rappellent le caractère définitif de cette décision politique. [fig. 34].

L'impression physique de ces trois mots : BLACK LIVES MATTER, sérigraphiés sur les plaques en métal et coulés dans le béton en lettres capitales après avoir été scandés par la foule, confirme la puissance de la mobilisation collective.

²¹ La ville de Washington est surnommée « Chocolate City » en raison de la majorité afro-américaine de ses habitant·es.

V. Corps et réappropriation

V.1 Modes d'actions directes et identification

Dans la première version du film *Mary Poppins*, tourné en 1964 (l'action du film se déroule à Londres en 1910), Madame Banks, militante active des suffragettes, franchit la porte de sa maison et s'exclame : « *Good evening, Katie Nanna! We had the most glorious meeting! Mrs. Whitbourne-Allen chained herself to the wheel of the Prime Minister's carriage! Oh, you should have been there!* » (« Bonsoir, Katie Nanna ! Nous avons eu une réunion des plus glorieuses ! Mme Whitbourne-Allen s'est enchaînée à la roue de la voiture du Premier ministre ! Oh, vous auriez dû être là ! »). Et entonne avec candeur : « *We're clearly soldiers in petticoats / Fearless crusaders for women's votes* » (Nous sommes clairement des soldats en jupons / des Croisées intrépides pour le vote des femmes). [ma traduction] [fig. 35, 36].

« En 1906, il n'y a pas de place dans les circuits politiques et journalistiques traditionnels pour la diffusion des images favorables au suffrage féminin. Les suffragistes doivent donc organiser non seulement leur propagande mais aussi sa diffusion. Il s'agit de se rendre visibles pour revendiquer une place sur la scène publique et politique. » (...) « [Elles] développent des tactiques de plus en plus spectaculaires au service exclusif de la visibilité. » (Boussahba-Bravard, 2003). Elles comprennent qu'il est impératif d'inscrire leur lutte dans l'espace public et se résolvent à le saturer de leur présence. Outre les supports traditionnels du militantisme politique (affiches, bannières, tracts, banderoles, articles de presse), les suffragettes – qui revendiquent l'ironie narquoise de ce surnom dont le *Daily Mail* les affuble en janvier – utilisent bientôt des méthodes publicitaires et leur propre corps comme support de revendication.

« En France, une caricature de 1910 ridiculise Marguerite Durand collant une affiche électorale avec la queue d'un fauve et évoque le fait qu'une femme doit coller elle-même ses affiches, si elle veut être élue. Les militantes des collages contre les féminicides (...) le vivent aujourd'hui au quotidien. La peur qu'une femme prenne [la colle et] la parole dans l'espace perdure. » (Pinter, 2022).

Il est difficile pour les suffragettes de coller les affiches sur les murs de la ville ? Qu'à cela ne tienne : elles se font – déjà – photographier les pinceaux de colle à la main et défilent bientôt dans les rues en « femmes-sandwichs » ou parfois, le buste ceint d'écharpes qui rendent « immédiatement explicites leurs corps mis en scène dans la rue ». (Artières, 2013).

Elles reprennent à leur profit la puissance évocatrice de ce morceau d'étoffe qui les ennoblit, légende leurs actions et transforme leurs corps en banderoles. (Artières, 2013). L'affiche n'occupe plus les murs : elle se porte sur les corps et circule malgré tout, *via* la presse (Pinter, 2022).

Bientôt, elles produisent et commercialisent aussi des objets dérivés déclinés aux couleurs distinctives qu'elles ont choisies pour identifier leur groupe – le violet pour la dignité, le vert pour l'espoir (et la fertilité), le blanc pour la pureté – et dont l'omniprésence participe de leur identification et de leur stratégie de visibilité. En plus des vêtements et des accessoires typiquement féminins qu'elles arborent (éventails, foulards, ombrelles, corsages, ceintures, épingles à chapeaux, écharpes, rubans, médaillons, broches, insignes), les équipements domestiques affichent également les couleurs de la WSPU (*Women's Social and Political Union*) : services à thé, tasses, vases, serviettes de table, vaisselle et linge de maison, auxquels s'ajoutent cartes postales, partitions, papiers d'emballage pour thé et petits gâteaux. Ces produits sont d'abord en vente dans les boutiques de l'organisation puis vendus dans les grands magasins avant d'entrer dans les foyers. « L'espace public politique et commercial est investi : la rue devient le théâtre de la revendication et la banalité du quotidien sa mise en scène » (Boussahba-Bravard, 2003).

V.2 Citations chromatiques

En novembre 2016, lors de son *concession speech*, cet exercice oratoire lors duquel celui ou celle qui n'a pas été élu·e admet officiellement la défaite après les élections, Hillary Clinton s'adresse à ses électeur·ices en exprimant sa foi dans le processus démocratique, comme le veut (habituellement) la tradition. Nombreuses sont celles et ceux qui ont vu dans les revers en satin violet de son tailleur-pantalon, ponctués par la cravate assortie de son mari, une allusion aux couleurs du mouvement pour le droit de vote des femmes américaines. [fig. 37].

Le 3 janvier 2019, la représentante démocrate progressiste Alexandria Ocasio-Cortez (souvent désignée par ses initiales AOC), candidate victorieuse aux élections de la Chambre des représentants pour le 14^e district de New York, devient à 29 ans la plus jeune parlementaire jamais élue au Congrès des États-Unis. À son programme : la gratuité des études universitaires, une couverture maladie généralisée, l'abolition de l'agence de régulation de l'immigration, la défense des minorités, un nouveau *Green Deal*. Pour la cérémonie, elle porte un tailleur d'un blanc éclatant, claire allusion aux suffragettes américaines. La veille de

sa prestation de serment, une ancienne vidéo d'elle surgit sur le net, dansant sur un toit. Loin de lui porter préjudice, cette tentative de discrédit lui donne l'occasion de renchérir en utilisant à son profit les réseaux sociaux : elle retourne la situation, diffusant à son tour un film d'elle esquissant quelques pas de danse devant son nouveau bureau du Congrès en disant : « J'entends dire que le Parti républicain pense que les femmes qui dansent sont scandaleuses. Attendez qu'ils découvrent que les femmes parlementaires dansent, elles aussi ! »

En février 2019, puis en 2020, à l'occasion des discours du président Trump au Congrès sur l'état de l'Union, l'ensemble des femmes démocrates se vêt de blanc dans l'hémicycle, Ocasio-Cortez en tête. [fig. 38, 39].

Elle récidive le 13 septembre 2021 au gala du Metropolitan Museum of Art (Met) à New York, où se pressent les personnalités et les fortunes de la ville, portant une robe immaculée flanquée dans le dos d'un « Tax the Rich », mantra de la campagne de Bernie Sanders, dont elle est une fervente supportrice. [fig. 40].

V.3 Humour et indignation

Le mouvement Pussyhat naît de l'indignation à l'accession au pouvoir du 45^e président américain, Donald Trump, dont le comportement vis-à-vis des femmes est notoirement problématique. Dans un enregistrement de 2005 obtenu par le *Washington Post* avant l'élection présidentielle, il parle en termes vulgaires des femmes à Billy Bush, alors animateur de l'émission *Access Hollywood*. « *I just start kissing them. (...) Just kiss. I don't even wait. And when you're a star, they let you do it. You can do anything. Grab 'em by the pussy. You can do anything.* » (Je commence tout simplement à les embrasser. (...) J'embrasse, c'est tout. Je n'attends même pas. Et quand tu es une star, elles te laissent faire. Tu peux faire n'importe quoi. Les attraper par la chatte. Tu peux tout faire.) [traduction libre].

