

Forme et résistances, formes politiques de résistances: La pratique artistique comme art de résister

Form and resistance, political formes
politiques of resistance:
Artistic practice as an art of resistance

Jean Pierre Gaudin

Résumé:

On propose dans cet article une réflexion historique et comparative, en 4 points, sur les conditions de possibilité qui s'offrent aux artistes (on traitera ici surtout de peinture) pour faire résistance aux diverses formes de la commande sociale à laquelle ils font face. 1- Être artiste par rapport aux puissances d'Ancien régime 2- Avec les Lumières, construire une résistance coordonnée au sens commun, mais qui restera amputée. 3- Les avants gardes au XXe siècle comme acteurs d'une contestation globale et de la résistance à la consommation dans le contexte de la ville marchande. 4- Aujourd'hui, la résistance comme figure de l'intention artistique même.

Key words: Art comme resistance, Ancien Regime, Lumières, consommation, arte povera

CONTACT: Jean- Pierre Gaudin
(Emeritus Professor of Political Science, Sciences.Po-Aix, Aix-Marseille University, France)
jpgaudin44@gmail.com



Aion Journal of Philosophy and Science

© 2024 the Authors

This work is licensed under a

[Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) License.

Abstract:

In this article, we propose a historical and comparative reflection, in 4 points, on the conditions of possibility that are offered to artists (we will deal here mainly with painting) to resist the various forms of social control they face. 1- To be an artist in relation to the powers of the Ancien Régime 2- With the Enlightenment, to build a coordinated resistance to common sense, but which will remain amputated. 3- The avant-gardes in the twentieth century as actors of a global contestation and resistance to consumption in the context of the commercial city 4- Today, resistance as a figure of artistic intention itself.

Key words: Art as resistance, Ancien Régime, Enlightenment, consumption, arte povera

En se référant à T. Adorno, on pourrait avancer que les arts plastiques sont en soi, de par « leur action transformatrice », *résistance* à l'ordre social et politique. À l'époque, cet auteur avait particulièrement en tête les Avants-gardes de l'art moderne. Mais est-ce que son analyse peut *résister* elle-même face à de nouveaux contextes et époques? Et est-ce que cette posture de résistance et d'autonomie fait encore sens, au temps venu de l'art « informel » (c'est à dire inscrit dans les pratiques les plus banales) et surtout de l'avènement dominateur des industries culturelles (que d'ailleurs Adorno lui-même pressentait) ? Dans cet article on se demandera donc s'il existe, par nature, une sorte de surgissement critique de l'art, un espace ouvert par l'intention artistique en ce qu'elle serait différente du regard *normal*. Et si cette réflexion ne saurait se détacher d'une certaine temporalité sociale et de contextes précis, on interrogera en même temps les diverses formes de résistances artistiques au regard des enjeux politiques du moment.

Dans ce texte, on utilisera le terme *politique* pour désigner les pouvoirs, tant dans leurs formes institutionnelles que de marché, pouvoirs entendus comme cadre d'expression des rapports de forces dans lesquels s'insèrent notamment des productions artistiques, lesquelles sont structurées selon un certain nombre de pratiques, appelées notamment par nos sociétés : peinture, dessin, sculpture, musique, poésie, performances (théâtrales ou non) etc. Ces productions s'inscrivent pour leur part dans des espaces précis mais non nécessairement spécifiques, tels que musées et salons, mais aussi places et rues, salles, monuments et murs. Quant aux situations de résistance dont on traitera, elles sont, comme on le sait, définissables comme des oppositions à une force, c'est à dire comme des phénomènes physiques bien sûr. Mais dans le même temps, l'idée de résistance corporelle ou morale est métaphorisée (à moins que le mouvement n'ait été de sens inverse) comme image sociale, et particulièrement dans le champ politique et historique comme manière

« de se tenir debout » face à une contrainte, c'est à dire de s'opposer à la domination, ou à différents types de violence sociale. Cette idée, on l'envisagera seulement dans le domaine des arts plastiques et, de manière aussi restrictive hélas, en référence à une production essentiellement européenne (et encore très partiellement).

Cette réflexion sur *art et résistance* sera par ailleurs traversée par une pratique personnelle, celle qui est née de ma double expérience d'artiste et de chercheur en science politique. Avec une sensibilité qui s'enracine elle, de manière fondatrice, dans un choc personnel de nature esthétique-politique, celui qui a été lié à la découverte première d'un travail de l'artiste italien Boetti, daté de 1966 et intitulé *Rotolo di cartone ondulato*. C'était là un choc, bien qu'il s'agisse là de la présentation d'un simple rouleau de carton, très légèrement déroulé en forme conique, et c'est tout. Une présentation dans la tradition du *Ready Made* à la Duchamp, soit très minimaliste, sans même de collage ni aucune mise en couleur, de fond ou de surface. Mais cet objet créait pour moi un accès immédiat, absolu, à des « formes antiques, incorruptibles et éternelles » (comme l'écrivait JL Borgès), renouant avec la zigourat antique, la tour de Babel fantasmée, ou le très réel *Qutub Minar*, ce pur cylindre, si magnifiquement cannelé, qui s'élève à Dehli. Le *Rotolo* de Boetti, lui, n'est pas bien haut mais il s'affirme frontalement, très rythmé et pyramidal, il vibre sous l'œil ou sous le doigt de manière essentiellement tactile, il est geste pur, il est résistance aux habitudes de la figuration et de la décoration.

Le *Rotolo* a été un choc politique, en même temps pour moi. Car ce rouleau de carton à peine déballé est pleinement un objet industriel, très quotidien, et directement utilisable tel quel pour emballer et transporter, c'est même « l'emballage au meilleur prix » nous dit Internet. Voilà une forme ou un geste, offerte par un matériau brut qui énonce d'emblée sa modestie sociale et sa frugalité face aux excès de l'art luxueux, une matière qui est *pauvre* et qui marque une volonté d'afficher le prosaïque. Et dès lors de rompre avec la figuration bourgeoise de l'art *bien peint* et de l'usage soigneux des matières nobles. De la part de Boetti c'est par conséquent une double intention, une résistance à la fois esthétique et politique.

Notre réflexion sur l'art comme résistance se focalisera donc sur la place du carton (en particulier ondulé) dans la production artistique contemporaine, tant comme matière picturale et support que comme symbole social. Elle commencera par une rapide mise en situation des formes passées de résistance artistes, essentiellement ici celles des peintres, face aux principales forces sociales de production et de contrainte qu'ils eurent à affronter : d'abord leur réponse à la *commande* des puissants puis ensuite leur conformation aux règles du marché (avec des imbrications croissantes entre ces contraintes). Ceci pour précisément situer ensuite la posture contemporaine de *résistance* des plasticiens actuels par rapport au monde de la consommation et de la marchandise, et expliciter les interprétations politiques qu'on peut en donner.

A - Résister à la commande des *biens-nés* : pouvait-on contourner les impératifs d'Ancien Régime ?

Au sein du *rapport de commande*, qui marque notamment ce que les siècles nous ont laissé des œuvres qui sont dans les musées ou les collections, pouvait-on concevoir des formes de résistance aux privilèges sociaux, économiques et culturels de ceux qui commanditaient, même si le mot *commande* parle déjà de lui-même ?

