

Nicolas Martin
Eloi Rousseau

ART LEFT POLITIQUE



palette...

4 Introduction

8 RÉVOLTE

10 Le spectacle du pouvoir

Hyacinthe Rigaud, Joseph Werner

12 La liberté des poètes et des fous

Jacques Callot, Véronèse, Jacques Louis David

14 L'art au présent

Jacques Louis David

16 Le pouvoir mis à nu

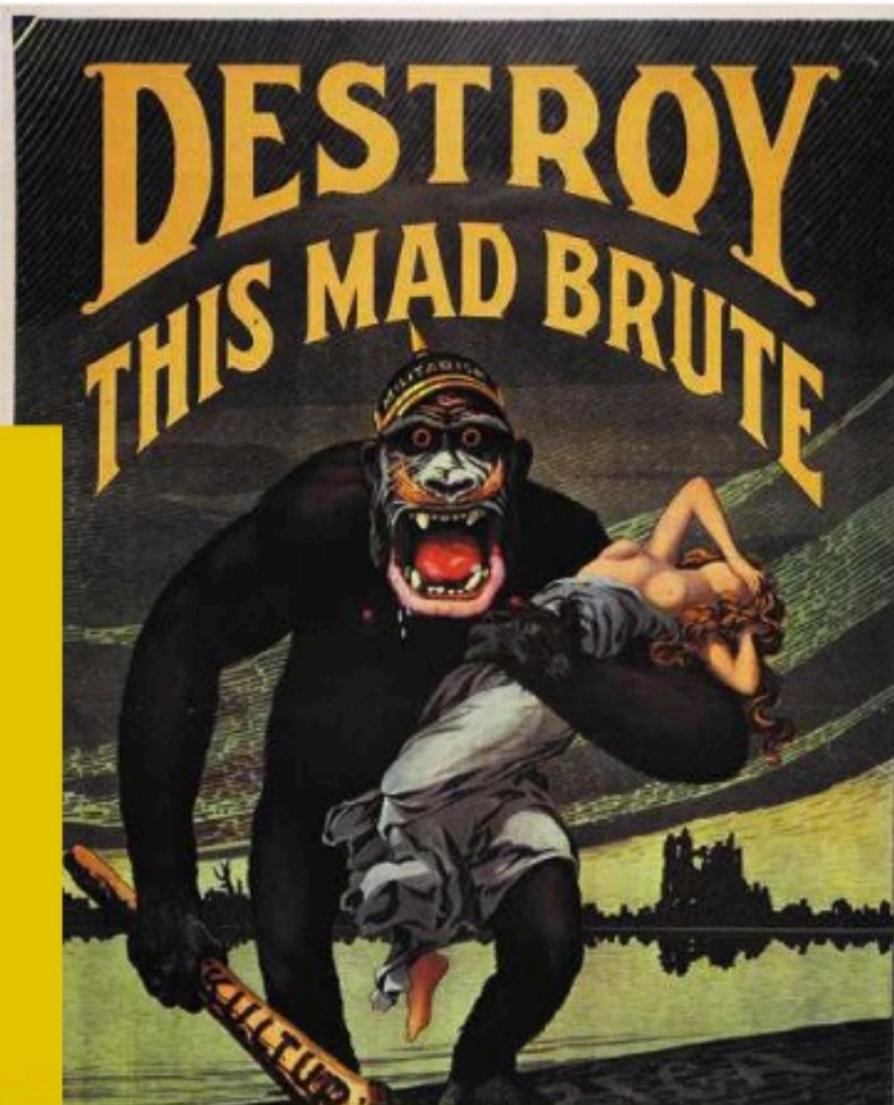
Francisco de Goya

18 Un gouvernement à moi tout seul

Gustave Courbet

20 La vraie vie est ailleurs

Pablo Picasso



22 GUERRE

24 Un art de persuasion massive

Affiches de propagande de la Première Guerre mondiale

26 Militarisation du cerveau

Futurisme : Luigi Russolo, Umberto Boccioni, Gino Severini

28 Propagandada!

Dada : Tristan Tzara, Hugo Ball, Hannah Höch

30 Un petit oui et un grand non

George Grosz



32 RÉVOLUTION

32

34 Les rues sont nos pinceaux

Alexandre Rodtchenko, El Lissitzky

36 Libération totale de l'esprit

Surréalisme

38 Soyez réalistes, demandez l'impossible!

Affiches de Mai 68, Dimitri Moor



40 **DICTATURE**

42 « Le plus grand futuriste de tous les temps »

Renato Bertelli, Thayaht, Xanti Schawinsky

44 Un art ancien pour un peuple nouveau

Adolf Ziegler, Arno Breker, Leni Riefenstahl, Emil Nolde

46 L'avant-garde au service de Staline

Gustav Klutsis

48 Le culte du chef

Réalisme socialiste soviétique

50 Soleil rouge

Art maoïste



60 **LUTTES**

62 Pas besoin d'un nouveau héros

Valie Export, Orlan, Barbara Kruger, Guerrilla Girls

64 Silence = Mort

Act Up et Gran Fury, Keith Haring

66 Les artistes contre l'apartheid

Keith Haring, Krzysztof Wodiczko, Adrian Piper

68 La guerre à la maison

Joseph Beuys, Martha Rosler, Tomi Ungerer

70 À qui appartient la nature ?

Nicolas Uriburu, Marco Evaristti, Spencer Tunick

52 **DISSIDENCE**

54 « Utilise la photo comme une arme ! »

John Heartfield, Erwin Blumenfeld

56 L'idiotie au pouvoir

Komar & Melamid, Blue Noses

58 La contestation à l'heure d'internet

Ai Weiwei, Gao Brothers

72 **MONDIALISATION**

74 Nouveaux portraits de cour

Andy Warhol

76 No logo ?

Tom Sachs, Zevs, Takashi Murakami

78 Faites le mur !

Banksy, James Cauty

80 Obey propaganda

Shepard Fairey

82 L'art défile dans la rue

Ne pas plier, kennardphillipps

84 Rendre visible les invisibles

JR



86 Index

87 Bibliographie

88 Crédits

QUAND LES ARTISTES VEULENT CHANGER LE MONDE

HOWARD PYLE, *NÉRON JOUANT
DE LA LYRE DEVANT ROME EN FLAMMES*,
1897 (DÉTAIL)



L'art peut apparaître comme un témoignage, un reflet de son époque. Mais les artistes ne se contentent pas de représenter le monde dans lequel ils vivent. Parfois, ils veulent aussi le transformer. En se mettant au service d'une cause ou d'un parti, mais aussi par leurs moyens propres, qui sont ceux de l'art, en apparence bien éloignés des outils traditionnels de l'action politique. À première vue, tout semble pourtant opposer ces deux activités humaines : la politique serait du côté de l'action collective, du débat d'idées, de l'utilité publique, tandis que l'art serait le fruit du génie individuel, de la sensibilité, d'une beauté sans visée utilitaire. Est-ce si sûr ?

L'art au service de la politique...

La politique ne consiste pas seulement à convaincre par des arguments rationnels : elle joue aussi sur la séduction, le charisme, l'émotion. Elle raconte des histoires parfois trop belles pour être vraies et met sur le devant de la scène des hommes et des femmes qui ressemblent aux acteurs d'une pièce de théâtre ; elle utilise la puissance de suggestion des images pour mobiliser, voire aveugler les foules.

C'est pourquoi la politique est souvent comparée à un art : art de persuader, art de séduire, art de conquérir et de conserver le pouvoir. Une confusion qui peut devenir dangereuse lorsque des hommes politiques en viennent à se prendre eux-mêmes pour des artistes, libres de modeler la société selon leurs envies, tel l'empereur Néron jouant de la lyre en contemplant l'incendie de Rome qu'il aurait selon la légende lui-même provoqué.

Plus concrètement, l'art peut être un instrument de propagande, c'est-à-dire un moyen de diffuser un message au plus grand nombre en s'appuyant sur la puissance de suggestion des images et l'efficacité du graphisme. Si le terme de « propagande » est aujourd'hui associé aux tentatives d'endoctrinement et de manipulation de l'opinion qui sont celles des régimes totalitaires, il désigne aussi plus largement toutes les techniques de communication qui visent à « propager » des idées politiques, sans être forcément synonyme de mensonge et de désinformation.

De nombreux artistes se sont mis au service du pouvoir dominant, depuis les rois de l'Ancien Régime jusqu'aux marques et aux multinationales qui règnent aujourd'hui sur l'économie mondialisée. Ils peuvent aussi leur



opposer une contre-propagande, à l'image des photomontages antinazis de John Heartfield, publiés dans la presse communiste dans les années 1930. Ils peuvent encore devenir les propagandistes de mouvements contestataires, en mettant en scène leurs luttes et leurs manifestations ou en leur donnant une visibilité médiatique par des slogans et des images chocs.

... ou la politique au service de l'art ?

Loin de se cantonner à un rôle d'agents de communication des pouvoirs en place ou des mouvements sociaux, certains artistes ont mis en avant leur propre programme – indissociablement politique et artistique. Au début du xx^e siècle, des artistes d'avant-garde ont voulu élargir le champ d'action de l'art et en faire un moyen de « changer la vie ». Qu'il s'agisse de créer un « homme nouveau » ou de libérer les forces inconscientes de l'esprit humain, leur objectif est de mener une révolution qui bouleverse non seulement les structures sociales existantes, mais aussi nos structures mentales les plus profondes. Un objectif audacieux, sans doute impossible à atteindre, mais qu'ils ont cherché à initier par des actions concrètes, ancrées dans la vie quotidienne.

Si elles n'ont pas provoqué la révolution totale qu'ils souhaitaient, leurs expériences ont tracé la voie pour un nouveau rôle politique de l'art : non plus seulement une fonction de propagande ou de communication visuelle, mais aussi celle d'un agent perturbateur qui remet en cause les normes et les conventions, les identités imposées par la société.

Par-delà la diversité de leurs démarches, les artistes rassemblés dans cet ouvrage se sont posé la question de la réception de leurs œuvres, ce qui les a amenés à sortir des cadres traditionnels de l'art : affiches, photomontages, tracts, autocollants, performances, détournements, street art, manifestations, collaboration avec des populations locales, dissémination sur internet et les réseaux sociaux... Autant de moyens pour toucher un public le plus large possible, sans renoncer à la liberté et à la créativité qui font de leur art une force agissante, un laboratoire où s'élaborent de nouvelles utopies et où l'on peut imaginer un autre monde possible.



PARENTS !

racontez vos rêves à vos enfants

15, rue de Grenelle, Paris



READ

**I WANT YOU
FOR U.S. ARMY**

NEAREST RECRUITING STATION

MAI 68

**DEBUT
D'UNE LUTTE
PROLONGEE**

ЛЕНГИЗ

КНИГИ

ЛЕНГИЗ

**BOULIER
BOULIER**

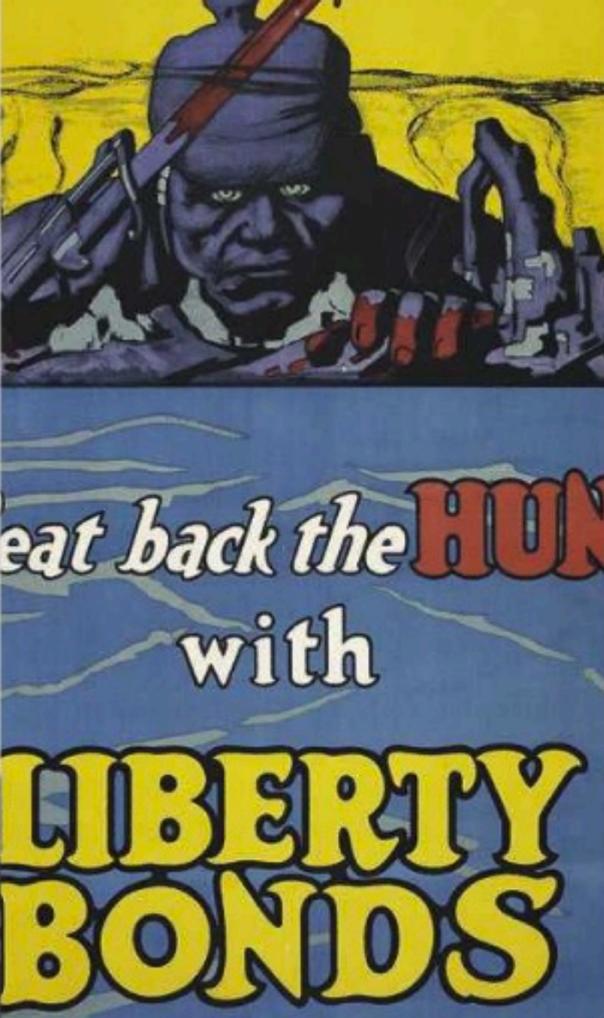
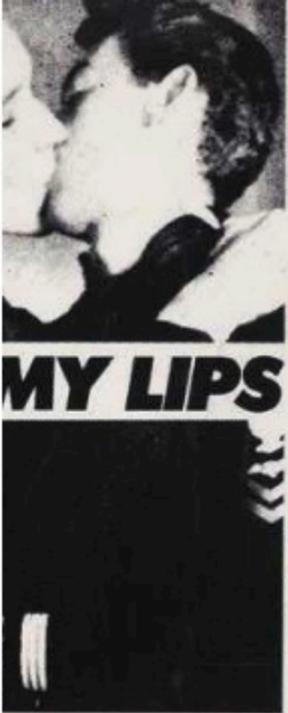


LE **SURREALISME** EST-IL

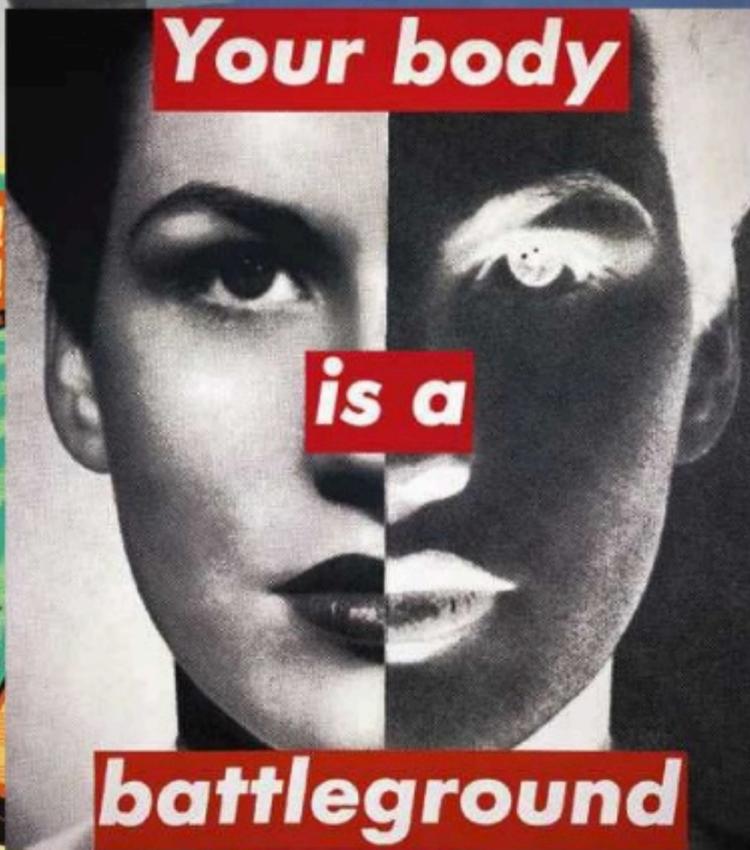
LE COMMUNISME DU GÉNIE ?

Bureau de recherches surréalistes

15, rue de Grenelle, de 4 h. ½ à 6 h. ½



RÊVE GÉNÉRALE



SILENCE=DEATH





Longtemps, les artistes sont restés soumis aux désirs de leurs commanditaires. Lorsqu'ils travaillaient pour les rois et les puissants, leur rôle était d'abord de les glorifier et d'en donner une image idéale. Certains ont parfois défié les pouvoirs, mais leur cas reste exceptionnel.

Au XIX^e siècle, les artistes commencent à conquérir leur autonomie et à s'affranchir des autorités traditionnelles. Une nouvelle figure s'impose alors : celle de l'artiste rebelle et insoumis, qui revendique sa liberté d'individu face aux contraintes exercées par la société, à la recherche de « secrets pour changer la vie » (RIMBAUD).

REVOLUTION

LE SPECTACLE DU POU- VOIR

Sous l'Ancien Régime, les artistes sont d'abord au service de leurs commanditaires, dont le plus prestigieux est bien sûr le roi. Leur rôle est alors de mettre en scène le pouvoir pour lui donner l'apparence de la force et de la justice, jusqu'à le transformer parfois en objet de désir.

Qui songerait à se révolter contre le soleil ? Ses rayons dissipent les ténèbres, ils éclairent la Terre entière. Chacun profite de ses bienfaits, qu'il soit puissant ou misérable, et si quelqu'un était assez fou pour contester son pouvoir, il ne pourrait rien entreprendre contre un astre qui reste hors d'atteinte pour le commun des mortels. On comprend pourquoi de nombreux souverains ont convoqué la symbolique du soleil pour légitimer leur pouvoir, depuis les pharaons égyptiens jusqu'au « soleil rouge » incarné par Mao dans la Chine communiste. Le plus célèbre d'entre eux est bien sûr Louis XIV, surnommé le « Roi-Soleil » et représenté ainsi par les plus grands artistes tout au long de son règne. La figure du soleil devient alors le symbole d'un pouvoir « absolu », qui veut régner sans partage. Juché sur le char d'Apollon – dieu solaire – Louis XIV apparaît comme un roi à la fois bienfaisant et invulnérable, qui assure à lui seul la paix et la prospérité de son royaume.



JOSEPH WERNER, LOUIS XIV EN APOLLON CONDUISANT SON CHAR, VERS 1664

Les artistes ont aussi donné d'autres visages à Louis XIV. Hyacinthe Rigaud le montre en roi de guerre, ou encore en monarque de droit divin portant le manteau du sacre et l'épée de Charlemagne : seul change le costume, comme si l'exercice du pouvoir n'était qu'un jeu de rôles. Ce dernier tableau, qui illustre la majesté du pouvoir royal, était exposé à Versailles dans la salle du Trône et a été largement diffusé par la gravure. Il est devenu une véritable icône, un modèle de distinction et d'élégance auquel les courtisans étaient invités à s'identifier. En leur donnant l'occasion de participer au grand spectacle du pouvoir, l'art contribuait à leur faire accepter la domination du souverain.

HYACINTHE RIGAUD,
PORTRAIT DE LOUIS XIV, 1701



HYACINTHE RIGAUD,
PORTRAIT DE LOUIS XIV
DEVANT NAMUR, 1694



Même pose, même perruque, même peintre...
il manque pourtant quelque chose au marquis
de Dangeau pour égaler la majesté de son modèle !
L'art peut avoir une puissance politique redoutable
lorsqu'il parvient à frapper les imaginations
et à faire du souverain un modèle idéal que ses
sujets veulent imiter plutôt que contester.

HYACINTHE RIGAUD,
PORTRAIT DU MARQUIS
DE DANGEAU, 1702



LA LIBERTÉ DES POÈTES ET DES FOUS

Les artistes n'ont longtemps eu d'autre choix que d'obéir aux désirs de leurs commanditaires, surtout lorsque ceux-ci exerçaient le pouvoir. Quelques-uns se sont pourtant rebellés en prenant des libertés avec le sujet qui leur était imposé – plus rarement en refusant de répondre à une commande royale.

JACQUES CALLOT, *LES GRANDES MISÈRES DE LA GUERRE : LE PILLAGE ET L'INCENDIE D'UN VILLAGE*, 1633



Sans doute certains artistes réprouvaient-ils parfois les actions qu'on leur demandait de célébrer. Peu d'entre eux ont cependant eu le courage de refuser une commande royale. Le graveur lorrain Jacques Callot en est l'un des rares exemples. En 1633, lorsque la ville de Nancy est occupée par les troupes françaises après trois mois de siège, Louis XIII lui demande d'illustrer cette victoire. Alors qu'il avait déjà répondu à plusieurs commandes pour le roi de France en illustrant les sièges de La Rochelle et de

l'île de Ré, Callot refuse de représenter ce qui lui apparaît comme une défaite – celle de sa propre ville et de sa patrie lorraine. Selon son biographe, il aurait affirmé qu'il « se couperait plutôt le pouce que de faire quelque chose contre son honneur, si on voulait le contraindre ». La même année, Callot préfère éditer une série de gravures qui illustrent un tout autre aspect de la guerre : non pas la gloire du souverain victorieux, mais les ravages causés par ses soldats qui pillent et dévastent les territoires conquis, réduisant les paysans à la misère.

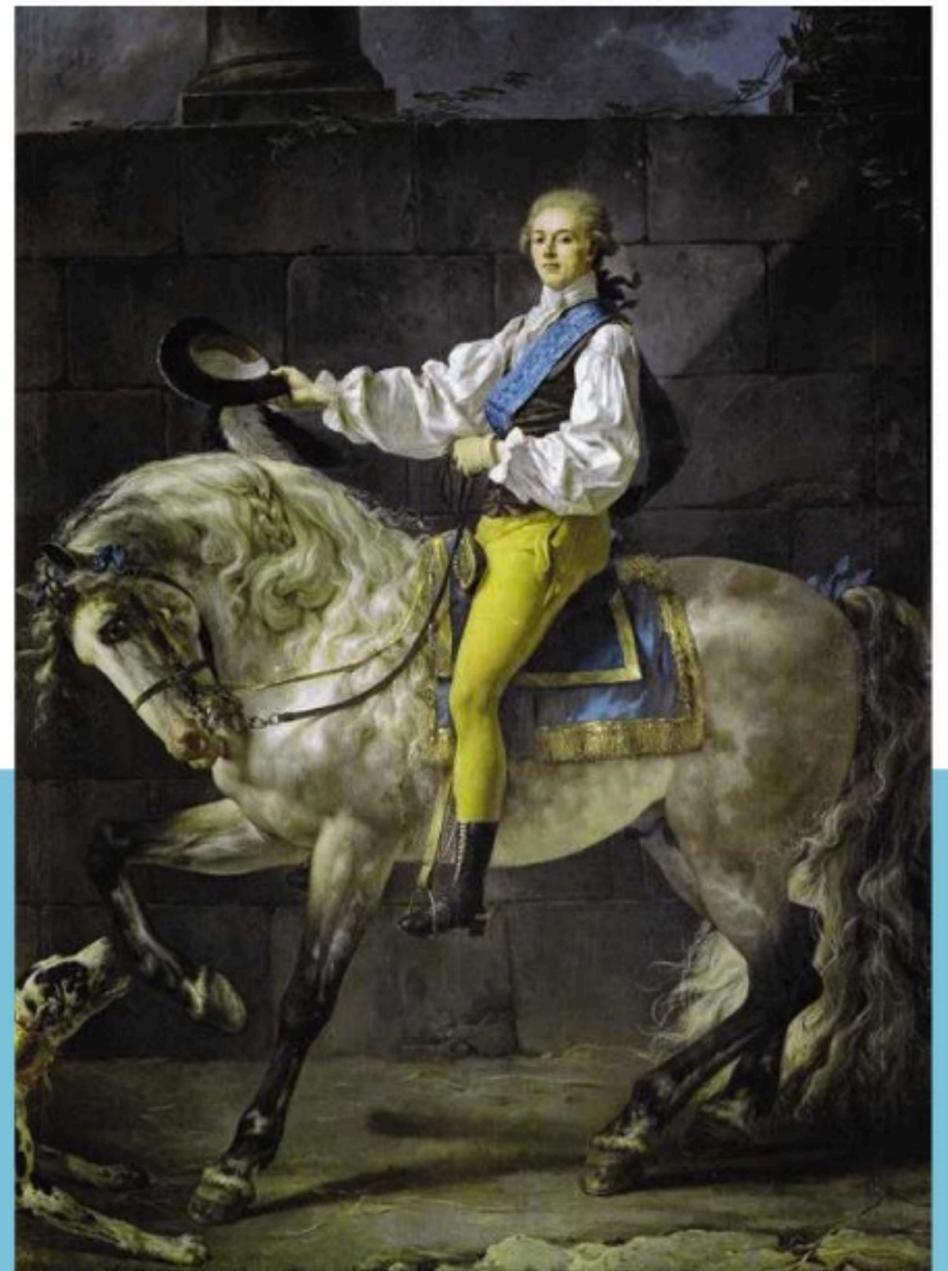


VÉRONÈSE,
LE REPAS CHEZ LEVI,
1573

Sans aller jusqu'à défier le pouvoir royal, d'autres artistes ont parfois tenté d'imposer leur liberté de création face à leurs commanditaires. Lorsqu'un couvent vénitien commande à Véronèse un tableau sur le thème traditionnel de la Cène, celui-ci imagine un magnifique banquet peuplé d'une multitude de personnages vêtus à la mode du XVI^e siècle, dans une ambiance de fête bien peu appropriée à la gravité du sujet. Accusé d'impiété et convoqué devant le tribunal de l'Inquisition, Véronèse répond par ces mots restés célèbres : « Nous autres peintres, nous prenons de ces licences que prennent les poètes et les fous. » Une déclaration d'indépendance qui mettra plusieurs siècles avant d'être acceptée.