Le Projet Pussyhat se définit comme « un mouvement social axé sur la sensibilisation aux questions relatives aux femmes et sur l'avancement des droits humains, en favorisant le dialogue et l'innovation par le biais des arts, de l'éducation et du discours intellectuel ». Sur leur site, on trouve des conseils pour tricoter (et offrir) des bonnets roses à porter lors de la manifestation, comme « symboles de soutien et de solidarité pour les droits des femmes et la résistance politique ». Il entend fournir aux participant·es de la *Women's March* un moyen de faire une déclaration visuelle collective unique qui aidera les activistes à mieux se faire entendre. [fig. 41].

Le 21 janvier 2017, au lendemain de l'investiture de l'homme d'affaires, la Marche des femmes sur Washington D.C., probablement la plus grande manifestation d'une journée dans l'histoire des États-Unis, mobilise près de 5 millions de personnes à travers tout le pays. Selon le *Crowd Counting Consortium*, un projet d'intérêt public et scientifique visant à documenter les foules et la contestation aux États-Unis, 653 cortèges ont été comptabilisés sur le sol américain et plus de 300.000 personnes ont participé à des marches « sœurs » dans au moins 261 autres pays à travers le monde, offrant une solidarité transnationale inédite au mouvement initial.

Le mot « *pussy* » que ce défilé mobilise et se réapproprie, renvoie directement aux termes de Trump, au même titre que le code genré de la couleur rose, qui évoque aussi celle du vagin (« *pussy* » et « chatte » signifiant en anglais et en français à la fois l'animal et, en argot, le sexe des femmes – le mot « *pussyhat* » pouvant lui-même être traduit par « femme à poil » –), ou le tricot qui convoque le travail des aiguilles et de la confection typiquement féminins, tout en offrant une protection nécessaire au froid glacial du mois de janvier – que les millions de manifestant·es ont dû affronter.

Ce bonnet offre un signe d'identification, mais ne protège pas les marcheur·euses de reconnaissance faciale. Dans son analyse du 7 février 2017, le *Washington Post* rappelle que « La marche exige un niveau d'engagement beaucoup plus élevé que le vote. Elle prend plus de temps, n'est pas anonyme, implique souvent des coûts financiers et peut mettre le ou la marcheur·euse en danger ou l'exposer à un risque d'arrestation ou de représailles – en particulier dans les régions où les manifestant·es expriment le sentiment d'une minorité. »

V.4 Riposte graphique

Au mois d'août 2018, Bernard Giudicelli, le Président de la Fédération Française de Tennis, pointe du doigt la tenue de la joueuse de tennis américaine Serena Williams lors du dernier tournoi Roland-Garros, annonce qu'elle ne sera plus acceptée, et qu'il convient de « respecter le jeu et l'endroit », induisant que le port de la jupe est requis pour les femmes. L'athlète avait porté un justaucorps intégral noir, (assorti d'une ceinture rose, clin d'œil au film *Black Panther* et à *Catwoman*) : un dispositif médical qui lui permettait de lutter contre ses problèmes de circulation sanguine après son accouchement.

Sexisme? Classisme? Racisme? Sur Twitter, l'ancienne championne Billie Jean King s'indigne : « *The policing of women's bodies must end. The 'respect' that's needed is for the exceptional talent Serena Williams brings to the game. Criticizing what she wears to work is*

where the true disrespect lies ». (Le contrôle du corps des femmes doit cesser. Le ‘respect’, on le doit au talent exceptionnel que Serena Williams apporte au jeu. Critiquer ce qu’elle porte sur les courts : c’est là que l’on manque vraiment de respect). Son équipementier (Nike) renchérit : « *You can take the superhero out of her costume, but you can never take away her superpowers.* » (On peut retirer le costume d’une super-héroïne, mais on ne peut pas lui retirer ses super-pouvoirs). [traductions libres].

En réponse à l’injonction qui lui est faite de porter des vêtements plus féminins, trois semaines plus tard, à l’US Open, c’est vêtue d’un tutu couleur parme et de bas résille, conçus par le designer Virgil Abloh (†), que Serena bat son adversaire. [fig. 42].

Cette polémique autour des vêtements des athlètes féminines sur les courts de tennis provoque des remous. Depuis, à Wimbledon, où pour rentrer sur les courts, une tenue immaculée est requise officiellement depuis 1963, le code vestimentaire s’est assoupli : il est désormais possible pour les joueuses, gênées à l’idée de porter du blanc en période de règles, de porter des sous-shorts colorés sous leur jupe.

V.5 Vulnérabilité et collectivité

Différant du principe de détournement, la réappropriation peut concerner des mots (*Suffragettes* vs *Suffragists*, *Black* vs *Nigger*, &c.), ou des images qui, destinées à une cause ou un objet, peuvent être assignées à d’autres buts.

Depuis septembre 2022, la photo d’un drapeau composé de cheveux au vent a été attribuée par erreur au mouvement de révolte des Iraniennes se coupant les cheveux en signe de protestation, suite à l’assassinat par la police des mœurs de la jeune Kurde Mahsa Amini. (Arrêtée à Téhéran pour « port de vêtements inappropriés », Amini est tabassée à mort et décède trois jours plus tard).

En réalité, ce cliché est extrait d’une vidéo tournée en 2014 en Martinique par l’artiste belge Édith Dekyndt. Son drapeau est planté sur le rocher du Diamant en référence au navire négrier sombré au même endroit le 8 avril 1830, provoquant la mort de 174 esclaves noirs. Rendant également hommage au philosophe martiniquais Édouard Glissant, son œuvre s’intitule « Ombre indigène » (Part. 2, Martinique), video projection, 16/9, 34’17”, *on a loop*, 2014. Alors que le régime brutal d’Iran a demandé à son équipe chargée des technologies de l’information de rapporter et bloquer tout *post* Instagram qui véhiculerait cette image comme

« erronée factuellement », l'artiste, interrogée sur les réseaux sociaux à propos de l'utilisation de cette photo comme outil de ralliement visuel contre la barbarie du régime iranien, s'est déclarée honorée que son image soit utilisée dans ce contexte et brandi en protestation virtuelle. [fig. 43].

L'artiste iranienne Mandana Moghaddam, ayant trouvé l'asile politique en Suède, a, elle aussi, régulièrement utilisé les cheveux comme médium artistique, notamment pour son installation *Chelgis II* à la Biennale de Venise en 2005, faisant suspendre au milieu de la pièce un épais bloc de béton soutenu par quatre longues tresses de cheveux de 6 mètres de long, accrochées au plafond et prises dans le ciment. (« Chelgis » signifie 40 tresses en persan).

Le mouvement féministe Femen, fondé en 2008 par quatre jeunes femmes à Kiev, articule corps et écrit. Très vite, elles choisissent de dénuder leur poitrine sur laquelle elles écrivent au feutre noir leurs revendications, avec pour cibles le patriarcat, les régimes totalitaires, la religion. (Une des fondatrices, Inna Shevchenko, s'exile en France après avoir tronçonné une croix à Kiev en soutien aux Pussy Riot). « Les seins nus symbolisent la condition des femmes ukrainiennes : pauvres, vulnérables et seulement propriétaires de leur corps ». (Artières, 2013).

Le cas le plus marquant où la banderole disparaît au profit du seul corps est celui du salut fasciste, signe de ralliement du fascisme italien, inventé par un poète italien proche de Mussolini, adopté ensuite par le Parti national-socialiste. « Véritable drapeau corporel, ce geste est très vite porteur d'un message qui n'a pas besoin d'être prononcé mais qui semble comme inscrit dans la main au bout du bras tendu ». (Artières, 2013).

