La subjectivité dans l'art de rue et les nouveaux fondements de l'optimisme

Artiom Tylik

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3750>

DOI : [10.4000/leportique.3750](https://doi.org/10.4000/leportique.3750)

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 10 janvier 2021

Pagination : 99-113

ISBN : 978-2-916332-48-2

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Artiom Tylik, « La subjectivité dans l'art de rue et les nouveaux fondements de l'optimisme », *Le Portique* [En ligne], 45-46 | 2021, document 6, mis en ligne le 10 mars 2021, consulté le 26 mars 2021.
URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3750> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.3750>

Ce document a été généré automatiquement le 26 mars 2021.

Tous droits réservés

La subjectivité dans l'art de rue et les nouveaux fondements de l'optimisme

Artiom Tylik

- 1 Parmi les trois questions formulées par Kant qui constituent l'essence de la pensée philosophique depuis des siècles, la question *Que puis-je espérer ?* reste à l'ombre de *Que puis-je savoir ?* et de *Que dois-je faire ?* Elle ne se pose que dans le contexte théologique, bien que la théologie ne soit plus d'actualité depuis longtemps.
- 2 En même temps, aujourd'hui plus que jamais, cette question semble cruciale.
- 3 Plus précisément, il s'agit de la raison d'être optimiste. Que ce soit par la médiation du christianisme ou celle du communisme, l'optimisme existait en Occident pour des *raisons métaphysiques*. Qu'il soit celui de la vie éternelle ou de l'État parfait, cet espoir était basé sur les idées fondamentales concernant l'univers et la place de l'être humain dans celui-ci. Notre condition actuelle se caractérise probablement par le fait que nous n'y croyons plus. Désormais, l'espoir ne semble plus être qu'un fait psychologique dépourvu de fondement métaphysique.
- 4 Quand bien même cela serait justifié, cela signifie-t-il la fin de l'histoire, de l'art, de la politique, de la philosophie ? Ou bien au contraire, serait-ce un nouveau tour que prennent l'art, la politique, la vie, à la recherche de nouveaux fondements pour l'optimisme ?

L'optimisme du contemplateur

- 5 Un exemple de l'optimiste que je donnerais vient de Giovanni Pietro Bellori, le père du classicisme. Dans sa fameuse conférence devant l'Académie Saint-Luc de Rome¹ en 1664, il se prononça contre le naturalisme et le maniérisme. En bâtissant sa philosophie de l'art à travers la fusion du dogme chrétien et du platonisme, Bellori posa la question suivante : comment un artiste peut-il représenter le beau si la réalité actuelle est pleine de désordre et de laideur ? Le naturalisme suggère de dépeindre la réalité telle qu'elle

est, mais pour Bellori, la position d'un naturaliste qui fixe impartialement toutes les « absurdités », signifie essentiellement le rejet d'une vision optimiste du monde et, à son tour, de l'idée d'un dieu bon et beau. Même si la réalité contient du mal et de la laideur (ce que Bellori ne peut pas nier), « la bonté et la beauté du dieu-créditeur » pourraient les vaincre d'une manière ou d'une autre, et l'art devrait en témoigner. C'est pourquoi il n'accepte pas les œuvres des maniéristes dont la beauté présentée en peinture et sculpture n'est qu'un produit de l'imagination de l'artiste, de son propre arbitraire. En revanche, selon Bellori, la beauté dans les arts doit révéler exclusivement la beauté du monde, et cette beauté ne doit pas nier le désordre et la laideur évidents mais les dépasser.

