



HAL
open science

QU'EST-CE QUI REND UNE IMAGE TOLERABLE ? LA GESTE DU STREET ART, UNE MORALE NARRATIVE

Marie-Joseph Bertini

► **To cite this version:**

Marie-Joseph Bertini. QU'EST-CE QUI REND UNE IMAGE TOLERABLE ? LA GESTE DU STREET ART, UNE MORALE NARRATIVE. Street Art et Récit en Europe et dans le monde, Presses Universitaires de Dijon, 2019. halshs-03202808

HAL Id: halshs-03202808

<https://shs.hal.science/halshs-03202808>

Submitted on 20 Apr 2021

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

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

QU'EST-CE QUI REND UNE IMAGE TOLERABLE ?

LA GESTE DU STREET ART, UNE MORALE NARRATIVE

Par

Marie-Joseph BERTINI

Professeure des Universités en Sciences de l'information et de la communication,
Directrice du Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures et Sociétés, Equipe d'Accueil

Résumé :

Peut-on rapprocher street art et morale ? A priori, ils semblent suffisamment éloignés l'un de l'autre pour que l'on ne pense pas spontanément à interroger les relations complexes et ambiguës qui les lient. L'art est-il *affaire* de morale, comme le travelling selon le cinéaste Jean-Luc Godard ? Ou bien a-t-il à *faire* avec la morale ? Et si oui, dans quel but et de quelle manière ?

Mots clés : street art, morale, représentations, images, narration

Peut-on rapprocher street art et morale ? A priori, ils semblent suffisamment éloignés l'un de l'autre pour que l'on ne pense pas spontanément à interroger les relations complexes et ambiguës qui les lient. L'art est-il affaire de morale, comme le travelling selon le cinéaste Jean-Luc Godard ? Ou bien a-t-il à faire avec la morale ? Il semble que le champ littéraire se soit emparé très tôt de cette question. Déjà au XVIIIe siècle, le marquis de Sade oblige ses contemporains, et plus tard ses lecteurs clandestins, à faire mine de détourner le regard. « Faut-il brûler Sade ? » demandait Simone de Beauvoir dans les années cinquante, avant de répondre, comme la plupart des intellectuels d'après-guerre (Sartre, Bataille, Klossowski, Leiris, Michaux et d'autres) : « C'est le paradoxe et, en un sens, le

triomphe de Sade, que pour s'être entêté dans ses singularités, il nous aide à définir le drame humain dans sa généralité » (De Beauvoir, 1955 : 13).

Il en va de même pour l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline dont l'exégèse se heurte à la sulfureuse compromission avec l'idéologie antisémite. Mais la littérature n'est pas le seul art à qui l'on demande des comptes. Le cinéma n'est pas en reste qui permit à Joseph Staline d'adouber le célèbre *Ivan le Terrible* d'Eisenstein, avant d'en faire interdire la suite, jugée trop critique envers « le petit père des peuples ». Léni Riefenstahl, photographe et cinéaste de génie, mit son inventivité créatrice et ses célèbres plans en contre-plongée au service de l'exaltation de l'Allemagne hitlérienne. L'architecture, à travers la figure d'Albert Speer pour l'Allemagne nazie, ou bien celle de Chtchouko pour la période staliniste, fut-elle aussi mise à l'épreuve. Certains peintres et sculpteurs ont défrayé les chroniques du XIXe siècle par le retour à une nudité prétendument antique que la morale victorienne réprouvait. *La femme piquée par un serpent*, sculptée par Clésinger en 1847, fait un sensuel écho à *La Bacchante* peinte par Gustave Courbet en 1849. Jugées décadentes et licencieuses, ces œuvres permirent aux critiques d'art et aux bourgeois de la Monarchie de Juillet et du Second Empire de s'ériger en gardiens de la décence et de la morale. Il n'y a guère que la musique qu'il fut difficile de mettre au pas, même si Nietzsche, longtemps adulateur de Wagner, le récusa sans regrets dans *Le cas Wagner*, au prétexte qu'il composait une musique malade, hystérisante et neurasthénique. Une musique morale exhaussant « le vouloir-mourir » et « la grande lassitude », faisant germer chez celui qui l'écoute « ces modernes sentiments d'humanité » que le philosophe allemand exérait. Les nazis, quant à eux, n'eurent de cesse de mettre le jazz à l'index, jugeant cette musique « décadente », « dégénérée », « nègre » et démontrant une fois de plus le lien tangible qui unit régimes esthétiques et régimes politiques. Se souvient-on, davantage encore, de la manière ignominieuse dont le IIIe Reich se servit de la musique au profit de sa morale, celle des plus forts, celle des maîtres ? C'est en musique, en effet, que l'Allemagne nazie a exterminé ceux qui avaient eu le malheur de n'être pas jugés dignes de vivre. Cette musique « infernale » selon Primo Lévi, qui raconte dans son ouvrage glaçant, paru de manière confidentielle en 1947, comment elle rythmait les temps et les espaces des camps de la mort. Beethoven et Schubert présidèrent bien malgré eux à l'accomplissement de l'impensable, en ces lieux d'où l'humanité se retranchait brutalement, au son amplifié d'un *scherzo*, d'un *andante* ou d'un *adagio*. De la mission