JACQUES LOUIS DAVID,
PORTRAIT DU COMTE
STANISLAS POTOCKI,
1780

Ce portrait d'un noble polonais domptant avec aisance sa monture – symbole de son pouvoir et de son aptitude à gouverner ses sujets – n'a en apparence rien de très original... à un détail près : un chien aboyant... sur le collier duquel le peintre a choisi d'apposer sa signature ! Simple plaisanterie sans conséquence ? Ou bien révolte d'un artiste contre sa dépendance envers les riches aristocrates ?



L'ART AU PRÉSENT

Difficile pour un artiste
d'exprimer une opinion
contestataire lorsqu'un
roi est au pouvoir !

Surtout lorsqu'on lui
demande de peindre des
sujets tirés de l'Antiquité
plutôt que des événements
contemporains.

Tout change avec
la Révolution :
la liberté d'expression
est proclamée, tandis que
l'art se conjugue désormais
au présent.



JACQUES LOUIS DAVID,
LE SERMENT DES HORACES,
1784

« Nous ne serons donc plus obligés d'aller chercher dans l'histoire des peuples anciens de quoi exercer nos pincesaux. (...) Non, l'histoire d'aucun peuple ne m'offre rien de si grand, de si sublime que ce serment du Jeu de Paume que je dois peindre. » Ainsi s'exprime le peintre Jacques Louis David à propos de l'un de ses plus célèbres tableaux, resté inachevé. Dans les dernières années de l'Ancien Régime, David était un peintre officiel qui disposait d'un atelier au Louvre, mais c'était aussi un homme des Lumières qui partageait les critiques des Philosophes contre la monarchie de Louis XVI. La Révolution lui donne l'occasion de s'engager en politique et de s'exprimer plus librement. Alors qu'il peignait surtout des scènes de la mythologie ou de l'histoire antique, il se met à représenter le temps présent. Sous son pinceau,

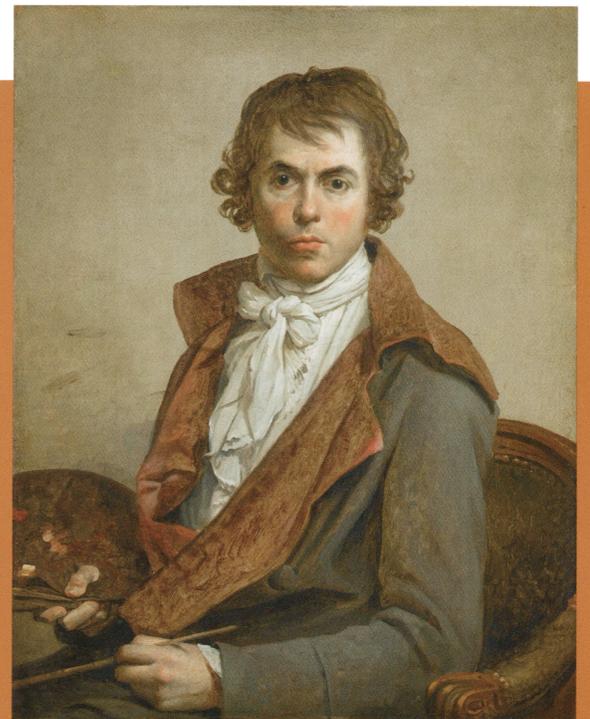
les héros ne sont plus des êtres légendaires venus d'un lointain passé, mais des citoyens ordinaires : des députés du tiers-état prêtant serment de donner une Constitution à la France. Au Salon de 1791, où il expose un dessin préparatoire du *Serment du Jeu de Paume*, David décide de montrer aussi un tableau plus ancien qui lui avait été commandé quelques années plus tôt par l'administration royale, *Le Serment des Horaces*. Présentées ensemble, les deux œuvres semblent se répondre : les députés de 1789 et les héros de la Rome antique se rejoignent en un même geste qui exprime le courage et la vertu civique. David avait-il une intention critique envers la monarchie lorsqu'il a peint ce tableau pour le roi ? Avec talent et opportunisme, il a en tout cas réussi à transformer une commande royale en une œuvre de propagande révolutionnaire !



ATELIER DE JACQUES LOUIS DAVID,
LE SERMENT DU JEU DE PAUME
(ESQUISSE),
1791-1794

Artiste jugé rebelle et subversif par l'Académie sous l'Ancien Régime, engagé aux côtés des révolutionnaires les plus radicaux pendant la Terreur, David est emprisonné pendant quelques mois après la chute de Robespierre en 1794. Alors qu'il a perdu ses illusions politiques, il peint en prison cet autoportrait où il adresse un regard de défi à ceux qui l'ont privé de sa liberté.

JACQUES LOUIS DAVID,
PORTAIT DE L'ARTISTE, 1794



LE POUVOIR MIS À NU

Que se passe-t-il lorsqu'un artiste de génie se retrouve au service d'une monarchie arriérée et décadente ? Avec Goya, la peinture et la gravure deviennent une arme politique : son réalisme met le pouvoir à nu, tandis que son imagination en révèle le caractère grotesque et monstrueux.

Vers la fin du XVIII^e siècle, alors qu'en France le roi Louis XVI vient d'être guillotiné, son cousin Charles IV continue à régner en Espagne. Avec son épouse Marie-Louise, il incarne une monarchie affaiblie et en pleine décadence. Francisco de Goya, qui occupe alors le poste très convoité de peintre du roi, est au contraire un artiste en avance sur son temps, qui partage les idées des Lumières. S'il met son talent au service des rois et des puissants, ses œuvres n'en renvoient pas une image idéalisée, mais sont au contraire d'un réalisme sans concession. Ce portrait de la famille royale ne cherche pas à masquer la laideur de la reine, ni même la médiocrité du roi Charles IV : on est ici bien loin de la majesté du pouvoir incarnée par le Roi-Soleil et de la fascination que son image exerçait sur les courtisans !

Lorsqu'il ne répond pas aux demandes de ses riches commanditaires, le regard de Goya se fait bien plus critique et incisif. En 1799, il édite une série de gravures, *Les Caprices*, qui sont une satire de la société de son temps. Un âne consulte fièrement son arbre généalogique pour constater que son grand-père était déjà un âne : comme les privilèges de la noblesse, associés à la naissance et non au mérite, la bêtise aussi est héréditaire ! D'autres gravures prennent un accent plus sombre, comme cet autoportrait où l'artiste se représente assailli par des créatures nocturnes, avec cette légende qui résonne comme un avertissement pour les partisans des Lumières : « Le sommeil de la raison engendre des monstres. »



FRANCISCO DE GOYA,
LA FAMILLE DE CHARLES IV,
1800

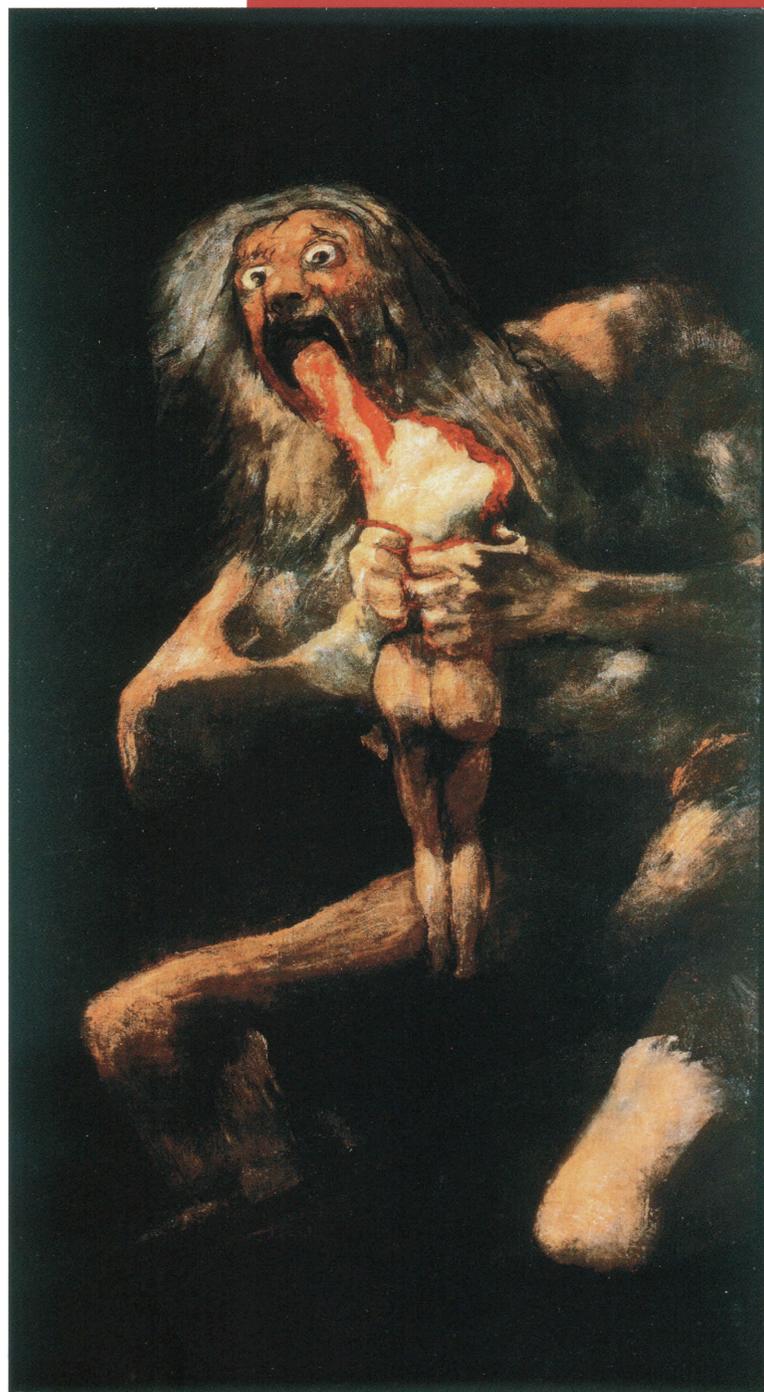
FRANCISCO DE GOYA,
JUSQU'À SON GRAND-PÈRE,
PLANCHE N° 39
DES CAPRICES,
1797-1799



FRANCISCO DE GOYA,
LE SOMMEIL DE LA
RAISON ENGENDRE DES
MONSTRES, PLANCHE N° 43
DES CAPRICES, 1797-1799



FRANCISCO DE GOYA,
SATURNE DÉVORANT
L'UN DE SES ENFANTS,
1820-1823



À la fin de sa vie, malade et désabusé, Goya peint ses célèbres « peintures noires » sur les murs de la maison de campagne où il s'est retiré. L'une d'elles montre le dieu Saturne, qui après avoir détrôné son père dévorait ses enfants pour ne pas subir le même sort. Une vision hallucinée de la folie du pouvoir, animée par les pulsions les plus sombres de l'homme.

UN GOUVERNEMENT À MOI TOUT SEUL

Alors que la grande peinture d'histoire ne représentait que des dieux ou des héros, Courbet y fait entrer le peuple et les paysans. Certains y ont vu l'avènement de la démocratie dans l'art. C'est aussi celui d'une nouvelle figure : l'artiste bohème, qui se veut libre et indépendant du pouvoir politique, en combat permanent contre une société qui opprime l'individu.



GUSTAVE COURBET,
*LES CASSEURS
DE PIERRE*, 1849

Vus de dos, sans visage, les *Casseurs de pierre* font penser à Sisyphe poussant son rocher pour l'éternité. Devant ces personnages privés d'expression, le spectateur ne ressent ni pitié ni admiration : il peut seulement constater l'absurdité d'un labeur sans fin. Courbet dit avoir voulu représenter « l'expression la plus complète de la misère » – une réalité sociale qu'il n'a pas cherché à embellir ou à idéaliser. Ce parti pris de réalisme – la vérité plutôt que la beauté – a été interprété par certains comme un engagement politique. Le philosophe Proudhon a même cru voir dans *Les Casseurs de pierre* la première

œuvre socialiste, qui révélait au public la véritable condition des travailleurs.

Malgré ses convictions républicaines, Courbet n'a pourtant jamais voulu faire œuvre de propagande. Ce qu'il affirme à travers sa peinture, c'est d'abord sa propre liberté d'artiste et d'individu. Dans *La Rencontre*, il se met en scène avec Alfred Bruyas, son principal mécène qu'il toise avec arrogance, sûr de lui-même et dominateur : c'est désormais l'artiste qui prétend imposer sa volonté à son commanditaire, et non plus l'inverse ! Plus qu'un artiste engagé au service d'une cause, Courbet est un éternel opposant, un rebelle



GUSTAVE COURBET,
LA RENCONTRE
OU BONJOUR
MONSIEUR
COURBET, 1854

GUSTAVE COURBET,
PORTRAIT DE L'ARTISTE À SAINTE-PÉLAGIE,
1872-1873

qui n'accepte de se soumettre à aucune forme d'autorité : « un gouvernement à moi tout seul », qui prétend n'appartenir « à aucune école, à aucune église, à aucune institution, à aucune académie, surtout à aucun régime, si ce n'est le régime de la liberté ». En se voulant à la fois proche du peuple et affranchi de tous les pouvoirs, Courbet a inventé une posture qui sera reprise par de nombreux artistes après lui.



En 1871, à cinquante ans passés, Courbet s'engage pour la première fois de sa vie en politique en étant élu sous la Commune de Paris, une insurrection dont il partage l'élan social et libertaire. Accusé de s'être rendu complice de la destruction de la colonne Vendôme, il sera ensuite condamné à six mois de prison, comme en témoigne cet autoportrait peint après sa libération.

LA VRAIE VIE EST AILLEURS

Au début du **xx^e siècle**, alors qu'ils ont acquis une certaine indépendance, beaucoup d'artistes d'avant-garde vivent dans la précarité. Certains se reconnaissent alors dans les figures de la pauvreté et de l'errance – bohémiens, vagabonds, saltimbanques – qui vivent en marge de la société et de ses conventions.



PABLO PICASSO,
AUTO PORTRAIT,
1901

Le plus célèbre artiste du **xx^e siècle**, Pablo Picasso, a commencé sa carrière dans une relative pauvreté. Entre 1901 et 1904, alors qu'il vit entre Barcelone, Madrid et Paris, il entame sa « période bleue ». Ses toiles prennent un accent sombre et mélancolique et se peuplent de personnages aux silhouettes amaigries, qui incarnent le dénuement et l'exclusion sociale. Si la représentation de la misère est alors courante dans la littérature, elle l'est beaucoup moins en peinture. On la retrouve chez les dessinateurs anarchistes qui dénoncent les inégalités et l'exploitation régnant dans la société bourgeoise et capitaliste. Lorsque Picasso adopte le point de vue des marginaux et des victimes de la société, il fait référence à sa situation personnelle – comme en témoigne son autoportrait de 1901 – mais il exprime aussi sa révolte et sa sympathie

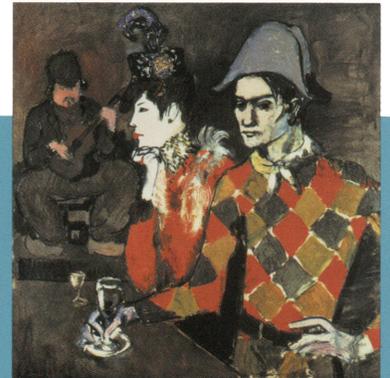
pour les idées libertaires. Même s'il n'est pas politiquement engagé, la police parisienne le soupçonne d'ailleurs d'être un dangereux anarchiste !

En 1904, Picasso s'installe dans un atelier au Bateau-Lavoir, à Montmartre, où de nombreux artistes ont choisi de se regrouper et de partager une vie collective – à l'image des arlequins et des saltimbanques qui apparaissent alors dans sa peinture. Les locataires du Bateau-Lavoir n'appartiennent pas à un même mouvement artistique et sont pour la plupart rétifs à tout engagement politique, mais ils affirment des valeurs communes de liberté et d'indépendance. Comme Rimbaud avant eux, ils veulent trouver la « vraie vie » à l'écart des conventions et de la morale bourgeoise. Une utopie qui animera d'autres avant-gardes tout au long du **xx^e siècle**.

1903

PABLO PICASSO,
LES PAUVRES AU BORD DE LA MER,
1903

PABLO PICASSO,
AU LAPIN AGILE, 1905



Les cafés de Montmartre étaient un autre lieu de vie collective pour les artistes de l'époque. Au Lapin Agile, le quartier général de Picasso et de sa bande d'amis, celui-ci se représente sous les traits d'un Arlequin mélancolique, un verre d'absinthe à la main - figure de l'artiste solitaire et incompris rêvant d'une autre vie possible.



Legen Sie Ihr Geld in dada an!

da

Komm

Waghalter der Welt

dada siegt!

CUTIER

Avec la Première Guerre mondiale, de nombreux artistes sont jetés dans le feu de l'Histoire. Certains décident alors de dépasser leur révolte individuelle pour se regrouper et agir en commun. Dadaïstes et futuristes étendent le domaine de l'art à la vie entière. Ils interpellent le public, distribuent des tracts, publient des manifestes. Face à la guerre, ils réagissent pourtant de façon opposée : alors que le futuriste Filippo Tommaso Marinetti réclame une « militarisation des cerveaux », le dadaïste Tristan Tzara lui répond : « Je détruis les tiroirs du cerveau, et ceux de l'organisation sociale. » Si leur audience reste limitée face à la puissance de la propagande et du « bourrage des crânes », leur influence sera décisive sur l'art du xx^e siècle.

He, he, Sie
Dada ist ke

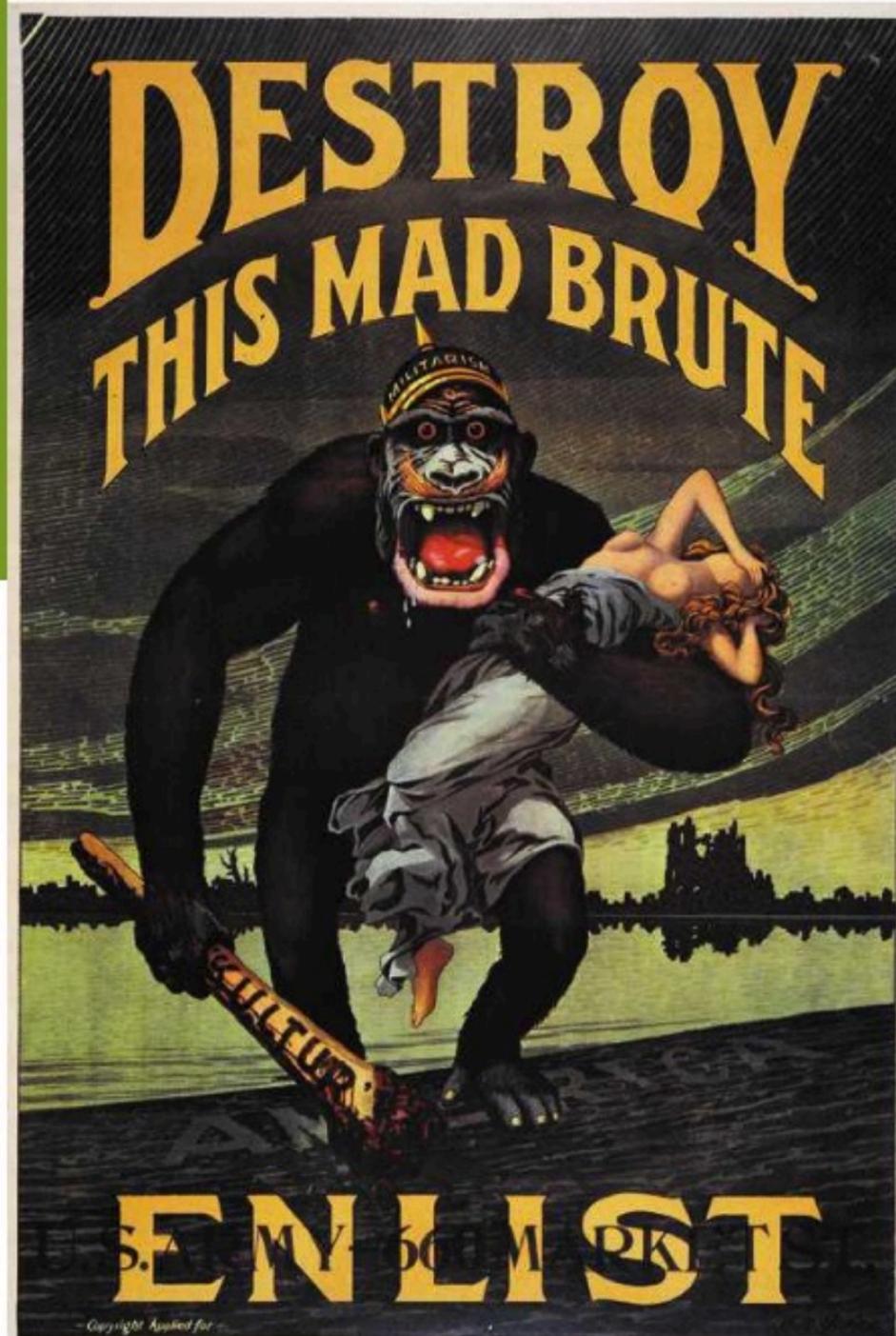


THE

HANNAH HÖCH,
COUPE AU COUTEAU DE CUISINE
À TRAVERS LA DERNIÈRE ÉPOQUE
CULTURELLE DU VENTRE
À BIÈRE ALLEMAND,
1919-1920 (DÉTAIL)