« Le poing levé [avec la paume serrée] devient le signe d'appartenance (...) de la gauche antifasciste qui s'oppose aux troupes du bras tendu. (...) Rite simple, élémentaire, qui redouble dans sa forme collective celui du mouvement spontané de menace, de colère ou de liesse, il ne nécessite aucun support 'technique' et se prête à la manifestation collective comme à la pose individuelle. » (Vergnon, 2005).

En 1935, Leni Riefenstahl construit l'image du national-socialisme en filmant la nation comme un corps unifié (dans le *Triomphe de la volonté*), puis le corps comme l'idéal des nations dans le documentaire de propagande *Olympia* – sous le titre d'exploitation francophone *Les Dieux du Stade* – tourné lors des Jeux olympiques de Berlin en 1936. Ses

associations de figures de style (le ralenti, l'inversion du sens de défilement, le *match cut* et les mouvements de caméra immersifs) sont de véritables odes à Hitler et à la pensée nazie.

VI. Sémiologie

VI.1 Signe et identité

Il est intéressant de noter combien, près de quatre-vingts ans après la dissolution du parti nazi, la vue d'un swastika²² continue à susciter l'effroi. Malgré sa popularité en Inde et son caractère sacré dans l'hindouïsme, le bouddhisme et le jaïnisme, son usage en Occident, tout comme l'attribution du prénom Adolf, semble au-delà de la rédemption, voué à un purgatoire éternel. La redécouverte, par l'historien du design Steven Heller, du manuel d'identité visuelle du Parti nazi publié en 1936 – Le livre d'organisation du NSDAP (*Organisationsbuch der NSDAP*²³) – montre que rien n'était laissé au hasard : le symbole y est décliné sur les oriflammes, brassards, badges d'honneur, uniformes.

L'application et l'utilisation de la croix gammée et des symboles auxiliaires, de même que celle de la phrase « *Kraft durch Freude* » (« La Force par la Joie ») sont la responsabilité de Robert Ley, chef du Front allemand du travail (*Deutsche Arbeitsfront*). C'est son bureau qui détermine les normes du papier à lettres, les enseignes émaillées, les drapeaux et fanions, les récompenses et insignes militaires.

Tandis que l'architecture fasciste est confiée à Albert Speer [fig. 44], c'est le tailleur Hugo (Ferdinand) Boss, reconnu comme « membre bienfaiteur de la SS » qui dessine et produit, à l'aide de travailleur·euses forcé·es, tous les uniformes nazis : de la première milice d'Hitler, les chemises brunes (la SA), en passant par ceux de la SS, à ceux des Jeunesses hitlériennes et de la Wehrmacht.

De 1967 à 1972, le comité d'organisation des Jeux olympiques confie au graphiste Otl Aicher, déserteur de l'armée lors de la Seconde Guerre mondiale, la délicate tâche de concevoir l'identité et la communication visuelle des Jeux de Munich, les premiers à se dérouler sur le sol allemand depuis la fin de la guerre.

²² Les Nazis l'utilisent penché à 45°, en noir inscrit dans un rond blanc sur fond rouge.

²³ *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter-Partei* (Parti national-socialiste des travailleurs allemands).

Il s'emploie à concevoir une ligne graphique la plus complète (de l'uniforme des hôtesse jusqu'aux billets d'entrée) et la plus éloignée possible de la symbolique visuelle de l'Allemagne nazie. Ses choix chromatiques se portent sur le bleu, le jaune, le vert et l'orange qu'il décline dans plusieurs nuances. Il conçoit aussi la première mascotte officielle des Jeux olympiques : un teckel dénommé Waldi. [fig. 45, 46].

Aicher s'insurge contre la transformation des objets du quotidien en œuvres d'art. Il affirme que le pouvoir a toujours utilisé l'art pour se justifier et se sublimer à travers lui. Que la culture, pour une grande part, a toujours été une culture de domination.

En 1968, le gouvernement allemand ferme l'école d'Ulm – qu'Aicher a fondée en 1953 avec Max Bill et Inge Scholl²⁴, dans la lignée du Bauhaus –, jugée trop subversive.

VI.2 Controverses iconographiques

Le mouvement social de défense des droits des femmes *All-Poland Women's Strike* (la Grève des Femmes de Pologne, souvent réduit à l'acronyme AWS, ou en polonais OSK, pour *Ogólnopolski Strajk Kobiet*) est à l'origine de l'organisation du « lundi noir », une action de protestation contre une proposition de loi qui renforce la législation sur l'avortement. Le 30 septembre 2016, la manifestation se déroule simultanément dans 147 villes et villages polonais et rassemble plus de 100.000 femmes dans les rues. C'est dans ce contexte qu'apparaît le symbole de la foudre, à l'initiative de l'illustratrice Ola Jasionowska, qui avait partagé quatre visuels à télécharger sur le profil Facebook de l'organisation. [fig. 47]. Au fil du temps, dans les manifestations qui suivent, en plus des vêtements, maquillages et accessoires (parmi lesquels on trouve évidemment les cintres – brandis aussitôt que l'on évoque les pratiques clandestines d'avortement – et les parapluies), les femmes s'approprient le signe distinctif de l'éclair rouge traversant leur visage.

L'éclair, qui évoque les panneaux d'avertissement des lignes à haute tension, ne fait pas l'objet d'une attention particulière jusqu'à ce qu'il émerge graduellement en tant que signature visuelle unique du mouvement pro-avortement. Saisissant le dangereux potentiel de déconstruction du symbole, le mouvement « pro-vie » affirme lui reconnaître un lien avec les insignes ésotériques du *Schutzstaffel*, les pseudo-runes utilisées par les SS²⁵. La réaction des partisan·es de l'avortement ne se fait pas attendre, réfutant cette lecture subversive

²⁴ Autrice de l'essai *La Rose blanche*, retraçant l'histoire du mouvement de résistance allemande dans laquelle étaient investies sa sœur Sophie et son frère Hans, décapité·es par les Nazis.

²⁵ Les membres de la *Schutzstaffel*, héritiers des « hussards de la mort » de l'empire allemand, arborent aussi une tête de mort sur leurs couvre-chefs.

opportuniste. Interrogée sur la signification de son signe, l'artiste elle-même invalide catégoriquement cette analogie. Elle explique que la référence au danger se veut une mise en garde des femmes adressée au gouvernement auquel elles signifient leur profond désaccord. La journaliste féministe Katarzyna Chudzik affirme que les membres de l'OKS se déclarent « plus proches de Ziggy Stardust que d'Hitler » et conclut son argumentation iconographique en estimant que l'association visuelle la plus proche est celle de la cicatrice d'Harry Potter, « qui symbolise la victoire résultant de la plus puissante de toutes les sortes de magie à l'œuvre : l'amour ». En l'occurrence, envers les femmes. Dans les foules exaspérées, mues par la fureur dont rend compte cet éclair, naissent une multitude d'écrits et de visuels qui nourrissent le répertoire formel et verbal de leur fronde. [fig. 48, 49, 50].

VI.3 Prolifération

« L'affiche naît de l'invention de la lithographie et de sa capacité à colorer une surface de papier par des procédés d'impression à coûts accessibles. » (Pinter, 2017). Les nouvelles techniques de reproduction deviennent des tremplins de communication. Elles offrent aux artistes des surfaces inédites d'exposition dans la rue – un lieu d'affirmation graphique où l'on fait un usage politique de l'écrit –.

Dans l'intervalle entre les deux guerres mondiales, inspiré par les innovations créatives du Constructivisme russe, John Heartfield (de son vrai nom Helmut Herzfeld), adhérent du Parti communiste allemand et membre du mouvement Dada, utilise, avec Raoul Hausmann, George Grosz et Hannah Höch²⁶, le photomontage pour prévenir des dangers de la montée du fascisme hitlérien.