- 6 Ce qui permet à Bellori de rester optimiste face au monde imparfait c'est une métaphysique sophistiquée. « L'esprit créateur éternel dans la plus haute contemplation de soi-même » a créé de beaux prototypes de toutes choses – les idées, par lesquelles l'ensemble du monde matériel est constitué. Mais, si « les corps célestes au-dessus de la lune restent toujours immuables, beaux et ordonnés », les corps au-dessous, à cause de l'hétérogénéité de la matière, succombent à « la perversion et la laideur ». Cette métaphysique prédétermine le rôle unique de l'Artiste qui, selon Bellori, à travers un type particulier de *contemplation*, doit distinguer dans les choses matérielles les belles idées (éternelles et parfaites) afin de les manifester dans son Art (peinture et sculpture)². L'art reflète donc le triomphe de l'éternel sur le fini, de l'esprit sur la matière, du beau sur le laid, de l'ordre sur le chaos. Le triomphe de l'optimisme.
- 7 Il est étonnant de constater la longévité du système proposé par Bellori. C'est paradoxal mais même Charles Baudelaire, un des critiques les plus sévères du classicisme, semble suivre sa théorie. Dans son célèbre essai contre l'académisme, Baudelaire décrit « le peintre de la vie moderne » comme *contemplateur* du milieu urbain. À l'opposé d'un académicien qui se détache de la vie « réelle », il « regarde couler le fleuve de la vitalité, si majestueux et si brillant. Il admire l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales, harmonie si providentiellement maintenue dans le tumulte de la liberté humaine. Il contemple les paysages de la grande ville, paysages de pierre caressés par la brume ou frappés par les soufflets du soleil. Il jouit des beaux équipages, des fiers chevaux, de la propreté éclatante des grooms, de la dextérité des valets, de la démarche des femmes onduleuses, des beaux enfants, heureux de vivre et d'être bien habillés ; en un mot, de la vie universelle »³. Cependant, il ne s'agit pas d'un flâneur ennuyé sans but ou résultat. En contemplant, l'artiste de Baudelaire tente de retrouver l'harmonie préétablie dans le chaos de la vie : dans le *transitoire*, il cherche à reconnaître les éléments de l'éternel qui constituent l'essence du « poétique ». Contrairement à un citadin moyen qui regarde le chaos et ne voit que le chaos, pour l'artiste le monde est *transparent* : une harmonie éternelle apparaît derrière des transformations permanentes.
- 8 L'affinité de ces deux modèles est évidente ; cependant, il y a une différence frappante et significative. À la place de la dichotomie : « le monde laid des choses » / « le beau monde des idées » vient la dichotomie « chaos visible de la vie quotidienne » / « harmonie cachée du monde ». En d'autres termes, il y a un renversement du platonisme au pythagorisme : l'antagonisme de la « beauté » et de la « laideur » cède la place à celui de « l'ordre » et du « chaos ». Et cela vient d'ailleurs en parallèle avec le triomphe de la science mathématique, en particulier de la physique, qui distingue les lois éternelles dans le mouvement chaotique des choses.

La non-transparence du mal

- 9 En même temps, à côté de cette forme d'optimisme décrite ci-dessus, il y eut des peintres qui ne purent pas *fermer les yeux sur le mal* : il perdit sa transparence. En 1633, Jacques Callot créa sa célèbre série de dix-huit eaux-fortes intitulée « Les Grandes Misères de la guerre ». En 1643, Hans Ulrich Franck commença à travailler sur une série de vingt-cinq gravures illustrant les atrocités de la guerre de Trente Ans. Au début du XIX^e siècle, Francisco de Goya réalisa une série de quatre-vingt-deux gravures intitulée « *Los Desastres de la Guerra* ». Peintre de la cour du roi Charles IV d'Espagne, il abandonna la couleur et décrivit de manière cohérente ce que le spectateur ne pourra voir que trente ans après son décès : femmes violées par les soldats, corps d'enfants tués, prisonniers de guerre humiliés, supplices sans fin. Goya accompagna ces gravures de commentaires : « *C'est impossible à voir* », « *C'est mauvais* », « *C'est pire* », « *Ça, c'est pire !* », « *Ça, c'est le pire* », « *Est-ce trop !* », « *Pouvez-vous le supporter ?* », « *Barbares !* », « *Quelle folie !* », « *Pourquoi ?* », etc.
- 10 Est-il possible de voir à travers tous ces malheurs ? Est-il possible de discerner le monde des idées éternelles et parfaites derrière les horreurs de la guerre ? Est-il possible de reconnaître une harmonie préétablie derrière le chaos inhumain de ces hostilités ?
- 11 Que signifie le fait de répondre « non » aux questions ci-dessus ? La faiblesse d'un artiste incapable de vaincre le mal par son regard ? Ou est-ce la fausse métaphysique elle-même qui ne peut plus donner de motifs d'optimisme ?