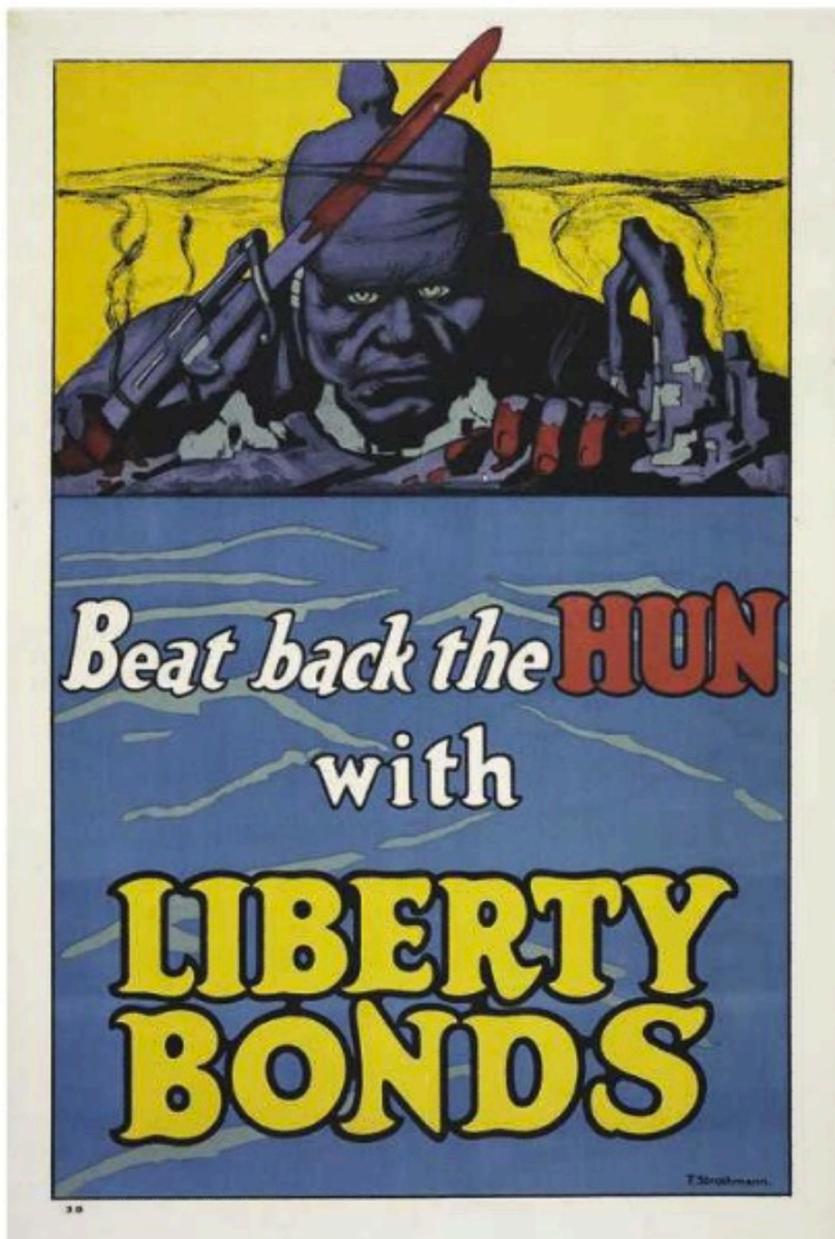
Un art de persuasion massive

Pour vaincre sur le front, il faut aussi savoir gagner les esprits et convaincre les populations que l'on mène une guerre juste. Images chocs, slogans brefs et incisifs : les affiches de propagande de la Première Guerre mondiale n'hésitent pas à faire appel aux sentiments les plus primaires pour mobiliser les masses.



pour mission principale de produire des affiches « susceptibles d'enflammer l'imagination et de remuer le cœur du grand peuple américain ». Pour atteindre ce but, tous les moyens sont bons ! Il s'agit d'abord de diaboliser l'ennemi : les Allemands sont représentés comme un peuple barbare (les Huns) ou encore comme un singe sanguinaire s'appêtant à traverser l'océan pour anéantir le Nouveau Monde. Il faut ensuite convaincre les Américains de s'engager dans l'armée, comme les y invite cette célèbre affiche conçue par James Montgomery Flagg. L'artiste s'est pris pour modèle pour représenter l'oncle Sam – allégorie des États-Unis – s'adressant directement au spectateur : « Je te veux pour l'armée américaine. » Regard impérieux, index pointé, message simple : une mise en scène minimale pour une efficacité maximale, qui sera reprise et détournée de multiples façons !

DESTROY
THIS MAD
BRUTE,
AFFICHE,
1917-1918



Un soldat français s'adresse aux « braves gens » restés à l'arrière du front pour les convaincre d'acheter des bons de la défense nationale. Le style est plus réaliste et moins percutant que celui des affiches américaines, mais l'objectif est le même : obtenir l'adhésion unanime de la population à l'effort de guerre.

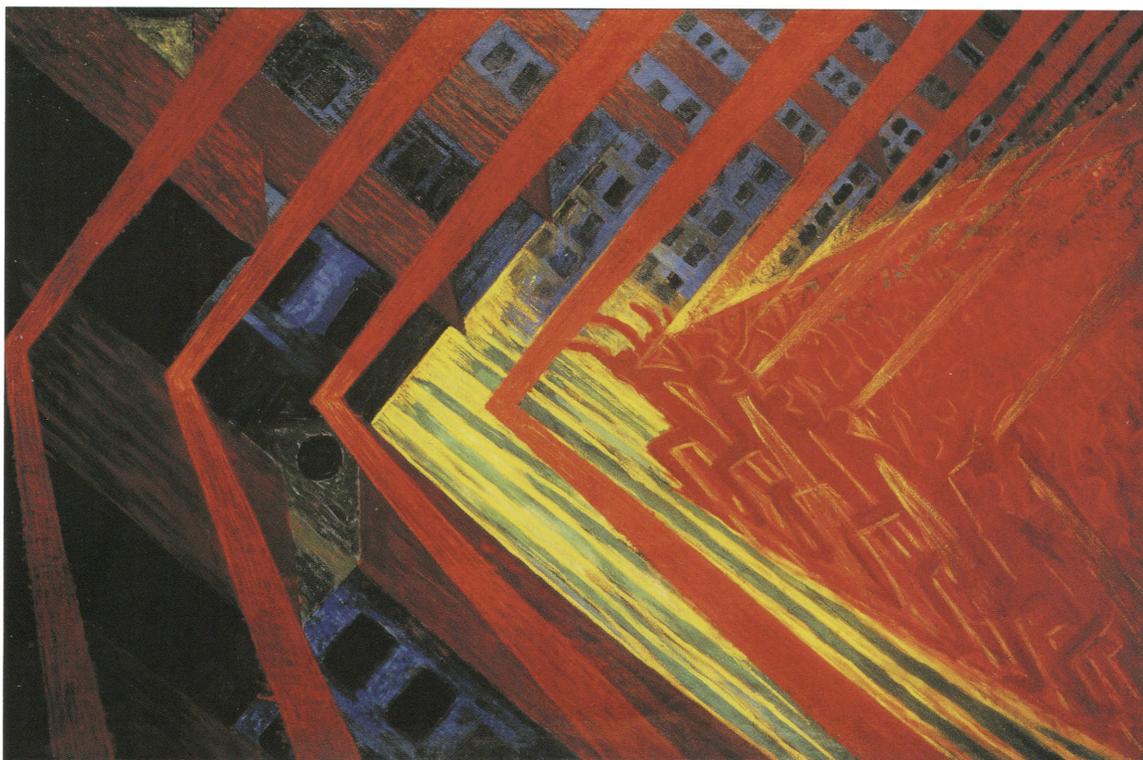
OHÉ ! LES BRAVES GENS...
AFFICHE, VERS 1914

FREDERIC STROTHMANN,
BEAT BACK THE HUN
WITH LIBERTY BONDS,
AFFICHE, 1918

JAMES MONTGOMERY FLAGG,
I WANT YOU FOR U.S. ARMY,
AFFICHE, 1917

Militarisation du cerveau

Violence, agression, amour du danger, destruction de l'ordre ancien : les mots d'ordre du futurisme sont artistiques, mais aussi politiques. Lorsque Marinetti réclame « l'irruption de la guerre dans l'art », il ne s'agit pas d'une métaphore : le futuriste doit être un soldat, prêt à risquer sa vie sur les champs de bataille.



LUIGI RUSSOLO,
LA RÉVOLTE, 1911

Dans son *Manifeste du futurisme* publié en 1909, Marinetti affirme vouloir « chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité ». La vie est pour lui un combat, une agression, une lutte permanente contre le poids du passé. Une lutte qu'il voit à l'œuvre dans « les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte, les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ». Dans *La Révolte*, le peintre futuriste Luigi Russolo exalte la violence révolutionnaire des masses lancées à l'assaut des forces de l'inertie et de la tradition. Peu importent

leurs revendications concrètes : les futuristes sont avant tout fascinés par leur énergie destructrice. Le déclenchement de la Première Guerre mondiale apparaît aux futuristes comme une magnifique occasion de voir leurs idéaux triompher. Marinetti avait déclaré que la guerre était « la seule hygiène du monde », c'est-à-dire une force de transformation sociale, un moyen de faire advenir un monde nouveau sur les ruines de l'ordre ancien. Les futuristes font pression sur le gouvernement italien pour qu'il s'engage dans le conflit aux côtés des Alliés. Lorsque l'Italie entre en guerre en 1915, plusieurs d'entre eux s'engagent dans



UMBERTO BOCCIONI,
LA CHARGE DES LANCIERS,
1915

l'armée, mais la réalité sordide du champ de bataille a bien vite raison de leur enthousiasme. Le peintre Umberto Boccioni finit ainsi par exprimer son dégoût de la guerre et son désir de revenir à son activité d'artiste, avant de mourir d'une banale chute de cheval au cours d'un entraînement.

Gino Severini a représenté les machines de la guerre moderne dans une série de tableaux peints au début du conflit. Très vite, ses propres œuvres lui apparaissent pourtant dérisoires par rapport à la réalité de la guerre, et il finit par rompre avec le futurisme dès 1916.

GINO SEVERINI,
TRAIN BLINDÉ EN ACTION, 1915



Propagan- DADA!

Au milieu d'une Europe en guerre, quelques jeunes artistes réfugiés à Zurich ne se sentent pas concernés par le conflit. Ils se réunissent au Cabaret Voltaire, fondé en 1916 par Hugo Ball pour « rappeler qu'il y a au-delà de la guerre et des patries, des hommes indépendants qui vivent d'autres idéals ». Leur programme tient en un mot : **DADA !**

« **L**es gens agissaient comme s'ils étaient incapables de comprendre ce qui se passait autour d'eux. Comme des moutons perdus, ils regardaient le monde avec des yeux vitreux. Dada a cherché à secouer les hommes pour les faire sortir de leur conscience anéantie. » Ainsi le dadaïste Hans Arp décrit-il l'atmosphère qui régnait en Europe pendant la guerre. Pour échapper à la mobilisation, il s'était exilé à Zurich, en Suisse. Avec quelques jeunes gens révoltés par le carnage en cours, ils se réunissent au Cabaret Voltaire pour des spectacles qui mettent en avant le jeu, le hasard, l'expression libre et spontanée. Ainsi naît le mouvement Dada, qui s'étend très vite à d'autres villes européennes. Face à l'absurdité d'un monde qui est en train de s'autodétruire, les dadaïstes répondent par des méthodes absurdes : discours en public constitués de mots inventés, collages d'éléments discordants, tracts et manifestes proclamant des mots d'ordre obscurs et contradictoires...



En 1920, Tristan Tzara fait imprimer des papillons Dada comme celui-ci à un million d'exemplaires. Distribués dans les rues parisiennes et placardés dans les lieux les plus incongrus (jusque dans les pissotières !), ils permettent de toucher un large public et remportent un grand succès. En détournant le style des slogans politiques ou publicitaires, ils mettent en question le langage commun, sa logique trompeuse et ses fausses évidences. Dans son *Manifeste Dada* de 1918, Tristan Tzara proclame sa défiance radicale envers toutes les doctrines : « Dada doute de tout, Dada est tatou, tout est Dada ! »

TRACT
« DADA
SOULÈVE
TOUT »,
1921

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen

higo bloiko russula huja

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

bosso fataka

ü üü ü

schampa wulla wussa olobo

hej tatta görem

eschige zunbada

wulubu ssubudu uluw ssubudu

tumba ba- umf

kusagauma

ba - umf



Hugo Ball

dada-kasserolle 1916

(1917)
Hugo Ball

DADA ne signifie RIEN

☛ Si l'on trouve futile et l'on ne perd
son temps pour un mot qui ne
signifie rien....

TRISTAN TZARA.

« DADA NE SIGNIFIE RIEN », PAPILLON DADA, 1919-1920

À Berlin, Dada est contemporain de la défaite allemande et de l'écrasement de la révolution spartakiste. Une situation de chaos politique et social qui transparaît dans les photomontages de Raoul Hausmann et Hannah Höch, et mènera certains dadaïstes à s'engager au KPD, le parti communiste allemand.



HUGO BALL RÉCITANT UN
POÈME PHONÉTIQUE EN 1916

HANNAH HÖCH,
COUPE AU COUTEAU DE CUISINE
À TRAVERS LA DERNIÈRE ÉPOQUE
CULTURELLE DU VENTRE À BIÈRE
ALLEMAND, 1919-1920

Un petit oui et un grand NON

Membre du Club Dada à Berlin pendant la guerre, George Grosz se méfie des masses et voit dans le peuple « un troupeau de veaux soumis qui choisissent eux-mêmes leur boucher ». Malgré son pessimisme absolu, il est amené à choisir son camp politique sous la pression des événements, au prix de cruelles désillusions.

Pris dans la fièvre qui se développe à l'entrée en guerre de l'Allemagne, George Grosz s'engage volontairement en 1914. Le jeune soldat qui prend part aux combats est vite bouleversé par la violence et l'horreur qu'il découvre sur le champ de bataille. Dès 1915, il effectue un long séjour en hôpital psychiatrique avant d'être réformé et renvoyé chez lui en 1917. Sa désillusion s'accroît encore lorsque la révolution spartakiste est impitoyablement réprimée par la nouvelle République allemande fondée en 1918. Écœuré, Grosz se rapproche du KPD – le parti communiste allemand – et fonde la revue satirique *Die Pleite*, qui devient un véritable instrument de contestation. Il y publie des dessins et des caricatures qui ridiculisent le gouvernement, la bourgeoisie et l'armée.

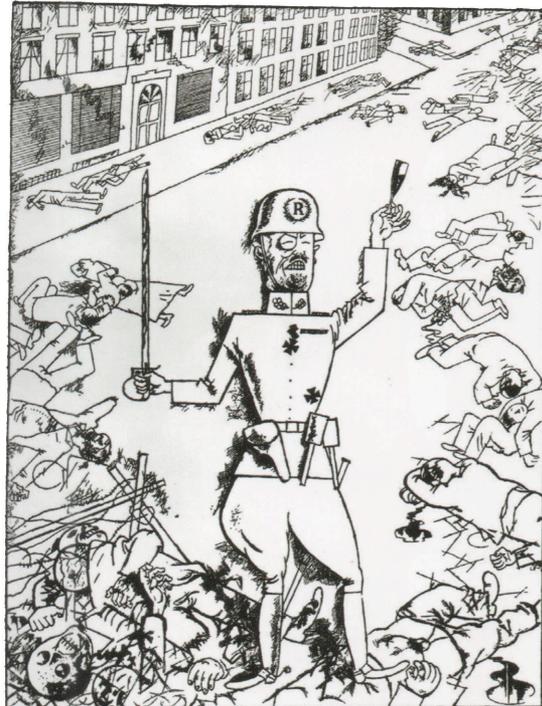


GEORGE GROSZ,
LES PILIERS DE LA SOCIÉTÉ,
1926

GEORGE GROSZ,
À LA SANTÉ DE NOSKE!
LE PROLÉTARIAT EST
DÉSARMÉ, 1919

Die Pleite

30 Pf. 1. Jahrgang, Nr. 3 Der Malik-Verlag, Berlin-Leipzig Anfang April 1919 30 Pf.



Prost Noske! -- das Proletariat ist entwaffnet!



George Grosz a dénoncé la montée du nazisme dès les années 1920. L'agitateur qui harangue la foule n'est autre que Hitler. Les visages grotesques du peuple venu l'acclamer illustrent le pessimisme radical du peintre : Grosz annonce la catastrophe à venir tout en sachant que son art restera impuissant à l'empêcher.

GEORGE GROSZ,
L'AGITATEUR, 1928

Foncièrement antimilitariste et anticapitaliste, sa peinture fait des miséreux, des chômeurs, des marginaux et des mutilés ses thèmes de prédilection. Comme le rappelle le titre de son autobiographie - *Un petit oui et un grand non* - Grosz préfère critiquer la société et le pouvoir en place plutôt que d'exalter l'idéal communiste, pour lequel il nourrit en fait peu d'espoir. Après un voyage en Union soviétique en 1922, son scepticisme se confirme. À partir de 1925, le parti communiste commence à lui reprocher son pessimisme et son manque d'enthousiasme révolutionnaire. Plus qu'une satire de la société de son temps, les œuvres de George Grosz expriment en effet un désespoir plus profond, une vision tragique de l'humanité à laquelle aucun engagement politique ne peut apporter de réponse.

LA BEAUTÉ



RÉV

EST DANS LA RUE

OLUTION

En 1917, la Révolution russe ébranle le monde et devient un modèle à suivre pour les partis communistes qui naissent alors en Europe. L'idée révolutionnaire inspire aussi de nombreux artistes, à commencer par les avant-gardes russes, qui rêvent de construire un « homme nouveau ». En France, les surréalistes parlent aussi de révolution pour définir leur quête d'une « libération totale de l'esprit ». La révolution n'est pas pour eux un objectif lointain et inatteignable : elle commence ici et maintenant, par des expériences concrètes menées en commun, qui doivent bouleverser les structures mentales les plus profondes de l'homme.

ATELIER POPULAIRE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS, LA BEAUTÉ EST DANS LA RUE, 1968

"LES RUES SONT NOS PINCEAUX"

Avant la Révolution russe de 1917, une autre révolution est déjà en marche chez des artistes d'avant-garde qui veulent faire table rase du passé. Leurs objectifs ? Faire sortir l'art des musées, en faire un instrument pour changer la vie et construire un « homme nouveau ».



ALEXANDRE RODTCHENKO,
JEUNE PIONNIÈRE, 1930

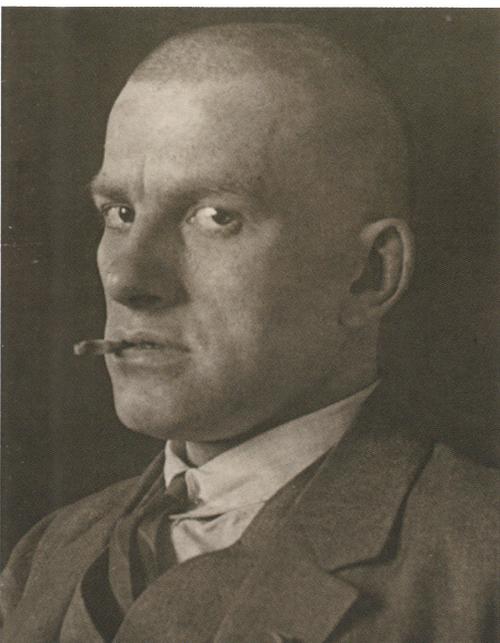
À la veille de la Grande Guerre, la Russie est le théâtre d'une effervescence artistique sans précédent. La Révolution qui éclate en 1917 renforce encore ce dynamisme puisque le jeune État bolchevik n'hésite pas à mobiliser l'énergie et la créativité des artistes d'avant-garde. Il existe en effet de nombreux points communs entre ce nouveau régime porteur d'espoir et ces artistes qui cherchent à créer un art neuf, lui aussi révolutionnaire. Cette radicalité est sensible chez Malevitch, dont le *Carré blanc sur fond blanc*, premier monochrome connu, marque une étape dans l'abstraction. La participation des artistes est aussi plus concrète. Ils peuvent agir au sein des agences de propagande, dont le but est de

répandre l'idéologie communiste et de convaincre l'opinion par des affiches, des pièces de théâtre et des actions chocs. Comme le proclame le poète Vladimir Maïakovski : « Les rues sont nos pinces, les places nos palettes. » Certains artistes comme Alexandre Rodtchenko sont même à la pointe du combat révolutionnaire. Peintre, architecte, graphiste et photographe, il conçoit des affiches, des meubles et des bâtiments pour les ouvriers tout en réalisant des reportages de propagande aux confins de la Russie. Ses photographies largement diffusées contribuent à dresser le portrait des hommes et des femmes qui incarnent la Russie révolutionnaire, fixant d'un regard déterminé l'avenir radieux qui semble se dessiner à l'horizon.



ALEXANDRE
RODTCHENKO,
LIVRES !,
AFFICHE
PUBLICITAIRE,
1925

ALEXANDRE RODTCHENKO,
VLADIMIR MAÏAKOVSKI, 1924



*L'Homme nouveau
de Lissitzky
s'élançe avec
confiance et
dynamisme vers
un monde nouveau
– un monde où les
traditions et les
formes anciennes
ont été balayées
par le langage
universel de la
géométrie.*

EL LISSITZKY,
L'HOMME NOUVEAU,
1920-1921



LIBÉRATION TOTALE DE L'ESPRIT

« Nous sommes bien décidés à faire une révolution », déclarent en 1925 les membres du Bureau de recherches surréalistes. Mais de quelle révolution s'agit-il ? Si les surréalistes sont d'abord à la recherche d'un « moyen de libération totale de l'esprit », ils sont aussi amenés à prendre position sur les problèmes politiques de leur époque.



RENÉ MAGRITTE
ET MAN RAY,
JE NE VOIS PAS
LA... CACHÉE
DANS LA
FORÊT, 1929

« Nous avons accolé le mot de surréalisme au mot de révolution uniquement pour montrer le caractère désintéressé, détaché, et même tout à fait désespéré, de cette révolution. » Dans leur déclaration du 27 janvier 1925, les surréalistes affirment l'autonomie de la révolution qu'ils entendent mener. La « révolution surréaliste » ne consiste pas à prendre le pouvoir par les armes ou à vouloir changer les structures de la société : comme l'affirme Antonin Artaud, son but « n'est pas tellement de changer quoi que ce soit à l'ordre physique et apparent des choses que de créer un mouvement dans les esprits ». Pour y parvenir, les surréalistes privilégient une activité collective menée sur plusieurs fronts. Ils s'inspirent des travaux de Sigmund Freud, l'inventeur de la psychanalyse, pour en faire un

moyen d'émancipation. Cadavres exquis, écriture automatique, séances de rêve éveillé sont autant d'expériences menées en commun pour découvrir la réalité cachée au plus profond de chaque individu.

S'ils ferment les yeux pour mieux explorer leurs rêves et leur inconscient, les surréalistes n'en sont pas moins engagés dans les luttes politiques de leur temps, comme en témoignent les multiples tracts et déclarations collectives qui émaillent l'histoire du mouvement. Antimilitarisme, anticolonialisme, anticléricalisme puis antifascisme dans les années 1930 : les surréalistes s'opposent à toutes les forces qui contribuent selon eux à asservir l'esprit humain. Des combats qui amèneront certains à adhérer plus ou moins durablement au parti communiste.



MAX ERNST, LE RENDEZ-VOUS DES AMIS, 1922-1923

**PAPILLONS
SURREALISTES, 1924**

Comme les papillons Dada, les papillons surréalistes proclament des slogans qui cherchent à interpeller le public et à le faire réagir. Ils peuvent aussi donner des conseils très concrets et faciles à mettre en pratique : la révolution doit commencer dans la vie quotidienne !

VOUS QUI NE VOYEZ PAS

pensez à ceux qui voient

15, rue de Grenelle, Paris-7^e

LE SURREALISME EST-IL

LE COMMUNISME DU GÉNIE ?

Bureau de recherches surréalistes

15, rue de Grenelle, de 4 h. 1/2 à 6 h. 1/2

Le Surréalisme

est à la portée

de tous les inconscients

On le trouve au Bureau de Recherches Surréalistes,
15, rue de Grenelle, de 4 h. 1/2 à 6 h. 1/2

PARENTS !

racontez vos rêves à vos enfants

15, rue de Grenelle, Paris-7^e

SOYEZ
RÉALISTES,
DEMANDEZ
L'IMPOSSIBLE !