civilisatrice des arts, l'Histoire fait peu de cas tant ils participèrent au pire, comme au meilleur. Tantôt moral, immoral, voire amoral, selon le point de vue de celui qui le regarde, qu'il grandisse, élève ou rapetisse, l'art nous doit des explications et ne saurait se suffire à lui-même. Les exemples qui précèdent montrent que peu ou prou, l'art a bien à faire avec la morale et si les registres esthétique et praxéologique s'entremêlent différemment selon les époques et les lieux, ils n'en demeurent pas moins indissolublement liés.

Quelle place le street art vient-il occuper à son tour au sein de cette combinaison ? Pour répondre à cette question, il nous faut questionner les rapports de ce dernier avec le concept de cadre. Où va l'image quand le cadre ne s'arrête plus¹ ? La question du cadre interroge l'art dans la mesure où l'histoire de l'art tout entière peut être pensée comme tentative de sortir du cadre, volonté de le déborder constamment, de s'extraire de lui. Mais refuser la notion même de cadre n'est-ce pas encore obéir à un cadre, c'est-à-dire demeurer sous l'emprise d'une définition, d'un sens donné *a priori* ? Un art sans cadre est-il possible ? L'éclatement perceptible du cadre se produit au moment où, sous la poussée de plusieurs dispositifs techniques, le mariage entre réalité et illusion s'accomplit, depuis les premières peintures immersives de la grotte de Lascaux, les plafonds du palais des Barberini peints par Pierre de Cortone à l'époque baroque, jusqu'aux points de départ de l'art moderne initié par Duchamp et *Le carré blanc sur fond blanc* de Malevitch, ce dernier illustrant à merveille une puissante tendance de l'art moderne mêlant représenté et représentation, cadre et œuvre, et plus encore s'initiant à faire du cadre lui-même l'œuvre. Le hors cadre dans l'art moderne ne signifie pas la fin du cadre : il libère la représentation au sein d'un espace ouvert qui tout entier devient celui de la représentation. Le hors cadre peut ainsi s'entendre comme tension dynamique de l'art moderne vers l'oblitération de la coupure sémiotique qui sépare le vrai du faux, l'artifice du réel, l'art de la vie. Comme Proust découvrant que la vraie vie est littérature et que la littérature est la vraie vie, l'art moderne et contemporain ne séparent plus l'art de la vie mais affirment que tout est art et que l'art est tout, ouvrant ainsi la voie aux happenings et au Land Art. Hors du cadre, l'art semble posséder les pleins-pouvoirs. Il est infini, illimité, multidimensionnel, il se

¹ Pour une réflexion approfondie sur la nature et la fonction du cadre et du hors cadre dans l'art, voir Marie-Joseph Bertini, « Où va l'image quand le cadre ne l'arrête plus ? Esthétique et clôture de la représentation », *Revue canadienne Archée*, Mars 2006, en ligne, <http://www.archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=258&mot=bertini>, page consultée le 07/09/2017.

confond avec le monde. Joseph Beuys en fut l'un des fervents militants. La transgression du cadre accomplit une révolution culturelle centrale : elle marque une culture de la représentation qui tend à effacer l'image comme image, à l'introniser comme le réel lui-même. Elle ouvre l'ère dionysiaque de la représentation.