La technique de l'héliogravure lui permet d'inonder les murs de Berlin de ses pastiches de la propagande nazie. Heartfield entame, sur les murs, un dialogue ironique avec les autorités, aux affirmations desquelles il offre des réponses graphiques, aussitôt placardées dans la ville : il légende une radiographie de la poitrine d'Hitler qui expose sa trachée remplie de pièces d'or : « *Adolf, der Übermensch. Schluckt Gold und redet Blech* » (Adolf le Surhomme : avale de l'or et débite des insanités) [traduction libre]. [fig. 51].

²⁶ Percussionniste de couvercle en fer-blanc dans l'*Antisymphonie* donnée par Jefim Golyscheff en avril 1919, elle participe à l'exposition de photomontages et collages à la Première Expo Dada de Berlin. Victime d'un dénigrement sexiste au sein même du groupe des dadaïstes, son travail résonne des préoccupations féministes. Ses collages dénoncent la vision machiste et misogyne de la république de Weimar. On décèle chez Marta Rosler une parenté avec son œuvre.

« La caricature, la satire, le pathos, la poésie et la clarté didactique étaient pour lui autant de ressources valables pour un art qu'il considérait clairement comme une arme. » (Richter, 2018). C'est lui qui, sur base d'une esquisse de Grosz, transforme le poing levé en emblème.

Plus tôt, à la fin du XIX^e siècle, le graveur et dessinateur de presse franco-suisse Félix Vallotton entre comme illustrateur dans le journal satirique et désabusé *L'Escarmouche*, puis collabore à d'innombrables périodiques et revues contestataires (le très à gauche *Courrier français*, les hebdomadaires satiriques *Le Rire*, *Le Cri de Paris*, *Le Sifflet*, les périodiques et magazines illustrés *Le Canard sauvage*, *Le Témoin*, *L'Assiette au beurre*). Observateur impitoyable, il croque la vie parisienne et dépeint d'un trait vengeur la stupidité triomphante, l'affaire Dreyfus, les luttes sociales, le colonialisme, les violences policières. [fig. 52].

VI.4 Subtiles subversions

Au début des années 1950, l'épicentre de l'affiche polonaise se situe dans l'atelier d'Henryk Tomaszewski, affichiste et pédagogue. Bien que la Pologne soit entrée dans le bloc soviétique et les productions artistiques tombées sous le joug de la censure de l'état, les graphistes bénéficient d'une certaine immunité²⁷ et en profitent habilement. La politique communiste encourage vivement la promotion de la culture et lui passe régulièrement commande. « [Son] but était de présenter de la manière la plus indépendante, la plus cocasse, la plus subversive, la plus intelligente possible le caractère d'un film, d'une pièce, d'une exposition », raconte son fils, Filip Pągowski. (Tyl, 2016). [fig. 53].

Au bénéfice d'un échange culturel avec la France, trois jeunes graphistes se rendent à Varsovie pour le rencontrer et assister à ses cours. Ils y découvrent son approche intellectuelle, celle du concept et du signe, en plus de son approche esthétique et artistique. Ils le voient « privilégier la métaphore, la synthèse, la suggestion, les mots-clés, donc l'économie des moyens. Ils apprennent enfin qu'il faut savoir déclencher des complicités avec le commanditaire. » (Maruszewska et Sarfis (dir.), 1995). De retour à Paris, en fidèles dévots à Tomaszewski qui, en dépit des moyens médiocres dont il dispose, pratique l'art de l'affiche plutôt que le graphisme utilitaire, les futurs fondateurs du collectif Grapus (Pierre Bernard,

²⁷ Tomaszewski sera réprimandé pour l'affiche du spectacle « Historia » de Witold Gombrowicz, dont le pied dessine le signe « V » de Solidarność avec ses orteils.

François Miehe et Gérard Paris-Clavel) refusent de se mettre au service de l'économie marchande et prennent la décision de se spécialiser dans un graphisme d'utilité publique et de communication sociale. Formant un groupe égalitaire et protéiforme – ils seront rejoints au fil des années par des dizaines de collaborateur·ices –, communistes progressistes²⁸, ils choisissent d'élaborer leurs images collégialement et d'y apposer une signature commune : Grapus – contraction de « graphisme » et de « crapule stalinienne (crap stal) ».

Leur « graphisme d'utilité sociale » sème bientôt le désordre dans un paysage graphique dominé par la rigueur et la sobriété des designers suisses. « [Ils] donnent à penser grâce, entre autres, à une interaction dynamique texte-image et à des expressions plastiques qui tranchent avec le consensus habituel » (Tyl, 2016). [fig. 54].

VI.5 Crayons armés

Les États-Unis, où se sont réfugié·es bon nombre d'artistes d'Europe centrale persécuté·es d'abord par les Nazis puis par les Soviétiques, sont le théâtre d'émeutes raciales. Le pays fourmille de créativité dans un contexte politique troublé.

Profondément marqué à la fois par l'occupation et par la libération, Tomi Ungerer quitte son Alsace natale pour les États-Unis. Il y rencontre rapidement le succès, puis la censure. Facétieux et grave à la fois, il franchira bientôt les limites bien-pensantes américaines, sautant allègrement des illustrations pour enfants à la satire politique en passant par les dessins érotiques. Ses dessins publiés dans les revues de contre-culture visent la Guerre du Vietnam, la course à l'armement, la ségrégation raciale, et forgent sa réputation d'agitateur. Armé de crayon et d'encre, de colle et de ciseaux, il dénonce toutes les cruautés, y compris celles commises par ses hôtes dont il meurtrit le patriotisme. [fig. 55, 56, 57].

VII. Anarchie graphique et épuisement des utopies

Les guerres s'éternisent, les révoltes étudiantes démarrent aux États-Unis, traversent le monde jusqu'au Japon et mobilisent toute une génération.

Dans le tumulte des soulèvements étudiants à Paris en mai 1968, l'École des Beaux-Arts de Paris, occupée par les grévistes, devient un lieu de création et production graphique

²⁸ Quoique souvent fâchés avec les dirigeants du Parti Communiste français.

anonyme et clandestin : l'Atelier populaire. Dictées par l'urgence, contraintes par la technique (un dessin simple en aplat, une couleur par affiche), les affiches sont dessinées le jour, soumises au vote lors d'une assemblée générale le soir et sérigraphiées la nuit. [fig. 58]. Ce graphisme rudimentaire et éphémère des apprentis propagandistes vise à changer de paradigme de société. « L'écrit devient une arme politique que l'on brandit comme un fusil : il recouvre les monuments, les statues, se déploie sur les portails des usines et dans les cours des universités. » (Artières, 2013).

Quand la révolte éclate, le stratège du langage Guy Debord n'hésite pas à s'en revendiquer l'artificier en chef. (Greilsamer, 2023). Héritier nihiliste du surréalisme et du lettrisme, féroce opposé à l'idée bourgeoise du bonheur et à la dictature de la marchandise, il théorise le détournement des mots et des images pour réveiller les esprits (Chevaillier, 2023). Avec l'Internationale situationniste, il publie *La Société du spectacle*, ronéotype la revue *Potlatch* et conçoit un jeu de plateau, *Kriegspiel* (le Jeu de la guerre)²⁹, qui reproduit la dialectique de tous les conflits.

À Londres, après une grande période d'espoir déçu, en écho avec les collages situationnistes de Debord et dans l'épuisement des utopies, les Punks convoquent la destruction dans une re-création musicale et visuelle. Leur musique brute, rapide, simple, naît en réaction aux boursoufflures du rock et en opposition aux enjolivements hippies. Mais là où les Français se saisissent du verbe et élaborent des lettrages d'insurrection, les Britanniques subvertissent le visuel.