L'optimisme du « constructeur de vie »

- 12 Les événements du début du XX^e siècle ont renforcé la négation d'une réalité existante fausse et laide. Les questions que Goya avait jadis posées se reposent face aux massacres des guerres mondiales, en passant de bouche en bouche, de journal en journal : où est la vérité ? Où est la beauté ? Où est la poésie ? Où est le Dieu ?
- 13 « La seule vérité que l'on puisse dire sur le monde, c'est que le monde doit être changé », dira Brecht plus tard⁴ en exprimant l'état d'esprit de l'époque entière. La thèse de Brecht fixe évidemment une attitude envers le monde (post-classique, avant-gardiste) fondamentalement différente de celle que Baudelaire exprima au XIX^e siècle. En revanche, Brecht refuse au monde le droit d'exister. Depuis l'optimisme de l'époque précédente, l'artiste de l'avant-garde a évolué vers le pessimisme. Le monde se présente « disharmonieux », « irrationnel » et, en plus, « hostile » à l'homme. Il s'agit non seulement d'une mélancolie personnelle de certains philosophes et poètes, mais aussi d'un bouleversement dans la culture européenne à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles : Dieu est mort. D'une certaine manière, cela signifie que le monde n'a pas été créé selon un plan raisonnable et bon, mais résulte de forces naturelles et sociales désordonnées. Et si la configuration actuelle du monde est encore préservée, c'est uniquement parce que les individus, les groupes sociaux ou les classes qui profitent de l'état de choses actuel entravent la révision de l'ordre établi.
- 14 Cette attitude pessimiste envers le monde donne lieu à la critique de la contemplation. La contemplation de la vérité et de la beauté est justifiée et compréhensible. Cependant, qu'est-ce qui peut justifier la contemplation de l'injustice, du mensonge et de la violence ? Un artiste face au désastre mondial peut-il rester dans la position de contemplateur ? L'artiste est-il autorisé au moment même où toute l'humanité devrait

réagir à une réalité inhumaine, à « continuer à dessiner toutes sortes de nus, natures mortes et dessins qui n'ont rien à voir avec les passions humaines et n'en sont pas leur expression » ? « Que faisons-nous », demande Hans Richter, « pour qu'il n'y ait pas dix combats à Isonzo ? »⁵

- 15 Dans son manifeste « Un peintre parle aux peintres », choqué par ce qui se passe au front, il invite les artistes et écrivains à passer immédiatement de la contemplation passive à l'action. Dans une telle situation socio-politique, l'art est obligé de faire quelque chose. La pratique artistique, qui se limite à l'esthétique, devrait, pour des raisons éthiques, être condamnée et rejetée. L'artiste ne peut plus faire seulement de l'esthétique, il doit s'occuper de l'éthique et de la politique.
- 16 Ainsi, l'avant-garde non seulement constate la situation actuelle avec pessimisme, mais fait également appel à deux actes interconnectés : premièrement, le « faux monde » doit être détruit et, deuxièmement, un « vrai monde » doit être construit.
- 17 Or, la deuxième partie du programme de l'avant-garde suscite un nouvel optimisme – l'optimisme du constructeur de vie. Si le monde n'est pas créé selon un plan rationnel et ne contient pas de rationalité en soi, alors l'être humain, le seul porteur de la Raison, peut donner au monde une forme rationnelle. Est-il étonnant que cette nouvelle forme d'optimisme européen prenne selon les artistes russes sa forme la plus complète dans la Russie post-révolutionnaire ? Les dadaïstes ne font que rêver de la révolution et s'intéressent avant tout à la destruction de l'ancien monde, tandis que les artistes soviétiques après la Révolution sont prêts à passer à un programme positif de construction d'un nouveau monde.
- 18 Sans aucun doute, la conception centrale de l'avant-garde soviétique post-révolutionnaire était la « construction de la vie », en d'autres termes, les « artisans les plus progressistes » cherchaient à passer du moulage des matériaux comme la pierre, les mots, les couleurs ou les sons à la vie elle-même. Ce concept prend sa source dans l'idée romantique de « la vie comme œuvre d'art ». « L'art de la vie » ou « la vie comme art », ces idées viennent de la bohème artistique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles. Les mouvements comme l'esthétisme et le dandysme y prennent leur source. Créer une œuvre d'art à partir de sa propre vie, c'est ce que font les artistes comme Maïakovski dont le dandysme est très significatif. Nous retrouvons également ce motif chez Andreï Biély : « le sens de l'art est de recréer la nature de notre personnalité » ; « l'art est moins l'art que la révélation créatrice et la transformation des formes de vie » ; « l'expansion des formes de création artistique en vie ou la transformation de la vie par l'art »⁶, et chez Paul Florensky : « la vie elle-même se construit en art »⁷. Cependant, entre les mains des artistes d'avant-garde, enchantés par le pathétique révolutionnaire de la modernité, l'idée de la formation artistique de la vie passe progressivement du caractère individuel inhérent au romantisme à une échelle collective et universelle. Dans le premier numéro de la revue du *Front gauche des arts* (LEF), il s'adresse aux « meilleurs ouvriers de l'art contemporain » et affirme : « LEF luttera pour la construction artistique de la vie »⁸. Il ne s'agit plus de la vie individuelle d'un artiste, mais de la vie en tant que telle.
- 19 La formation du programme de « construction artistique de la vie » est bien illustrée par le travail de l'artiste et théoricien soviétique Boris Arvatov (1896-1940)⁹. En analysant la réalité prérévolutionnaire (bourgeoise), Arvatov écrit : « Les formes de vie disharmonieuses, laides ou plutôt désorganisées se sont révélées dominantes »¹⁰. D'après Arvatov, la première avant-garde était juste dans sa destruction du monde