C'est pourquoi nous sommes fondés à évoquer « la folie » du hors cadre. Il y a, dans ce refus de la coupure sémiotique, quelque chose qui mène au bord extrême d'un abîme que l'art numérique et la numérisation du monde explorent aujourd'hui, refusant la clôture de la représentation, faisant appel à ce qu'Artaud nommait dans son ouvrage phare *Le théâtre et son double*, « le théâtre de la cruauté ». Comme en écho, le street artiste Jef Aerosol affirme :

Dans la rue, je considère qu'il n'y a pas de bord. Si vous voulez faire le tour de mon œuvre, vous ferez le tour de la terre pour arriver dans la même rue, de l'autre côté... C'est extraordinaire de peindre un personnage dans la rue et de se dire que le fond, c'est l'univers ! Et qu'il change constamment, comme la lumière...²

Toutefois, jusqu'à quel point cette œuvre indéfiniment ouverte, comme dirait Umberto Eco, peut-elle nier le cadre et continuer à s'inscrire dans le champ de l'art ? C'est de cette œuvre-monde que le street art nous parle, car même s'il oscille entre celle-ci et l'œuvre-ville, il s'égaille dans les campagnes, les zones en friche et les terrains vagues. On le retrouve courant autour du fût d'un château d'eau, ou sur le flanc rouillé de wagons désaffectés et relégués dans ces *no man's land* qui forment le tissu conjonctif des villes et des campagnes, abouchées les unes aux autres dans ce que les urbanistes appellent le mitage des villes. Mieux encore, le street art en vient à constituer une ville en soi, comme le montre au cœur de l'Auvergne, à Lurcy-Lévis, le dispositif *Street Art City* où sur dix hectares, les murs de treize immenses bâtiments d'un centre de formation des PTT, abandonné depuis 1992, ont été livrés aux street artistes de toute nationalité³. C'est à la villa Médicis du street art que font référence les nouveaux propriétaires qui ont transformé ces lieux en résidence d'artistes pour permettre au public de suivre le travail des street artistes tout au long de l'année.

² Jef Aerosol, <http://www.artistikrezo.com/art/street-art/interview-de-jef-aerosol.html>, page consultée le 03/07/2017.

³ Cf. www.street-art-city.com, page consultée le 03/07/2017.

Le vocabulaire juridique dit d'une affaire qu'elle est « dépaycée » pour expliquer qu'elle est jugée loin du lieu où elle s'est produite. Il s'agit là d'un impossible pour le street art qui ne peut être dépaycé sous peine de perdre son caractère singulier, à l'instar de ses œuvres qui entrent au musée. Le street art est par essence contextuel ; aux antipodes de l'art hors sol, initié par le musée et les règles classiques de la conservation, il réinvestit les lieux déserts, comme les hypercentres, pour leur redonner sens et profondeur.

Ce que je fais, dit C215, est un art contextuel. Je me fais souvent une idée du lieu avant d'y aller, et une fois sur place j'essaie d'être efficace. Je tiens compte de la coloration, de mon état d'esprit... À la Renaissance, il existait beaucoup de traités théoriques, d'architecture et de peinture. Ils parlent beaucoup de la convenance - au sens de ce qui est convenable. C'est un principe que j'applique beaucoup : peindre un sujet adapté à l'emplacement qui lui est adapté⁴.