Révolution politique ou artistique ? Le mouvement de révolte qui se cristallise en mai 1968 puise son inspiration dans la Révolution russe, mais aussi dans l'esprit subversif du surréalisme, comme en témoignent les affiches réalisées dans les écoles d'art transformées en « ateliers populaires ».



LA CHIENLIT
C'EST LUI !

Tout au long du mois de mai 1968, à Paris puis dans la France entière, étudiants et ouvriers descendent dans la rue pour exprimer leur mécontentement et leur volonté de changement après dix ans de pouvoir gaulliste. De Paris en révolte, on retient bien sûr les slogans des manifestants, dont l'esprit semble parfois hérité des papillons surréalistes : « Sous les pavés la plage » - « Il est interdit d'interdire » - « La beauté est dans la rue » - « Les murs ont à la parole »... Face au contrôle presque total de la radio et de la télévision par le gouvernement, les manifestants font descendre l'art dans la rue. Les murs de la capitale se couvrent de

milliers d'affiches sérigraphiées, dont la plupart sont réalisées à l'École des Beaux-Arts de Paris ou à l'École des Arts décoratifs, alors occupées par des étudiants et transformées en « ateliers populaires ». Les affiches ne sont pas signées et adoptent un style commun qui trouve son inspiration dans les affiches soviétiques et maoïstes, très populaires auprès des étudiants. Mêlant les phrases chocs, les raccourcis graphiques et de très efficaces associations d'images, elles s'inscrivent parfaitement dans la tradition de l'affiche révolutionnaire. C'est pourquoi elles ont fini par incarner à elles seules les revendications et le dynamisme du mouvement de Mai.



AFFICHES DE L'ATELIER POPULAIRE
DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS, 1968

Si les affiches de Mai 68 portent des slogans qui rappellent parfois les tracts surréalistes, leur graphisme très simple et efficace fait penser aux affiches de propagande soviétique des années 1920, comme celles de Dimitri Moor.

DIMITRI MOOR,
VOUS ÊTES-VOUS
PORTÉ VOLONTAIRE
POUR L'ARMÉE
ROUGE ?, 1920

L'art a toujours servi d'instrument de propagande au service des pouvoirs. Les totalitarismes qui se mettent en place dans les années 1920 et 1930 en Italie, en Allemagne et en Union soviétique, puis en Chine après la Seconde Guerre mondiale, poussent cependant cette logique à l'extrême. L'art sert désormais à diffuser une idéologie toute-puissante qui tente de s'imposer aux consciences et de se substituer à la réalité. Si des artistes d'avant-garde y participent parfois, comme les futuristes italiens et les constructivistes russes, ce nouvel art de propagande favorise une esthétique traditionnelle et académique qui étouffe toute forme de création authentique.

宣传队
LORSQUE L'ARMÉE ET LE PEUPLE NE FONT QU'UN,
VOYONS QUI DANS LE MONDE PEUT NOUS ARRÊTER.
AFFICHE MAOÏSTE, 1968



军民团结如一人



試看天下誰能敵

“LE PLUS GRAND FUTURISTE DE TOUS LES TEMPS”

Après l'accession de Mussolini au pouvoir, de nombreux artistes futuristes se mettent au service de la propagande fasciste pour exalter le caractère moderne et novateur du nouveau régime. S'il tolère leurs extravagances, le Duce leur préférera un art plus traditionnel, ancré dans le passé glorieux de l'Italie.

Quand Mussolini instaure sa dictature fasciste en Italie, il met les artistes à contribution pour participer à sa propagande. Les fascistes peuvent compter sur le soutien d'une grande partie des futuristes italiens, avec lesquels ils avaient déjà présenté des listes communes aux élections de 1919. En effet, nombre d'entre eux sont fascinés par l'aspect radical et révolutionnaire de l'idéologie fasciste, qu'ils rapprochent de leurs propres conceptions artistiques : exaltation de l'action violente, nationalisme guerrier, amour du danger, refus du doute, hostilité au système parlementaire, volonté d'instaurer un ordre nouveau... Pour Marinetti, Mussolini est « le plus grand futuriste de tous les temps » ! Plusieurs artistes futuristes conçoivent des affiches, des sculptures et des portraits du dictateur.



RENATO BERTELLI,
TÊTE DE MUSSOLINI (PROFIL CONTINU), 1933

La propagande n'exclut d'ailleurs pas la créativité et l'innovation. L'extraordinaire sculpture en profil continu réalisée par Renato Bertelli souligne l'omniprésence du dictateur dans l'Italie fasciste : rien ni personne ne peut échapper à son regard ! Elle évoque aussi la figure de Janus, le dieu au double visage : l'un est tourné vers le futur, mais l'autre regarde vers le passé – un passé dont Mussolini va aussi s'inspirer pour légitimer son pouvoir. Le Duce veut en effet apparaître comme un nouveau César, qui renoue avec la grandeur de la Rome antique. C'est pourquoi il privilégie une esthétique néoclassique, inspirée de l'Antiquité. L'Italie se couvre ainsi de statues du Duce drapé dans une toge à la façon d'un empereur romain, bien loin des audaces futuristes.

THAYAHT, LE GRAND TIMONIER,
CARTE POSTALE, 1939



XANTI SCHAWINSKY, SI, AFFICHE, 1934

En confondant le corps du Duce et la masse de ses sujets, ce photomontage résume de façon saisissante la nature du fascisme. Il illustre aussi la tolérance relative du régime envers l'art moderne, qui contraste avec l'attitude des nazis en Allemagne. Professeur au Bauhaus, Xanti Schawinsky avait en effet trouvé refuge en Italie après l'arrivée d'Hitler au pouvoir.

UN ART ANCIEN POUR UN PEUPLE NOUVEAU

Comme Mussolini en Italie, Hitler privilégie une esthétique inspirée de l'Antiquité. Il ne montre cependant aucune tolérance envers l'art moderne, considéré comme « dégénéré ». L'art nazi doit avant tout illustrer les thèses racistes et antisémites du régime en montrant la supériorité de la race aryenne.

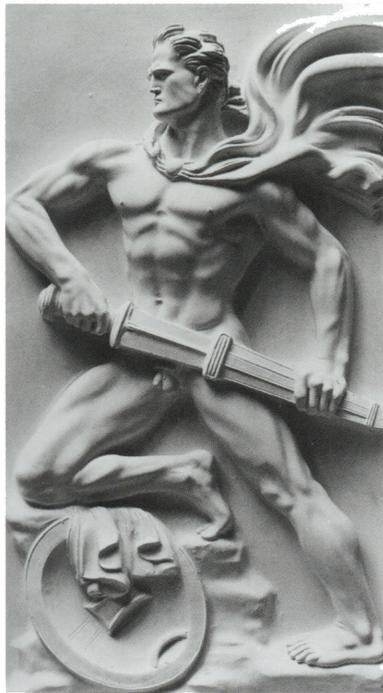


Dès 1933, Hitler instaure un contrôle total de la vie artistique et culturelle en Allemagne : une Chambre des cultures est créée, à laquelle doivent appartenir les artistes sous peine de ne pouvoir exposer et travailler librement. Un art officiel inspiré par le classicisme grec voit le jour. Sa mission est d'illustrer les caractéristiques physiques et morales de la « race des seigneurs », de ce « peuple nouveau » que le Führer veut faire naître. Pour Hitler, l'art de la Grèce antique illustre la supériorité des populations d'origine aryenne : beauté physique, harmonie, force, santé sont les attributs d'une race pure et vigoureuse, appelée à dominer les races inférieures.

Des artistes comme Arno Breker ou Adolf Ziegler tentent ainsi de représenter l'idéal du corps aryen, à la fois lisse et athlétique. À l'inverse, les déformations malades de l'art moderne sont

violemment condamnées par le régime. En 1937, une grande exposition d'« art dégénéré » s'ouvre à Munich pour stigmatiser les artistes d'avant-garde tels que Chagall, Klee, Nolde ou Kokoschka, en accrochant leurs toiles à côté d'œuvres réalisées par des malades mentaux.

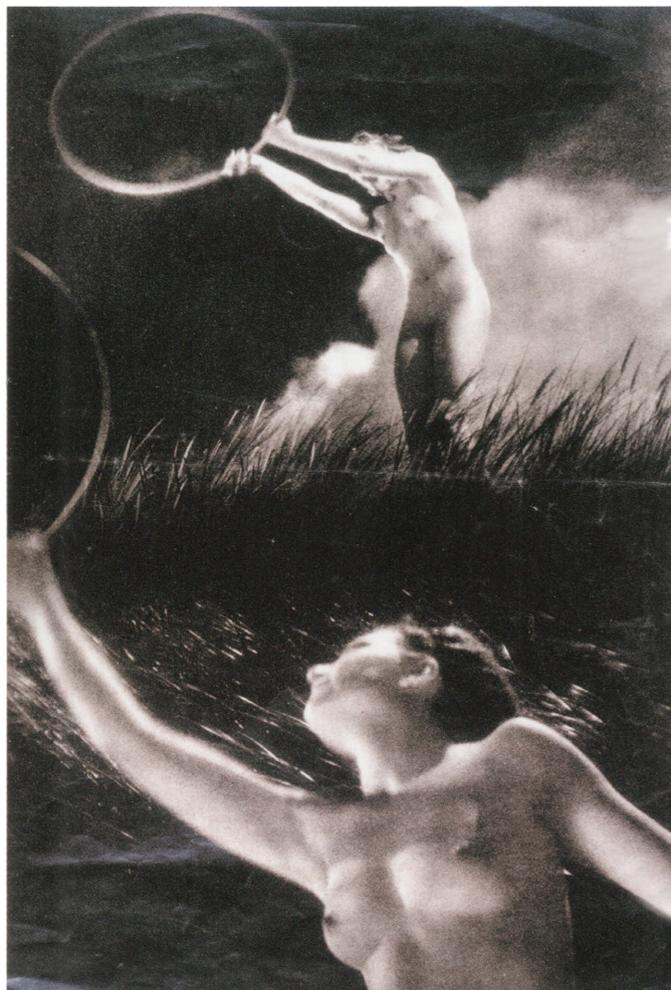
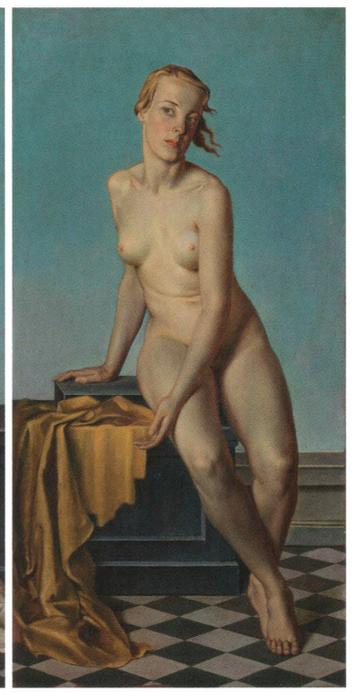
Si aucun peintre ou sculpteur de talent n'a pu s'exprimer librement sous le régime nazi, Hitler a pu compter sur une cinéaste virtuose, Leni Riefenstahl, qui a su employer les techniques cinématographiques les plus modernes au service de la propagande. Tout au long des années 1930, elle réalise des films à grand spectacle comme *Le Triomphe de la volonté*, qui décrit le grand rassemblement du parti nazi au congrès de Nuremberg, ou *Olympia*, qui montre les sportifs comme des héros antiques à l'occasion des Jeux olympiques de Berlin en 1936.



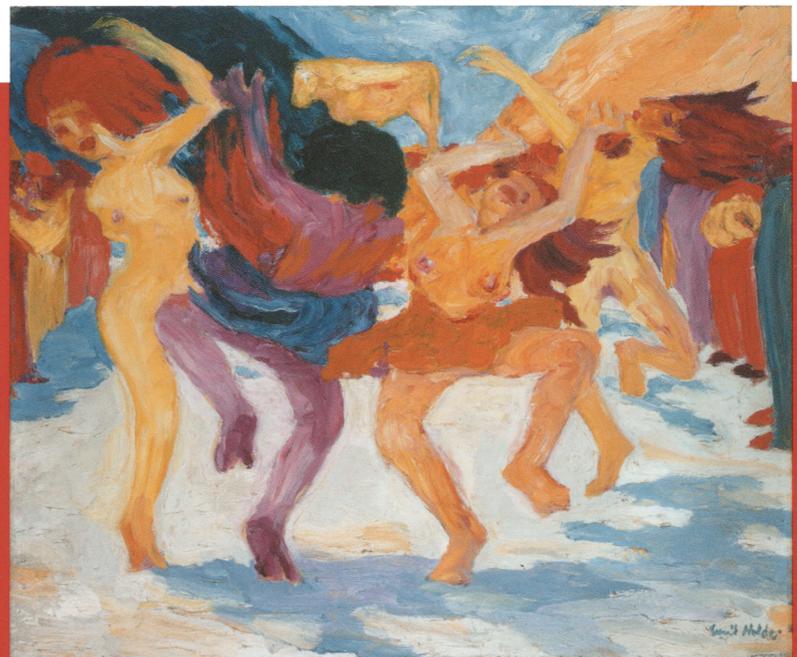
ARNO BREKER,
LE GARDIEN, 1936



ADOLF ZIEGLER,
LES QUATRE ÉLÉMENTS, VERS 1937



LENI RIEFENSTAHL, OLYMPIA, 1938



En 1935, le peintre expressionniste Emil Nolde adhère au parti nazi dans l'espoir d'être officiellement reconnu par le régime. Cela ne l'empêche pas d'être victime de la campagne contre les « arts dégénérés », qui entraîne la confiscation et même la destruction de nombre de ses toiles. En 1941, le peintre Adolf Ziegler, président de la Chambre des Beaux-Arts, lui ordonne d'arrêter de peindre, ce qu'il se refusera à faire.

EMIL NOLDE,
DANSE
AUTOUR
DU VEAU
D'OR, 1910

L'AVANT-GARDE AU SERVICE DE STALINE

Après la Révolution russe de 1917, les artistes d'avant-garde ont rêvé de participer à la construction d'un monde nouveau. Leurs innovations esthétiques, comme le photomontage, ont aussi servi à la propagande du nouveau régime, avant de commencer à devenir suspects dans les années 1930.



GUSTAV KLUTSIS, LE DÉVELOPPEMENT DES TRANSPORTS,
LE PLAN QUINQUENNAL, AFFICHE, 1929

Après le décès de Lénine en 1924, Staline s'empare progressivement du pouvoir en Union soviétique. Il transforme vite le pays en une impitoyable dictature totalitaire où la propagande occupe une place centrale. Jusqu'au début des années trente, cette propagande peut s'appuyer sur la créativité d'artistes novateurs et engagés, sincèrement convaincus des bienfaits du communisme, comme par exemple Gustav Klutssis. Au cours des années 1920, après avoir été formé auprès d'artistes d'avant-garde comme Malevitch,

ce jeune artiste letton renonce à l'abstraction et participe activement à l'« agit-prop », dont l'objectif est de diffuser les idées du marxisme en concevant des actions théâtrales et des slogans. Il crée alors des affiches aussi révolutionnaires sur la forme que sur le fond. Il considère que « la photographie, le slogan et la couleur peuvent expliquer, convaincre, exprimer un thème concret et devenir un outil au service de la lutte des classes ». La technique du photomontage lui permet de créer une illusion de dynamisme et de modernité qui donne à ses



GUSTAV KLUTSIS, LES SPARTAKIADÉS DE
MOSCOU, CARTE POSTALE, 1928

GUSTAV KLUTSIS, NOUS
RÉALISERONS LE PLAN
DES GRANDS PROJETS,
PHOTOMONTAGE, 1930

affiches une très grande puissance suggestive. Elles transforment ouvriers, paysans ou même sportifs en véritables icônes soviétiques et magnifient les avancées technologiques du pays. Au cours des années 1930, le style constructiviste des photomontages de Klutssis est cependant abandonné et remplacé par un nouvel art officiel : le réalisme socialiste. Malgré sa fidélité sans faille au régime, Klutssis est arrêté et exécuté en 1938, comme le seront de nombreux artistes d'avant-garde dont le talent et l'indépendance d'esprit sont ressentis comme une menace par le pouvoir stalinien.



La main géante du chef semble contenir celles du peuple entier, toutes tendues dans la même direction. Cette mise en abyme rappelle un photomontage réalisé quelques années plus tard en Italie par Xanti Schawinsky, un autre artiste constructiviste (voir p. 43).

LE CULTE DU CHEF

Dès les premières années du régime soviétique, l'art d'avant-garde est concurrencé par un art plus académique, qui reprend la tradition du réalisme russe du XIX^e siècle. Dans les années 1930, le « réalisme socialiste » devient le nouvel art officiel, qui éclipse définitivement les recherches les plus novatrices.



NINA VATOLINA,
MERCI CHER
STALINE DU
BONHEUR DE
NOS ENFANTS !,
AFFICHE, 1950

FEDOR SAVVICH SHURPIN,
L'AUBE DE NOTRE
PATRIE, 1946-1948



Le réalisme socialiste se veut un « art prolétaire », à destination de la masse et compréhensible par tous, en opposition avec l'art d'avant-garde hérité de la révolution de 1917. Cet art exclusivement politique n'accorde aucune liberté à l'artiste, qui doit avant tout obéir aux règles picturales et iconographiques fixées par le régime. Il s'applique à tous les domaines – peinture, sculpture, cinéma, publicité, architecture... – et met en images les grands thèmes de l'idéologie officielle tels que l'égalité entre les sexes, l'union des peuples du monde autour du marxisme ou les progrès de l'industrialisation. Quel que soit le sujet abordé, le but est toujours le même : remplacer la réalité par une image déformée et falsifiée,

qui la montre non pas telle qu'elle est, mais telle qu'elle devrait être si les objectifs du communisme avaient été atteints. Le réalisme socialiste est en fait bien peu réaliste ! L'une de ses missions principales consiste par ailleurs à diffuser un véritable « culte du chef » autour de Staline, qui devient le nouveau héros de l'art soviétique. Omniprésent, il est représenté tour à tour, selon les circonstances, sous les traits du chef militaire redouté, du leader communiste éclairé ou du grand-père protecteur entouré d'enfants. Après 1945, au fur et à mesure des conquêtes de l'URSS, le réalisme socialiste est imposé à tous les pays satellites comme la Tchécoslovaquie, l'Allemagne de l'Est ou la Pologne.



ARKADIJ ALEKSANDROVICH
PLASTOV, LES CONDUCTRICES
DE TRACTEUR, 1943

Travail, simplicité, joie, tous les ingrédients du bonheur soviétique semblent ici réunis. Cette vision idyllique des campagnes montre que l'idéologie peut se cacher jusque dans les moments les plus inattendus.

SOLEIL ROUGE

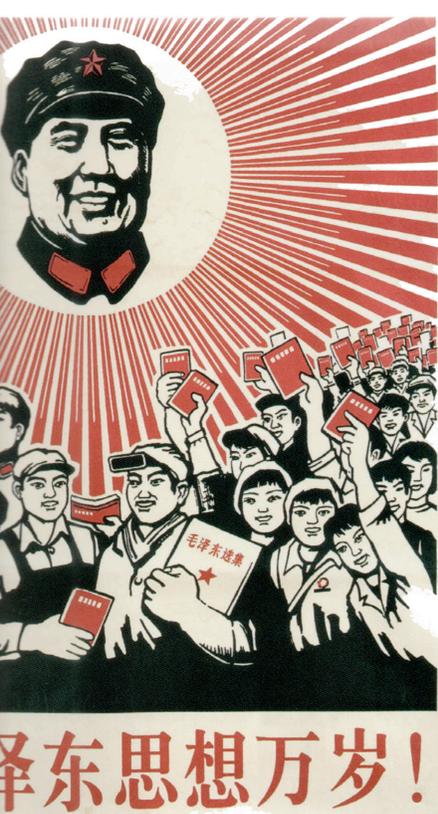
Dans la Chine maoïste, la propagande s'inspire du réalisme socialiste soviétique pour représenter le Grand Timonier, dont le visage sera reproduit à des milliards d'exemplaires sur tous les supports imaginables. Plus encore qu'en Union soviétique, le dictateur apparaît comme un dieu vivant, un soleil qui illumine le monde.

QUICONQUE S'OPPOSE AU PRÉSIDENT MAO SE FERA DÉFONCER SA TÊTE DE CHIEN, AFFICHE, 1968



Importé en Chine après la révolution de 1949, le réalisme socialiste prend une forme sensiblement différente de son modèle soviétique. À la fin des années 1950, alors que l'alliance sino-soviétique commence à se dégrader, les dirigeants chinois proclament qu'il faut désormais « combiner le réalisme révolutionnaire au romantisme révolutionnaire ». Les artistes reçoivent pour mission de représenter un monde communiste idéal, ils doivent faire appel à l'imaginaire pour construire un mythe nouveau qui soulève l'enthousiasme des foules. Si la version soviétique du réalisme socialiste était déjà bien peu réaliste, sa version maoïste prend la dimension d'une véritable religion, dont le Grand Timonier est la principale divinité. Ainsi se met en place un culte de la personnalité dont l'ampleur est encore plus

démessurée que celui qui avait été créé autour de Staline. Pendant la Révolution culturelle, lancée par Mao en 1966, des affiches font appel à des symboles simples et compréhensibles par tous. Peuplées de jeunes en armes qui représentent les « gardes rouges » fanatisés du président Mao, elles se caractérisent par l'alternance du rouge et du noir, ainsi que par le motif du soleil rayonnant. Si le rouge symbolise la révolution, le noir fait référence à la révolte permanente alors encouragée par Mao, qui déclare que l'on a « toujours raison de se révolter ». Quant au soleil, il possède une symbolique très forte en Orient où il signifie renouveau, puissance et dynamisme, mais il fait aussi allusion à un célèbre poème dans lequel Mao est comparé à un « soleil rouge » qui brille au fond du cœur de chaque Chinois.



LONGUE VIE AUX PENSÉES DU PRÉSIDENT MAO, AFFICHE, 1969

Les dictateurs se font rarement représenter en peignoir de bain. C'est pourtant bien Mao, cheveux au vent et entouré de jeunes gardes rouges, qui est ici représenté dans le plus pur style réaliste socialiste. Cette peinture commémore un exploit attribué au Grand Timonier, qui aurait traversé à la nage le fleuve Yang-Tsé à l'âge de 73 ans, quelques jours avant de lancer la Révolution culturelle.

TANG XIAOHE, AVANÇONS CONTRE VENTS ET MARÉES, 1971



DISSISI





CENSURE

Dans une dictature, le simple fait d'exprimer en public une opinion dissidente constitue un véritable danger pour les artistes. Ils prennent alors le risque d'être censurés, emprisonnés ou contraints à l'exil. Face à des régimes autoritaires et sclérosés, des artistes de talent peuvent cependant réussir à ridiculiser le pouvoir à l'aide de moyens très simples. La répression qui s'abat sur eux peut même les aider à médiatiser leur cause, comme c'est le cas en Chine avec Ai Weiwei, qui est aujourd'hui le plus célèbre artiste dissident au monde.

BLUE NOSES, KISSING POLICEMEN, SÉRIE « LIÈRE DE LA MISÉRICORDE », 2005 (DÉTAIL)

UTILISE LA PHOTO COMME UNE ARME!

De nombreux artistes allemands ont dénoncé la montée du nazisme à travers leurs œuvres. Peu ont cependant réussi à se faire entendre et à exercer une véritable influence. En choisissant de publier ses photomontages dans un journal illustré, John Heartfield a pu rendre visible la réalité du nazisme auprès d'un large public.