bourgeois : « La gauche détruisait frénétiquement tout, y compris elle-même, et la seule chose, cependant grande et précieuse, qu'elle a sauvé en elle, était une soif passionnée de percer le présent, le courage révolutionnaire d'une jeunesse qui était en train de se chercher et détestait le patron, le fétiche et le cliché »¹¹. Cependant, « tout a pris une tournure complètement différente dès que des tâches d'organisation positive ont remplacé des tâches destructives »¹². À ce moment-là, « les peintres réalistes et les peintres abstractionnistes ont également capitulé devant la nécessité de fusionner les tâches de la création artistique avec les tâches de la construction sociale »¹³. En conséquence, « alors que naguère, les artistes avaient l'habitude de créer une beauté illusoire dans les peintures et les statues, de représenter la vie ou de la décorer, maintenant ils doivent abandonner l'esthétique de la contemplation et de l'admiration, abandonner des rêves de vie d'inspiration individualiste et se mettre à la construction de la vie même, ses formes matérielles »¹⁴. Selon Arvatov, ces métamorphoses « transformeront l'art en une œuvre de la vie réelle, permettront à l'artiste de devenir un participant réel et égal dans le domaine de la construction sociale »¹⁵. Telle est la théorie qui a captivé l'esprit des artistes soviétiques dans les années 1920. Cependant, comment un artiste peut-il mettre *en pratique* une attitude qui construirait la vie ?

- 20 Dès que l'idée de « construction artistique de la vie » devient non seulement un impératif mais aussi un projet, le problème de sa réalisation se pose. Quelle est la méthode de cet art ? Comment un tel art est-il possible ? Par exemple, Maïakovski écrit : « Selon les dessins / laborieusement et sèchement / construire / le monde de demain », mais cela n'est qu'une métaphore poétique futuriste, non-réalisée. La réponse à ces questions est née au sein du programme du constructivisme : *la reconfiguration de la vie est possible à travers la reconfiguration de l'espace de la vie*. Pour la première fois, l'activité de l'artiste consiste à influencer activement l'environnement urbain. Influencer activement le milieu urbain, c'est-à-dire le construire – telle est la tâche de l'artiste constructiviste, telle est la seule stratégie de l'« art de la construction de la vie ». Le futurisme s'adresse au constructivisme : « Méfiez-vous de créer une petite école esthétique. Si le constructivisme est seulement l'art, c'est zéro. Il s'agit de l'existence même de l'art. Le constructivisme doit devenir la plus haute ingénierie formelle de toute la vie. »¹⁶
- 21 Le projet constructiviste a été réalisé le plus entièrement dans de nombreuses Maisons de la culture, en particulier dans les maisons collectives d'étudiants construites dans les années 1920 par le groupe OSA (Syndicat des architectes contemporains) : un bâtiment emblématique en est la *Maison collective de l'Institut textile* à Moscou, construite selon le projet d'Ivan Nikolaev entre 1929 et 1931. Comme une « machine à habiter » selon le modèle du Corbusier, ce bâtiment est une construction hyper-rationnelle, qui conditionne totalement le quotidien des étudiants et des autres résidents.
- 22 Ayant moult projets de « construction artistique de la vie », l'avant-garde s'est confrontée au problème des moyens : d'énormes ressources financières et humaines étaient nécessaires afin de les réaliser. Où les « meilleurs ouvriers » pourraient-ils obtenir de telles ressources ?
- 23 À un moment historique particulier, il est devenu évident que seul le parti au pouvoir pouvait mettre ces ressources à la disposition de l'artiste, c'est pourquoi il y avait l'exigence d'une forte relation entre artistes et gouvernement. L'effondrement du constructivisme s'est alors produit dans les années 1930, lorsque l'avant-garde a cessé de satisfaire le Parti communiste de l'Union soviétique. En URSS, la lutte contre les «