Ce sont les modes de présence et de présentation de cet art contextualisé qu'il nous faut interroger à ce stade. Contrairement aux œuvres exposées dans les musées ou les galeries, le street art s'impose à nous, en nous sautant littéralement aux yeux. Il apparaît brutalement dans nos espaces publics, sans prévenir, sans ménagement. Il est impossible de ne pas le voir et parfois même de ne pas le regarder. C'est par effraction que le street art (sous la forme de collages, pochoirs, graffiti, sculptures, mosaïques, installations...) entre dans notre espace de perception et par là-même qu'il exerce une sorte de sujétion, voire de violence sur le spectateur surpris, gêné ou décontenancé. Les images et les représentations qu'il véhicule ne passent par aucun filtre et personne n'est préparé à les recevoir. Elles surgissent au coin d'une rue, en haut d'une gare, au milieu d'un mur, si rapidement qu'elles paraissent embusquées, attendant de saisir d'effroi ou de divine surprise le spectateur happées par elles.

« Qu'est-ce qui rend une image intolérable ? » (Rancière : 2008, 92) demande le philosophe Jacques Rancière, avant d'écrire « Une image ne va jamais seule. Elle appartient à un dispositif de visibilité qui règle le statut des corps représentés et le type d'attention qu'ils méritent. La question est de savoir le type d'attention que provoque tel ou tel dispositif » (108-109). Il n'est pas anodin de parler ici de spectateur, car c'est le fait d'être exposé à ces images, à leur rayonnement, qui transforme le simple badaud en

⁴ C215, entretien avec Sophie Pujas, 31 juillet 2016, Artistik Rezo, <http://www.artistikrezo.com/2012121811110/actualites/street-art/c215.html>, page consultée le 05/07/2017.

spectateur et l'image en spectacle, un spectacle entendu comme « ce qui s'offre aux regards, est susceptible d'éveiller des sentiments, des réactions » (Foerster, 127). Qu'elles dénoncent spectaculairement des réalités qui dérangent (on pense ici au travail de Blek le rat qui silhouettait des sans-abri sur les murs et apposait partout des portraits de la journaliste Florence Aubenas, au moment de son enlèvement en Irak) ou bien qu'elles reproduisent obsessionnellement les mêmes mosaïques (Invader), ces images forment « un seul et même flux d'images, un seul et même régime d'exhibition universelle, et c'est ce régime qui constituerait aujourd'hui l'intolérable » (Rancière : 2008, 94). D'où une première question : dans le flux des images mondialisées, un art contextuel est-il encore possible ? Car c'est dans le retrait du musée ou de la galerie, dans ces lieux qui se soustraient pour un temps à la surabondance des images de multiples origines (publicitaires, signalétiques, commerciales) que se creuse l'espace de l'art, ou du moins de ce qui est désigné comme tel. Où l'on retrouve ici la nécessaire coupure sémiotique évoquée plus haut. C'est en ce sens que le régime d'exhibition du street art constituerait un intolérable contemporain, mais aussi qu'il l'empêcherait de se désigner lui-même comme art. Par ses *ready-made*, Duchamp a répondu par avance à certaines de ces objections : il y a selon lui des œuvres sans artiste. Mais y a-t-il des artistes sans œuvre ? Entre anti-art et archi-art (Breton pensait l'artiste capable, comme un thaumaturge, de transformer en art tout ce qu'il touchait) le statut du street art relève peut-être de cet art sans artiste que l'anonymat de Banksy incarne au plus haut point⁵.

Une deuxième question se fait jour ici : cette effraction ne constitue-t-elle pas un message en soi ? En nous obligeant à voir ce que nous voudrions parfois nous cacher à nous-mêmes (la mort par exemple, comme chez Ludo qui jalonne ses travaux de crânes rappelant le double sens du mot vanité, ou bien notre trouble ressemblance avec nos ennemis, comme chez JR en 2007 avec son projet *Face2Face* affichant des portraits monumentaux d'Israéliens et de Palestiniens de chaque côté du mur de séparation, pour aider au dialogue entre les deux peuples), le street art développe trois registres d'action. Par le premier, il passe outre nos résistances en nous imposant de manière inopinée et magistrale de voir l'invu, d'apprendre l'insu, ou ce que nous nous efforçons de maintenir à