JOHN HEARTFIELD, ADOLF LE SURHOMME AVALE DE L'OR ET RECRACHE DES INSANITÉS, 1934

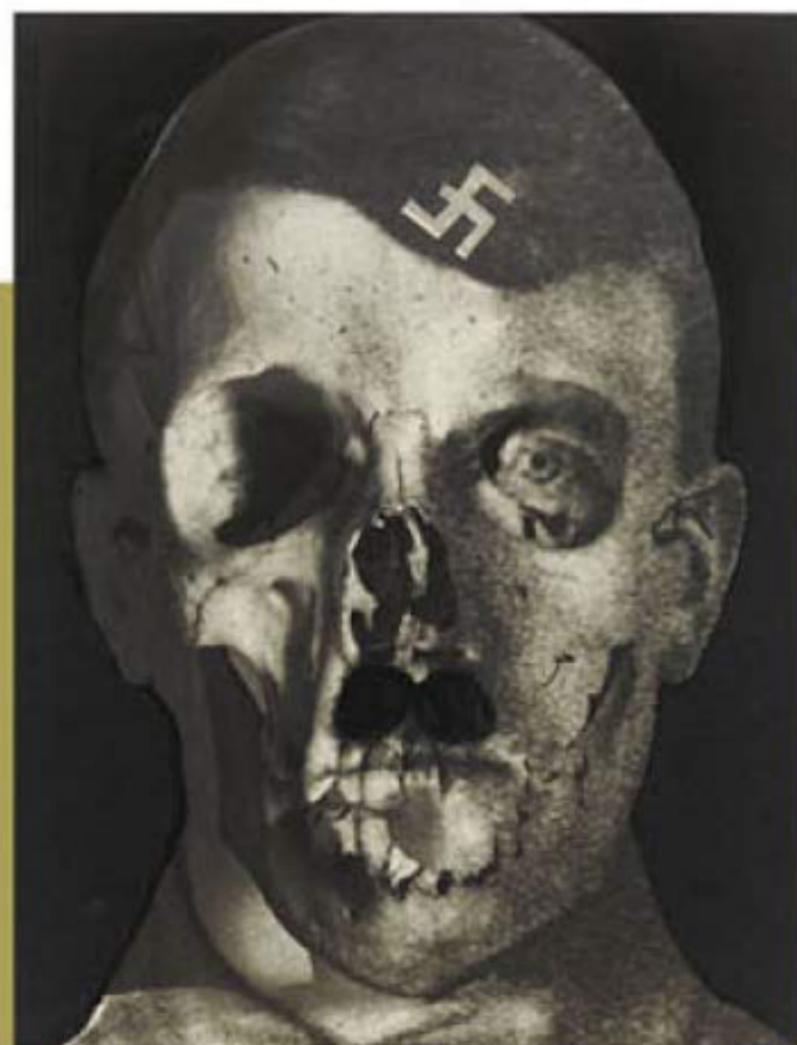
John Heartfield fait partie des pionniers de la technique du photomontage, qu'il a d'abord expérimentée en participant au mouvement Dada. Alors que les photomontages dadaïstes reflétaient le désordre provoqué par la guerre, Heartfield va cependant en faire une technique de propagande très efficace, qu'il met au service du communisme et de la critique du fascisme. Entre 1930 et 1938, il publie environ 250 montages dans la revue communiste *AIZ* (le « journal illustré des travailleurs »), dont le tirage atteint jusqu'à 500 000 exemplaires au début des années 1930. Loin de l'esthétique du réalisme socialiste qui devient la norme en URSS à la même époque, Heartfield parvient à mettre une technique artistique d'avant-garde à la portée du plus

grand nombre. Il utilise pour cela des images d'actualité et des symboles simples qui rendent son propos parfaitement lisible pour le grand public. Ses œuvres les plus réussies font souvent preuve d'un humour féroce, comme cette famille allemande qui pousse jusqu'à l'absurde la soumission au régime hitlérien. En partageant un repas composé d'une bicyclette et de divers objets en métal, elle prend au pied de la lettre une déclaration du ministre nazi Hermann Göring : « Le minerai de fer a toujours rendu fort un empire. Le beurre et le saindoux ont tout au plus engraisé le peuple. » Après l'accession d'Hitler au pouvoir en 1933, Heartfield s'enfuit à Prague, où la revue *AIZ* poursuit sa publication jusqu'en 1938.



JOHN HEARTFIELD, HURRAH,
LE BEURRE EST TERMINÉ I, 1935

ERWIN BLUMENFELD, HITLER, 1933



Lui aussi passé par le mouvement Dada, le photographe Erwin Blumenfeld réalise ce montage le soir même de l'accession d'Hitler au pouvoir. Selon son autobiographie, cette image aurait été larguée à des millions d'exemplaires par l'armée américaine sur les villes allemandes en 1942.

L'IDIOTIE AU POUVOIR

Que faire face à un pouvoir qui se montre non seulement autoritaire et répressif, mais aussi profondément absurde et grotesque ? Plutôt que de l'attaquer frontalement, certains artistes ont choisi l'arme de l'humour et de la provocation.

Telle est l'ambition d'un mouvement né dans l'Union soviétique des années 1970 : le sots art.



VITALY KOMAR ET ALEXANDER MELAMID,
L'ORIGINE DU RÉALISME SOCIALISTE, 1982-1983



VITALY KOMAR ET ALEXANDER MELAMID,
DOUBLE AUTO PORTRAIT EN JEUNES PIONNIERS, 1982-1983

Difficile d'être un artiste libre dans l'URSS des années 1970. Car si on n'emprisonne plus systématiquement les audacieux qui s'éloignent de l'art officiel, ces derniers demeurent condamnés au silence et privés de toute possibilité d'exposer leurs créations. C'est dans des appartements privés et sous la menace constante des autorités que le « sots art » est né au début des années 1970. Initié par des artistes dissidents fascinés par l'art américain, ce mouvement burlesque et subversif s'inspire du pop art pour détourner les icônes de la propagande officielle et du réalisme socialiste. À la différence de son cousin américain, le sots art a cependant une dimension critique et politique évidente, qui ne

tarde pas à faire réagir les autorités. En 1974, Vitaly Komar et Alexander Melamid, qui comptent parmi les premiers instigateurs du mouvement, voient leurs œuvres détruites à coups de bulldozer lors d'une exposition organisée avec d'autres artistes sur un terrain vague, avant d'émigrer aux États-Unis pour pouvoir continuer à créer librement. Dans leur *Double autoportrait en jeunes pionniers*, les deux peintres se représentent avec les habits et le foulard rouge des « pionniers » (équivalent soviétique des boy-scouts), au garde-à-vous devant un buste de Staline. L'absurdité de la scène met en évidence le caractère grotesque et figé du système soviétique, qui finira par s'effondrer quelques années plus tard.



BLUE NOSES, KISSING POLICEMEN,
SÉRIE « L'ÈRE DE LA MISÉRICORDE », 2005

Dans la tradition du sots art, les artistes du collectif Blue Noses continuent de s'attaquer aux dérives autoritaires du pouvoir russe d'aujourd'hui. Dans un pays où l'homosexualité reste considérée comme une déviance, cette photographie a provoqué un véritable scandale. En 2007, elle a même été censurée lors d'une exposition sur le sots art à Paris, les autorités russes ayant refusé de la laisser passer la frontière.

LA CONTESTATION À L'HEURE D'INTERNET

Face à des pouvoirs qui veulent contrôler toute l'information, internet peut apparaître comme un espace de liberté individuelle et un rempart contre la censure. Certains créateurs l'ont bien compris et adaptent leur pratique à ce nouvel instrument de communication. En Chine, l'artiste et activiste Ai Weiwei a réussi à faire de son art une véritable arme médiatique.



AI WEIWEI, TREMBLEMENT DE
TERRE AU SICHUAN, 2008

Avoir l'étroite surveillance dont ils font l'objet, on peut penser que les artistes chinois font partie des dissidents qui inquiètent le plus le pouvoir ! Depuis quelques années, le plus emblématique d'entre eux se nomme Ai Weiwei, et il ne cesse de provoquer le scandale et de subir la répression. Cet artiste militant de renommée internationale considère en effet qu'« art et politique sont les fragments d'un même ensemble » et que « les deux concernent une certaine compréhension du



AI WEIWEI, UN TIGRE ET HUIT SEINS, 2011

monde qui nous entoure ». C'est ainsi qu'après avoir participé à la conception du grand stade de Pékin pour les Jeux olympiques de 2008, il en a ensuite demandé le boycott, provoquant la fureur du gouvernement. La même année, il a réagi au grand nombre de victimes d'un tremblement de terre dans la région du Sichuan, en réalisant une installation et des photographies qui dénoncent le mépris des normes de sécurité antisismiques. Largement relayée sur internet et sur les réseaux sociaux, cette initiative a dépassé le cadre



restreint de l'art contemporain pour acquérir une visibilité médiatique mondiale, qui a vite inquiété les autorités chinoises. Après un bref emprisonnement en 2011, Ai Weiwei sera même accusé de « pornographie » pour avoir posé nu en compagnie de quatre femmes elles aussi dénudées. En inondant la toile de photographies en apparence anodines, cet artiste d'un genre nouveau développe une œuvre foisonnante et incontrôlable qui met en évidence le caractère figé et archaïque du pouvoir communiste en Chine.

Nés dans une famille ayant subi la répression maoïste, les frères Gao font aujourd'hui l'objet d'une étroite surveillance en Chine. Censurée par les autorités, cette œuvre dénonce la politique antireligieuse menée pendant la Révolution culturelle en faisant référence à un tableau d'Édouard Manet, *L'Exécution de Maximilien*, lui-même inspiré du célèbre *Tres de Mayo* de Goya.

GAO BROTHERS,
L'EXÉCUTION DU CHRIST, 2009



KEITH HARING,
SILENCE = DEATH, 1989

LUTTES

Dans les années 1960 et 1970, de nouveaux terrains de lutte politique se développent : féminisme, pacifisme, antiracisme, écologie... autant d'engagements concrets et ciblés qui s'éloignent des utopies révolutionnaires des avant-gardes. De nombreux artistes rejoignent ces luttes et contribuent parfois à leur donner une visibilité médiatique. En détournant les images publicitaires ou en mettant en scène leur propre corps dans des performances qui visent à interpeller le public, ils ébranlent les normes, les stéréotypes et les identités imposées par la société.

PAS BESOIN D'UN NOUVEAU HÉROS

Parmi les nouveaux terrains de lutte qui se développent à partir des années 1960, le féminisme rencontre les préoccupations de nombreuses artistes femmes, elles-mêmes sous-représentées dans le monde de l'art. Adeptes de la performance et des images chocs, elles bousculent les identités sexuelles et mettent en jeu leur propre corps dans des actions souvent spectaculaires.

Le développement des mouvements de libération des femmes a conduit de nombreuses artistes à mettre leur art au service de la cause féministe. Si elles dénoncent le sexisme et les inégalités sociales entre hommes et femmes, l'enjeu majeur de leur travail se situe sur un terrain plus intime : celui de leur propre corps, qu'elles mettent en scène, voire en péril, pour faire apparaître au grand jour les rapports de domination entre les sexes. En 1968, la jeune artiste autrichienne Valie Export s'installe ainsi sur une place de Munich, la poitrine encadrée

par une boîte perforée évoquant un écran de télévision, et invite les passants à toucher ses seins nus. En France, ORLAN secoue le public du Grand Palais en 1977 avec *Le Baiser de l'artiste*. Assise derrière une image de son buste nu transformé en distributeur automatique, elle propose aux visiteurs de leur vendre un baiser en échange d'une pièce de cinq francs. Se définissant elle-même comme une « prostituée de l'art », l'artiste met en cause le statut de la femme objet, soumise aux fantasmes masculins.

BARBARA KRUGER,
NOUS N'AVONS PAS BESOIN
D'UN NOUVEAU HÉROS, 1987

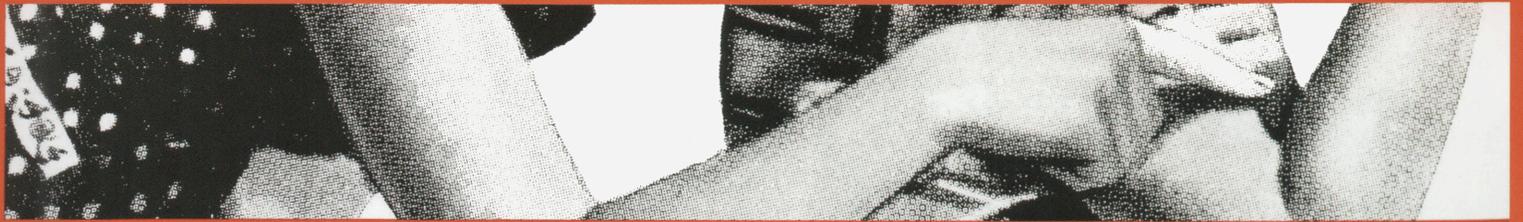
ORLAN, LE BAISER DE
L'ARTISTE, 1977



VALIE EXPORT,
TOUCH CINEMA, 1968



We don't need another hero



D'autres artistes ont choisi des modes d'action plus traditionnels. Barbara Kruger détourne l'esthétique des affiches de propagande soviétiques et des publicités américaines des années 1950, dont elle transforme le sens en les barrant d'un slogan provocateur. Exposées dans l'espace public et sur des panneaux publicitaires, ses œuvres invitent le spectateur à s'interroger sur les stéréotypes et les rôles que la société attribue aux hommes et aux femmes dès leur plus jeune âge.

Depuis les années 1980, les féministes des Guerrilla Girls s'attaquent avec humour au machisme du monde de l'art, illustré par ce constat sans appel : au Metropolitan Museum de New York, moins de 5 % des artistes sont des femmes... mais 85 % des nus représentés en peinture sont féminins.

GUERRILLA GIRLS, FAUT-IL QUE LES FEMMES SOIENT NUES
POUR ENTRER AU METROPOLITAN MUSEUM ?, 1989

Do women have to be naked to get into the Met. Museum?

Less than **5%** of the **artists** in the Modern Art sections are women, but **85%** of the **nudes** are female.

GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD

SILENCE = MORT

Dans les années 1980, alors que la pandémie de sida se développe de manière spectaculaire dans les grandes villes américaines, les autorités nient le problème et préfèrent stigmatiser les homosexuels. En collaboration avec l'association Act Up, un collectif d'artistes va contribuer à faire de la maladie une question politique.

À la suite de la fondation du mouvement Act Up, un collectif d'artistes se regroupe en 1987 sous le nom de Gran Fury. Pour répondre à l'urgence, ils s'inspirent des méthodes développées durant les luttes sociales et politiques des années 1970. Ils répondent à la crise de l'information par des images et des slogans chocs destinés à interpeller le public, et n'hésitent pas à réutiliser ostensiblement l'esthétique publicitaire de certaines marques à la mode comme Benetton. En 1989, ils sont les premiers à oser montrer des couples homosexuels s'embrassant, pour mieux faire passer leur message : « Embrasser ne tue pas : la cupidité et

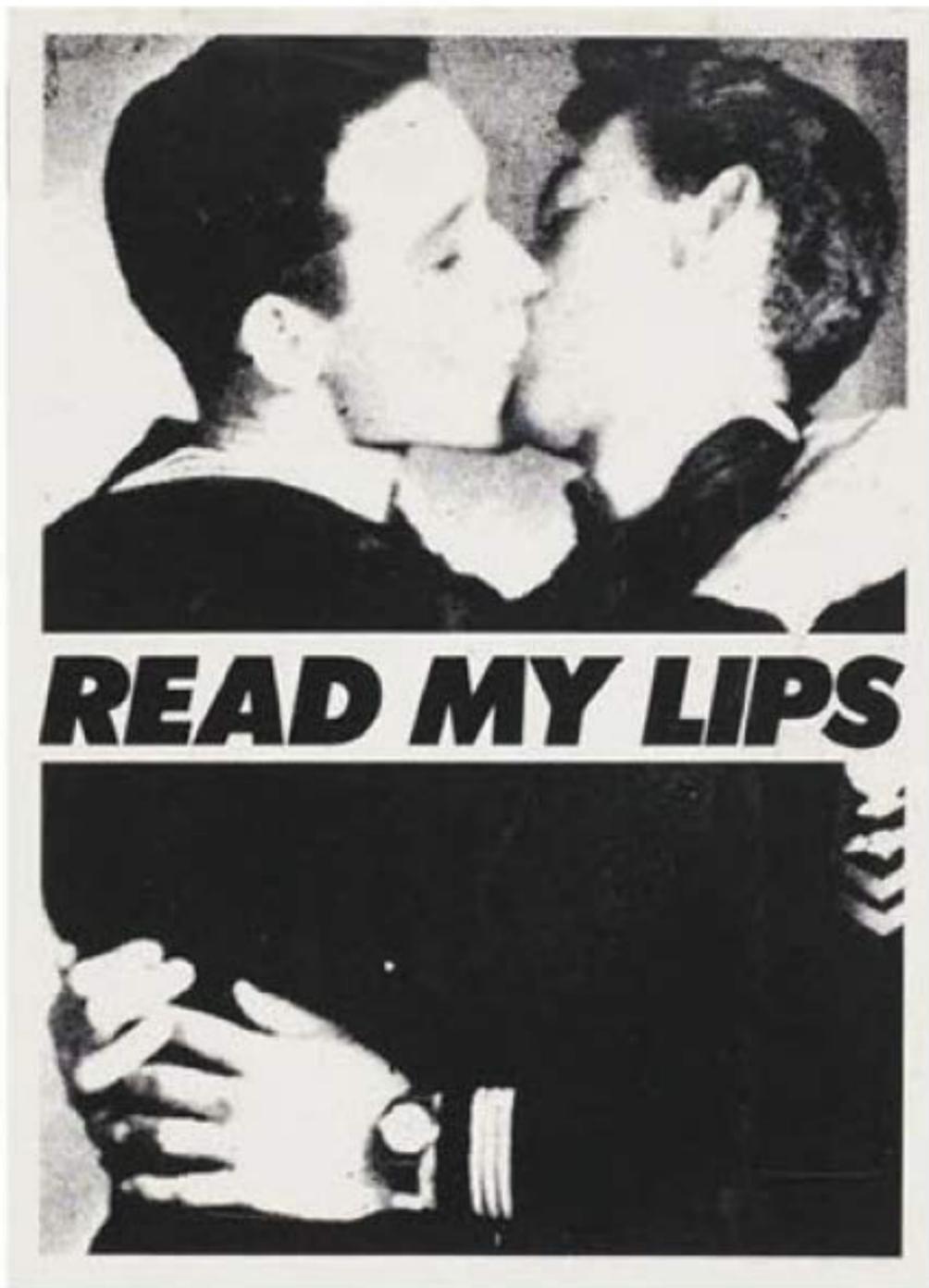
l'indifférence tuent. La cupidité des entreprises, l'inaction du gouvernement et l'indifférence générale font du sida une crise politique. » Ils n'hésitent pas non plus à provoquer le scandale en utilisant le symbole du triangle rose, qui servait à marquer les hommes homosexuels dans les camps de concentration nazis. Alors que celui-ci avait à l'origine la pointe dirigée vers le bas, ils décident d'en renverser le sens : le stigmatise se transforme en marque de fierté. Tout comme les actions spectaculaires d'Act Up, l'esthétique provocatrice de Gran Fury a largement contribué à faire du sida un problème politique et à changer le regard de la société sur l'homosexualité.

GRAN FURY, *KISSING DOESN'T KILL*, AFFICHE, 1989

KISSING DOESN'T KILL: GREED AND INDIFFERENCE DO.



CORPORATE GREED, GOVERNMENT INACTION, AND PUBLIC INDIFFERENCE MAKE AIDS A POLITICAL CRISIS.

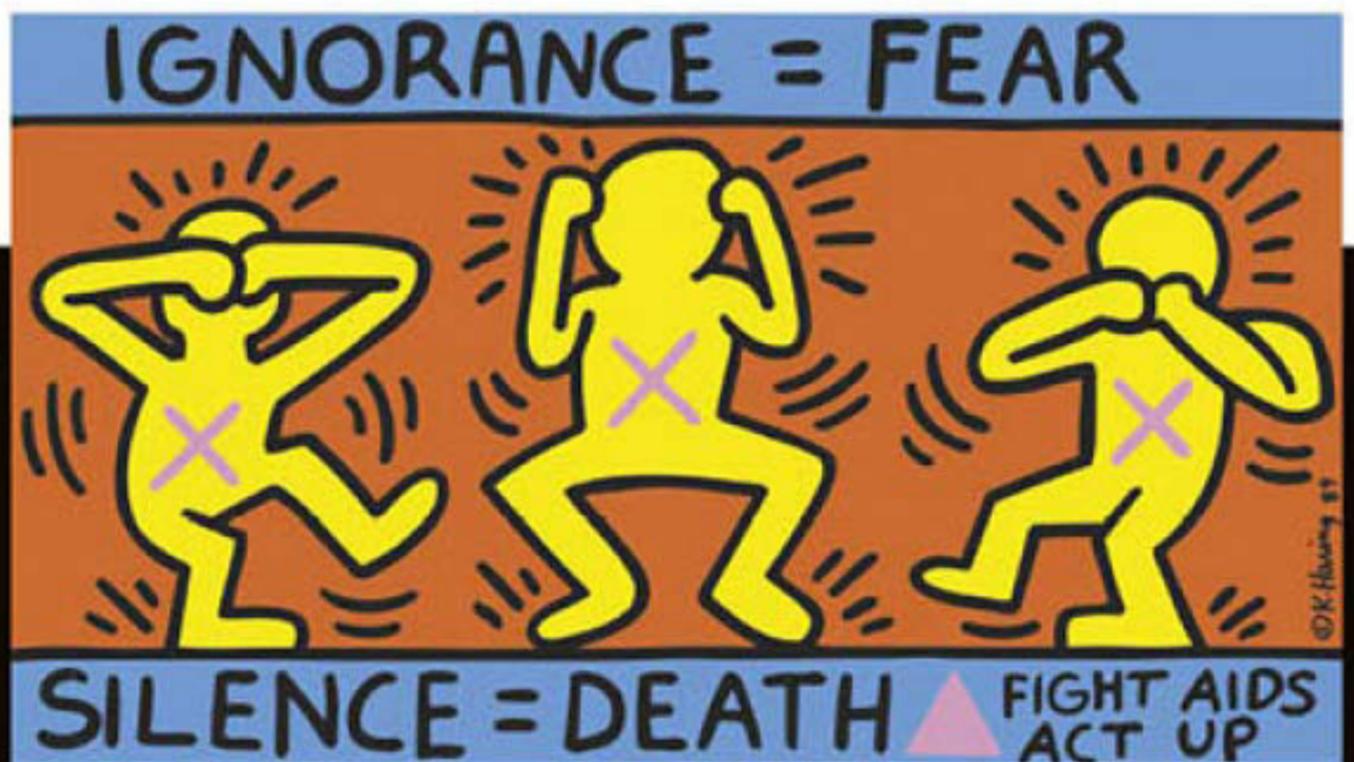


GRAN FURY, READ MY LIPS, 1988



GRAN FURY, SILENCE = DEATH, AFFICHE, 1987

Malade du sida dont il meurt à l'âge de 32 ans, Keith Haring figure parmi les premiers militants d'Act Up. Il reprend ici le fameux slogan de l'association - « Ignorance = Peur, Silence = Mort » - dans une œuvre dont les couleurs vives résonnent comme un message d'espoir.



KEITH HARING, IGNORANCE - FEAR, 1989

LES ARTISTES CONTRE L'APARTHEID

KEITH HARING, *FREE SOUTH AFRICA*, 1985

Parmi les combats qui ont poussé les artistes à intervenir dans le champ politique, l'antiracisme est sans doute celui qui a fédéré le plus grand nombre d'entre eux. Si la lutte contre l'apartheid en Afrique du Sud a fait l'objet d'une large mobilisation médiatique dans les années 1980, d'autres artistes se sont attaqués plus subtilement au racisme ordinaire.