angles droits » et le « formalisme bourgeois » a commencé et finalement, le constructivisme a été remplacé par le néoclassicisme stalinien. Certains des membres actifs du Syndicat des architectes contemporains ont été assassinés, tandis que la plupart de ses membres ont survécu aux purges staliniennes mais ont sombré dans l'obscurité et la pauvreté. Le constructivisme, qui devait devenir le « principe suprême de l'ingénierie formelle de la vie », s'est fait un genre d'« architecture en papier ». Cependant, l'idée même de « construction artistique de la vie » d'une nouvelle société et d'« un nouvel homme » ne meurt pas avec le constructivisme. Dans son livre, Boris Groys montre d'une manière convaincante que Joseph Staline était le seul artiste constructiviste à succès dans son *Gesamtkunstwerk* : le seul artiste constructiviste qui semble avoir réellement réussi à passer des matériaux de moulage à la vie elle-même¹⁷. En effet, pendant plusieurs décennies, l'optimisme du constructeur de vie s'est brûlé sous le feu d'un État totalitaire construit par la volonté du tout-puissant démiurge. La rationalisation et l'organisation utilitariste de la vie se sont transformées en unification, standardisation, contrôle et suppression. Le *pathos* de la construction de la vie se confondit pour toujours avec le *pathos* du pouvoir autoritaire, devenant une base solide, inébranlable de ce pouvoir.

L'art urbain : intervention, réorganisation, simulation

- 24 Aujourd'hui, nous nous trouvons dans une situation difficile. D'un côté, nous ne pouvons pas nous contenter de contempler la réalité présente, car cette réalité ne contient pas d'ordre prédéterminé, ni de vérité supérieure, ni de beauté inébranlable. D'autre part, nous ne pouvons pas plus croire en la toute-puissance de la raison qui soit capable de ramener la vérité, la beauté et l'ordre dans la réalité. Que nous reste-t-il dans une telle situation, à part le pessimisme sans espoir ou le stoïcisme passif ?
- 25 Je pense que nous pouvons au moins compter sur la manifestation d'une nouvelle attitude, non classique (contemplative) et non avant-gardiste (bâisseur de vie), à l'égard du monde. Je pense aussi que cette nouvelle attitude se manifeste déjà dans de nombreuses pratiques : artistiques, politiques, économiques et même théoriques.
- 26 Sans pouvoir donner une analyse exhaustive de ces pratiques pour le moment, ainsi que des fondements de leur attitude à l'égard de la vie, je ne propose ici qu'une esquisse qui pourrait toutefois clarifier mon propos. À cette fin, je ferai référence à un exemple récent de pratiques variées des artistes de rue.
- 27 L'information en général, et en particulier l'information prévalant dans un environnement urbain, a telle ou telle « forme ». Nous appelons ici « forme » le matériel dans lequel les informations sont « emballées » afin de les présenter au destinataire. Nous appellerons une telle enveloppe matérielle « forme discursive ». Les formes discursives les plus importantes de la culture contemporaine sont le livre, le film, le journal, la publicité, les sites Internet ou reportages télé, mais aussi le signal routier, la plaque, la bannière publicitaire, l'affiche politique, etc.
- 28 La forme discursive est l'objet d'élection de la « réorganisation » artistique. La « réorganisation » est l'une des stratégies les plus caractéristiques et non-triviales de l'art urbain contemporain. Dans une interview, l'artiste américain Brad Downey affirme que la réorganisation est au fondement des pratiques de la rue : « il s'agit de changer le sens de ce qui existe déjà, de réorganiser l'information »¹⁸. On trouve des exemples intéressants de ce type de « réorganisation » politique en République de Biélorussie.

Dans leurs réorganisations, les artistes biélorusses utilisent une technique que nous proposons d'appeler « substitution ». Il s'agit de transformations d'une forme discursive qui ne sautent pas aux yeux mais changent radicalement le sens du contenu. Ainsi, la phrase « *Si vous ne manquez pas de courage et d'honneur – nous avons besoin de vous* », placée à côté d'une belle jeune femme en uniforme de police, se transforme en : « *Si vous manquez de courage et d'honneur – nous avons besoin de vous* », et la phrase « *Il existe une telle profession – défendre la patrie* », placée à côté d'un vieil homme en uniforme militaire qui regarde confidentiellement les yeux d'un jeune soldat dans : « *Il existe une telle profession – piller le budget de l'État.* »

