Le street art a-t-il toujours / n'a-t-il jamais existé ?

Christian Gerini

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/7492>

DOI: 10.4000/narratologie.7492

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Electronic reference

Christian Gerini, « Le street art a-t-il toujours / n'a-t-il jamais existé ? », *Cahiers de Narratologie* [Online], 30 | 2016, Online since 28 July 2016, connection on 01 May 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7492> ; DOI : 10.4000/narratologie.7492

This text was automatically generated on 1 May 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Le street art a-t-il toujours / n'a-t-il jamais existé ?

Christian Gerini

Introduction

- 1 Définir le *street art* est aujourd'hui une question très complexe car, pour reprendre les mots de Christophe Genin, « la situation est confuse¹ ».
- 2 Elle l'est davantage encore depuis l'Internet et depuis que le marché de l'art et les institutions promeuvent des artistes et les élèvent au rang de véritables stars (cf. Banksy, pour citer l'un des plus connus), organisent des salons et autres happenings (comme par exemple la gigantesque biennale Urban Art dans l'usine-musée de Volklingen en Allemagne en 2015), installent des « galeries » à ciel ouvert (à Lisbonne, Berlin, Paris, Barcelone ou Marseille, par exemple), ou encore passent des commandes monumentales pour ce que d'aucuns considèrent comme le prolongement du muralisme.
- 3 Le muralisme a d'ailleurs préexisté à l'explosion sur les murs et autres supports publics des graffitis que l'on y voit depuis une quarantaine d'années, mais sous sa forme actuelle il en est souvent un des prolongements. Jean Baudrillard ne voyait pourtant aucune corrélation entre ces deux genres quand il écrivait en 1976, dans un texte célèbre : « Malgré les apparences, les City Walls, les murs peints, n'ont rien à voir avec les graffiti. Ils leur sont d'ailleurs antérieurs et ils leur survivront². »
- 4 Ce jugement est contredit par la suite des événements, puisque nombre de *street* artistes aujourd'hui spécialisés dans les peintures monumentales viennent du graffiti, à l'exemple de l'australien Adnate qui exprime son passage du « tag » aux portraits monumentaux dans ce texte :

J'ai commencé à peindre comme tagueur à l'adolescence, et j'étais obsédé par la forme agressive du Wildstyle. Après dix années à peindre des lettres, la plupart dans le même style, je me suis senti moins motivé et j'ai décidé d'abandonner ça ; j'ai commencé à peindre des portraits. Je pouvais plus directement et instantanément créer et communiquer des émotions et des sentiments à travers les visages que je peignais³.

Le *street art* existe-t-il ?

- 5 On pourrait considérer que, *stricto sensu*, le *street art* n'existe pas, et cela pour plusieurs raisons.
- 6 Tout d'abord au vu de la variété des productions (même si elles se font *in situ*, dans la rue, et répondent au mot « *street* ») que l'on a classées sous cette appellation, ce qui rend en effet la situation confuse et fait de cette expression un fourre-tout, comme le dit l'artiste aujourd'hui reconnu C215, de son vrai nom Christian Guémy :
- 7 La reconnaissance des arts urbains par le public et les médias atteint des sommets. Pour autant, je m'étonne de l'absence de distinction des différentes pratiques composant les arts urbains. Leur regroupement sous le terme fourre-tout *street art* est très commode mais embue plus qu'il ne clarifie⁴.

Quid du mot *street* ?

- 8 Que peut-on trouver en effet de commun entre les graffiti de Pompéi (et il y en a de beaucoup plus anciens), cités à titre d'exemple par Brassaï dans son ouvrage *Graffiti* (1960), et qui nous renseignent sur un registre relevant souvent de l'anthropologie, ceux que l'on trouve dans des tableaux de maîtres et qui témoignent du fait qu'à leur époque les graffiti faisaient partie du paysage (urbain ou bucolique, d'ailleurs), et ceux, précisément, photographiés par Brassaï dans les années 1930 et qui ont produit, en 1960, l'ouvrage précédemment cité ?
- 9 Ce dernier fait d'ailleurs référence dans l'histoire de la photographie et dans celle de l'art, comme en témoigne ce passage du chapitre de Denys Riout :