Pour répondre, il convient de saisir quel sens et quelle portée pouvaient être les rapports entre l'artiste et ses commanditaires obligés, ecclésiastiques, noblesse, puis nouveaux enrichis de la banque et du grand commerce, et ce jusqu'à la période des Lumières et des Révolutions bourgeoises. Ce rapport social renvoie plus largement à la condition du peintre à cette époque. Qu'il soit artisan individuel, membre d'une corporation ou tenant d'une *bottega*, il est sans cesse à la recherche d'une position stable, d'une commission ou d'un contrat. Avant l'âge des Révolutions, le peintre n'est pas forcément dans la situation du « musicien de cour », qui était un affidé de long terme, quasi domestique même si c'était de haut niveau, mais il devait assurer son gain régulier pour vivre et, tout autant, pour s'équiper en matériel. Certaines couleurs notamment étaient alors chères et rares, issues de matières venues de très loin. Par contre, comme bien d'autres artistes (les musiciens voyaient leurs thèmes prescrits par le calendrier liturgique ou celui des cérémonies, par exemple), les personnages ou les sujets à traiter lui étaient en général proposés, voire souvent imposés. Et il devait en tout cas célébrer, voire magnifier le sujet à traiter. Autant de formes de domination, voire d'oppression, par conséquent. Car même si l'artiste parvenait à résister, ou au moins à ruser avec la commande, on restait loin de l'esprit du futur article 2 de la Déclaration des Droits de l'Homme de 1789 (laquelle mettra d'ailleurs beaucoup de temps à s'affirmer...) qui consacra comme étant comme un droit fondamental le « droit de résistance à l'oppression ». Il est vrai que cela visera alors plus directement le *citoyen*, l'individu dans sa dimension politique que dans sa composante de travailleur déclaré *libre*. Marx à la suite de Hegel donnera une vision plus réaliste des choses, en associant l'idée de résistance à celle de lutte contre l'aliénation. Résister, c'est en effet vouloir aussi ne pas être altéré dans son être, ne pas accepter d'être dominé au point de devenir Autre.

Avant le temps des Lumières, vouloir résister, *se tenir droit*, c'est pour l'artiste (et le peintre en particulier) chercher à contourner ou s'opposer à l'hégémonie politique et éthique du clergé, à la fois riche commanditaire et gardien d'une morale qui l'amène à construire une hiérarchisation non seulement des sujets ou thèmes à traiter mais aussi l'ordonnement dans l'espace du tableau des personnages représentés, voire des commanditaires et donateurs, sans oublier parfois l'organisation des décors et paysages ; ce faisant, le clergé gouverne l'ensemble des signes qui commandent le sens des représentations artistiques qu'il commissionne.

Mais les autres formes de commandes sont aussi pesantes à cette époque. Pour l'artiste, chercher à résister c'est devoir se trouver également face aux princes et à

la noblesse, détenteurs des moyens de travail mais aussi d'une part des formes de la reconnaissance sociale. Il lui faudra, là aussi, savoir magnifier par la composition telle ou telle posture du pouvoir civil et/ou faire étalage de nombreux attributs militaires. De plus, résister c'est se trouver aussi, et de manière croissante au long des siècles d'Ancien régime, face aux commandes des bourgeoisies montantes, les guildes commerçantes, les corporations, les riches particuliers. Et donc, pour ces bourgeoisies, faire œuvre de figuration, voire de « communication », en mobilisant les divers signes de réussite du changeur, du banquier, du juge, du négociant, signes qui évoquent l'accumulation des biens, le savoir bien compter, et jusqu'à l'art de s'asseoir ou de se tenir de pied en cap.

Devant la diversité de ces pouvoirs d'Ancien régime, à la fois conjugués et concurrents, une résistance à la condition de *commandité* était-elle véritablement pensable et praticable ? Tout en prenant garde de ne pas projeter nos propres cadres mentaux, il semble possible de dire que différents signes en ont émergé. En considérant des tableaux dans leur composition générale comme dans leurs détails, on peut lire, à partir des prémisses de la Renaissance, des indices d'ironie ou de subversion au regard de la puissante domination symbolique et politique des « bien nés ». Ces signes ne se concentrent plus sur des bestiaires, ne se limitent plus aux monstres et aux démons des piliers, des gargouilles ou des bords de vitraux du Gothique. La résistance sociale ne s'enferme plus dans la critique espiègle de la décence et la célébration satirique du scatologique comme chez Bosch, ou encore de la gaillardise et de la fête populaire comme chez les Bruegel. Même si la « grande peinture » laisse très peu de place à la critique sociale, on en perçoit des signes dans les esquisses, les gravures, et les autoportraits qu'affectionnent les peintres comme mondes de replis. Le recours à la mythologie antique dès la Renaissance crée un espace nouveau d'expression indirect. La résistance s'exprime alors souvent à travers des genres cryptés ou hyper codés, même si le genre n'est pas en soi nouveau car la production médiévale était saturée déjà de symboles et de signes. Mais les répertoires sémiologiques changent en partie et il convient d'aller à la recherche de significations cachées. C'est une démarche d'analyse en partie subjective, mais qui répond en quelque sorte symétriquement à la subjectivité plus ou moins cryptée de l'artiste lors de son travail.

Partons donc de ce qui intrigue le plus. Un cas de figure passionnant dans son ambiguïté et sa polysémie est constitué par la *paire de portraits* de l'évêque F. Archinto, peints sur quelques années au XVI^e siècle par le Titien. C'est là une étrange séquence de deux tableaux quasi recopiés à l'identique par le peintre lui-même, et présentant des visages jumeaux, décors identiques, profils et postures similaires. Seule différence, sur la première version du tableau, un léger voile vertical est surajouté sur une part du visage du prélat. Était-ce là une volonté de l'évêque, commanditant pour son plaisir une variante plutôt virtuose (voile suggéré par des traits aériens et semi transparents) ? Si c'est là sa passion pour la dentelle, pourquoi

vouloir voiler justement son visage ? Ou bien était-ce une sorte de dédoublement ironique du sujet, du seul fait du peintre ? Peut-être probable à l'époque, même avec la réputation du Titien. À défaut d'indications historiques, quelle intention, quel sens trouver à cette étonnante variation, réalisée à peu d'années d'intervalle ? Pour les commentateurs de l'histoire de l'art, il semble que le voile de la première version soit la représentation allusive d'une promotion ecclésiastique qui était encore à venir, donc en quelque sorte *voilée*. Ou bien elle serait une représentation symbolique du rôle de diplomate un peu « clandestin », donc *voilé*, du prélat en question. Dans les deux cas, reste une impression d'inexpliqué. Plus au fond, on y trouvera pour notre part plus qu'une expression du pouvoir religieux, stylisé par un ensemble de signes (profils de fausse modestie, teintes codées rouges et blanches en dialogue, vêtements plissés de posture), en somme une politique classique du signe à laquelle les deux tableaux se conforment. Car l'un des tableaux brouille la position sociale du sujet (l'évêque) en introduisant une dose d'incertitude grâce à l'ajout d'un voile incongru. Elle apparente en effet l'évêque ainsi voilé à une sorte d'ange du bizarre ou, dans un brouillage des codes sexuels, à une sorte de « curieuse » derrière son rideau, voire à une hétaïre du sérail à demi cachée pour scruter un avenir incertain. En somme, le réalisme du portrait se trouve ici subverti au service du mystère, comme une figure résistant à la figuration classique.

Dans un autre tableau célèbre, le portrait d'Alexandre de Médicis peint par G. Vasari également au XVI^e siècle, on peut lire d'autres formes de résistance à l'ordre social, c'est à dire au regard établi et aux représentations officielles. Il s'agit en l'occurrence de ce que J.F. Lyotard appellera une intervention sur *la marge* du tableau. Comme si le peintre pouvait par moments se donner licence, une marge de liberté ou de critique, mais seulement à la périphérie matérielle de l'œuvre ou encore par l'incorporation de symboles ou parfois d'éléments cryptés en forme d'énigme. Des pratiques qui ne sont certes pas nouvelles à l'époque de Vasari. L'insertion marginale d'un détail allégorique ou énigmatique était un genre apparu bien avant le tableau en question, dès la fin du gothique international, notamment chez Dürer. Dans sa célèbre *Melancholia*, des instruments de supplice du Christ, mais aussi des objets de métiers du bâtiment, des symboles mathématiques et des chefs d'œuvre de maîtrise parsèment la gravure, distribués largement autour d'une figure féminine ailée. On pourra y décrypter des symboles, des allégories, des références hermétiques, peut-être en écho aux théories fuyantes du néo-platonisme mais aussi à d'autres sources d'inspiration. Les exégètes s'en donneront à cœur joie.