Ils hurlent leur désespoir – *No Future* – et se lacèrent sur scène, profèrent des jurons jusqu'au boycott médiatique. Interdits d'antenne ? Leurs fans s'emparent de leur communication : iels rédigent des fanzines, dessinent les *leaflets* qui font la promotion de leurs concerts clandestins, sculptent leurs cheveux avec du savon de vaisselle, accessorisent des objets du quotidien : épingles à nourrice, colliers pour chiens, lames de rasoir.

Les bombes de peinture en spray – en ligne directe du siphon à soda –, offrent un nouvel outil d'écriture bon marché, assurant discrétion et rapidité d'exécution aux inscriptions urbaines, aux confins de l'art et du vandalisme. « Si l'invention du tube de peinture souple a permis le développement de l'impressionnisme en offrant aux artistes la possibilité d'aller peindre en extérieur, on peut de la même manière affirmer que c'est la bombe aérosol qui a permis la naissance du graff, activité qui flirte avec l'illégalité. » Avec le feutre, elle joue « un

²⁹ Qu'il mettra au pilon, avec tous ses autres écrits, en 1991.

rôle décisif dans la visibilisation des écritures déviantes ». (Carle, 2020). En extérieur, elle supplante le pinceau et se révèle rapidement indispensable. Elle permet d’agir vite et de courser la guerre à l’effacement qui est faite aux écrits insurrectionnels – moins discrets depuis qu’un nouvel embout, le « fat cap », inventé à New York en 1972, permet d’écrire en traits plus épais –.

La boutique de Vivienne Westwood, où se vendent des t-shirts, devient le foyer d’expérimentations de toutes les subversions et lance les styles. Sur les pochettes de 45 tours, Jamie Reid malmène la Reine (encore elle) et The Clash chante « White Riot ». Malgré l’opportunisme mercantile de Malcom McLaren et les tentatives de récupérations de l’ultra-droite, le Punk se réinvente encore grâce à son credo bricolo : *Do-It-Yourself* !

VIII. Répression et ridicule

Au printemps 2022, quelques mois après que se ravive brutalement le conflit russo-ukrainien, Alexandra Skochilenko dispose, dans un supermarché de Saint-Pétersbourg, des tout petits papiers parodiant les étiquettes des prix, sur lesquelles on peut lire des informations factuelles concernant l’invasion russe : « L’armée russe a bombardé une école d’art à Mariupol où environ 400 personnes se cachaient des tirs d’obus », ou « L’inflation hebdomadaire a atteint un niveau inégalé depuis 1998 à cause de nos actions militaires en Ukraine. Arrêtez la guerre ». [traduction libre]. Cette musicienne lesbienne – son orientation sexuelle lui a valu de subir brimades et agressions sexuelles en prison – encourt une peine pouvant aller jusqu’à quinze ans d’enfermement. [fig. 59].

Inspiré par son histoire personnelle (né à La Havane, dans une famille qui fuit Castro pour l’Amérique lorsqu’il a neuf ans), Edel Rodriguez se consacre à l’illustration de presse. Ses couvertures incendiaires visant la présidence Trump pour les magazines *Time* et *Der Spiegel*³⁰, devenues iconiques, lui attirent menaces et louanges sur les réseaux sociaux : le 45^e mandataire de la Maison Blanche, au teint invariablement orangé, chevauche un missile monté sur ressort avec le dirigeant nord-coréen, se cache sous un bonnet du KuKluxKlan, égorge la Statue de la Liberté. [fig. 60].

³⁰ Après que Klaus Brinkbauer, éditeur en chef du *Spiegel*, a repéré son travail sur son compte Twitter.

Rodriguez aime honorer la mémoire de Vicente Miguel Carceller³¹ et Carlos Gómez Carrera dont les propos et les dessins ont défié le fascisme espagnol entre 1909 et 1939, dans l'hebdomadaire satirique *La Traca* – qui atteint un tirage d'un demi-million d'exemplaires par semaine. Leurs articles et illustrations contre l'Église, le roi et les généraux fascistes leur ont valu d'être doublement réduits au silence : par un peloton d'exécution d'abord, par la censure de Franco ensuite.

En juin 2019, lors de sa première visite diplomatique au Royaume-Uni, Donald Trump est accueilli par son double gonflable : un bébé orange en colère, smartphone à la main. Pour avoir accordé l'autorisation de son déploiement dans le ciel de Londres, le maire travailliste Sadiq Khan, désignant le projet « d'artistique et non contestataire », se voit qualifié de « *soft on terrorism* » (laxiste en matière de terrorisme) [traduction libre] par le dirigeant américain.

La caricature en couche-culotte, un ballon de 6 mètres de haut gonflé à l'hélium, qui a fait l'objet d'un financement participatif, flotte deux heures au-dessus de Westminster, juste avant que le président conservateur ne rencontre Theresa May au 10 Downing Street. L'enjeu est de gagner la bataille médiatique. [fig. 61].

Leo Murray, l'activiste qui l'a imaginé, et Matt Bonner qui l'a conçu graphiquement, se réjouissent que leur immense baudruche colérique, considérée par le pro-Brexit Nigel Farage comme « la plus grosse insulte jamais faite à un président américain en exercice », ait convaincu le milliardaire d'écourter sa visite.

Des objets démesurés peuvent être utilisés pour désamorcer des menaces de violence. Ils transforment et redéfinissent les situations de conflit. Leur taille colossale fait désordre. Mieux : elle rompt l'ordre.

Visant à la fois à célébrer un objet symbolique qui sert d'arme à tous les soulèvements révolutionnaires et à subvertir la représentation médiatique typique des manifestant·es en tant que « fauteur·euses de troubles/lanceur·euses de pierres », le collectif allemand Eclectic Electric utilise d'énormes pavés gonflables. [fig. 62]. En 2012, à Barcelone et Berlin, ces structures font avorter la charge policière, transformant aussitôt la manifestation en une situation carnavalesque. Ils offrent en spectacle l'impuissant et ridicule combat des CRS contre ces objets mous, rebondissant dans la foule. (Graeber, 2014).

³¹ Un documentaire réalisé par Ricardo Macián en 2021, « *Carceller, el Hombre que Murió Dos Veces* » (« Carceller, l'Homme qui est mort deux fois »), dévoile son histoire.

IX. Conclusion

Quand Michel-Ange brosse le portrait d'Adam dans *Le Jugement dernier*, il est au service du pouvoir : l'Église est son commanditaire et sa peinture, un instrument de propagande.

En Europe, au Moyen Âge, les manuscrits sont confinés aux monastères. Au peuple illettré sont données à voir des représentations picturales de scènes chrétiennes, selon une iconographie très contrôlée. Ce n'est qu'à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance qu'une nouvelle classe sociale, ayant accédé à la richesse par le commerce, passe elle-même commande d'œuvres (pour un usage public ou privé). Dans les scènes religieuses s'invitent alors parfois leurs commanditaires, un premier compromis demandé aux artistes : vérités, demi-vérités, mensonges. (Roberts, 2006).

À la libération du contrôle de l'Église, de la noblesse et de la famille, se substitue un nouvel asservissement. Les arts graphiques – et la publicité en particulier – produisent des objets culturels, des outils de manipulation invisible : une propagande économique. Aujourd'hui, les designers sont souvent les outils du capitalisme qui a pris le relais des anciennes figures d'autorité et nous tient sous son joug singulier. C'est dans le contexte de cette fameuse « Société de consommation » conspuée et théorisée par Debord et Baudrillard que sont enracinées les écoles d'art, dont la mission est de former les futurs constructeur·ices d'images. Confronté·es au paradoxe de l'altruisme et de la sécurité économique, les apprenti·es designers sont appelé·es à « donner forme », à façonner le monde qui les entoure, dans un processus que le graphiste américain Paul Rand définit comme « une activité (unifiée) basée sur l'analyse et gouvernée par l'imagination ».