Picasso, à qui Brassaï montre ses photographies de murs graffités, s'émerveille : « *La création pure, c'est un petit graffito, un petit geste sur un mur...* ». Il reconnaît d'ailleurs à la fois avoir copié, lui aussi, des graffiti, et en avoir tracés ici et là dans sa jeunesse. L'urgence du geste, l'authenticité du propos et l'invention qui préside à sa traduction graphique deviennent des qualités désirables quand la violence de la rupture accède au rang de valeur esthétique⁵.
- 10 Que peut-on trouver encore de commun entre ce qui précède et ce qui a littéralement explosé dans le paysage urbain (et pas seulement urbain) depuis les années 1960, des affiches collées d'un Ernest Pignon-Ernest (puis de nos jours d'un JR, à une échelle largement supérieure) aux éphémères d'un Gérard Zlotykamien ou aux pochoirs d'un Bleck le Rat, d'un Batteleur, d'un Jeff Aerosol, d'une Miss.Tic ou d'un Banksy, des premiers *tags* des *writers* américains aux graffiti plus élaborés qui les ont suivis, leurs styles évoluant au gré des innovations techniques (les bombes aérosol par exemple) et se démultipliant en sous-genres tels que le *Wild Style*, le *Bubble Style*, le *3D Style*, etc. ?
- 11 Quelles ressemblances enfin entre les œuvres monumentales issues d'une tradition du muralisme (pensons au « Muralismo » mexicain de Diego Rivera à la gloire de la révolution mexicaine de 1910) et celles d'artistes souvent venus de la rue et dont les œuvres, reconnues ou illicites, forcent l'admiration des passants comme des marchands (pensons encore à Blu, à Os Gêmeos ou à Vhils qui se démarque de plus des précédents par sa technique du *scratching*, véritable sculpture murale) ?

- 12 Nous ne pouvons répondre à ces questions, non exhaustives, sur les comparaisons quasi impossibles entre ces genres, ces époques et ces styles que de façon ambiguë. Et cette ambiguïté ne fait que croître si l'on aborde les questions relatives aux intentions des « artistes », à leurs références esthétiques ou sociales et sociétales, à leur culture, etc.
- 13 Nombre d'historiens du graffiti font le lien entre les graffitis de l'antiquité et tout ce que nous classons aujourd'hui sous l'appellation de *street art*. Ainsi par exemple Bernard Fontaine, issu lui-même du *tag*, dans la réédition plus argumentée de son ouvrage *Graffiti. Une histoire en images* (2011) et intitulée *Découvrir et comprendre le graffiti. Des origines à nos jours* (2014), nous donne-t-il une chronologie qu'il fait remonter à l'art des cavernes, puis aux graffitis de l'Antiquité, pour nous conduire à tout ce que nous voyons aujourd'hui et jusqu'à ce qu'il appelle les « graffitis technologiques » dans lesquels il classe par exemple les *L.A.S.E.R. tags* et les *drones paintings*.
- 14 La table des matières de son livre, dont la chronologie peut être contestable, montre comment, sous un titre générique portant sur le graffiti, il englobe tout ce que l'on met de nos jours sous l'appellation *street art* ou *urban art*. Et c'est sur la période 2000-2013, et selon lui en grande partie grâce à Banksy, que « dorénavant le marché de l'art n'hésite plus à faire grimper la cote des artistes qui travaillent dans la rue. Beaucoup d'artistes, aux démarches variées, s'engouffrent dans la brèche. » Dans une interview donnée ailleurs, Bernard Fontaine précise un fait qui n'est pas anodin : « Comme pour d'autres, le graffiti a été pour moi une véritable école valorisant des compétences variées, avec une dominante arts et lettres⁶ ! »
- 15 Cela nous confirme ici que le terme récent de *street art* est effectivement un fourre-tout et qu'on ne peut finalement le légitimer que sur son premier mot, *street*, dans la rue, à savoir *in situ*. Même l'expression « art urbain » est impropre : il suffit d'arpenter nos campagnes pour découvrir des œuvres *in situ* sur des ruines, sur des palissades, et dans les endroits les plus incongrus. De même, les graffitis de Brassaï pouvaient se trouver gravés sur des troncs d'arbres en pleine nature. Mais si l'on s'en tient à cette restriction – à savoir au premier mot, la rue, prise au sens large d'*in situ* – le *street art* a toujours existé, ces manifestations humaines ne peuvent être regroupées en une seule appellation : en ce sens le *street art* n'existe pas et nous pourrions parler tout au plus DES *street arts*.