- 29 La « substitution » est une technique courante qui n'est pas seulement utilisée dans la critique politique. Un citoyen tombe sur de nombreux panneaux administratifs portant des informations impersonnelles telles que « Accès interdit », « Ne pas se pencher », « 08h00 – 22h00 »... Les artistes de rue aiment transformer de tels messages sans changer leur forme, mais afin de les doter d'un contenu existentiel, intime ou personnel. Par exemple, l'impératif standard dans le métro russe « Ne pas s'adosser » se transforme en « Ne pas laisser tomber », et au lieu de « Place pour personnes handicapées », « Place pour les personnes désorientées ». Un effet poétique, une dissonance se produit dans la conscience du citoyen au moment où le message dans une forme connue mais dépourvue de contenu familier, fonctionnel et impersonnel, se présente comme un énoncé existentiel. En suivant les idées des situationnistes, on se souvient que la ville n'est pas seulement un espace dans lequel les gens vont au travail, font les courses ou paient leurs factures mais aussi, et surtout, vivent. En d'autres termes, la ville est un espace humain et pas un milieu d'objets gouvernés par les moyens administratifs, économiques ou politiques.
- 30 C'est dans le cadre du travail avec des formes discursives que les artistes de rue ont proposé une nouvelle stratégie, celle de la « simulation ». En effet, parfois, les artistes de rue ne réorganisent pas les formes discursives existantes, mais les imitent.
- 31 L'une des simulations les plus remarquables a été réalisée par des artistes de Saint-Petersbourg. Les autorités de la ville exposent régulièrement des dessins d'enfants présentant un contenu patriotique dans les wagons de métro. Il en est ainsi lors de la « Journée du défenseur de la patrie », où les dessins d'enfants servent à maintenir un esprit militariste dans la société russe. En 2014, les artistes ont simulé ces œuvres en les remplaçant par les leurs, dont le contenu peut choquer les passagers :
- « On m'a dit que je devais devenir un vrai homme. Quand je serai grand, j'irai en guerre et je violerai et tuerai. Artiom, 7 ans. »
- « Mon papa est rentré de guerre sans pieds. Maintenant, il dit qu'il vaut mieux qu'il crève. »
- « Mon papa est très fort, il a tué des ennemis et maintenant, il bat ma maman et moi. Katia, 8 ans. »
- 32 Autre exemple, un groupe d'artistes a imité cette « forme discursive » répandue qu'est la plaque commémorative. Ils ont rejeté l'idée selon laquelle seuls les événements ou personnalités historiques sont dignes d'une empreinte symbolique dans l'espace de la ville. Contrairement aux attentes, les fausses plaques qui étaient identiques aux plaques officielles contenaient des informations sur des personnes inconnues :
- « C'est dans cet immeuble en 2009 qu'habita Ksenia Dimina. Souvent, elle arrivait au travail en retard car la nuit, elle aimait aller sur les forums Internet. En 2013 elle déménagea dans un quartier plus proche de son bureau. »
- « C'est dans cet immeuble en 2003 qu'habita Ivan Borodine. En 2010 il reçut un appartement du patrimoine à Moscou et partit en Inde, en Thaïlande et en Chine. »

- 33 Là encore, un effet se produit grâce à la contradiction et la tension entre la forme discursive et le contenu qui déjoue le quotidien.
- 34 Après avoir simulé des formes discursives existantes, les artistes sont passés à la production de nouvelles formes. Depuis 2014, dans les quartiers populaires de Saint-Petersbourg, la théoricienne des arts Alina Zarya, avec un groupe d'artistes, diffuse des autocollants avec des codes QR, que l'on peut scanner à l'aide d'un smartphone et dont on peut recevoir des informations historiques sur l'endroit où l'autocollant est placé. Sans doute le but de ce projet n'est pas artistique, mais plutôt éducatif. Il s'inscrit dans une tendance qui prend de l'ampleur dans le monde entier, où les artistes de rue passent de l'intervention artistique au réaménagement urbain, par une réorganisation de l'espace. En Russie, l'association phare de ce mouvement est l'association *Partizaning*, dirigée par Igor Ponosov, artiste et théoricien de l'art de rue. Ses partisans repeignent les murs laids, créent des infrastructures pour les cyclistes, organisent des zones de loisir, etc. Leur manifeste déclare :

« Les interventions non autorisées en milieu urbain ou médiatique visant à diffuser une nouvelle vision de l'avenir sans compromis deviennent une tactique efficace pour transformer le présent. "Partizaning" n'est pas seulement le nom de notre blog, mais également le nom d'un nouveau phénomène né au carrefour de l'art de rue et de l'activité sociale. Nous contestons et proposons ce terme en Russie, où une déclaration ou une action ingénieuse non autorisée peut devenir une forme essentielle de changements sociaux et culturels. L'objectif de notre projet est de refléter et de vulgariser une idée de liberté d'expression ou d'action visant à repenser et restructurer l'environnement urbain et toute la société. »¹⁹