FREE SOUTH AFRICA

Les années 1960 et 1970 avaient vu la mobilisation de toute une génération pour la défense des droits civiques aux États-Unis. Dans les années 1980, c'est la dénonciation de l'apartheid en Afrique du Sud, dernier grand symbole du racisme légal dans un pays développé, qui occupe le devant de la scène. Le collectif Artists Against Apartheid, qui se constitue en 1985, réunit de nombreux artistes qui cherchent à accentuer la pression sur un État condamné à

plusieurs reprises à l'ONU. Il s'agit aussi de soutenir l'opposition noire qui s'affirme autour de son leader Nelson Mandela, qui est alors emprisonné. Keith Haring met sa notoriété au service de la lutte antiapartheid avec cette œuvre qui symbolise la révolte des opprimés et appelle au renversement de la domination coloniale. Loin de se cantonner aux musées ou aux galeries d'art, cette image sera déclinée sous forme d'affiches distribuées lors de grands rassemblements antiracistes à New York.



Loin des manifestations mais tout aussi engagé, Krzysztof Wodiczko agit lui aussi dans l'espace public en organisant des projections sur des monuments et des lieux de pouvoir, de façon à révéler leur face cachée. En 1985, alors que le gouvernement britannique de Margaret Thatcher

refuse de prendre des sanctions économiques contre l'apartheid, il décide de projeter une croix gammée sur le fronton de l'ambassade d'Afrique du Sud à Londres. L'opération ne durera que deux heures, avant que la police n'intervienne pour y mettre fin.

KRZYSZTOF WODICZKO,
PROJECTION SUR
L'AMBASSADE D'AFRIQUE
DU SUD, LONDRES, 1985

Femme afro-américaine à la peau très claire au point d'être souvent considérée comme blanche, l'artiste Adrian Piper lutte contre le racisme quotidien en distribuant cette carte de visite aux personnes tenant des propos racistes en sa présence. En leur expliquant qu'elle est noire et en faisant semblant de s'excuser de sa présence, elle déstabilise ses interlocuteurs et remet en cause les stéréotypes associés à la couleur de peau.

Dear Friend,
I am black.

I am sure you did not realize this when you made/laughed at/agreed with that racist remark. In the past, I have attempted to alert white people to my racial identity in advance. Unfortunately, this invariably causes them to react to me as pushy, manipulative, or socially inappropriate. Therefore, my policy is to assume that white people do not make these remarks, even when they believe there are no black people present, and to distribute this card when they do.

I regret any discomfort my presence is causing you, just as I am sure you regret the discomfort your racism is causing me.

ADRIAN PIPER, MA CARTE DE VISITE N° 1, 1989

LA GUERRE À LA MAISON

Par sa durée, son coût humain et ses aspects idéologiques, la guerre du Vietnam occupe une place centrale parmi les luttes qui animent les années 1960 et 1970. Elle est à l'origine d'un exceptionnel mouvement pacifiste qui mobilise étudiants, stars de cinéma, chanteurs, artistes et écrivains.

JOSEPH BEUYS, COYOTE :
J'AIME L'AMÉRIQUE ET
L'AMÉRIQUE M'AIME,
PERFORMANCE À LA GALERIE
RENÉ BLOCK, NEW YORK, 1974



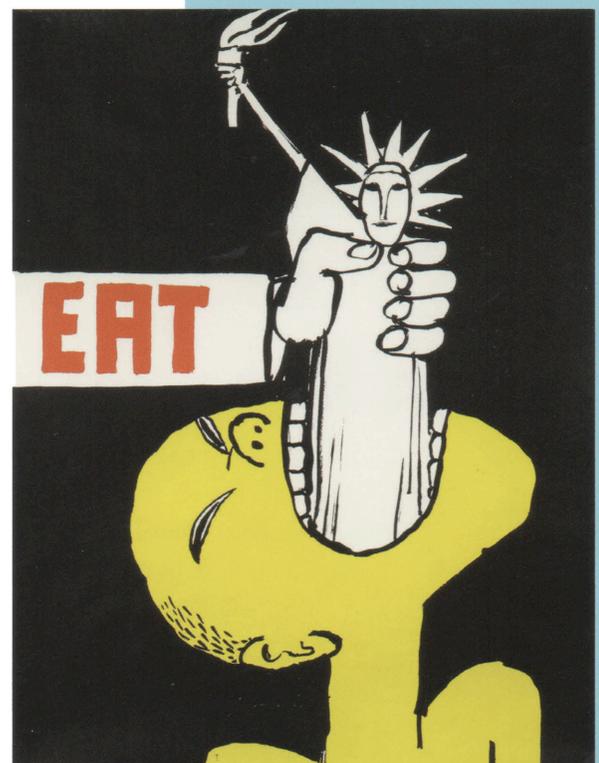
Les artistes qui participent au mouvement contre la guerre du Vietnam sont confrontés à la difficulté de créer des œuvres politiquement efficaces, tant les images télévisées dominent ce conflit qui est le premier à être retransmis en couleurs. S'ils ne peuvent en représenter l'horreur mieux que les photojournalistes, la plupart vont agir de manière détournée. Joseph Beuys, qui est alors l'un des artistes les plus importants de son temps, décide de ne plus poser le pied sur le sol des États-Unis pendant

toute la durée de la guerre. En 1974, invité par une galerie américaine, il réalise une incroyable performance. Pour ne pas poser pied à terre et ne rien voir de l'Amérique moderne, il se fait transporter en ambulance jusque dans la galerie, allongé sur une civière et emmitoufflé dans une couverture de feutre. Une fois arrivé, il s'enferme dans une immense cage avec un coyote sauvage. Cet animal vénéré par les Indiens est pour lui le symbole d'une Amérique indigène et pure, antérieure à la conquête européenne. Dans un autre genre marqué par l'humour



MARTHA ROSLER,
RED STRIPE KITCHEN,
 SÉRIE « BRINGING THE WAR HOME »,
 1967-1972

Avec cette affiche réalisée en pleine guerre du Vietnam, Tomi Ungerer dénonce avec une ironie féroce la façon dont l'Amérique prétend imposer par la force ses idéaux de démocratie et de liberté.



TOMI UNGERER, EAT, AFFICHE, 1967

et l'ironie, Martha Rosler cherche à faire réagir une opinion publique pour qui le conflit semble lointain. De 1966 à 1972, elle réalise la série « Bringing the War Home », dont certaines œuvres sont reproduites dans les journaux. Il s'agit d'une vingtaine de collages dans lesquels l'artiste mélange de banales images d'intérieurs de maisons américaines avec des photographies du Vietnam en guerre. La confrontation des deux mondes doit rappeler aux Américains la réalité de ce conflit absurde mené en leur nom, qui n'entre chez eux que par le biais du petit écran.

À QUI APPARTIENT LA NATURE ?

L'écologie politique commence à émerger dans les années 1970. Au même moment, des artistes décident de créer des œuvres en pleine nature pour tisser des liens nouveaux entre l'homme et son environnement. Parmi ces adeptes du land art, certains ont imaginé des actions spectaculaires afin d'alerter l'opinion publique sur la dégradation des milieux naturels.

NICOLAS URIBURU,
COLORATION DU GRAND
CANAL, VENISE, 1968



Si les artistes du land art se veulent respectueux de la nature, leurs œuvres cherchent rarement à exprimer un message politique. Quelques-uns se sont pourtant fait les porte-parole des idées écologistes en imaginant des mises en scène à grand spectacle dans des décors naturels majestueux.

Nicolas Uriburu est l'un des pionniers du genre. En 1968, pour dénoncer la pollution des mers et des rivières, il profite de son invitation à la biennale de Venise pour colorer l'eau du Grand Canal à l'aide de pigments biodégradables d'un inquiétant vert phosphorescent. Il réitère l'opération à de multiples reprises à travers le monde, de Tokyo à São Paulo, en passant par Nice, Paris ou Anvers.

En 1982, il s'associe avec Joseph Beuys, qui décide de commencer symboliquement la plantation de plus de sept mille chênes dans la ville de Cassel et ses environs, en Allemagne. Une action dont le but est selon Beuys de « donner l'alarme contre toutes les forces qui détruisent la nature et la vie ». Le Danois Marco Evaristi a repris récemment la même idée, en jouant sur la polémique suscitée par chacun de ses projets pour mieux les faire connaître. Il a coloré un iceberg au Groenland, recouvert le sommet du mont Blanc d'un drap rouge et réussi à teindre de la même couleur une dune du Sahara. En s'appropriant ainsi des espaces naturels immaculés, l'artiste pose une question simple et dérangeante : « À qui appartient la nature ? »

En collaboration avec Greenpeace, le photographe Spencer Tunick a fait poser plus de six cents personnes nues sur le glacier suisse d'Aletsch. En associant la fragilité du corps humain à celle d'un espace naturel menacé, l'artiste alerte l'opinion sur les conséquences du changement climatique.

SPENCER TUNICK, *HAPPENING DU GLACIER D'ALETSCHE*, SUISSE, 2007

MARCO EVARISTTI, *THE ICE CUBE PROJECT*, GROENLAND, 2004





MUNDIA

JR, WOMEN ARE HEROES,
RIO DE JANEIRO, 2008



INSATIATION

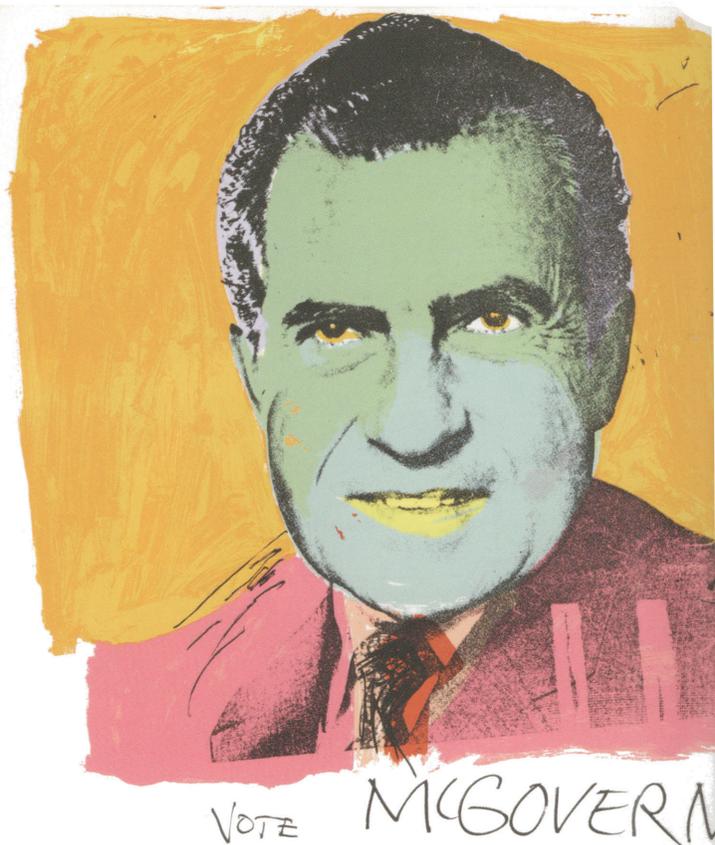
Alors que les artistes de cour se mettaient autrefois au service des princes et des souverains, les patrons des multinationales du luxe sont aujourd'hui devenus les principaux mécènes de l'art contemporain. Plus que les hommes politiques, ce sont les grandes marques mondialisées qui font désormais appel à des artistes stars pour créer le rêve et le désir chez les consommateurs. D'autres artistes contestent l'emprise de l'économie sur la société et la façon dont elle s'impose au regard dans l'espace public. Notre époque est ainsi le théâtre d'une véritable guerre des images. Une guerre à armes inégales, où l'industrie culturelle finit souvent par assimiler et récupérer les critiques qui lui sont adressées, mais où des artistes parviennent heureusement à conquérir des espaces de liberté où s'élaborent les utopies de demain.

NOUVEAUX PORTRAITS DE COUR

À partir de 1963, Andy Warhol a renouvelé le portrait de cour en mettant son talent au service des nouveaux rois de la société capitaliste. Pendant plus de vingt ans, il n'a cessé d'immortaliser tous ceux qui le souhaitaient, quels que soient leur statut social et leurs opinions politiques... pourvu qu'ils puissent payer les 25 000 dollars demandés par l'artiste !

Jusqu'à la fin des années 1980, banquiers, stars de cinéma, homme d'affaires ou artistes du monde entier se pressent dans l'atelier d'Andy Warhol – la célèbre Factory – pour se faire tirer le portrait. Le succès est tel qu'il réalise par exemple le portrait du milliardaire Nelson Rockefeller, gouverneur républicain de l'État de New York et véritable incarnation du capitalisme américain. Certains commanditaires sont pourtant déçus par ces portraits bariolés et pleins d'ambiguïté, dont on ne sait s'il les transforme en icônes ou s'il dévoile l'aspect le plus commun et superficiel de leur personnalité. Fasciné par les rois et les puissants, Warhol réalise aussi

ANDY WARHOL, VOTE MCGOVERN, 1972



des portraits de sa propre initiative, comme celui de la reine Elisabeth II.

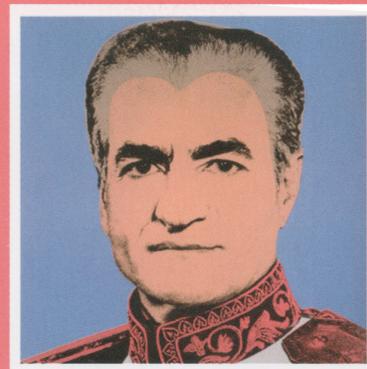
Un portrait peut cependant en cacher un autre. En 1972, Warhol décide de s'engager politiquement en réalisant l'affiche de campagne du sénateur démocrate George McGovern, qui se présente à l'élection présidentielle contre le président sortant Richard Nixon et souhaite que les États-Unis se retirent de la guerre du Vietnam. Au lieu de montrer le candidat pour lequel elle appelle à voter, l'affiche représente le président Nixon comme un clown grotesque et presque démoniaque. Le slogan « Vote McGovern » est en fait un appel à ne pas voter pour Nixon.



ANDY WARHOL, LA REINE
ELISABETH II, 1985



ANDY WARHOL, PORTRAIT DE NELSON
ALDRICH ROCKEFELLER, 1967



En 1978, c'est un véritable empereur qui commande son portrait à Andy Warhol. Il s'agit de Mohammad Reza Pahlavi, le shah d'Iran, qui règne sur le pays depuis 1941, mais sera destitué quelques mois plus tard par la révolution iranienne.

ANDY WARHOL, MOHAMMAD REZA
PAHLAVI, SHAH D'IRAN, 1978

NO LOGO?

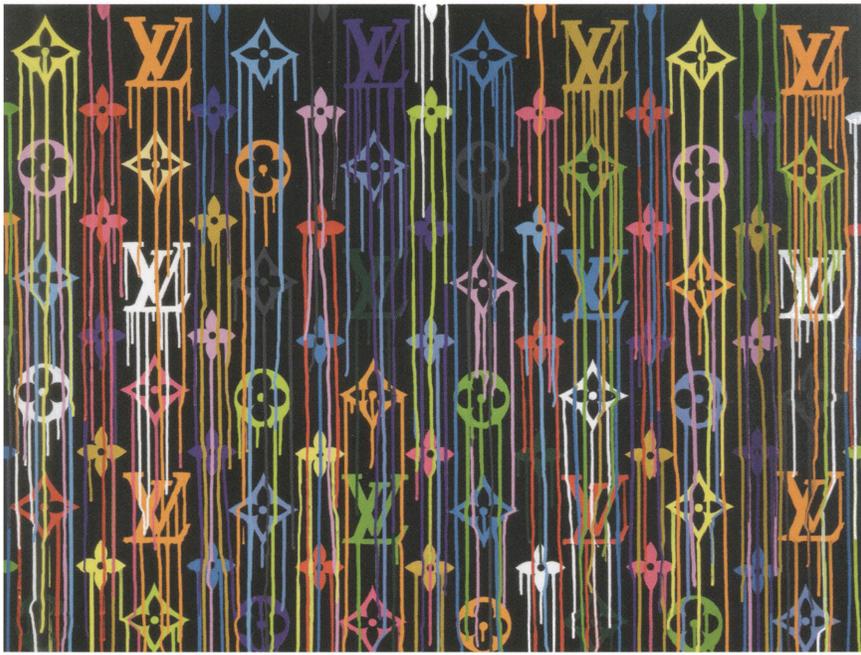
Face au pouvoir des multinationales et à l'omniprésence des marques qu'elles imposent dans l'espace public, des artistes ont choisi de s'insurger contre cette propagande d'un genre nouveau. Par le détournement et le « sabotage culturel », ils tentent de s'attaquer à leur bien le plus précieux : leur image et leur réputation. Au risque d'être récupérés par le système qu'ils dénoncent.

TOM SACHS, GUILLOTINE
CHANEL, 1998



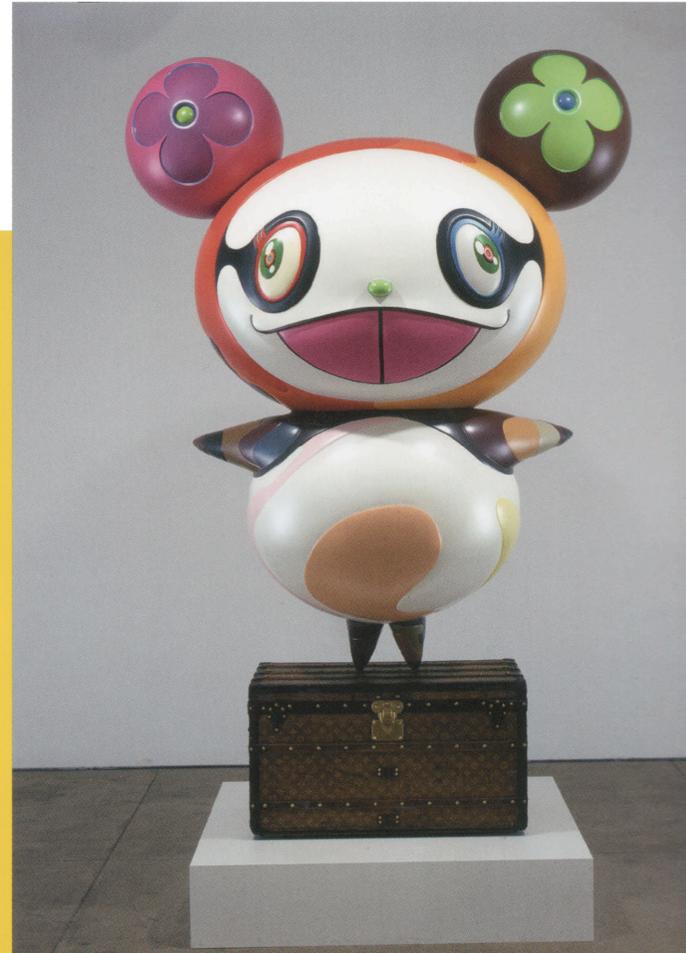
L'Américain Tom Sachs s'est amusé à apposer les logos des multinationales du luxe sur les objets les plus inattendus et les plus éloignés de leur univers habituel. Il a créé une tronçonneuse et une guillotine Chanel, des toilettes fabriquées à partir de boîtes de chaussures Prada ou encore des hamburgers Hermès... ce qui n'a pas empêché la Fondation Prada de lui proposer d'exposer ses œuvres en 2006, sans doute pour essayer de désamorcer leur potentiel subversif. En France, le graffeur Zevs pratique un véritable « sabotage culturel ». À partir de 2005, il a entrepris de recouvrir les devantures des boutiques Nike, McDonald's ou Chanel de peinture dégoûlante, de manière à dégrader

symboliquement leur image. Si une marque comme Armani n'a pas hésité à porter plainte et à réclamer de lourds dommages et intérêts, la plupart ont préféré laisser faire. Les « logos liquidés » de Zevs sont même devenus des œuvres d'art à part entière, exposées en galerie sans provoquer aucune réaction de la part des marques détournées par l'artiste. Le célèbre monogramme de Louis Vuitton a ainsi été utilisé comme motif d'une composition harmonieuse aux couleurs gaies et séduisantes. Décoration ou liquidation? Hommage ou sabotage? Quelles que soient les intentions de l'artiste, cette réinterprétation du logo Louis Vuitton confirme la puissance de suggestion d'une marque qui apparaît comme l'une des nouvelles icônes du XXI^e siècle.



ZEVS, LIQUIDATED LOUIS
VUITTON MURAKAMI
MULTICO - BLACK, 2010

ZEVS, LIQUIDATED LOGO
MCDONALD'S, 2006



Depuis 2003, la marque Louis Vuitton s'associe régulièrement à l'artiste japonais Takashi Murakami, à qui elle a demandé de réinterpréter le fameux monogramme qui lui sert de logo. Elle a même installé des boutiques provisoires à la sortie des expositions de l'artiste, créant une confusion entre les œuvres exposées et les produits vendus.

TAKASHI MURAKAMI, PANDA, SUR UN COFFRE LOUIS VUITTON, 2003

FAITES LE MUR !

Faire de l'espace public un lieu d'expression politique : telle est l'ambition de certains artistes qui ont choisi de s'appropriier à leur façon les murs de nos villes. Avec le street art, ce n'est pas seulement la beauté qui revient dans la rue, c'est aussi la liberté et l'audace !



BANKSY, WHAT ARE YOU
LOOKING AT ?, LONDRES, 2004

À l'heure de la marchandisation de plus en plus forte du monde de l'art, les murs des villes comptent parmi les rares lieux d'expression capables de toucher un public hétérogène, bien plus large que celui qui fréquente les musées et les galeries. Loin des institutions, l'artiste y intervient sans autorisation, à la manière d'un clandestin ou d'un Robin des bois moderne pour créer un art sans valeur marchande, gratuit et éphémère. Certains artistes utilisent aussi l'espace urbain pour faire passer des messages explicitement politiques. C'est le cas du mystérieux artiste britannique Banksy. En 2012, alors que la capitale britannique est saturée de slogans et d'affiches faisant la promotion des Jeux olympiques, il recouvre les murs londoniens de pochoirs qui en révèlent la face sombre, bien éloignée des valeurs olympiques : une ville en état de siège, en raison d'une mobilisation militaire sans précédent destinée à assurer la sécurité de l'événement.



BANKSY, MONOPOLY, SCULPTURE INSTALLÉE
DEVANT LA CATHÉDRALE SAINT-PAUL EN SOUTIEN
AU MOUVEMENT OCCUPY LONDON, LONDRES, 2011



Les interventions de Banksy ont aussi pour but de nous interroger sur l'espace urbain lui-même. Un espace où les libertés individuelles sont mises en danger par le développement des politiques de vidéosurveillance. En posant une question simple à l'une de ces caméras qui envahissent les rues, il critique avec humour les dérives sécuritaires de la société anglaise et pose une autre question plus profonde : à qui appartient la ville ?

JAMES CAUTY, DEAD DAD 1, LONDRES, 2007

En 2005, James Cauty a protesté contre la guerre en Irak en placardant à Londres des affiches représentant des soldats américains affublés d'une tête de Mickey. Une façon de faire réagir les citoyens britanniques face à une guerre lointaine qui leur est présentée comme un spectacle télévisé parmi d'autres.



BANKSY,
LONDRES, 2012

L'ART DEFILE DANS LA RUE

Dans un monde saturé de messages visuels, l'engagement politique est en général synonyme de méfiance envers la séduction des images, qui tentent trop souvent de capter notre regard et de travestir la réalité. Des artistes cherchent cependant à créer de véritables outils militants, qu'ils mettent à la disposition des mouvements sociaux pour mettre en scène leurs manifestations.