Après le mot « *street* », *quid* du mot « art » ?

- 16 Pour illustrer ceci par un exemple, pouvons-nous classer sous la même appellation les graffitis « sybaritiques » de Pompéi (pour reprendre l'expression de Brassaï) et ceux d'un Taki 183 (1971) à New-York au début des années 1970, que l'on peut voir par exemple dans un article – qui a fait date – du *New-York Times* et paru le 21 juillet 1971 ? Ni le style, évidemment, ni l'intention ne coïncident. Il s'agissait certes de formes d'expression *in situ*, mais peut-on les classer dans ce que l'on entend aujourd'hui par « art » ? Et en supposant que ceci soit fait – ce qui semble le cas aujourd'hui avec « l'expression fourre-tout de *street art* », pour reprendre les mots de C215, et quel que soit le processus de cette « artification » (nous reviendrons plus loin sur ce terme) –, comment resituer ces deux formes de graffitis dans l'histoire de l'art au sens hégélien du terme, c'est-à-dire en tenant compte du contexte historique de leur production ?
- 17 *Quid* donc du mot « art », que ce soit dans l'expression *street art* ou dans celles plus vagues d'*urban art* ou « art urbain » ?

- 18 Si l'on ne considère le *street art* que sur la période récente (en gros, de 1960 à nos jours), l'on est déjà confronté aux problématiques liées à la définition de l'expression « histoire de l'art » prise dans toutes ses dimensions. Dans l'introduction à son ouvrage *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Hans Belting faisait déjà ce constat :

Aujourd'hui les artistes envisagent l'art ancien aussi bien que l'art moderne comme phénomènes historiques et y voient même un héritage questionnable qu'ils doivent affronter ou consciemment rejeter. De la même manière, les frontières entre l'art, la culture et les personnes qui les produisent sont remises en cause... Le vieil antagonisme de l'art et de la vie se dissipe, parce que se sont effacées les limites bien nettes qui séparaient l'art des autres médias visuels et langagiers. L'art est désormais compris comme un système parmi d'autres de compréhension et de reproduction symbolique du monde⁷.