Mais un siècle plus tard, dans ce portrait du Médicis par G. Vasari, l'allégorie devient moins centrale et la recherche des signes moins métaphysique que pour la gravure de Dürer. Dans le sujet du tableau de Vasari, c'est le pouvoir politique et militaire qui est mis en représentation. Ou plutôt *les* pouvoirs, puisque cet Alexandre, par sa lignée qui remonte à Come de Médicis, allie pleinement le pouvoir marchand,

banque et grand commerce, avec l'autorité politique florentine. Alexandre de Medici y apparaît donc figuré fort noblement, garni de cuirasses et de casque, tenant à la main un bâton de commandement, sorte de sceptre politique. Le peintre fait donc resplendir un prince bourgeois mais aussi militaire. En même temps, au bas de ce tableau de gloire, sous le siège formant trône, Vasari a esquissé dans une demi ombre l'apparition sombre d'un visage grimaçant, la silhouette d'un masque grotesque. De près on le discerne, mais il se fond au milieu d'autres figures baroques inscrites sur les côtés du siège sculpté. Ce masque discret est comme une caricature à demi cachée de la puissance, une figure ironique glissée sous le personnage en majesté. Ici pas de symbole énigmatique ou codé comme chez Dürer, ni non plus de papillon signe de la résurrection, de serpent faisant penser au danger ou à la duplicité, de paon signifiant l'orgueil, ou autre rébus pour historien de l'art... C'est le bord de l'oeuvre, le bas du fauteuil, la marge du tableau qui sont ainsi exploités par le peintre et qui accueillent la dérision. Telle une caricature pendue subrepticement par un élève dans le dos du professeur. L'ironie cachée vaut ici résistance malicieuse.

Cas de figure plus célèbre encore, celui du projet de tombeau de Jules II à Rome. Comment comprendre autrement que comme un art de la résistance devant l'impératif de la commande, (résistance à l'ordre social, à la domination politique aussi), cette longue procrastination de Michel Ange face aux demandes du Pape Jules II et de ses héritiers concernant la réalisation d'un tombeau monumental ? L'histoire est connue, qui va durer sur quarante ans. Alors ? Impasse artistique ou diverses priorités d'un créateur décidément très égotique ? Ou bien confrontation souterraine entre deux esprits forts ? Ou encore simple effet des cabales et des dérives successives des budgets ? On y verra plutôt le replis sur lui-même d'un homme usé par des commandes trop ambitieuses, d'un artiste souvent déprimé qui, par des ruses successives, reculera à six reprises l'échéance d'une commande ; et qui résiste de cette manière à l'espèce de saturation créative que les desiderata papaux veulent lui imposer. Michel Ange a ainsi développé une résistance, jusqu'à risquer la rupture totale avec son commanditaire.

Les caprices des princes pouvaient-ils cesser ? Les résistances subreptices qui y répondaient auraient-elles une fin ? Les artistes peintres du baroque n'ont pas encore répondu frontalement à leur époque. Les grands sujets alors traités deviennent certes souvent un peu plus païens ou oniriques. Surtout, leur expression nouvelle du mouvement et leur diffraction de la centralité spatiale du pouvoir pouvaient bien convenir à tous, commandités comme commanditaires ; et Tiepolo s'envolera jusqu'au rococo dans des ciels extraordinairement ouverts et polycentriques, mais essentiellement à la demande des Princes et des puissants.

On aurait pu par contre attendre de *l'après Révolution des Lumières* que cela change cette domination d'ensemble dans la commande, laquelle ne connaissait que quelques ruses et échappatoires. Y aura-t-il place dorénavant pour un rapport à la

commande plus laïcisé, plus libre, mieux distribué ? L'esprit des Lumières, diffusé par des écrivains, des philosophes et publicistes dans différents pays d'Europe, pourrait-il introduire un changement fondamental dans les rapports de travail pour l'artiste, dans un climat nouveau de raison et de critique comme posture politique d'ensemble, caractérisant également l'expérience esthétique et de la connaissance ?

En réalité la bourgeoisie triomphante va se glisser dans les pas anciens de la noblesse et du clergé. Certes, avec quelques évolutions, en peinture comme en sculpture, les « grands » sujets mythologiques et religieux seront désormais plus directement concurrencés par des genres prosaïques. Intérieurs familiaux dans les villes et les campagnes, scènes de table et banquets, natures mortes aux foisons de fleurs, plantes et animaux, auberges et cabarets, fêtes paysannes en plein air et tableaux de vaches en gros cadre. Ces thèmes prosaïques avaient certes déjà été au préalable développé, (d'abord par des artistes dans les pays commerçants du Nord de l'Europe puis chez les maniéristes en Italie), y compris par les peintres les plus puissants ou indépendants tel Le Caravage. Après le virage des Révolutions bourgeoises, ces sujets de la vie quotidienne semblent encore sans esprit de contestation sociale manifeste, alors même qu'ils peuvent constituer, en vérité, une résistance indirecte au genre qui reste le plus légitime, religieux ou mythologique. Seules exceptions à ce monde conforme, les quelques audacieux qui comme Goya ou Delacroix (après Rubens) exposent explicitement les horreurs des guerres dans leurs tableaux, éclatants manifestes de résistance à la traditionnelle célébration des batailles qui étaient peintes comme vues très de loin, en panorama, et depuis la perspective surplombante et triomphante du chef de guerre.

Toutefois, avec les effets des révolutions bourgeoises, un changement fondamental intervient peu à peu dans la peinture. Ce sera le passage analysé par J. Rancière, d'un régime esthétique « expressif », centré sur une communauté de valeurs (où les principes religieux servant d'appui à la légitimité politique), vers ce qu'il a appelé un régime « représentatif », se focalisant toujours plus sur une expression de la réalité basée sur une maîtrise technique très poussée de la peinture.

Portant pareille évolution, deux sphères intellectuelles de référence se différencient et s'autonomisent (spécialement en France, peut-être) à partir de cette période. Formalisant un de ces deux domaines, s'organise à la veille de la Révolution, le monde de « la grande Encyclopédie » de Diderot, qui recense et balise un très vaste domaine intitulé « des sciences, des arts mécaniques et des métiers ». Y correspond une foison de notices de références sur des notions et des savoirs faire, avec une grande place donnée aux descriptions de machines et d'outils, comme en témoigne visuellement les magnifiques planches gravées et publiées en annexe. On y notera, seulement, quelques rares planches illustrées consacrées à l'architecture, celles aux chapiteaux des colonnes, ou encore aux instruments de la musique (laquelle fait cependant l'objet de nombreux articles dits « techniques », de la plume de J.J. Rousseau). Tandis que, dans un autre domaine, mais en parallèle, se structurera un

autre monde de référence, celui des arts plastiques liant l'enseignement et la diffusion sociale de l'esthétique et, à partir d'une « Académie des Beaux Arts », datant de l'Ancien régime mais qui a été réorganisée et renouvelée après la Révolution, en couvrant sculpture, peinture, dessin, architecture, musique, danse...