⁵ Cf. Marie-Joseph Bertini, « Figures de l'anonymat. De quoi Banksy est-il le non ? Une économie politique du visible », *Cahiers de Narratologie*, 29-2015, en ligne, <https://narratologie.revues.org/7398>, page consultée le 10/06/2017

la lisière des deux. Par le deuxième, il livre un récit cohérent, il raconte une histoire dont la dimension universelle accentue la valeur et la portée. Par le troisième enfin, le street art dresse une leçon de morale iconique qui utilise l'image comme La Fontaine utilisait la fable ou La Bruyère les caractères, en visant à distraire, à étonner, à surprendre, pour mieux nous édifier ensuite. Cette morale narrative, si elle puise aux sources les plus anciennes de l'art, notamment de l'art sacré, a donc pour effet d'inscrire le street art à la fois dans une continuité et dans une rupture avec ses origines transgressives, rebelles et subversives. Cette fonction édifiante du street art rappelle en effet la manière dont l'art classique esthétise la morale en livrant à nos sens le message ininterrompu de ce qui les englobe et les dépasse et partant, provoque cette « nécessité intérieure » chère à Kandinsky (Kandisky, 1988 : 112).

Cette dimension du street art que l'on retrouve dans les travaux de nombreux street artistes, s'adapte-t-elle pour autant à chacun d'eux, tant ce que l'on regroupe pour plus de facilité sous le vocable street art contient de propositions différentes et difficilement comparables entre elles ? Le dispositif *Light to Sound Device*, réalisé en 2011 par Benjamin Gaulon, membre du collectif français *Graffiti Research Lab*, permettait à qui le voulait de produire des graffiti sonores à partir des écrans publicitaires disséminés dans l'espace public. Le street artiste fonctionne ici comme un catalyseur, il exhorte le passant à s'emparer de cet espace, à le modifier et à le détourner. Mais qu'en est-il des lettrages, ces immenses lettres stylisées et multicolores, parfois difficiles à lire, dont le sens échappe aux passants ? Comment les appréhender ? Comme des mots qui font, ou devraient faire sens, ou bien comme une manière débridée de jouer avec les formes et les couleurs, de désémantiser la langue en la transformant en un pur matériau malléable à l'infini ? Même si la seconde proposition semble prévaloir, celle-ci n'en demeure pas moins étroitement liée à la question du message, donc du sens, et fait écho à la façon dont le lettrisme magnifiera, dans la France des années quarante, la dimension plastique des lettres, afin de mieux les dissocier de leur fonction sémantique. Amplifié par les situationnistes en général et par Guy Debord en particulier, le mouvement lettriste servira de guide vers la radicalité d'un dépassement de l'art considéré comme catégorie esthétique, au profit d'une vision politique et morale de l'art (Debord, 2006 : 647-653). La muséification et la galérisation du street art auraient probablement révolté Debord, qui y aurait vu une sorte d'acmé de la fétichisation de la marchandise. La filiation morale des

usages du lettrisme dans le street art peut être ainsi établie et nous renvoyer à l'idée selon laquelle la morale narrative du street art concerne l'ensemble des productions désignées sous cette appellation. Le vocable même, street art, constitue à la fois un cadre programmatique et narratif : le grand récit du street art commence par la rue, censée désacraliser l'art et le vouer à une réappropriation populaire affirmée. L'art à tous, par tous, pour tous, fait écho à l'idée d'espaces urbains et extra urbains sur lesquels chacun est fondé à laisser sa trace, à imprimer sa marque. Le street art territorialise et personnalise l'espace ; d'une certaine manière il le re-civilise en désignant son caractère perpétuellement incomplet et inachevé.