En outre, dans les écoles d'art occidentales, lieux d'éducation privilégiés, et où la grande majorité des postes à responsabilité sont octroyés à des hommes blancs³² – s'adressant à un public principalement féminin et dont la proportion racisée est minime –, le risque de renforcer les stéréotypes et de réaffirmer la domination patriarcale est considérable³³. Ces lieux de production et de diffusion de savoir, faute d'une plus grande diversité aux endroits de direction dans les équipes pédagogiques – elles-mêmes inscrites dans un néolibéralisme

³² Pour l'année académique 2021-2022, à la tête des départements de l'ENSAV de La Cambre, le ratio hommes/femmes s'élève à 15/5 (Mélissa Rea, « La diversité dans les écoles d'art », travail de fin de Bachelor, Atelier de Communication visuelle et graphique, juin 2022).

³³ La même année, en troisième année de Bachelor, le ratio du nombre d'artistes masculins/féminines vu·es en cours d'histoire de l'art du XIX^e et XX^e siècle s'élève à 97 % contre 3 %. (Garance Dupré, « Analyse des syllabus d'art », travail de fin de Bachelor, Atelier de Communication visuelle et graphique, juin 2022).

trionphant –, forment un formidable rempart aux évolutions urgentes et indispensables des contenus des cours et aux réflexions sur l'éthique des curriculums dans les écoles d'art.

« Dans *La pédagogie des Opprimés*, Paolo Freire rappelle qu'il n'existe pas de processus éducatif neutre. Il peut soit conformer les étudiants à la logique du système dominant, soit devenir une pratique de la liberté, œuvrant à la transformation de la société. » (Baudet, 2022).

La transformation de notre conscience est la première étape de notre politisation féministe. (hooks, 2021)

Il est impératif que les éducateur·ices prennent conscience de leurs privilèges, afin de mieux comprendre la systémique des discriminations et d'identifier les angles morts de leur réflexion. Car nous sommes aujourd'hui toutes et tous soumis·es au même contexte d'urgence sociale et environnementale, « confrontés à une incertitude imminente quant à l'avenir de notre planète, qui modifiera probablement radicalement nos modes de production, nos échanges commerciaux et nos relations mutuelles à travers le monde. La survie nous obligera presque certainement à nous détourner de notre souci de nouveauté éphémère. » (Roberts, 2006). Quel avenir les créateur·ices désirent-ils ?

« Il est urgent d'éveiller un sens profond de la responsabilité envers les autres et la Terre. » (Federici, 2022). Silvia Federici et bell hooks osent parler d'utopie.

« La révolution épistémologique de repenser le processus pédagogique se heurte à la force de l'inertie, à la peur du changement. » (hooks, 2021). En 2015, lorsque j'introduis une réflexion sur les questions d'urgence sociale et climatique dans le programme de mes cours³⁴, je rencontre des résistances chez mes collègues enseignant·es et même chez les apprenant·es. En plus de reconsidérer la nature de la production artistique des étudiant·es et ses critères d'évaluation, je remets aussi en question les méthodes pédagogiques.

« Le manque de formalité traditionnelle dans l'expérimentation des pratiques progressistes est souvent confondu avec un manque de sérieux et utilisé pour délégitimer ces nouvelles approches » (hooks, 2021). Ce que bell hooks propose, c'est une praxis pédagogique différente, comme mode de résistance. Or si je demande à mes étudiant·es de reconsidérer radicalement leurs principes et leurs pratiques, je dois faire preuve de la même exigence à l'égard de ma propre méthode d'enseignement, en prenant appui sur la façon dont se sont concrétisées les résistances.

³⁴ Des cours de Design graphique dans l'atelier de Communication visuelle et graphique à l'ENSAV de La Cambre, Bruxelles.

Il convient, finalement, de faire de la place aux émotions : à la subjectivité, à la colère, à la joie. Puiser dans les exemples de l'histoire, mais puiser aussi dans l'indignation, comme un terreau fertile, producteur d'une nouvelle variété de réponses visuelles en lutte contre un fatalisme ambiant. Ce serait une erreur de penser que la rage est nihiliste, alors qu'elle mène à la marche contre l'inégalité et le racisme. Elle condense la sensibilité contemporaine. Elle est mobilisatrice.

Car il s'agit de secouer vigoureusement le désenchantement, le sentiment de désillusion et la constante déploration incarnés par la génération des *Boomers* – ceux-là même qui écrivaient jadis leur colère sur les murs et s'installent désormais dans un rôle de spectateur·ices et non d'acteur·ices.

L'histoire nous montre que des individus indignés par des situations d'inégalité n'ont jamais cessé de mettre à contribution les artistes. Ils ont utilisé les arts visuels pour donner à voir et à comprendre la réalité des injustices, pour dessiller les yeux du public.

La prodigieuse mobilisation des suffragettes qui, constatant le trop faible pouvoir des mots seuls, entreprennent de saturer visuellement l'espace public de leur cause, en est un exemple. « Arme exclusive des légalistes, le verbe sous toutes ses formes légales, n'a pas apporté le suffrage féminin malgré une campagne d'un demi-siècle. Le slogan des suffragettes '*Deeds not Words*' (Des actes et non des mots) [traduction libre] illustre bien comment la visibilité est d'abord un moyen, puis deviendra progressivement leur seul but. » (Boussahba-Bravard, 2003).

À d'autres moments, les signes s'inventent pour mieux rester dans l'ombre : le code des vagabond·es frappé·es de plein fouet par la crise doit rester indéchiffrable pour les non-initié·es.

Parfois, les intérêts se croisent : le geste social des producteurs de grains finit par générer un profit commercial. Des caractères typographiques sont tour à tour utilisés de manière autoritaire par un pouvoir, puis par le camp adverse. Un homme d'affaires prospère peut inonder le marché de quolifichets abolitionnistes. On a vu la violence symbolique de la destruction d'images nourrir ou anéantir un espoir. Un signe iconographique peut signer un arrêt de mort ou affranchir d'un apartheid économique et social. L'intelligence d'une subversion peut elle aussi décupler la vigueur d'une contestation. L'histoire, même récente, nous montre combien un trait au crayon, à l'encre de Chine, peut déclencher une brutalité extrême. Comment le sarcasme est un détonateur puissant, comment le ridicule et l'absurde

peuvent provoquer ou désamorcer la violence. On pourrait presque juger de l'efficacité d'un moyen, même discret, à la mesure de sa répression. La pertinence de la moindre avancée s'évalue à la résistance qu'elle rencontre.

Jonathan Barnbrook, l'agitateur graphique célèbre pour sa longue collaboration avec David Bowie et ses engagements éthiques, est l'un des nombreux co-signataires du manifeste *First Things First* – dont l'original a été rédigé par Ken Garland en 1964 et réédité en 2000 –, un plaidoyer pour que les designers et les photographes utilisent leurs compétences de manière responsable, plutôt que pour promouvoir des produits futiles.

Pour la conférence de l'AIGA³⁵ à Las Vegas en 1999, Barnbrook transforme en panneau d'affichage la célèbre citation de Tibor Kalman : « Designers, restez à l'écart des entreprises qui veulent que vous mentiez pour elles » [fig. 63], encourageant les designers – et par extension les étudiant·es en design – à envisager des missions graphiques avec intégrité, simplement parce qu'elles sont justes plutôt que rentables.