Cette dualité dans l'organisation des connaissances légitimes et des apprentissages des savoirs est recroisée par le développement au XIXe siècle de deux types différents de commandes aux artistes. La commande « privée » qui devient de plus en plus bourgeoise, ou d'esprit bourgeois même chez les nobles qui commissionnent les artistes. Sans grande rupture avec les temps précédents, le peintre se doit alors de mettre en valeur le commanditaire à travers la figuration de ses biens, sa famille, sa maîtresse, son intérieur, avec un luxe de représentation poussé dans tous ses détails. L'enrôlement de l'artiste par la nouvelle puissance économique est général. Du coup, ses vellétés de résistance critique ne peuvent apparaître que très à la marge, et comme à l'insu des clients : portraits parfois un rien *féroces* dans la posture ou le regard, intérieurs représentés dans toute leur prétention, domaines et propriétés de *nouveaux riches*. Quant à la commande « publique », elle est monopolisée par l'Etat, qui prend la place du Prince et même, pour partie, celle de l'Eglise. Elle annexe donc la grande peinture d'histoire ou de mythes antiques, la statuare classique, et la composition monumentale des bâtiments publics qui met en scène le pouvoir à une échelle urbaine nouvelle. Les dispositifs des Prix de Rome et ceux du Salon officiel de peinture à Paris structurent et régulent le tout sous le contrôle de l'Académie. Au total, l'artiste se trouve ainsi face à une commande aussi contraignante que celle d'Ancien régime. Et la résistance artiste semblerait alors devoir demeurer aussi tenue et marginale que dans les âges précédents.

Mais la situation se révélera en fait plus souple et évolutive, à mesure que l'esprit du romantisme se diffusera, associé à une nouvelle forme de la représentation esthétique où la *réalité* construite répond moins à un devoir de fidélité extrême au sujet qu'à un rendu poussé de l'émotion, qu'à une expression du mouvement et à la célébration de la liberté du trait. On observera dès lors chez certains peintres une forme de résistance à l'esthétique de la figuration et à l'hyper réalisme du rendu, celui où on ne devait pas laisser apparaître le trait de pinceau et où dominaient les glacis (en somme, Delacroix versus Ingres). Toutefois, cela s'accompagne d'une stabilité relative dans les choix (volontaire ou commandé) des sujets traités. Les thèmes historiques ou de guerre, les figures néo-gothiques ou les portraits s'inscrivent durant la première moitié du XIXe siècle dans une certaine continuité par rapport au régime de choix des sujets et thèmes précédemment déployé avant les Révolutions.

L'esprit de résistance, politique et social, interrogé ici dans ses manifestations historiques, s'affirmera plus nettement dans la seconde moitié du XIXe siècle avec le déploiement ultérieur des peintures de scènes urbaines (liées à la grande ville et à l'industrialisation) puis avec la touche nouvelle de l'impressionnisme pictural. A propos de ce dernier genre, on a depuis beaucoup glosé sur la *touche en virgule* et

sur la vibration recherchée par les couleurs juxtaposées. Au risque de laisser de côté un autre caractère essentiel, la transformation intervenue dans le choix des sujets et des thèmes dans la seconde moitié du XIXe siècle, avec l'irruption massive du *moderne*, c'est à dire des gares de chemin de fer, des ports industriels, des trottoirs urbains, des cocottes à la toilette, des guinguettes, des bars et restaurants ouvriers. Ce choix, qui s'oppose à l'art dominant des *Pompier*s, est analysable comme une résistance bientôt coordonnée, forte et affichée, par rapport au genre noble des sujets d'histoire comme à celui de l'intimité bourgeoise, (tout en relayant le genre ancien de la peinture des « bas-fonds », femmes alanguies, joueurs, buveurs attablés). Dès 1867, une résistance organisée et frontale, avec un recours habile aux médias, s'affiche à l'occasion d'une manifestation artistique à Paris: la création provocante d'un *Salon des Refusés*, qui consacre l'opposition aux choix de l'Académie et des jurys officiels et qui est l'occasion de la rédaction d'un manifeste publié qui sera signé par Pissaro, Sisley, Renoir, Monet... Les candidats refusés au Salon officiel proclament ainsi collectivement une *manière de se tenir debout* (qui se prolongera les années suivantes dans les salons des Impressionnistes). Par la suite, une coalition entre critiques de journaux, nouveaux galeristes (marchands d'art comme on dit à l'époque) et collectionneurs audacieux soutiendra ce mouvement d'opposition à l'esthétique officielle. Désormais, la machine à vapeur *entre en résistance* face au nu classique.

Peut-on parler pour autant de bascule vers une modernité nouvelle? Le changement ne sera ni immédiat ni total, mais il va saper peu à peu l'institution si puissante construite en France au cours des siècles autour de l'Académie, du prix de Rome et des Salons officiels de peinture et de sculpture. Pourquoi? Tout en se gardant de l'historicisme, l'analyse doit évoquer à juste titre la combinaison particulière entre trois changements de contextes très globaux. Des mutations profondes, à la fois intellectuelles, politiques, économiques, se conjugueront dans une même période pour déstabiliser le pacte bourgeois du XIXe siècle. D'abord, (chronologiquement) une émergence progressive, à la fois médicale, intellectuelle, sociale, de la *question de l'inconscient*, à partir d'abord des travaux de Charcot et de Janet, puis diffusée grâce à l'audience sociale de Freud. Les références à la psychologie et à l'imaginaire vont désormais circuler plus ouvertement dans la société et l'art (Elie Faure), sans être nécessairement renvoyées à la question de la folie. Une expression nouvelle de la psyché devient plus légitime, comme en contrepoint du triomphe parallèle de la rationalité de l'ingénieur et du comptable. En second lieu, les grandes boucheries de la guerre mondiale vont créer un choc esthétique autant que moral. Face à ces horreurs, la caricature devient un genre artistique puissant et qui pénétrera le champ de la peinture : par proximité et contagion, l'expressionnisme pictural acquiert alors une place importante et s'apparente même parfois à un art d'intervention. Les rictus des personnages du peintre G. Grosz en témoignent. Enfin, troisième choc,

plus directement politique encore, la révolution russe diffusera de toutes nouvelles références politiques et sociales mais aussi artistiques, surtout après 1920. Une certaine peinture de combat apparaît et se rapproche de l'esthétique très puissante de l'affiche. La production visuelle du bolchévisme mobilisera désormais un graphisme novateur, et *l'Homme Nouveau* devient un sujet majeur de l'art officiel russe.

Tout convergera ainsi au sein de l'Europe bousculée pour alimenter une remise en question de l'esthétique classique, basée sur la figuration réaliste ou illustrative et sur une quête inextinguible de la réalité (prolongeant ainsi une remise en question esquissée avec le travail impressionniste sur les touches-virgules de couleurs et sur le flou des contours). La forme et le geste dans la production picturale deviennent essentiels pour les modernes, avec des effets dynamiques (Futuristes, Fauves), au moment même où la photographie cherche, par paradoxe, l'immobilité et une précision accrue. Si on ajoute à cela l'inclusion dans la peinture d'un graphisme très expressif issu des lettres d'imprimerie ou du journal, ainsi que l'irruption dans le tableau de matières ordinaires comme le contreplaqué, le bois ou le carton ondulé, on perçoit qu'il s'agit là d'un mouvement coordonné de résistance à la figuration canonique, c'est à dire à l'aliénation Beaux-arts et à la domination de l'esthétique bourgeoise. Ainsi que l'analyse JF Lyotard, à propos de ce qu'il appelle le *chaos* initial qui précède toute démarche artistique, malgré cette résistance tumultueuse aux codes, s'affirme cependant d'emblée chez l'artiste moderne une intention esthétique.

Avec la Modernité, les Avants gardes se sont-elles pour autant libérées des commanditaires, des nantis de l'Ancien régime comme des bourgeoisies montantes ? Il faudra toujours vendre son art ! La commande devient alors sensible à un nouveau phénomène, le *marché* de l'art. Le métier de galeriste se dessine et se développe, en relation avec des critiques d'art qui prennent position et qui créent des marques (des mouvements) dans les journaux à mesure que la diffusion de ces derniers s'accroît au cours du siècle. Ce sont de nouvelles positions sociales, qui n'empêchent pas des paris audacieux chez certains (Durand-Ruel, Vollard). Après l'aventure de l'impressionnisme par exemple, de nouveaux produits (fauvisme, surréalisme, cubisme, etc) seront mis sur le marché. Mais cela doit pouvoir rencontrer aussi une génération de clients collectionneurs, recrutée de préférence dans les pays « neufs » (Russie, Etats-Unis) où de nouveaux riches (Barnes, Morosov, Chtchoukine) cherchent à mêler des paris esthétiques tout neufs avec la tradition du mécène princier.