- 35 Ainsi, les activistes de « *Partizaning* » réactualisent au XXI^e siècle l'idée constructiviste fondamentale de la possibilité de restructurer la « société dans son ensemble » à travers la restructuration de l'environnement urbain. Cependant, il y a des différences idéologiques significatives entre le « constructivisme » et le « *partizaning* », marquées par la pensée critique des dernières décennies. Il s'agit du *sujet*. Dans le premier, le changement est réalisé « d'en haut », par un architecte démiurge travaillant selon un seul programme mais au bénéfice de tous, alors que le second agit depuis l'« en bas », lorsque de nombreux auteurs autonomes adaptent l'environnement à leurs besoins et l'humanisent. Sans programme unique ni pouvoir politique, les militants-partisans construisent un nouvel environnement de vie, à la suite d'une action collective à l'initiative, dans l'idéal, de tous les habitants de la ville.

Le sujet : après la contemplation et la construction de la vie

- 36 Comme on l'a montré ci-dessus, la subjectivité de l'art de rue se caractérise par une attitude spécifique envers le monde. Elle est différente de celle des courants dits « classique » ou d'avant-garde.
- 37 Pour le sujet européen classique (en art, théorie, politique), la réalité est donnée comme objet de contemplation. Le scientifique scrute la réalité en essayant d'y distinguer les lois éternelles de la nature (physique newtonienne). L'artiste découvre la beauté secrète du monde, la poésie cachée dans la vie quotidienne (Baudelaire) ou qui y est directement présente (le réalisme).
- 38 La rupture avec l'attitude classique du sujet par rapport à la réalité (et du sujet classique en général) suit exactement la onzième thèse sur Feuerbach de Marx : « Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, ce qui importe

c'est de le transformer. » La naissance du sujet « post-classique » est marquée par le rejet d'une attitude contemplative envers la réalité, en faveur d'une participation active. La réalité n'est plus perçue comme un objet de contemplation, mais comme un matériau brut et souple. Le sujet « post-classique » se réalise dans des pratiques d'avant-garde, principalement dans le constructivisme soviétique, qui est basé sur l'idée de transformer la vie en transformant son espace. L'avant-garde est sûre que le monde n'est pas créé selon un plan rationnel (« Dieu est mort »), mais résulte de processus spontanés et que seul un nouvel homme rationnel (artiste-constructeur) est capable de lui donner une forme parfaite.

- 39 Au XX^e siècle, le sujet d'avant-garde a subi un effondrement historique. Le programme de développement de la vie, annoncé au nom de l'idéal humaniste d'une personnalité globalement développée, a tourné aux horreurs de l'État totalitaire.
- 40 Il semble que l'art de rue, en suivant l'avant-garde, s'éloigne d'une position contemplative vis-à-vis du monde au profit d'une position active. Cependant, la différence essentielle entre le sujet de l'art de rue et celui des avant-gardes est que le premier ne perçoit plus la réalité comme un matériau brut et souple. Il ne croit pas à la possibilité d'une reconstruction totale de la vie sur des principes rationnels. La réalité est active, elle est capable d'influencer une personne dans la même mesure qu'une personne est capable de l'influencer, et le résultat de cette interaction n'est jamais connu d'avance. Les relations du sujet et de l'objet, de l'homme et du monde, de l'artiste et de la réalité ne sont pas les relations du contemplant et du donné pour la contemplation, ni les relations de la connaissance et du connaissable, elles ne sont pas non plus les relations du créateur et de la matière, mais une relation semblable à un jeu de deux principes actifs. Ayant perdu (à bien des égards, consciemment) la position d'un « constructeur de vie », l'artiste devient « partisan » : ironique ou sérieux, il se cache et contre-attaque. Sans partager l'optimisme contemplatif de Baudelaire, il croit que la vie quotidienne d'un homme moderne est la mort de la poésie et fait habilement rentrer la poésie dans la vie quotidienne. La réalité est perçue par lui comme un champ de résistance, d'affirmation, de jeu et d'expérience.
- 41 (Traduction par Konstantin Timachov et Denis Viennet.)

NOTES

1. Giovanni Pietro Bellori, *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura*, in Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. H. Joly, Paris, Gallimard, 1984.