UTOPISTE DEBOUT RÊVE GÉNÉRALE

NE PAS PLIER, RÊVE GÉNÉRALE,
AUTOCOLLANT, DEPUIS 2009

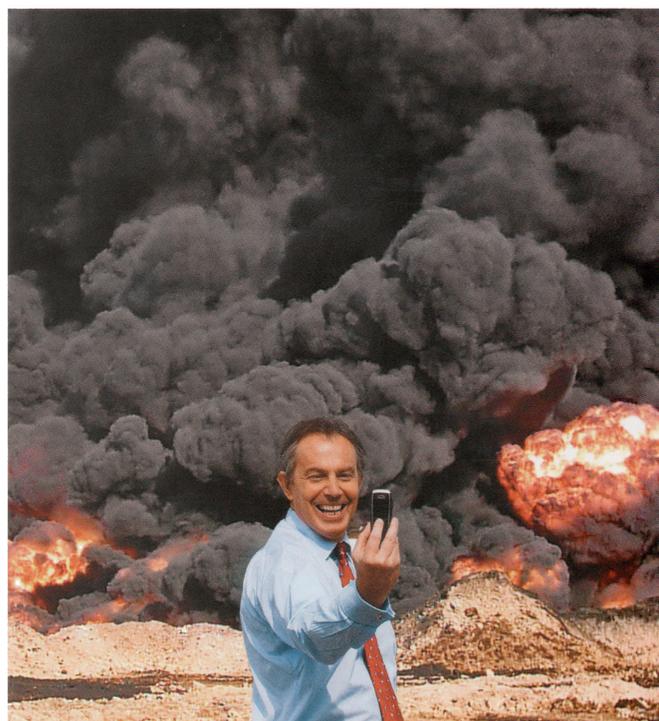
Depuis 1991, l'association « Ne pas plier » est un véritable laboratoire qui cherche à tisser des liens entre artistes et militants. L'objectif de ce collectif, qui réunit des artistes, des graphistes et des sociologues, est de « proposer, sur un mode expérimental, des moyens politiques et esthétiques (mots, images et paroles) pour participer aux luttes avec des formes heureuses ». Autrement dit de proposer une alternative à l'imagerie triste et misérabiliste qui caractérise trop souvent l'esthétique militante. L'association a ainsi créé une « épicerie d'art frais » qui cherche à « développer la culture politique des citoyens » en leur proposant des « outils visuels qui permettent de faire passer les messages, d'imprimer des

affiches, de fabriquer des installations visuelles, de publier des brochures, cartes, recueils de paroles, autocollants, rubans adhésifs, livres ou simples dossiers photocopiés, d'organiser des débats ». L'association, installée à Ivry-sur-Seine, a accompagné les mouvements sociaux qui se sont développés dans les années 1990 autour de la lutte contre le chômage et la précarité. Elle reste présente aujourd'hui dans les cortèges avec des slogans simples et poétiques en forme de jeux de mots, comme les désormais célèbres « Rêve générale » ou « Je lutte des classes ». Des mots d'ordre qui ne se contentent pas d'exprimer des revendications catégorielles, mais qui cherchent aussi à réveiller un désir de créativité et d'utopie.



NE PAS PLIER, RÉSISTANCE -
EXISTENCE, MANIFESTATION
POUR LES TRANSPORTS
GRATUITS POUR LES
CHÔMEURS, PARIS, 1994

KENNARDPHILLIPPS, PHOTO OP, 2005



Le duo britannique kennardphillipps propose depuis 2002 des outils visuels destinés à être diffusés dans la rue, les journaux et sur internet. Des photomontages comme celui-ci, qui se situent dans la lignée satirique et critique de John Heartfield, ont ainsi servi de pancartes déployées lors des manifestations contre la guerre en Irak.

NE PAS PLIER,
ZONE ART,
ARTISTES :
TOUCHEZ LA
RÉALITÉ !,
AFFICHE,
DEPUIS 1998



RENDRE VISIBLE LES INVISIBLES

L'art du ^{xxi}e siècle sera participatif et citoyen ! C'est en tout cas ce que pensent des artistes qui travaillent aujourd'hui dans un contexte local, en collaboration avec les habitants d'un quartier ou d'une ville. Leurs œuvres prennent une dimension politique lorsqu'elles donnent une visibilité à des populations dont la société préférerait ignorer l'existence.

JR, *WOMEN ARE HEROES*,
RIO DE JANEIRO,
2009



Nombre d'artistes contemporains souhaitent rompre avec l'image romantique du génie isolé, travaillant seul dans son atelier pour exposer dans un musée ou une galerie. Il s'agit pour eux de devenir des acteurs à part entière de la société et d'agir de manière collective, non plus seulement comme des créateurs individuels, mais comme des déclencheurs, des initiateurs d'actions, de réactions et de projets. C'est le cas de l'artiste français JR, pour qui la

rue est « la plus grande galerie d'art au monde ». Il intervient dans le monde entier et conçoit des installations qui nécessitent la participation et l'implication des populations locales. Entre 2008 et 2009, il a conçu le projet *Women Are Heroes* dans l'une des favelas les plus dangereuses du Brésil, celle de Morro da Providência, à Rio de Janeiro. Son but était de mettre en valeur la place des femmes vivant dans ce gigantesque bidonville, dont on ne parle habituellement que pour les



actes de violence qui s'y déroulent. Aidé par des enfants du quartier, il a pris le temps de mettre les habitants en confiance puis a créé un centre culturel, artistique et social : la Casa Amarela. Il a ensuite photographié de nombreuses habitantes et imprimé leur portrait sur de gigantesques feuilles de papier. Collées sur les façades de maisons visibles depuis le centre de Rio, elles imposaient soudain une autre image de la favela au regard de la ville et du monde.

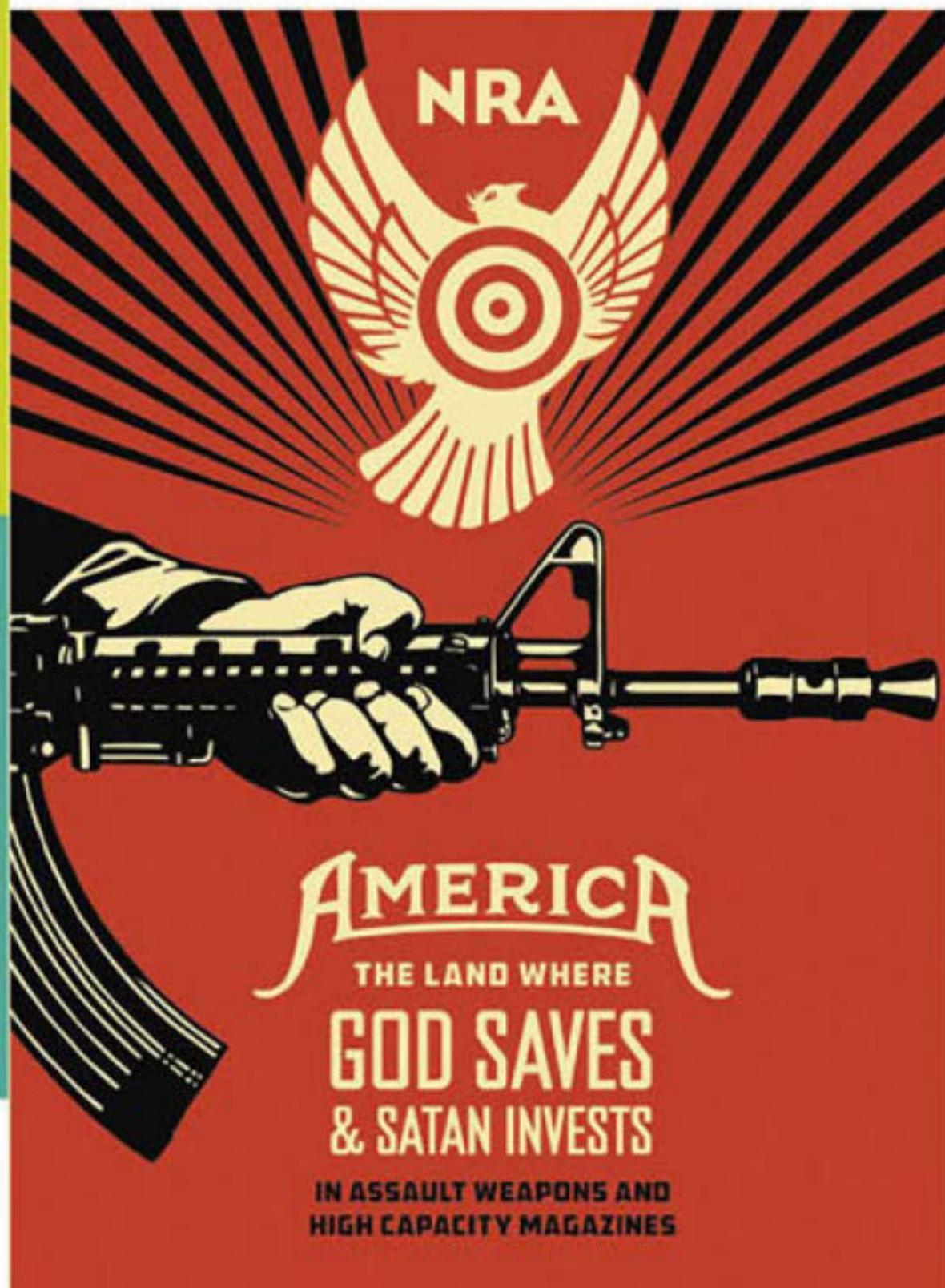
JR, PORTRAIT D'UNE GÉNÉRATION,
PARIS, 2004-2006

Avant de parcourir le monde, JR a commencé par expérimenter sa technique dans la Cité des Bosquets, à Clichy-sous-Bois. Il a ensuite affiché les portraits de ses habitants sur les murs de la capitale, pour « questionner la représentation sociale et médiatique d'une génération que l'on ne saurait voir qu'aux portes de Paris ».

OBEY PROPA- GANDA

Le xx^e siècle a donné naissance à une multitude d'images de propagande comme celles rassemblées dans ce livre. Le street artist Shepard Fairey, plus connu sous le nom d'Obey, s'en est inspiré pour créer des œuvres au message souvent déstabilisant, tout en s'engageant parfois au service de certaines causes.

OBEY, GOD SAVES &
SATAN INVESTS, 2013



L'artiste américain Shepard Fairey a créé un style immédiatement reconnaissable, qui est aujourd'hui connu dans le monde entier, disséminé sous la forme de stickers, affiches, fresques, T-shirts, etc. Ses œuvres reprennent les codes des affiches de propagande du xx^e siècle, en particulier les affiches soviétiques et maoïstes, mais aussi celles de Mai 68 ou celles de Barbara Kruger. À partir de ces influences multiples et contradictoires, il crée des messages visuels souvent ambigus, qui ne cherchent pas à convaincre, mais plutôt à provoquer une réflexion critique chez le spectateur. L'affiche *Get A Job* mélange ainsi

la figure de l'Oncle Sam, telle qu'elle apparaît dans la célèbre affiche *I Want You* de la Première Guerre mondiale, avec le symbole communiste de l'étoile rouge et l'image maoïste du soleil rayonnant sur des tournesols. Une façon de suggérer certains points communs entre des idéologies pourtant opposées. D'autres œuvres de Shepard Fairey portent un message plus explicite, qui vise à soutenir des causes précises comme la réforme des politiques migratoires ou la lutte contre le lobby des armes à feu. L'affiche *We Are Human* a ainsi été brandie par des manifestants lors de rassemblements pour le respect des droits des immigrés.



OBEY,
GET A JOB,
2012



OBEY,
WE ARE HUMAN,
2010



C'est en réalisant, lors de la campagne électorale de 2008, la fameuse affiche de Barack Obama que Shepard Fairey a atteint une notoriété mondiale. Devenue une véritable icône, elle a été reproduite partout dans le monde et a fait l'objet d'une multitude de détournements.

OBEY, HOPE, AFFICHE ÉLECTORALE, 2008

Index des noms propres

Act Up 64-65
Ai Weiwei 58-59
Apollon 10
Arlequin 20-21
Arp, Hans 28
Artaud, Antonin 36
Ball, Hugo 29
Banksy 78-79
Bertelli, Renato 42
Beuys, Joseph 68, 70
Blair, Tony 83
Blue Noses 57
Blumenfeld, Erwin 55
Boccioni, Umberto 27
Breker, Arno 44-45
Bruyas, Alfred 18
Callot, Jacques 12
Cauty, James 79
Charles IV d'Espagne 16
Creel, George 24
Dangeau, Philippe de
 Courcillon, marquis de 11
David, Jacques Louis 13-15
Elisabeth II 74-75
Ernst, Max 37
Evaristti, Marco 70-71
Export, Valie 62
Fahey, Shepard 80-81
Flagg, James Montgomery 25
Freud, Sigmund 36
Gao, Zhen et Qiang 59
Gaulle, Charles de 38
Gibson, Charles Dana 24
Göring, Hermann 54-55
Goya, Francisco de 16-17
Gran Fury 64-65
Greenpeace 71
Grosz, George 30-31
Guerrilla Girls 63
Haring, Keith 65-66
Hausmann, Raoul 29
Heartfield, John 54-55, 83
Hitler, Adolf 31, 43-45, 54-55
Höch, Hannah 29
JR 84-85

Kennardphillipps 83
Klutsis, Gustav 46-47
Komar, Vitaly 56-57
Kruger, Barbara 63, 80
Lissitzky, El 35
Louis XIII 12
Louis XIV 10-11
Louis XVI 14, 16
Magritte, René 36
Maïakovski, Vladimir 34-35
Malevtich, Kasimir 34, 46
Man Ray 36
Mandela, Nelson 66
Manet, Édouard 59
Mao Zedong 10, 38, 50-51,
 59, 80
Marinetti, Filippo
 Tommaso 22, 26, 42
McGovern, George 74
Melamid, Alexander 56-57
Moor, Dimitri 39
Murakami, Takashi 77
Mussolini, Benito 42-43
Ne pas plier 82-83
Nixon, Richard 74
Nolde, Emil 44-45
Obama, Barack 81
Obey 80-81
ORLAN 62
Pahlavi, Mohammed Reza 75
Picasso, Pablo 20-21
Piper, Adrian 67
Plastov, Arkadij
 Aleksandrovich 49
Potocki, Stanislas 13
Riefenstahl, Leni 44-45
Rigaud, Hyacinthe 10-11
Rockefeller, Nelson 74-75
Roldtchenko, Alexandre
 34-35
Rosler, Martha 69
Russolo, Luigi 26
Sachs, Tom 76
Saturne 17
Schawinsky, Xanti 43
Severini, Gino 27
Shurpin, Fedor Savvich 48
Staline 46-50, 56-57

Strothman, Frederic 25
Tang Xiaohe 51
Thatcher, Margaret 67
Thayaht 43
Tunick, Spencer 71
Tzara, Tristan 22, 28-29
Ungerer, Tomi 69
Uriburu, Nicolas 70
Vatolina, Nina 48
Véronèse 13
Warhol, Andy 74-75
Werner, Joseph 10
Wodiczko, Krzysztof 67
Zeus 76-77
Ziegler, Adolph 44-45

Index des lieux

Afrique du Sud 66-67
Aletsch 71
Allemagne 24-25, 28-31, 44-
 45, 49, 54-55, 62, 70
Anvers 70
Berlin 29-30, 44
Cassel 70
Chine 50-51, 58-59
Clichy-sous-Bois 85
Espagne 16-17,
Etats-Unis 24-25, 57, 63-69,
 74, 80-81
Groenland 70-71
Iran 75
Italie 26-27, 42-43
Ivry-sur-Seine 82
Londres 67, 78-79
Montmartre 20-21
Munich 44, 62
Nancy 12
New York 63, 66, 68, 74
Nice 70
Nuremberg 44
Paris 19-21, 28, 36-39, 57,
 62, 70, 82-83, 85
Prague 54
Rio de Janeiro 84-85
Royaume-Uni 67, 75, 78-79,
 83

Russie 34-35, 39, 46-49,
 56-57
São Paulo 70
Suisse 28, 71
Tokyo 70
URSS 34-35, 39, 46-49, 56-57
Venise 13, 70
Versailles 10-11
Vietnam 68-69, 74
Zurich 28

Index thématique

Affiche 24-25, 35, 38-39, 43,
 46-48, 50-51, 63-66, 69, 74,
 79-83
Anarchisme 19-20
Antifascisme 31, 36, 54-55,
 67
Antimilitarisme 12, 28-31, 36,
 68-69, 74, 78-80, 83
Antiracisme 66-67
Antiquité 10, 14, 42, 44-45,
 56,
Autoportrait 15, 17, 19-21, 25,
 56, 58, 62
Banlieue 85
Bohème 18-21
Capitalisme 20, 74-78, 81
Caricature 17, 30-31, 38, 54-
 57, 69, 74, 78-79
Censure 13, 57, 59, 67
Communisme 29-31, 34-39,
 46-51, 54, 56-59, 80-81
Constructivisme 34-35,
 46-47, 63, 80-81
Dada 28-31, 37, 54-55,
 54-57, 59, 63, 64-55, 76-83
Détournement 28-29, 37,
 54-57, 59, 63, 64-55, 76-83
Dissidence 29-31, 47, 54-59
Écologie 70-71
Emprisonnement 15, 19, 59
Fascisme 42-45, 54-55
Féminisme 62-63
Futurisme 26-27, 42-43
Guerre 11-12, 22-31, 68-69,
 74, 78-79, 83

Héroïsme 14-15, 34-35, 44, 48, 63, 84-85

Homosexualité 57, 64-65

Humour 17, 28-31, 37-39, 54-59, 69, 76-79

Immigration 81

Internet 58-59, 83

Land art 70-71

Lumières 14-17

Luxe 10-11, 76-77

Mai 68 38-39, 80

Manifestation 38-39, 66, 78, 81-83

Manifeste 26, 28

Maoïsme 38, 50-51, 59, 80

Marque 64, 73, 76-77

Mondialisation 72-85

Nazisme 31, 43-45, 54-55, 64, 67

Nudité 45, 49, 58, 62-63, 71,

Pacifisme 68-69

Performance 28-29, 62, 68, 70-71, 77

Photomontage 29, 35, 43, 46-47, 54-55, 69, 79, 83

Portrait 10-11, 13, 16, 34-37, 43, 48-51, 54-55, 74-75, 81

Publicité 24, 28-29, 35, 37, 63-64, 76-77

Racisme 44-45, 66-67

Réalisme socialiste 47-51, 54, 56-57, 80-81

Rêve 36-37, 82

Révolution 14-15, 26, 29-39, 42, 46-51, 59, 75

Satire 17, 30-31, 54-57, 69, 74, 76-79, 83

Sida 64-65

Socialisme 18, 46-49, 56-57

Sots art 56-57

Sport 44-45, 47, 78-79

Street art 76-81, 84-85

Surréalisme 36-39

Totalitarisme 42-59

Travail 18, 26, 49, 81-83

Vandalisme 76-77

Quelques ouvrages pour aller plus loin :

- Sylvain Amic (dir.), *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso*, catalogue de l'exposition au Grand Palais, 2012
- Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Flammarion, 2002
- Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Flammarion, 2004
- Jean Clair, *Les Années 1930. La fabrique de « l'homme nouveau »*, catalogue de l'exposition au Musée des beaux-arts du Canada, Gallimard, 2008
- Collectif, *Art & Agenda. Political Art and Activism, Gestalten*, 2011
- Marc Dachy, *Dada, la révolte de l'art*, Découvertes Gallimard, 2005
- Christian Demilly, *L'Art en mouvements, et autres courants du xx^e siècle*, Palette, 2011
- Claire Garnier, Laurent Le Bon (dir.), *1917*, catalogue de l'exposition au Centre Pompidou Metz, 2012
- Hélène Gaudy, *L'Art de l'ailleurs*, Palette, 2013
- Floriane Herrero, Ambre Viaud, *Land art*, Palette, 2012
- Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie. Art, vie, politique – méthode*, Beaux-Arts Éditions, 2003
- Laurent Le Bon (dir.), *Dada*, catalogue de l'exposition au Centre Pompidou, 2005
- Stéphanie Lemoine, *L'Art urbain, du graffiti au street art*, Découvertes Gallimard, 2012
- Stéphanie Lemoine, Samira Ouardi, *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*, Alternatives, 2010
- Giovanni Lista, *Le Futurisme, une avant-garde radicale*, Découvertes Gallimard, 2008
- Nicolas Martin, Eloi Rousseau, *L'Art face à l'Histoire*, Palette, 2012
- Lionel Richard, *Le Nazisme et la Culture*, Complexe, 1988
- Lionel Richard, *L'Art et la Guerre*, Flammarion, 1995
- Thomas Schlessler, *L'Art face à la censure. Cinq siècles d'interdits et de résistances*, Beaux-Arts Éditions, 2011
- Werner Spies (dir.), *La Révolution surréaliste*, catalogue de l'exposition au Centre Pompidou, 2002
- Ambre Viaud, *Street art, un musée à ciel ouvert*, Palette, 2011

Crédits iconographiques

Couverture :

– Montage à partir de l’affiche *Longue vie aux pensées du président Mao*, 1969. Lithographie, 75 x 55 cm. Collection privée. © The Chambers Gallery, London / The Bridgeman Art Library

Page 4 :

– Howard Pyle, *Néron jouant de la lyre devant Rome en flammes*, 1897 (détail). Huile sur toile. Wilmington, Delaware Art Museum. © The Bridgeman Art Library

Page 5 :

– Kennardphillipps, *Photo Op*, 2005. Photomontage. © kennardphillipps

Pages 6-7 :

– Reprises des pages suivantes, sauf : Barbara Kruger, *Your Body is a Battleground*, 1989. Sérigraphie. Santa Monica (Californie), collection The Broad Art Foundation. Courtesy Mary Boone Gallery, New York. © Barbara Kruger

Pages 8-9 :

– Francisco de Goya, *Le 3 Mai 1808 (Tres de Mayo)*, 1814 (détail). Huile sur toile, 266 x 345 cm. Madrid, musée du Prado. © Photo Scala, Florence

Page 10 :

– Joseph Werner, *Louis XIV en Apollon conduisant son char*, vers 1664. Gouache sur papier, 34,5 x 22 cm. Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / Gérard Blot

Page 11 :

– Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Louis XIV devant Namur*, 1694. Huile sur toile, 238 x 149 cm. Madrid, musée du Prado. © The Bridgeman Art Library

– Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Louis XIV*, 1701. Huile sur toile, 277 x 194 cm. Paris, musée du Louvre. © RMN-GP (musée du Louvre) / Gérard Blot

– Hyacinthe Rigaud, *Portrait du marquis de Dangeau*, 1702. Huile sur toile, 162 x 150 cm. Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / Gérard Blot / Christian Jean

Page 12 :

– Jacques Callot, *Le Pillage et l’incendie d’un village*, planche n° 7 des *Grandes Misères de la guerre*, 1633. Eau-forte, 84 x 187 mm. Paris, musée de l’Armée. © Paris – musée de l’Armée, dist. RMN-GP / image musée de l’Armée

Page 13 :

– Véronèse (Paolo Caliari, dit), *Le Repas chez Levi*, 1573. Huile sur toile, 555 x 1280 cm. Venise, Gallerie dell’Accademia. © Photo Scala, Florence – courtesy Ministero Beni e Att. Culturali

– Jacques Louis David, *Portrait du comte Stanislas Potocki*, 1780. Huile sur toile, 304 x 218 cm. Varsovie, Muzeum Narodowe. © The Bridgeman Art Library

Page 14 :

– Jacques Louis David, *Le Serment des Horaces*, 1784. Huile sur toile, 330 x 425 cm. Paris, musée du Louvre. © RMN-GP (musée du Louvre) / Gérard Blot / Christian Jean

Page 15 :

– Atelier de Jacques Louis David, *Le Serment du Jeu de Paume*, 1791-1794 (esquisse). Huile sur toile, 65 x 88,7 cm. Paris, musée Carnavalet. © RMN-GP / Agence Bulloz

– Jacques Louis David, *Portrait de l’artiste*, 1794. Huile sur toile, 81 x 64 cm. Paris, musée du Louvre. © RMN-GP (musée du Louvre) / Gérard Blot

Page 16 :

– Francisco de Goya, *La Famille de Charles IV*, 1800. Huile sur toile, 280 x 336 cm. Madrid, musée du Prado. © Photo Scala, Florence

Page 17 :

– Francisco de Goya, *Le Sommeil de la raison engendre des monstres*, planche n° 43 des *Caprices*, 1797-1799. Aquarelle sur papier vergé, 21,3 x 15,1 cm.