Revendiquant cette remise en cause de la figuration classique, l'expression artistique nouvelle n'acquiert pas seulement une portée générale de *résistance* à l'ordre social, analysable même si l'intention n'en est pas affichée par l'artiste, elle traduit aussi parfois directement chez le peintre une intention de rupture, elle devient alors aussi un acte politique explicite et direct (cf le *Guernica* de Picasso, les scènes urbaines de F. Leger ou de O. Dix). C'est d'ailleurs bien ce que comprendront

après coup les pouvoirs Nazis, les conduisant à organiser en riposte officielle des expositions de *l'art dégénéré* où accourront, pour bien rigoler, de nombreux publics petits bourgeois.

Dorénavant, résister devient une position analysable en tant qu'intention artiste (individuelle ou collective) et ce sur deux plans distincts mais qui se trouvent souvent liés. Au plan de la démarche picturale, on note dans les travaux produits entre les périodes de la Sécession et du Cubisme une revendication de liberté plastique qui s'exprime à la fois dans l'élaboration de la forme et dans la définition du contours. C'est une exploration d'ordre plastique mais conjuguée, sans systématisme, avec une place important faite à une inspiration qu'on appelle de manière générique *l'imaginaire*. La poésie va y jouer un rôle séminal mais aussi de signal. D'abord puisée chez Baudelaire et Mallarmé, elle se diffracte ensuite dans de successifs essais d'inspiration surréaliste (Dada, Aragon, Breton, Miro, Dali, Soupault, Cendrars, Michaux...). Celui qu'on pourrait nommer dès alors « l'écrivain peignant » (qu'il peigne ou pas d'ailleurs), c'est à dire celui qui écrit à partir d'images (mentales) et qui en rend compte, s'arrache au réalisme pour s'ouvrir à l'imaginaire, au hasard urbain et au rêve inscrit dans le quotidien. Les pratiques artistes des collages aléatoires, du lettrisme et des arrachages improvisés (Rotella) rendent particulièrement compte de cet état d'esprit. Des pratiques qui se marient souvent avec l'irruption dans le tableau d'un quotidien prosaïque du peintre (scènes d'atelier, collections d'objets banals, alcools), une thématique qui n'est certes pas toute neuve mais, en réaction avec le classique décor bourgeois, traitée de manière plus désinvolte ou brutale, donc en résistance (chez Braque, Duchamp et chez Picasso maniant l'incorporation de différents objets industriels sous forme d'installations-collages).

Des pratiques qui sont aussi repérables sur un second plan, là où se traduit d'évidence l'intention artiste de résistance, c'est à dire dans ce qu'on appellera *l'art d'intervention*. Au début des années 20 ce sera le cas un peu partout dans le monde, avec le développement d'un travail artistique révolutionnaire qui s'affichera comme directement politique, c'est à dire comme un moyen de large diffusion d'idées et de mobilisation des foules, en même temps que comme glorification du « héros » contestataire (cf peintures bolchéviques ; mais aussi les affiches et collages subversifs de J. Heartfield ou encore de K. Schwitters). L'art préfigure les cataclysmes. Mais que devient alors la commande ? Partis et syndicats peuvent soutenir certaines productions. Mais un marché alternatif à l'art bourgeois se dessine aussi. Des galeristes collectionneurs ont une audace esthétique et tentent de convaincre autour d'eux. Certaines Avant gardes trouvent un marché. La commande globale s'est diversifiée et laisse une petite place aux marginalités affirmées. Différents marchés coexistent ainsi.

Dans ce moment historique de l'entre deux guerres, la résistance artiste oscillera thématiquement entre l'échappatoire dans l'imaginaire et un combat révolutionnaire

frontal. Evidemment, ces combats ne sont pas vraiment de la même chose que ce à quoi correspondra *la Résistance* avec un grand R, l'histoire des mouvements armés ou de sabotage initié face aux occupations nazies et aux régimes fascistes, quand bien même certains artistes militants rejoindront les rangs d'une Résistance politique, tout en exprimant en parallèle par leur art une forme d'engagement politique.

B - Résister à la consommation tout en magnifiant ses déchets ?

Cette interrogation peut sembler un paradoxe. C'est une question qui, comme on le verra par la suite, est au coeur de mon travail personnel. Pour y répondre, il faut déjà se remémorer les formes précédentes de résistance aux pouvoirs et en comprendre les ressorts. Hormis les courants de l'abstraction, les années de l'après 2eme guerre mondiale en Europe se sont ensuite illustré par le croisement entre une dénonciation de la consommation (*Nouveau Réalisme, Ecole de Nice, mouvement CoBRA*) et l'inventivité formelle de l'après Dada. Sans omettre l'apport américain de ceux qui n'ont pas oublié M. Duchamp (tel R. Rauschenberg), développant des réinterprétations de *l'esprit Ready Made* tout en restant à une certaine distance du Pop Art. Dans cette mouvance, la posture de l'artiste créateur s'efface un peu derrière celle d'un intercesseur du hasard, d'un médiateur dans la collecte aléatoire d'objets ou de signes et dans leur assemblage artistique. Concourra également à relativiser un peu la « gloire » individuelle de l'auteur la mode de labelliser des courants artistiques, comme des « marques », dans le sillage des mouvements politiques ou littéraires du moment tout en prolongeant la dynamique des Avant Gardes : voir en France, la *Jeune Peinture, les Nouveaux Réalismes et l'Art Brut*, ou en Italie *l'Arte Povera*...

En substance, l'amour conjoint de la matière et du hasard conduit à des formes de collages et d'arrachages où le geste joue un très grand rôle autant que les matériaux bruts (invention d'une sorte d'art tactile). Et un nouveau réalisme dans l'art visuel se porte sur les objets quotidiens de la consommation la plus banale, leur diffusion élargie et déjà leur excès. L'art visuel entend alors signifier un écoeurement, tout comme au cinéma le film la « Grande Bouffe » de M. Ferreri. En sont particulièrement significatifs les *tableaux pièges* de Spoerri, qui captent des reliefs de repas et des déchets domestiques. Ce sont des installations où les objets sont collés sur un plan qui est accroché au mur, renversant ainsi la table à la verticale, tel un renversement de la société de consommation toute entière. Et à leur manière, les compressions de César sont des agglomérations aléatoires de matières et de couleurs, qui expriment à travers leurs formes écrasées, comme un rêve de contenir ou détruire toute une nouvelle production de masse, ces vêtements, ces plastiques, ces aciers. Des installations qui disent une résistance à l'obscénité de la consommation épanouie et de la marchandisation sans frein (cf *La Venus aux haillons* de Pistoletto, les accumulations orgiaques de Arman, les montages ludiques

de Kounellis). Mais c'était moins une lutte politique frontale, une guerre sociale déclarée, comme dans l'art engagé de l'entre deux guerres, qu'une ironie distante, parfois presque un détachement dandy.

Il n'était plus trop question alors de se réclamer directement d'une action politique comme dans les années 20 (sauf chez le critique P. Restany par exemple), cependant dans une grande part de la production picturale la distance par rapport à la figuration classique est désormais acquise, même lorsqu'il ne s'agit pas d'abstraction. L'affichisme libre et l'expression lettriste ont des retentissements picturaux et poétiques (M. Lemaitre en France, E. Isgro en Italie). Cela s'est accompagné par ailleurs d'une exploration systématique des matières disponibles, autres que la toile blanche et les tubes de couleurs : travail sur les matériaux pauvres (J. Fautrier), dont A. Burri offre aussi une expression poussée mobilisant des morceaux de toiles à sacs, linges en haillons, bois vieillis, tôles rouillées, colles, et résines séchées. Toute une gamme de matériaux est désormais explorée, valorisant pour l'oeil le relief des tissages, la densité ligneuse, et les traces du parcours des objets quotidiens ou des rebus.