Trente ans plus tard, il est intéressant de relever que lorsque Kalman fait de la publicité une formidable tribune pour diffuser ses visions sociales et politiques, et alors même qu'il dénonce le consumérisme, la pollution, l'inaction politique vis-à-vis du Sida, la peine de mort, les politiques d'immigration, le racisme, il ne fait qu'effleurer les discriminations de genre. Sa vision critique est encore terriblement encombrée d'impérialisme.

Dans son essai « Pourquoi y-a-t-il si peu eu de graphistes autrices ? », Vanina Pinter déplore la désolante absence des femmes dans les jalons du design graphique du XX^e siècle. Difficile, en effet, de maintenir un cap de diversité lorsqu'on arpente l'histoire du design. L'effort de mémoire est à faire : c'est souvent dans les marges que l'on décèle les actrices de l'ombre qui inspirent ou secondent les concepteurs d'images spectaculaires et mémorables.

Entre-temps, l'éveil aux questions éthiques du design, et notamment dans l'enseignement des arts, est mobilisé par un champ plus divers. Lucienne Roberts et Rebecca Wright organisent l'exposition « *Hope to Nope : Graphics and politics* » au Musée du Design en 2018, éditent « *Good : An introduction to Ethics in Graphic design* » puis « *The Other Side. An Emotional Map of Brexit Britain* ». Ewa Majewska écrit « *Feminist Antifascism. Counterpublics of the Common* ». Toutes reflètent la manière dont le graphisme donne une voix aux espoirs et aux craintes politiques dans le monde.

³⁵ American Institute of Graphic Arts.

« La garantie d’une forme intellectuelle suppose souvent implicitement le déni de toute émotion, sans tenir compte de leur capacité à nous maintenir en éveil. Sans se conformer au protocole qui considère la pensée sérieuse comme étant séparée du sujet incarné dans l’histoire, bell hooks [encore] questionne la place de la passion dans la salle de classe, enjoint à y voir une force motrice et appelle à reconnaître la légitimité d’une pédagogie qui permet d’être entier, donc sincère. C’est d’ailleurs la passion pour les idées et pour l’échange dialogique qu’elle célèbre en cours et partage avec ses étudiant·es. L’inclusion de l’expérience personnelle – qui permet aux étudiant·es de revendiquer une base de savoir – est plus exigeante et constructive qu’un simple changement de programme. Souvent convaincu·es – par l’institution – de leur illégitimité, iels apprennent à penser de manière critique et à trouver leur voix, à verbaliser leur expérience, leurs connaissances personnelles mais aussi à questionner et réagir à celles des autres. Ce tâtonnement collectif, éprouvant les limites de nos savoirs, permet de créer un espace d’expression, de reconnaissance et de débat où s’écouter et se connaître avec les différences et les complexités de nos expériences. Dévoué·e à créer un contexte d’apprentissage et à y instaurer un sens de responsabilité mutuelle, l’enseignant·e est invité·e à ouvrir un environnement où les étudiant·es apprennent à s’exprimer et écouter respectueusement les autres, à rassembler étudiant·es et enseignant·es en une communauté d’apprenant·es qui partagent et font croître le savoir. » (Baudet, 2022).

Pour l’autrice et la théoricienne de « *Give a Damn Again*³⁶ », « l’éducation relève de la pratique de la liberté, l’école, un ‘espace propice à développer notre capacité à être libre’. Les Afro-Américain·es ont appris très tôt que l’apprentissage est un acte contre-hégémonique, une manière fondamentale de résister, et la salle de classe, un lieu politique ». Dans son livre *Apprendre à transgresser*, elle déploie la complexité des résistances à la mise en œuvre d’une pédagogie engagée, réclamant une conscience et un engagement critique de toutes, enseignant·es comme étudiant·es. Elle réaffirme notre solidarité ‘dans un esprit d’ouverture intellectuelle qui célèbre la diversité, accepte le désaccord, se réjouit d’un dévouement collectif à la vérité’ (Baudet, 2022). La pensée de Paulo Freire – qu’elle découvre lorsqu’elle éprouve elle-même un désenchantement à l’université – lui offre un support pour « défier le système bancaire éducatif » (hooks, 2021). « Elle prône l’éducation comme pratique de la liberté et se fait chantre d’une pédagogie émancipatrice collective. » (Baudet, 2022).

³⁶ Titre non paru en français, dont la traduction littérale pourrait donner : « En avoir de nouveau quelque-chose à foutre ».

Ken Garland avance qu'il ne s'agit pas d'éthique professionnelle mais de morale personnelle. Car pour pouvoir envisager un monde idéal à partir du monde réel, il faut changer d'état d'esprit. Il prévient : « *if you are able to survive on a breath of idealism you should take deep breaths, because I don't want you to give up.* » (Si vous êtes capable de survivre grâce à une bouffée d'idéalisme, vous devriez inspirer profondément, car je ne veux pas que vous abandonniez.) [traduction libre].

« hooks nous enjoint à ne pas demeurer des 'révolutionnaires dans l'abstraction', que nos vies reflètent l'incarnation de nos positions politiques. Elle convoque Martin Luther King Jr qui nous apprend que 'nos loyautés doivent dépasser notre race, notre tribu, notre classe, notre nation', et nous encourage à 'développer une perspective mondiale'. » (Baudet, 2022).

Invariablement conçus pour servir les puissants (car tout déploiement technologique suppose un investissement et du pouvoir), les outils sont mis en place par le capitalisme dans une logique totalement mercantile. Mais c'est à travers leur récupération ou leur distorsion qu'on peut former des groupes de sédition. De même que les nouveaux outils d'écriture contemporains permettent de concurrencer les solennelles inscriptions autorisées par les maîtres de l'ordre graphique public (Carle, 2020), nous devons nous saisir de tous les nouveaux moyens à notre disposition – y compris leur démultiplication sur les réseaux numériques – pour réenchanter le monde (Federici, 2022).

On a vu comment Virginia Woolf, Nicola Beaman, Ken Loach, Ivan Cash et Andy Dao ont non seulement pris en main l'écriture de leur monde ³⁷ (Haraway, 1984/2007) mais se sont aussi donné les moyens de les diffuser. Aujourd'hui, « un nouvel espace virtuel de contestation (...) est traversé par un débat sans fin entre technophobes et technophiles. Les uns ont raillé les indignations toutes numériques et les 'militants du clic', les autres se sont engouffrés dans la brèche de ces nouveaux médias avec fascination. » (Kokoreff, 2021). Même sans connaître la géographie des médias alternatifs dans notre univers iconophage, il appartient aux artistes et designers de s'emparer des outils sans discrimination – de la lettre en plomb à l'intelligence artificielle, en passant par la bombe aérosol – et de générer elleux-mêmes leurs propres modes de diffusion.

Ce travail est un appel aux armes graphiques : enragez-vous !

³⁷ En référence à « l'écriture comme technologie de libération » de Donna Haraway.