Le gigantisme des œuvres relevant du street art s'apparente lui-même à une forme de morale qui n'est pas dénuée d'une certaine coercition. Le Chilien Inti a créé, il y a peu, une fresque de 47 mètres de haut, avenue d'Italie à Paris. Edifiant et monumental, ce travail qui rappelle par sa taille les statues en granit de Ramsès II dans l'Égypte antique, représente des personnages vivement colorés, emboîtés les uns dans les autres. Inti racontera qu'il lui faudra dix jours pour finaliser cette œuvre intitulée *L'Utopie est notre futur*. On pense ici aussi au gigantisme des portraits photographiques en noir et blancs affichés par JR, un peu partout dans le monde. Mais quand Oliviero Toscani, le photographe italien, recouvrait les murs de Paris et de New-York de ses immenses 4x3 qui ont tant fait parler d'eux dans les années 90, il fut accusé de choquer les esprits au profit d'une entreprise purement commerciale, en l'occurrence Benetton. Mais qu'en est-il de la dimension street artistique de Toscani, de sa portée sociale et politique, de sa morale narrative ? Puisqu'aujourd'hui la commercialisation des œuvres des street artistes ne suffit plus à révoquer leur caractère originel, ce travail appartenait d'une certaine façon au street art. Paradoxalement, le fait que Toscani utilisait le cadre convenu de la publicité accentuait la dimension transgressive et subversive de son travail, montrant un malade du sida à une époque où ce dernier était banni des espaces publics, réunissant dans une même image trois cœurs identiques sur lesquels était respectivement inscrit « white », « black », « yellow », questionnant la pluralité des sexualités, les mœurs, la mort et la vie.

Dans *Understanding Media*, Marshall McLuhan avance l'idée selon laquelle « the medium is the message » (McLuhan, 1964 : 7). En d'autres termes, le support véhiculant le message exerce une influence directe et profonde sur le récepteur et modifie sa

perception du message, en se substituant d'une certaine manière à lui. En ce sens, le street art constitue un éco-système qui agit sur nos perceptions sensorielles et sur nos représentations mentales et sociales. Il devient une sorte de biotope à partir duquel nous élaborons nos stratégies d'appréhension de l'espace urbain et extra urbain. Il est ce nouveau paysage de nos villes, banlieues et campagnes, au sein duquel les street artistes fonctionnent comme des moralistes contemporains. En ce sens, Banksy fait figure de Chamfort des années 2000 et Mahn Kloix est un La Rochefoucauld post-moderne. Ils nous font d'une certaine manière la leçon, nous disent ce qui est bien et mal, ce qui est la définition même de la morale. Si aujourd'hui la dimension d'activisme social et politique est prégnante chez de nombreux street artistes, c'est aussi parce que leurs techniques multiples, de même que le vocabulaire des personnages et des formes qu'ils élaborent, sont un prétexte à délivrer un message, comme chez Vhils, façonnant rudement ses portraits sur les murs au marteau-piqueur. Duplicité de l'image qui exhibe ce qu'elle veut en même temps dénoncer, dirait Rancière (2008, 94) ? Ou bien destin de l'image à qui il revient de montrer qu'il y a de la vie en-deçà et au-delà de l'image, que l'image n'est pas la vie, qu'elle ne l'épuise pas, mais la redouble dans sa tension narrative ?

Références

Artaud, A. (1985) *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard.

Beauvoir de, S. (1955) *Faut-il brûler Sade ?* Paris : Gallimard.

Beuys, J. et Harlan, V. (1992) *Qu'est-ce que l'art ?* Paris : L'Arche.

Bertini, M.-J. :

- (2015) « Figures de l'anonymat. De quoi Banksy est-il le *non* ? Une économie politique du visible ». In : *Cahiers de Narratologie*, 29, en ligne.

<https://narratologie.revues.org/7398>

- (2006) « Où va l'image quand le cadre ne l'arrête plus ? Esthétique et clôture de la représentation ». In : *Revue canadienne Archée*, Mars 2006, en ligne,

<http://www.archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=258&mot=bertini>

Bourriaud, N. (1998) *Esthétique relationnelle*. Paris : Les Presses du Réel.

Debord, G. (2006) *Œuvres*. Paris : Gallimard.

Dewey, J. (2010) *L'art comme expérience*. Paris : Gallimard.

Foerster, W. (1876) *Li Dialogue Gregoire Lo Pape*. Manuscrit circa 1200. Paris : Champion.

Kandinsky, W. (1988) *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Paris : Gallimard.

Levi, P. (1988) *Si c'est un homme*. Paris : Le Seuil.

McLuhan, M. (1964) *Understanding Media : The Extensions of Man*. New York : McGraw-Hill Book Company.

Nietzsche, F. (1991) *Le cas Wagner*. Paris : Gallimard.

Rancière, J. :

- (2008) *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.

- (2000) *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.