Un cas magnifique en a été aussi offert par une mobilisation poussée du carton ondulé dans les arts visuels. Dès les années 20, le carton y était apparu avec ses ondulations, d'abord dans des toiles de Braque et Picasso. Mais à l'époque, il était souvent encore *figuré* grâce au trait de pinceau (comme le lino, les parquets, les papiers peints). On perçoit comme une timidité à mobiliser directement ces matériaux exogènes et à les coller sur la toile, alors même que le carton ondulé devient à cette époque un produit de grande diffusion avec l'invention de machines à le plier en continu. C'est seulement après la seconde guerre que le carton apparaîtra agencé directement sur la toile ou qu'il donnera à voir, par lui-même, sa forme plastique en trois dimensions (cf le *Rotolo di Cartone*, de Boetti ou le splendide *Labirinto*, de Pistoletto), magnifiant ainsi le matériau pauvre face au « miracle économique » de la croissance.

Peut-on dégager un sens d'ensemble pour ces résistances artistes qui vont de l'après-guerre aux années 60 ? Au terme de cette période, soit en Mai 68, une part de l'expression artistique s'associera aux mouvements de révolte étudiante et populaire. Ce fût notamment le cas en France grâce aux activités de ce qu'on a appelé « l'Atelier des Beaux Arts ». Dans ce cadre militant, des assemblées générales réunissaient chaque jour des artistes mobilisés et des militants étudiants de nombreuses facultés. Les slogans étaient alors discutés et mariés étroitement avec des productions graphiques. Les affiches de la contestation étaient aussitôt imprimées. Texte et image s'élaboraient donc ensemble et s'entrecroisaient dans une forme de résistance alors directement politique. On perçoit que c'était là l'actualisation d'une forme de production militante ancienne, ayant trouvé dans différents pays d'Europe des racines esthétiques et politiques référées aux interventions de J. Heartfield et de R. Hausmann, véritables inventeurs et *protagonistes* (au sens premier de combattants)

d'un photocollage très politique, qui avait été expérimenté dans la lutte pacifiste dès la première guerre mondiale, puis mobilisé au long des luttes anti-fascistes et anti-nazies. L'art y avait été vu de manière explicite comme « arme politique » par des artistes le plus souvent inscrits au Parti Communiste naissant mais inspirés en même temps par l'imaginaire Dada. Leur graphisme était à la fois marqué par le constructivisme russe de Lissitzky mais aussi par des approches plus poétiques ou métaphoriques. Avant les musées, ce sont les revues contestatrices et les livres d'art qui en rendent compte plutôt qu'un marché de galeristes classiques.

Est-ce ce même esprit que l'on retrouve dans les années 1960, avec les groupes d'artistes qui se constituent alors (*Supports/Surfaces, Nouveaux Réalismes, Arte Povera* etc) ? Il faudrait répondre à la fois oui et non...

Certes, une politisation de l'art a été mise en exergue par certains artistes mais sans aller jusqu'à rejoindre les luttes. En France, les membres du groupe *CoBRA* sont d'abord proches des Situationnistes et de *l'Oulipo*. En Italie, si M. Merz, animateur-né de *l'Arte Povera*, reprend à plusieurs reprises les termes de l'impérieuse et mobilisatrice interrogation léniniste « Que faire ? » pour servir de titre à ses manifestes « pauvéristes », il s'agit en l'occurrence d'appels à une mobilisation plus artistique que politique. Quant à G. Celant, il ira jusqu'à nommer *Guerrilleros*, en référence à l'air du temps des révolutions d'Amérique Latine ou de la guerre du Vietnam, les artistes de *l'Arte Povera* qui bannissent une « attitude riche » mais sans que le combat ou la résistance suggérés soient très explicitement politiques. Au fond, cette résistance artiste au monde de la consommation (qui, par beau paradoxe, en magnifie visuellement les déchets), se tient le plus souvent à distance des révoltes collectives et reste en bordure du politique. Plus précisément elle est *post-politique*, se situant comme au delà des combats de la scène politique, et ce contrairement à « l'art engagé » qui l'avait précédé du début du XXe siècle. Ce n'est pas le capitalisme qui était explicitement visé mais plutôt ses effets, la surproduction et la surconsommation, l'amoncellement des choses, la fatuité de la marchandise. La mise en spectacle de la laideur ou de l'insignifiance moderne se rattachait d'abord à une position esthétique, souvent associée a contrario à une célébration des formes de la nature (G. Penone). D'ailleurs, avec les années, plusieurs artistes apparentés à *l'Arte Povera* glisseront de ce militantisme minimal vers une production de type plutôt poétique et vitaliste. Mon travail personnel s'inscrit dans cette même attention portée aux matériaux bruts, modestes, aux installations frugales et pauvres.

Mais aujourd'hui, qu'en est-il ? L'art du déchet, le refus de la marchandise peut-il porter encore une forme politique de résistance, telle a été ma question de départ. L'art est une invention de la vie, c'est à dire qu'il reste autonome par rapport à la politique (selon la formule de J. Rancière). Mais, en même temps, ajoute ce dernier, il est aussi politique en ce qu'il permet d'inventer un régime d'expression autonome. Dans cet esprit, mon intention artistique a été de reconsidérer ces cartons abandonnés dans la rue, neufs et lisses ou bien déchirés et salis, avec leur couleur havane souvent

patinée, ornée parfois de bandeaux chatoyants.

J'y voyais comme une invitation de la surface pure, pour peindre ou dessiner au charbon de bois, au pastel, ou au noir de bitume. J'ai appris à voir des cartons usés par l'âge, tordus ou racornis sous une pluie soudaine, piétinés sans mégarde, abandonnés. Des cartons de naufrage, chargés d'anciennes aventures, de signaux de détresse ou de destructions, qui sont des messagers qui murmurent tout bas, mais qu'il faudra entendre et accompagner par un geste plastique pour leur redonner vie. Le passant baudelairien est non seulement un rêveur dans la ville mais devient un acteur politique face aux cartons d'emballage abandonnés au bord des trottoirs de la consommation et qu'il va mobiliser.

Les feuilles de carton neuves, je les avais considérées, en premier lieu, comme une surface rigide pour coller dessus des feuilles blanches. C'était moins lourd que d'autres supports pour peindre, meilleur marché, plus facile à retailler. Mais c'est pour moi devenu ensuite une matière visuelle en soi. La couleur du carton ondulé ne s'oublie plus, un beige proche du tabac, une teinte chaude et modeste à la fois, sur laquelle des aplats de noir pur et de blanc de zinc chantent. Pourtant, c'est une matière qui sait réserver des surprises. Si on déchire la pellicule supérieure, apparaît alors une ondulation régulière qui prend pleinement la lumière en affirmant un rythme fort ; plus loin, à l'intérieur, il est possible de creuser et de voir apparaître le fond ou l'envers, comme une troisième couche. On peut peindre ces trois peaux selon des règles différentes ou, plutôt, laisser aller le hasard des déchirures. Il est tentant aussi de coller ensemble des couches de carton et de jouer de cette combinaison. C'est comme une architecture, *un jeu magnifique* plein d'effets visuels. Pour rêver plus encore, on trouvera des cartons qui ont déjà servi, qui ont *vécu*. Ils portent des logos, des affranchissements ajoutés, et ils nous montrent toutes les chocs de leurs voyages ou l'irisation de leurs taches. Un carton usagé, c'est une lettre qui vient de très loin, avec des timbres exotiques, c'est un vieux cargo qui arrive au port, couvert de la rouille de Belém ou des coquillages de Malabar. Pourtant, l'œil moderne, trop sollicité, néglige ces signes, survole la banalité du matériau, et renvoie cette richesse visuelle à la cohorte des déchets et des détritiques qui s'allonge au bord des rues d'aujourd'hui.