2. *Ibid.*

3. Charles Baudelaire, « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant » in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, tome III *L'Art romantique*, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 65-66. En ligne, https://fr.wikisource.org/wiki/Page%3ABaudelaire_-_L'Art_romantique_1869.djvu/75 (consultée le 3 novembre 2019).

4. Cf. Bertolt Brecht, « Le monde d'aujourd'hui peut-il être rendu par le théâtre ? » in *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963.

5. Hans Richter, « Ein Maler spricht zu den Malern » in *Zeit-Echo*, vol. 3, n° 2, juin 1917. [En ligne], <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabb191706-01.2.7&>, (consultée le 5 novembre 2019).
6. Andreï Biély, *Simvolizm (Le Symbolisme)*, Moscou, Moussaguète, 1910, p. 108 ; pp. 120-122 (en russe).
7. Paul Florensky, « Predislovie k knige N.Y. Simonovitch-Yefimova « Zapiski petrouchetchnika » (GIZ, 1925) (Avant-propos inédit pour le livre de N.Y. Simonovitch-Yefimova *Notes d'une marionnettiste*) » in Paul Florensky, *Œuvres en 4 tomes*, Tome 2, Moscou, Mysl, 1996, p. 532 (en russe).
8. in *LEF*, n°1, 1923 (en russe).
9. Cf. Maria Zalambani et Jeannine Fournier, « Boris Arvatov, théoricien du productivisme », in *Cahiers du monde russe : Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants*, vol. 40, n°3, Juillet-septembre 1999, pp. 415-446. [En ligne], https://www.persee.fr/doc/cmr_1252-6576_1999_num_40_3_1009, (consultée le 6 novembre 2019) (Ndt).
10. Boris Arvatov, « Iskousstvo i proizvodstvo (Art et production) », in Boris Arvatov, *Iskousstvo i proizvodstvo. Sbornik statei*, Moscou, V-A-C press, 2018, p. 80 (en russe).
11. *Ibid.*, p.107.
12. *Ibid.*, p.110.
13. *Idem.*
14. *Ibid.*, p.112.
15. *Idem.*
16. *Avangard v kulture XX veka (1900-1930 gg.) - L'Art avant-garde dans la culture du XX^e (les années 1900-1930)*, en 2 tomes, Tome 1, Moscou, IMLI RAN, 2010, p. 216 (en russe).
17. Boris Groys, *Staline, œuvre d'art totale*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990.
18. Nguyen P., MacKenzie S., *Beyond the Street: The 100 Leading Figures in Urban Art*, Gestalten, 2010, p. 55.
19. http://partizaning.org/?page_id=6 (consultée le 3 novembre 2019).

RÉSUMÉS

L'art de rue a, de nos jours, une grande portée politique et critique en intervenant dans le quotidien des citadin.e.s. Cette activité artistique semble hériter de certains mouvements de l'avant-garde du début du XX^e siècle, qui rompirent avec l'art contemplatif imitatif et eurent pour le but de transformer les lieux de vie. L'article distingue trois types des subjectivités artistiques qui marquent l'histoire de l'art occidental moderne. Il retrace les caractéristiques de la subjectivité dans l'art de rue avec les références aux pratiques récentes de l'art de rue en Russie et en Biélorussie dans leur prolongement des expérimentations des avant-gardes russes, et les replace dans le contexte des interventions des artistes de la deuxième moitié du XX^e siècle, comme les situationnistes français, qui ré/dé/forment le milieu des grandes villes afin d'en réinvestir les lieux de vie.

The street art has today a great political and critical significance because of its influence on the daily life of the city dwellers. This artistic activity seems to inherit certain avant-garde movements of the beginning of the XXth century, which broke away from imitative contemplative art and had the aim of transforming places of life. The article distinguishes three types of artistic

subjectivities which mark the history of modern Western art. It traces the characteristics of the subjectivity of the street art with references to recent street art practices in Russia and Belarus as an extension of the experiments of the Russian avant-garde and places them in the context of the artists' interventions of the second half of the XXth century, like the French situationists, who transform the environment of the big cities in order to reinvest the places of life.

AUTEUR

ARTIOM TYLIK

Artiom Tylik est docteur en philosophie de l'Université d'État de Saint-Pétersbourg, enseignant au Lycée 597 à Saint-Pétersbourg, directeur-adjoint et rédacteur de la revue *Terra Aestheticae*. Il est l'auteur de *Partisans sans bois. Essais sur l'histoire et la théorie de l'art de la rue* (Saint-Pétersbourg, 2018, en russe).