X. Bibliographie

Ouvrages et articles

- AICHER, O. (2015). « Le Monde comme projet », Paris, Éditions B42.
- ARTIÈRES, PH. (2013), « La banderole : Histoire d'un objet politique ». Paris, Éditions Autrement, coll. « Leçons de choses ».
- ARTIÈRES, PH. & DE CHASSEY, É. (dir.) (2018), « Images en lutte. La culture visuelle de l'extrême gauche en France (1968-1974) », Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions.
- BAUDET, A. (2022), Lecture critique de « Apprendre à transgresser, l'éducation comme pratique de la liberté » de bell hooks, travail dans le cadre du cours de Sciences sociales et genre, Sciences sociales et genre (LUSLB260).
- BIERUT, M. & HALL, P. (1998). « Tibor Kalman: Perverse Optimist », Princeton, Princeton Architectural Press.
- BOOTH, Ch. (2019), « Charles Booth's London Poverty Maps », Londres, Thames&Hudson.
- BOUSSAHBA-BRAVARD, M. (2003), « Vision et visibilité : la rhétorique visuelle des suffragistes et des suffragettes britanniques de 1907 à 1914 ». Revue LISA / LISA e-journal, Vol. I - n°1, pp.42-53. <10.4000/lisa.3116>. <hal-03736616>
- BOYD, A. & MITCHELL, D. O. (dir.) (2015), « Joyeux Bordel », Paris, Les Liens qui Libèrent.
- CARLE, Z. (2020). « Histoire de la bombe aérosol : Les outils de la contestation graphique ». *Revue du Crieur*, 15, 40-49. <https://doi.org/10.3917/crieu.015.0040>
- COTTIAS, M., FLORY, C. (2022), « Éditorial », *Esclavages & Post-esclavages*. <http://journals.openedition.org/slavery/6698>; DOI: <https://doi.org/10.4000/slavery.6698>
- DALIBERT, M. & QUEMENER, N. (2014). « Femen, l'émancipation par les seins nus ? » *Hermès, La Revue*, 69, 169-173. <https://doi.org/10.3917/herm.069.0169>
- DE CLEYRE, V. (2018), « Écrits d'une insoumise », Montréal, Lux Édition.
- DE JARCY, X. (2015). in « Otl Aicher: Les designers sont dangereux pour toute autorité souveraine », Paris, Télérama.
- DE SMET, C. & FRAENKEL, B. (dir.) (2016), « Études sur le collectif Grapus, 1970-1990... Entretiens et archives », Paris, Éditions B42.
- DUNCOMBE, S. & LAMBERT, S. (2021), « The Art of Activism », New York, Or Books.
- FAVIER, L. (2014), « Comment, tu ne connais pas Grapus ? », Leipzig, Spector Books.
- FEDERICI, S. (2015), « Caliban et la Sorcière », Genève, Entremonde.
- FEDERICI, S. (2022), « Réenchanter le monde. Le féminisme et la politique des communs », Genève, Entremonde.
- FLOOD, C. & GRINDON, G. (2014), « Disobedient Objects », Londres, V&A Publishing.
- FLOOD, C. (2020), « Disobedient Objects, Exposition indisciplinée », *Techniques & Culture* [Online], 74 | <http://journals.openedition.org/tc/14327>; DOI: <https://doi.org/10.4000/tc.14327>
- FRAISSE, G. (2023), « Le féminisme, ça pense ! », CNRS Éditions / De Vive Voix, coll. *Les Grandes Voix de la Recherche*, Paris.
- GLASER, M. & ILIC, M. (2017), « The Design of Dissent », Londres, Rockport Publishers, Quarto Knows.

- GRAEBER, D. (2014), « On the Phenomenology of Giant Puppets » in « Disobedient Objects », Londres, V&A Publishing.
- GUILLOT, C. (2006), « John Heartfield, collages au poing » in Le Monde.
- JULLIER J., (2015) « La postérité stylistique du *Triomphe de la volonté* et des *Dieux du stade* », *ILCEA* [Online], 23 | Online since 09 July 2015. URL: <http://journals.openedition.org/ilcea/3357>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ilcea.3357>
- HARAWAY, D. (2007). Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle in Manifeste cyborg et autres essais: sciences – fictions – féminismes, p. 29-92. Paris: Exils éditeurs.
- HOOKS, B. (2021), « Apprendre à transgresser, l'éducation comme pratique de la liberté », coll. Nouvelles questions féministes, Éditions Syllepse.
- LYONS, S. (2018), « Disobedient Objects : Towards a Museum Insurgency », *Journal of Curatorial Studies*, 7:1, pp. 2–31, doi: 10.1386/jcs.7.1.2_1
- MARUSZEWSKA, E. & SARFIS, TH. (dir.) (1995), « Henryk Tomaszewski, Graphismes et Pédagogie », Paris, Somogy.
- PATER, R. (2021), « Caps Lock », Amsterdam, Valiz.
- PATER, R. (2016), « The Politics of Design », Amsterdam BIS Publishers.
- PAVARD, B. (2019), « Le magazine anglais *Spare Rib* : un exemple de magazine féministe grand public (1972) ». *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 29, 171-182. <https://doi.org/10.3917/parl2.029.0171>
- PERROT, M. (2014) in « Olympe de Gouges était une rebelle glorieuse, De Camus aux Pussy Riot » in « Générations rebelles », Paris, hors-série Le Monde.
- PERROT, M., CASTILLO, E. (2023), « Le temps des féminismes », Paris, Éditions Grasset et Fasquelle.
- PINTER, V. (2022), « L’Affiche a-t-elle un genre ? », Paris, Éditions Deux-cent-cinq.
- ROBERTS, L. (2006). « Good: An Introduction to Ethics in Graphic Design », Lausanne, Switzerland, AVA Publishing SA.
- ROGGER, B., VOEGELI, J. & WIDMER, R. (dir.) (2018). « Protest. The Aesthetics of Resistance », Zurich University of the Arts, Museum für Gestaltung Zürich, Lars Müller Publishers.
- SCOTT, J.C. (2012), « Two Cheers for Anarchism, Six Easy Pieces on Autonomy, Dignity, and Meaningful Work and Play », Princeton, Princeton University Press.
- TOPALOV, CH. (2004). « Raconter ou compter ? L'enquête de Charles Booth sur l'East End de Londres (1886-1889) », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, vol. 22, n°1, pp. 107-132.
- TURNBULL, D. (1993). « Maps Are Territories: Science is an Atlas: A Portfolio of Exhibits », Chicago, University of Chicago Press, p. 26.
- TYL, M. (2016) « Le voyage en Pologne » in « Études sur le collectif Grapus, 1970-1990... Entretiens et archives », Paris, Éditions B42.
- VERGNON, G. (2005). Le « poing levé », du rite soldatique au rite de masse : Jalons pour l'histoire d'un rite politique. *Le Mouvement Social*, no<(sup> 212), 77-91. <https://doi.org/10.3917/lms.212.0077>

XI. Illustrations

Voir Annexe 1

XII. Remerciements

Carl, Casimir, Adèle, Marie, Maria, Wendy, Stéphanie, Oumezzine, Marie-Paule, Hortense, Isabelle, Roxanne, Nadia, Rashid, Claudine, Denis, Lucy-Anne, Dan, Lucienne, Terry, Arnaud, Valérie, David, Nathalie, Sophie, Mona, Vincent, Julie, Delphine, Katrina, Mathieu, Corinne et Pierre.

XIII. Résumé

Considérant la pratique artistique et pédagogique comme un laboratoire, et suivant l'injonction de l'autrice féministe bell hooks à ne pas demeurer des « révolutionnaires dans l'abstraction », ce travail invite à circuler dans l'histoire pour constater combien les gestes graphiques, omniprésents, jalonnent, accompagnent, enflamment les insurrections. Les mouvements sociaux, en apparence souvent chaotiques, sont un des principaux terrains où croît la culture.

Alors que ni l'État, ni les institutions qui nous gouvernent ne nous défendent des brutalités engendrées par le néo-capitalisme, ce mémoire est une invitation à considérer la colère comme une énergie mobilisatrice, un carburant à la production de gestes d'auto-défense visuelle puissants, pour réenchanter notre monde.

XIV. Mots-clés

Design

Pédagogie

Colère

Subversion

Féminisme

Activisme