Comment faire advenir à autrui la merveille du carton, dévoiler sa surface caressante, sa couleur chaude et ses épaisseurs pleines ? Je voulais célébrer la plastique du carton d'emballage. D'un côté, montrer les ondulations obsédantes avec des rythmes réguliers à révéler, à révéler même quand apparaît sa structure cachée, mystère profond. Et s'appuyer sur ses ondulations répétées pour se donner des règles ou des contraintes de composition. Guitares cubistes ; enveloppes postales de Boetti ; vagues de Volfensberger. Ou bien, à l'opposé, laisser faire l'incertain, multiplier des arrachages et des déchirures aléatoires sur sa peau de surface, faire jouer les « lois du hasard », selon l'antinomie chère à Jean Arp. Et essayer de combiner ces deux

démarches, en réunissant des techniques mixtes, peinture, collages, craies colorées, encres, diverses combinaisons de matériaux entre eux. Le travail sur le carton pourra faire place à ces deux inspirations à la fois, ordre et hasard, rigueur et invention, opérer un croisement entre le rythme implacable des ondulations intérieures et la surprise des arrachages, du mouvement des couleurs. Oppositions et superpositions donc.

Toutefois, le carton est un matériau qui résiste mal au temps, par sa matière fragile, un peu molle, sensible à l'humidité. Il semble limité à des interventions temporaires, des manifestations éphémères, des installations artistiques d'un moment dont on ne gardera la mémoire que par des photos ou des films. Dans la société actuelle, il vit au rythme d'une consommation instantanée et de l'ivresse du *Speed Delivery*. La contradiction de notre monde éclate alors à mes yeux, avec le double visage du carton ondulé, à la fois vecteur triomphant de la marchandise et refuge ultime des plus démunis, de ceux dont c'est le dernier refuge sur le trottoir. En même temps, le support carton a acquit récemment une visibilité politique accrue avec ces nouveaux mouvements sociaux qui ont fleuri à travers le monde : *Occupy Wall-Street*, *Nuit debout à Paris*, *Indignados* en Espagne, *Parapluies jaunes* à Hong-Kong, , *Gilets jaunes* en France et *Sardines* en Italie.... Car partout, les manifestants, plutôt que de s'aligner derrière des banderoles officielles standardisées par des organisations politiques et syndicales, préfèrent bricoler leurs propres panneaux sur des cartons récupérés. Manifestes auto écrits et auto produits, comme le font par ailleurs des artistes avec des matériaux banals et des épures minimales. Ces panneaux de carton ondulé sont à la fois l'expression d'une individualité moderne et d'une inventivité tant politique qu'esthétique.

Pendant, l'emballage carton d'aujourd'hui devient très vite un déchet. Des enveloppes matelassées, des boîtes, des paquets nous arrivent chaque jour par coursier, livreur, transporteur ou postier... Voilà *Amazon*, *DHL*, *Chronopost*, *DPD*, *Fedex*, *UPS*, ces nouveaux dieux Mercure, qui s'imposent comme nos « amis » obligés mais fugaces. Ouvrir, décoller, arracher et jeter... Le *Speed Delivery* et la fièvre de la consommation nous font vite oublier ces emballages en carton, en mettant de côté leur matérialité, leur forme pleine et leur matière pure. Il faut donc savoir revenir à la beauté du paquet en « carton », couleur chaude, boîte à secrets quand elle arrive mais qu'on peut ouvrir et même déplier peu à peu jusqu'à ce qu'elle devienne une silhouette dont les formes suggèrent beaucoup, figurent des ombres chinoises, des monstres, ou des totems. Cette richesse plastique des matériaux « pauvres » (matières usées, déchets, emballages) a trouvé aussi chez le chercheur en sciences sociales que je suis des échos très politiques. Notamment dans les analyses de l'action publique ; et particulièrement de la *propreté* dans la ville, dont les politiques cristallisent aujourd'hui les nouveaux rapports de pouvoir entre Etat et marché. La réflexion sur la ville à laquelle je me suis constamment consacré par ailleurs en tant que chercheur, se trouve face à une dualité d'imaginaires, l'un

fonctionnel, l'autre artistique (qu'on retrouve dans un texte littéraire comme celui de I. Calvino, *La poubelle agréée*, de 1974). D'un côté, l'ambition de « l'efficacité » (appuyée sur la cohérence gestionnaire entre logements, activités et équipements). Dans cette perspective, l'espace sensible de la ville (façades, rues, ambiances) doit s'effacer derrière une représentation fonctionnelle de l'urbain qui cultive les zonages et adore les diagrammes abstraits. Mais s'y oppose un autre imaginaire, celui du *refuge* sensible, célébré par toute une littérature qui embrasse la ville avec amour, déployant le rêve des dérives urbaines, exaltant les Passages surréalistes ou les mystères des marges sociales. Dans une dualité plus esthétique gît symétriquement la beauté paradoxale du carton, à la fois riche matière couleur du cigare Havane et déchet abandonné, piétiné. Un détritrus donc, mais aussi une matière vibrante, avec sa *tripe* dont les déchirures laissent voir des zébrures, obsédantes comme les variations du *Bolero de Ravel*. La carton permet des combinaisons entre une grille ondulée, fonctionnelle et régulière, et le hasard des lacérations, il est une invite aux jeux visuels entre traits peints et gestes d'arrachement.

Certes, le carton comme déchet peut déranger, y compris même dans le monde de la permissivité artistique. Pourtant, il n'est pas question de célébrer la ville poubelle ou la société décomposée jusqu'aux cas limites mis en scène dans d'autres arts, telle la Métropolis que F Lang nous montre ségrégée à outrance et basée sur cette logique, ou bien la Mahagony que B. Brecht et K. Weill présentent au paroxysme de la débauche et de l'ultra consommation. Simplement, il s'agit de ces formes de résistance à un point de vue « normal » que produiront les regards posés sur un objet délaissé, *dé-laissé*, sur le déchet qui reste ignoré mais si présent dans l'espace public. De ce point de vue, la ville-port est un laboratoire, surtout la ville méditerranéenne qui avec ses désordres et ses détritrus résiste à l'hygiénisation moderne et à la rationalisation gestionnaire.

Le Caire est exemplaire de ce point de vue, ville qui avait imaginé un système traditionnel fondé sur une collecte de proximité des ordures opérée par des chiffonniers. Mais c'était devenu une contravention à la modernité. Car le standard international des politiques publiques est centré sur l'adéquation entre un problème urbain et une solution technique : celle d'une *bonne gouvernance*. L'industrialisation du traitement du déchet ignore ou spolie ouvertement les familles de chiffonniers, de trieurs, de réseaux de revendeurs, tous ces recycleurs artisanaux des pays pauvres. Le choc de modernisation y a alimenté une fable « L'âne et le camion-benne », racontée au Caire. Au commencement, le ramassage se faisait dans la vieille ville labyrinthique grâce à des ânes, seuls capables de transporter des paniers dans les ruelles étroites, ramassage lié à une valorisation des déchets par du tri manuel, avec ultérieurement une revente discrète des métaux récupérés et un recyclage des matières organiques grâce à un élevage domestique. Une entreprise multinationale a débarqué en force au Caire avec ses poubelles normées, ses camions-bennes et ses usines perfectionnées

de tri et de retraitement. Mais le blocage des gros camions dans les ruelles s'est conjugué avec une révolte des habitants attachés à leurs normes sociales de collecte personnalisée, le tout amplifié par la mauvaise volonté de quelques administrations locales. Devant ces blocages et ces résistances, les pouvoirs ont dû faire marche arrière, revenir pour partie aux formes anciennes de collecte artisanale, et même faire alliance avec les chiffonniers traditionnels pour recycler certaines collectes, comme cela a été analysé dans plusieurs recherches (cf bibliographie). Le Caire, donc, mais aussi Naples, Marseille, Palerme, Alger, Gênes, ces villes ports de la Méditerranée, ces sites compliqués, héritages médiévaux qui font ainsi résistance à la modernité et suggèrent une approche urbaine différente.