– Francisco de Goya, *Jusqu’à son grand-père*, planche n° 39 des *Caprices*, 1797-1799. Aquarelle sur papier vergé, 21,4 x 15 cm.

– Francisco de Goya, *Saturne dévorant l’un de ses enfants*, 1820-1823. Huile sur toile, 143,5 x 81,4 cm. Madrid, musée du Prado. © Photo Scala, Florence

Page 18 :

– Gustave Courbet, *Les Casseurs de pierre*, 1849. Huile sur toile, 165 x 257 cm. Dresde, Gemäldegalerie Neue Meister (tableau détruit lors du bombardement de la ville en 1945). © BPK, Berlin, dist. RMN-GP / image SKD

Page 19 :

– Gustave Courbet, *La Rencontre ou Bonjour Monsieur Courbet*, 1854. Huile sur toile, 132 x 150,5 cm. Montpellier, musée Fabre. © RMN-GP / droits réservés

– Gustave Courbet, *Portrait de l’artiste à Sainte-Pélagie*, 1872-1873. Huile sur toile, 92 x 72,5 cm. Orsnans, musée Gustave Courbet. © The Bridgeman Art Library

Page 20 :

– Pablo Picasso, *Autoportrait*, 1901. Huile sur toile, 81 x 60 cm. Paris, musée Picasso. © Succession Picasso, 2013 – © RMN-GP / Béatrice Hatala

Page 21 :

– Pablo Picasso, *Les Pauvres au bord de la mer*, 1903. Huile sur bois, 105 x 69 cm. Washington, National Gallery of Art. © Succession Picasso, 2013 – © akg-images

– Pablo Picasso, *Au Lapin agile*, 1905. Huile sur toile. Collection privée. © Succession Picasso, 2013 – © akg-images

Pages 22-23 :

– Hannah Höch, *Coupe au couteau de cuisine à travers la dernière époque culturelle du ventre à bière allemand*, 1919-1920 (détail). Collage, 114 x 90 cm. Berlin, Nationalgalerie. © Adagp, Paris, 2013 – © BPK, Berlin, dist. RMN-GP / Jörg P. Anders

Page 24 :

– Destroy this Mad Brute, 1917-1918. Affiche. © Heritage Images / Leemage

Page 25 :

– Frederic Strothmann, *Beat back the Hun with Liberty Bonds*, 1918. Affiche : lithographie couleur sur papier, 76 x 51 cm. Blérancourt, musée franco-américain du château de Blérancourt. © Droits réservés – © RMN-GP (château de Blérancourt) / Thierry Ollivier

– James Montgomery Flagg, *I Want you for U.S. Army*, 1917. Affiche : lithographie couleur sur papier, 96,5 x 63,2 cm. Blérancourt, musée franco-américain du château de Blérancourt. © RMN-GP (château de Blérancourt) / Gérard Blot

– Ohé ! les braves gens... versez votre or, nous versons bien notre sang..., vers 1914. Affiche. Collection privée. © Leemage

Page 26 :

– Luigi Russolo, *La Révolte*, 1911. Huile sur toile, 150,8 x 230,7 cm. La Haye, Gemeentemuseum Den Haag. © Estate Russolo – © De Agostini Picture Library / Scala, Florence

Page 27 :

– Umberto Boccioni, *La Charge des lanciers*, 1915. Huile et collage sur carton, 32 x 50 cm. Milan, collection Riccardo et Magda Jucker. © The Bridgeman Art Library

– Gino Severini, *Train blindé en action*, 1915. Huile sur toile, 115,8 x 88,5 cm. New York, Museum of Modern Art. © Adagp, Paris, 2013 – © Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence

Page 28 :

– Tract « Dada soulève tout », publié à Paris le 12 janvier 1921 et distribué le 15 janvier au théâtre de l’Œuvre à l’occasion d’une conférence du poète futuriste Filippo Tommaso Marinetti. 27,5 x 21 cm. Paris, bibliothèque Kandinsky.

Page 29 :

– Hugo Ball récitant un poème phonétique au Cabaret Voltaire en 1916, projet d’almanach

Dadaco, 1919. Jérusalem, The Israel Museum (collection Vera et Arturo Schwartz). © Photo The Israel Museum by Avshalom Avital

– « Dada ne signifie rien », papillon Dada, décembre 1919 – janvier 1920. Paris, bibliothèque Kandinsky.

– Hannah Höch, *Coupe au couteau de cuisine à travers la dernière époque culturelle du ventre à bière allemand*, 1919-1920. Collage, 114 x 90 cm. Berlin, Nationalgalerie. © Adagp, Paris, 2013 – © BPK, Berlin, dist. RMN-GP / Jörg P. Anders

Page 30 :

– George Grosz, *Les Piliers de la société*, 1926. Huile sur toile, 205 x 108,8 cm. Berlin, Nationalgalerie. © The Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / Adagp, Paris, 2013 – © The Bridgeman Art Library

Page 31 :

– George Grosz, *À la santé de Noske ! Le prolétariat est désarmé (Prost Noske ! Das Proletariat ist entwaffnet)*, 1919. Titre du périodique *Die Pleite*, début avril 1919. Der Malik Verlag, Berlin-Leipzig. © The Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / Adagp, Paris, 2013 – © akg-images

– George Grosz, *L’Agitateur*, 1928. Huile sur toile, 108 x 80,7 cm. Amsterdam, Stedelijk Museum. © The Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / Adagp, Paris, 2013 – © akg-images

Page 32 :

– Atelier populaire de l’École des Beaux-Arts, *La Beauté est dans la rue*, 1968. Sérigraphie. Paris, Bibliothèque nationale de France. © Archives Charmet / The Bridgeman Art Library

Page 34 :

– Alexandre Rodtchenko, *Jeune pionnière*, 1930. Photographie, 49,6 x 37 cm. New York, Museum of Modern Art. © Adagp, Paris, 2013 – © Photo Scala, Florence

Page 35 :

– Alexandre Rodtchenko, Affiche publicitaire « Livres! », 1925. Moscou, Archives Rodtchenko. © Adagp, Paris, 2013 – © Photo Scala, Florence

– Alexandre Rodtchenko, *Vladimir Maïakovski*, 1924. Photographie, 17,1 x 12,9 cm. New York, Museum of Modern Art. © Adagp, Paris, 2013 – © Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence

– El Lissitzky, *L’Homme nouveau*, 1920-1921 (dessin conçu pour le spectacle *Victoire sur le soleil*). Lithographie, 30,8 x 32,1 cm. New York, Museum of Modern Art. © Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence

Page 36 :

– Man Ray et René Magritte, *Je ne vois pas la... cachée dans la forêt*, illustration de René Magritte et photographies de Man Ray, paru dans *La Révolution surréaliste*, n° 12, décembre 1929. Photographie noir et blanc. Paris, bibliothèque littéraire Jacques Doucet. © Man Ray Trust / Adagp, Paris, 2013 – © Adagp, Paris, 2013 – © Archives Charmet / The Bridgeman Art Library

Page 37 :

– Max Ernst, *Le Rendez-vous des amis*, 1922-1923. Huile sur toile, 130 x 193 cm. Cologne, musée Ludwig. © Adagp, Paris, 2013 – © akg-images

– « Parents ! racontez vos rêves à vos enfants », « Le surréalisme est à la portée de tous les inconscients », « Vous qui ne voyez pas pensez à ceux qui voient ». Papillons surréalistes, 1924. © Association Atelier André Breton, 2013

– « Le surréalisme est-il le communisme du génie ? ». Papillon surréaliste, 1924. Paris, bibliothèque Kandinsky.

Page 38 :

– Atelier populaire de l’École des Beaux-Arts, *La chienlit c’est lui !*, 1968. Collection Selva. © Selva/Leemage

Page 39 :

– Atelier populaire de l’École des Beaux-Arts, *Mai 68 début d’une lutte prolongée*, 1968. Marseille, MuCEM, Musée des civilisations de l’Europe et de

la Méditerranée. © RMN-GP (MuCEM) / Franck Raux

– Atelier populaire de l’École des Beaux-Arts, *La police vous parle tous les soirs à 20 heures*, 1968. Marseille, MuCEM, Musée des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée. © RMN-GP (MuCEM) / Franck Raux

– Dimitri Moor, *Vous êtes-vous porté volontaire pour l’Armée rouge ?*, 1920. Lithographie. Moscou, State Historical Museum. © Droits réservés – © FineArtImages/Leemage

Pages 40-41 :

– *Lorsque l’armée et le peuple ne font qu’un, voyons qui dans le monde peut nous arrêter*, septembre 1968 (détail). Lithographie, 55 x 75 cm. Collection privée. © The Chambers Gallery, London / The Bridgeman Art Library

Page 42 :

– Renato Bertelli, *Tête de Mussolini (profil continu)*, 1933. Terre cuite, 34 x 28 x 28 cm. Londres, Imperial War Museum. © Droits réservés

Page 43 :

– Thayatt (Ernesto Michahelles, dit), *Le Grand Timonier*, 1939. Carte postale. © Droits réservés – © Fototeca/Leemage

– Xanti Schawinsky, *Si*, 1934. Affiche pour le plébiscite pour l’Union forcée. © Droits réservés – © Costa/Leemage

Page 44 :

– Leni Riefenstahl, *Le Triomphe de la volonté*, 1935. Documentaire sur le congrès de Nuremberg du NSDAP en 1934. © Roger-Viollet

Page 45 :

– Arno Breker, *Le Gardien*, 1936. Relief. © Adagp, Paris, 2013 – © Ullstein Bild / Roger-Viollet

– Adolf Ziegler, *Les Quatre Éléments*, vers 1937. Huile sur toile, trois panneaux : 170,3 x 85,2 cm, 171 x 190,8 cm, 161,3 x 76,7 cm. Munich, Pinakothek der Olympien.

– Leni Riefenstahl, *Olympia*, 1938. Documentaire sur les Jeux olympiques de Berlin en 1936. © akg-images

– Emil Nolde, *Danse autour du veau d’or*, 1910. Huile sur toile. Munich, Pinakothek der Moderne. © Nolde Stiftung Seebull – © BPK, Berlin, dist. RMN-GP / image BStGS

Page 46 :

– Gustav Klutis, *Le Développement des transports, le plan quinquennal*, 1929. Affiche, 73,3 x 50,5 cm. New York, Museum of Modern Art. © Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence

Page 47 :

– Gustav Klutis, *Les Spartakiades de Moscou*, 1928. Carte postale, lithographie, 14,1 x 10,5 cm. New York, Museum of Modern Art. © Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence

– Gustav Klutis, *Nous réaliserons le plan des grands projets*, 1930. Épreuve à la gélatine argentine avec gouache, 15,6 x 11,4 cm. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada. Photo © Photo Musée des beaux-arts du Canada

Page 48 :

– Nina Vatolina, *Merci cher Staline du bonheur de nos enfants !*, 1950. Affiche. © FineArtImages/Leemage

– Fedor Savvich Shurpin, *L’Aube de notre patrie*, 1946-1948. Moscou, Galerie Tretiakov. © Adagp, Paris, 2013 – © FineArtImages/Leemage

Page 49 :

– Arkadij Aleksandrovich Plastov, *Les Conductrices de tracteur*, 1943. Huile sur toile. Collection privée. © Adagp, Paris, 2013 – © FineArtImages/Leemage

Page 50 :

– *Quiconque s’oppose au président Mao se fera défoncer sa tête de chien*, 1968. Lithographie, 75 x 55 cm. Collection privée. © The Chambers Gallery, London / The Bridgeman Art Library

Page 51 :

– *Longue vie aux pensées du président Mao*, 1969. Lithographie, 75 x 55 cm. Collection privée. © The Chambers Gallery, London / The

Bridgeman Art Library
– Tang Xiaohu, *Avançons contre vents et marées*, 1971. Huile sur toile, 172,5 x 294,5 cm.

Pages 52-53 :
– Blue Noses, *Kissing Policemen*, série « L'Ère de la miséricorde », 2005 (détail). C-Print, 100 x 130 cm. Berlin, galerie Volker Diehl.

Page 54 :
– John Heartfield, *Adolf le surhomme avale de l'or et recrache des insanités*, av. 28 août 1934 (tirée av. 1942). Épreuve à la gélatine argentique, 33 x 24,1 cm. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada. © The Heartfield Community of Heirs / Adagp, Paris, 2013 – Photo © Photo Musée des beaux-arts du Canada

Page 55 :
– John Heartfield, *Hurrah, die Butter ist alle!* (Hourra, le beurre est terminé!), 19 décembre 1935. Héliogravure, montage rephotographié avec typographie, 38,4 x 26,7 cm. Berlin, Akademie der Künste. © The Heartfield Community of Heirs / Adagp, Paris, 2013
– Erwin Blumenfeld, *Hiliter*, 1933. Photomontage avec encre et collage, 45 x 52 cm. San Francisco, Modernism Inc.

Page 56 :
– Vitaly Komar et Alexander Melamid, *Double autoportrait en jeunes pionniers*, 1982-1983. Huile sur toile, 180 x 125 cm. Collection privée. Photo : D. James Dee. Courtesy Ronald Feldman Fine Arts.
– Vitaly Komar et Alexander Melamid, *L'Origine du réalisme socialiste*, 1982-1983. Huile sur toile, 180 x 120 cm. Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University.

Page 57 :
– Blue Noses, *Kissing Policemen*, série « L'Ère de la miséricorde », 2005 (détail). C-Print, 100 x 130 cm. Berlin, galerie Volker Diehl.

Page 58 :
– Ai Weiwei, *Un tigre et huit seins*, 2011. Photographie. © Ai Weiwei
– Ai Weiwei, *Tremblement de terre au Sichuan*, 2008. Photographie. © Ai Weiwei

Page 59 :
– Gao Brothers, *L'Exécution du Christ*, 2009. Édition 2/4. Modèle monumental, huit bronzes, patine brun clair, taille humaine. Courtesy Galerie Albert Benamou, Paris.

Page 60 :
– Keith Haring, *Silence = Death*, 1989. Peinture acrylique sur toile, 101,6 x 101,6 cm. © Keith Haring Foundation

Page 62 :
– ORLAN, *Le Baiser de l'artiste. Le distributeur automatique ou presque!*, 1977. Photographie d'une performance réalisée à la FIAC au Grand Palais, à Paris. Épreuve gélatino-argentique, 155 x 110 cm. Paris, musée national d'Art moderne – Centre Pompidou. © Adagp, Paris, 2013 – © Centre Pompidou, MNAM-CCI, dist. RMN-GP / Georges Meguerditchian
– Valie Export, *Touch Cinema*, 1968. Photographie d'une performance réalisée à Munich.

Page 63 :
– Barbara Kruger, *We Don't Need Another Hero*, 1987. Sérigraphie, 277 x 533 cm. New York, Mary Boone Gallery. © Barbara Kruger
– Guerrilla Girls, *Faut-il que les femmes soient nues pour entrer au Metropolitan Museum ?*, 1989. © Guerrilla Girls, Inc.

Page 64 :
– Gran Fury, *Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference Do*, 1989. Affiche.

Page 65 :
– Gran Fury, *Read My Lips (Boys)*, 1988. Carte postale, 14 x 10,5 cm.
– Gran Fury, *Silence = Death*, 1987. Affiche commandée par Act Up, 109 x 61 cm. New York, Brooklyn Museum of Art. © The Bridgeman Art Library
– Keith Haring, *Ignorance = Fear*, 1989. Affiche, 61 x 110 cm. © Keith Haring Foundation

Page 66 :
– Keith Haring, *Free South Africa*, 1985. Affiche.

© Keith Haring Foundation

Page 67 :
– Krzysztof Wodiczko, *Projection sur l'ambassade d'Afrique du Sud*, 1985. Action réalisée à Trafalgar Square, Londres. © Droits réservés
– Adrian Piper, *Ma carte de visite n° 1*, 1986-1990. Carte de visite avec texte imprimé sur carton, 5,1 x 9 cm. Collection Davis Museum of Wellesley College. © APRA Foundation, Berlin

Page 68 :
– Joseph Beuys, *Coyote: J'aime l'Amérique et l'Amérique m'aime*, 1974. Performance à la galerie René Block, New York. Courtesy Schirmel/Mosel Verlag. © Photo Caroline Tisdall

Page 69 :
– Martha Rosler, *Red Stripe Kitchen*, série « House Beautiful: Bringing the War Home », 1967-1972. Photomontage, 60,3 x 46 cm (tirage imprimé en 2011). New York, Museum of Modern Art. © 2013 Martha Rosler – © Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence
– Tomi Ungerer, *Eat*, 1967. Affiche. Strasbourg, musée Tomi Ungerer – Centre international de l'illustration. © Diogenes Verlag AG Zürich – © Photo Musées de Strasbourg, M. Bertola

Page 70 :
– Nicolas Uriburu, *Coloration du Grand Canal*, Venise, 1968. © Fundacion Nicolas G. Uriburu

Page 71 :
– Spencer Tunick, *Happening du glacier d'Aletsch*, canton du Valais, Suisse, 18-19 août 2007. Environ 600 participants. © Spencer Tunick – © akg-images / ullstein bild
– Marco Evaristti, *The Ice Cube Project*, Groenland, 2004. © Adagp, Paris, 2013 – © Evaristti Studios

Pages 72-73 :
– JR, *28 Millimètres – Women Are Heroes*, 2008. Action dans la favela Morro da Providência, favela de jour, Rio de Janeiro, Brésil. Courtesy JR – galerie Magda Danysz

Page 74 :
– Andy Warhol, *Vote McGovern*, 1972. Sérigraphie, 105 x 104,4 cm. New York, Museum of Modern Art. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Adagp, Paris, 2013 – © Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence

Page 75 :
– Andy Warhol, *La Reine Elisabeth II*, 1985. Sérigraphie, 100 x 80 cm. Collection privée. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Adagp, Paris, 2013 – © Caroline Wiseman Modern and Contemporary / The Bridgeman Art Library
– Andy Warhol, *Portrait de Nelson Aldrich Rockefeller*, 1967. Collection privée. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Adagp, Paris, 2013 – © Boltin Picture Library / The Bridgeman Art Library
– Andy Warhol, *Mohammad Reza Pahlavi, shah d'Iran*, 1978. Encre sérigraphique et acrylique sur toile, 101,6 x 101,6 cm. New York, Tony Shafrazi Gallery. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Adagp, Paris, 2013

Page 76 :
– Tom Sachs, *Guillotine Chanel*, 1998. Technique mixte. Image courtesy of Tom Sachs Studio.

Page 77 :
– Zevs, *Liquidated Louis Vuitton Murakami Multico – Black*, 2010. Liqutex sur toile, 130 x 87 cm. Courtesy De Buck Gallery and Zevs. © Adagp, Paris, 2013
– Zevs, *Liquidated Logo McDonald's*, 2006. Courtesy De Buck Gallery and Zevs. © Adagp, Paris, 2013
– Takashi Murakami, *Panda*, 2003. Acrylique sur fibre de verre avec un coffre Louis Vuitton, 255 x 165 x 109 cm. © 2003 Takashi Murakami / Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved

Page 78 :
– Banksy, *What Are You Looking at ?*, 2004. Londres, Marble Arch.
– Banksy, *Monopoly*, 2011. Sculpture installée à Londres devant la cathédrale Saint-Paul

en soutien au mouvement Occupy London.
© HeardInLondon/Demotix/Corbis

Page 79 :
– James Cauty, *Dead Dad I*, série « Operation Magic Kingdom », 2007. Affiche exposée sur Old Street à Londres, 366 x 732 cm. Image : the L-13 Light Industrial Workshop. © Out of Control, James Cauty 2007
– Banksy, graffiti dans l'Est de Londres, photographie du 7 août 2012. © Ki Price / ZUMA Press / Corbis
– Banksy, *Lanceur de javelot*, 2012. Londres.

Page 80 :
– Obey (Shepard Fairey, dit), *God Saves & Satan Invests*, 2013. Sérigraphie éditée à 450 exemplaires, 60 x 45 cm. © Obey

Page 81 :
– Obey (Shepard Fairey, dit), *We Are Human*, 2010. Sérigraphie, 60 x 45 cm. © Obey
– Obey (Shepard Fairey, dit), *Get A Job*, 2012. Sérigraphie éditée à 450 exemplaires, 60 x 45 cm. © Obey
– Obey (Shepard Fairey, dit), *Hope*, 2008. Sérigraphie éditée à plus de 300 000 exemplaires. © Obey

Page 82 :
– Ne pas plier, *Rêve générale*, depuis 2009. Autocollant offset deux couleurs, 15 x 20 cm. Image de Gérard Paris-Clavel.

Page 83 :
– Ne pas plier, *Résistance – Existence*, depuis 1994. Slogan provenant d'une manifestation pour les transports gratuits pour les chômeurs, organisée par l'APEIS avec la participation des « Périphériques » et Ne pas plier. Typographie de Gérard Paris-Clavel. Photo Marc Pataut.
– Ne pas plier, *Zone art. Artistes : touchez la réalité!*, depuis 1998. Affiche A3 ou autocollant, 7 x 10 cm. Image de Gérard Paris-Clavel.
– Kennardphillips, *Photo Op*, 2005. Photomontage. © kennardphillips

Page 84 :
– JR, *28 Millimètres – Women Are Heroes*, 2008. Action dans la favela Morro da Providência, favela de jour, Rio de Janeiro, Brésil. Courtesy galerie Magda Danysz

Page 85 :
– JR, *28 Millimètres – Portrait d'une génération*, 6, 2004. Byron, Paris, 20^e arrondissement. Courtesy galerie Magda Danysz

4^e de couverture :
– Barbara Kruger, *We Don't Need Another Hero*, 1987. Sérigraphie, 277 x 533 cm. New York, Mary Boone Gallery. © Barbara Kruger

© Éditions Palette..., 2013

Conception éditoriale : Nicolas Martin

Textes et sélection iconographique : Nicolas Martin et Eloi Rousseau

Conception graphique et maquette : Loïc Le Gall, assisté de Nadir Essalimi

Participation à l'ouvrage : Adeline Roger

Photogravure : RVB, Montrouge

Imprimé en Belgique par Geers Offset

Dépôt légal : août 2013

Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse

ISBN : 978-2-35832-145-7



We don't need another hero

Les artistes ne se contentent pas de représenter le monde : ils veulent aussi le transformer !

Instrument de propagande au service des pouvoirs en place ou des mouvements contestataires, l'art peut aussi devenir un moyen de « changer la vie », de remettre en cause les normes et les conventions, les identités imposées par la société.

Lorsqu'ils se mêlent de politique, les artistes sortent du cadre traditionnel des musées et des galeries : affiches, photomontages, tracts, performances, détournements, manifestations, collaborations avec des populations locales... autant de moyens pour toucher un public le plus large possible.

De l'art de cour au street art en passant par les dadaïstes, les futuristes et les surréalistes, mais aussi John Heartfield, Andy Warhol, Keith Haring, Ai Weiwei, Banksy ou JR, cet ouvrage propose un vaste panorama des artistes qui ont voulu faire de leur art une force agissante, un laboratoire où s'élaborent les utopies de demain.

www.editionspalette.com

ISBN : 978-2-35832-145-7

Prix : 24 €



9 782358 321457