Chacun à leur manière, l'analyse des anthropologues comme le regard des artistes nous révèlent certaines dimensions symboliques de résistance à la modernité. Leurs décryptages sensibles rendent intelligibles les enjeux profonds qui éclairent la portée signifiante des détrit. Et ils font émerger des conceptions des affaires publiques, où se confrontent les normes du légal et de l'illégal, les perceptions antagoniques du sale et du propre, les partages symboliques établis entre rôles sociaux et entre genres, et les frontières plus ou moins fantasmés de l'intime et de l'espace public.

Si résister peut sembler être dans la nature de l'art, (au sens où il a une portée politique, du fait même de produire une vision des choses différente de celle du sens commun), c'est cependant de manière très différente selon les époques et les contextes. La subversion par l'art est devenue manifeste avec la modernité, et même plus explicite avec les démarches artistiques exprimant une résistance à la marchandise et à la richesse obscène. Ce qu'il ne faudrait pas confondre avec une équivalence entre matériau pauvre et art maudit et qui m'a conduit à réinterroger l'important succès social qu'ont connu après les années 60 les différents mouvements artistiques qui s'étaient emparés des matériaux pauvres et des déchets. Comment comprendre pareil succès de cette provocation, de cette résistance mi analytique mi esthétique à la surconsommation ?

On se souviendra d'abord que ces mouvements ont bénéficié du travail et de l'audience antérieure de nombre d'artistes qui, dès le début XXe siècle, se détachaient de la figuration classique à un moment où les recherches des futurismes, des surréalismes et des cubismes s'accompagnaient dans le travail pictural de l'introduction d'objets prosaïques. Célébration de la vie banale, feuilles de journal, morceaux de carton ondulé, affiches lacérées, pièces de bois, bouts de tissus, déchets (du latin *decadere*). La voie était ainsi ouverte aux créations artistiques des années 60 face à la consommation de masse, qui à leur tour mettaient en scène objets quotidiens, éléments végétaux, déchets et épaves collés sur des supports, ironisant ainsi sur ces détrit. Mais une telle filiation en pointillé ne peut suffire à expliquer leur succès. On ne saurait donc sous-estimer le rôle des ambiances politiques globales, issues tout d'abord de la Résistance, puis des contestations du colonialisme et de

la guerre du Vietnam, et ce jusqu'aux révoltes étudiantes de la fin des années 60. Le choix du matériau banal, c'est une résistance au mode de vie marchand proposé par l'Amérique comme à l'art abstrait qui l'accompagne alors. Ambiances critiques, mouvements de contestation de l'ordre social, autant de résistances qui sont rejointes par nombre d'artistes ayant des préoccupations politiques diverses. Leur ambition n'est pas de vouloir « faire de l'or avec de la paille » mais d'activer le pouvoir symbolique des matières socialement rejetées.

Qu'en sera-t-il demain ? Face à des productions qui semblent dominer à présent dans les arts visuels, installations monumentales en acier, monstres moulés en plastique, méga projections vidéo, électroniques clignotantes, machines glacées et agencements qui se doivent d'être coûteux, peut-on encore mettre en avant des matériaux pauvres et des formats modestes comme autant de déclarations de résistance à la marchandise régnante ? Les détritiques et les matières simples peuvent-ils être des sources de création et de résistance pour des artistes qui lancent un regard sensible vers la société d'aujourd'hui, et qui se confrontent aux déchets, aux gâchis et aux dépouilles urbaines de la consommation ?

C'est là un horizon que certains explorent encore et toujours (par exemple le collectif *Trash Art*, attentif au cycle des objets ; le mouvement *Art de la Poubelle*, avec Bisk qui se revendique de Arman ; les travaux de Tim Nobel centrés sur la récupération et le détournement et qui s'inspire de D. Hirst ; A. Bordalo, qui célèbre le déchet ; Eva Jospin, qui mobilise carton ondulé et feuilles de papier en donnant à voir une nature presque défunte ; Laurence Vallières qui construit des sculptures stylisées avec des boîtes en cartons).

À eux comme à moi, les matériaux usés ou délaissés parlent de jeux d'assemblages, de « millefeuilles » visuels, les arrachages de hasard sur des emballages parcheminés, tout juste ramassés ou bien collectionnés de longue date, me demandent des gestes peints, des signes nouveaux sur des surfaces cabossées. A mes yeux, les emballages usés qui portent les marques de leur déchéance, ces cartons tachés, brûlés, pliés et piétinés, avec leurs stigmates inscrits, auront le pouvoir de devenir des cartes de rêve, des portulans antiques ou des contours de continent noirs, dialoguant mystérieusement avec des parcours sur cartes routières, autant de silhouettes anciennes ou modernes, de voyages de hasard, de labyrinthes confrontant des collages de feuilles fragiles et ailées avec les rythmes forts du carton ondulé. Je tente aussi un déchiffrement d'écritures secrètes en remettant à plat les boîtes d'emballage, celles du Speed Delivery qui nous encomrent et nous enferment tant. Ces boîtes dépliées se métamorphoseront alors en découpes d'ombres chinoises, en patrons de couturière, en silhouettes préhistoriques pour figurer des divinités dressées sur l'imaginaire moderne. Les emballages oubliés deviendront des figures du grand sacré qu'on avait tord de laisser pourrir sur le trottoir des villes marchandes.

Cet art visuel vit toujours, il exprime le mouvement de celui qui ramasse et assemble des matières pauvres, il prolonge son élan, il fait vibrer des matières, il est

tactile. Jadis, le peintre cherchait à glisser son visage, son auto-portrait dans un coin du tableau commandé par un puissant, à présent il engage son geste, tout son corps contre les puissances.

Le carton usagé, au cœur des déchets modernes, continuera d'opposer ses blessures, ses ondulations, ses replis, ses mystères. Il résistera encore aux interventions de l'ordre et de la réalité marchande. Et moi je demeurerai un peu le flâneur de Baudelaire, le Paysan de Paris, le soupirant de Nadja.

Bibliographie

- Adorno, Théodore, *Théorie esthétique*, Paris : Klincksieck, 2011
- Aragon, Louis, *Le paysan de Paris*, Paris : Livre de Poche, 1972
- Bouayed, Anissa et Chausson-Jabeur, Chantal, *Art et résistance au Maghreb*, Paris : L'Harmattan, 2020
- Borges, Jose Luis, *L'Aleph*, Paris : Gallimard, 1967
- Breton, André, *Nadja*, Paris : Livre de Poche, 1972
- Celant, Germano, *Arte povera*, Florence: Giunti Editore, 2013
- Deleuze Gilles, *Sur la peinture*, Paris : Editions de Minuit, 2023
- Faure, Elie, *Histoire de l'art*, Paris : Folio Essais, 1988
- Florin, Béatrice, Les chiffonniers du Caire, *Ethologie Française*, 2015, pp. 487-498
- Gaber Catherine, *La télé dans les quartiers marginalisés des chiffonniers du Caire*, Paris : L'Harmattan, 2023
- Lista Gioavanni, *La scène futuriste*, Paris : CNRS Editions, 1989
- Lytard Jean-François, *Penser à ne pas voir*, Paris : Editions La Différence, 2013
- Marin Louis, *La célébration des oeuvres d'art*, Paris : Editions de la Sorbonne, 2022
- Rancière Jacques, *Les voyages de l'art*, Paris : Le Seuil, 2023