- 19 Nous aurions personnellement ajouté dans la dernière phrase : « L'art est désormais compris, *pour partie du moins*, comme un système parmi d'autres de compréhension et de reproduction symbolique du monde ». En effet, il ne faut pas oublier les critères esthétiques qui font adhérer à telle ou telle production, ni les critères sociologiques et économiques qui font qu'une partie de la société y adhère immédiatement ou est conduite à y adhérer après coup : le marché de l'art, les institutions publiques (muséales en général), les médias, l'éducation, etc. changent le regard de la société sur des œuvres, écoles picturales, artistes, qu'elle rejetait (et cela bien souvent pour des raisons de jugement esthétique) ou ignorait lors de leur émergence dans l'espace artistique. En outre, les intentions des artistes eux-mêmes n'expriment pas nécessairement une volonté de faire comprendre ou de reproduire symboliquement le monde. Ce n'est souvent qu'*a posteriori*, et fréquemment bien longtemps après leur production, que l'on lira leurs œuvres de la sorte.
- 20 En matière de *street art*, le temps s'est accéléré, et nous avons déjà de telles lectures sur des périodes remontant à quelques dizaines d'années : on n'est plus à l'échelle de l'histoire de l'art sous sa forme classique, et cela peut en effet remettre en cause les principes mêmes qui la régissaient depuis le XIXe siècle. Mais là aussi, « lire les murs » du point de vue de l'histoire de l'art ne se réduit pas à interpréter une « compréhension et une reproduction symbolique du monde ». Le travail d'enquête que nous menons depuis des années sur le terrain d'action, et en leur présence, des acteurs du *street art*, nous permet d'affirmer que nombre d'entre eux sont dans des démarches qui ne relèvent absolument pas de ces deux dimensions⁸. Nous n'avons pas la place ici de détailler ce constat, qui relève justement d'une sociologie du *street art*, mais nous ne pouvons que déplorer le fait que certains spécialistes de l'histoire de ce genre se contentent de regarder les œuvres sans aller au contact des artistes eux-mêmes, et donc avec un regard et des « grilles de lecture » *a priori* formatés par des intentions affichées ou bien souvent subjectives et influencées par les méthodes historiques traditionnelles de lecture de (et d'écriture sur) l'art et la manière dont celles-ci sont encore enseignées dans les cursus universitaires.
- 21 Depuis le XIXe siècle, donc, et *a fortiori* au XXe siècle où nombre de schémas classiques ont littéralement explosé, la question de l'existence de l'art ou de l'histoire de l'art occupe nombre de débats. On la retrouve comme sous la forme d'un raccourci historique dans l'histoire du *street art* des cinquante dernières années, que des historiens, philosophes ou sociologues de l'art – mais aussi photographes, documentaristes ou artistes – tentent d'écrire.

- 22 Le nombre de travaux de recherche sur ce sujet en témoigne aussi. C'est d'ailleurs dans une thèse que l'on nous donne l'origine supposée de l'expression *street art*, là où nombre de ceux qui écrivent sur ce genre parlent d'« appellation récente ». Il s'agit du travail de Melissa L. Hugues (2009) dans laquelle elle affirme :
- Le Street Art, expression à l'origine inventée par Allan Schwartzman en 1985 (Lewisohn, 2008), englobe toute manifestation artistique réalisée dans un décor urbain, découlant directement de la révolution du graffiti, que ce soit sous une forme en deux dimensions ou en trois dimensions. Souvent désigné comme post-graffiti (Bou, 2005, p. 7), il comprend de nouveaux idéaux esthétiques et de nouveaux médias et des techniques qui n'étaient pas encore d'actualité lors de l'émergence de l'art du graffiti à New York dans les années 1970 et 1980⁹.
- 23 Elle fait donc référence à l'ouvrage d'Allan Schwartzman (1985) intitulé *Street Art*, et à celui de Cedar Lewisohn (2008) *Street Art : The Graffiti Revolution*. Elle cite aussi Louis Bou (2005) en référence à son ouvrage intitulé *Street Art : The Spray Files* paru chez Harper Design. Doit-on donc effectivement l'expression « street art » à Allan Schwartzman ? La question reste malgré tout posée.
- 24 Quoi qu'il en soit, dans la plupart des textes où elle apparaît, cette expression n'a pas une origine bien définie, mais est plutôt représentative de la convergence de divers travaux et dénominations essentiellement produits dans les années 1980. A titre d'exemple, mentionnons le livre déjà cité d'André Fontaine, ou l'ouvrage *Subway Art* (1984) du photographe américain Henry Chalfant et de la photojournaliste Martha Cooper, spécialisée depuis les années 1970 dans ce qu'on appelait la *New York Graffiti Scene*, mais aussi les films *Wild style* (1982, film de Charlie Ahearn) et *Style wars* (1983, documentaire de Tony Silver en collaboration avec le même Henry Chalfant) aux Etats-Unis.
- 25 C'est donc le graffiti américain qui a été dans un premier temps reconnu et accolé au mot « art » au début des années 1980. L'expression « street art » est à peine plus récente, comme on l'a vu, peut-être même antérieure à celle de « post-graffiti », terme inventé par le monde de l'art (les galeries en premier lieu) pour faire oublier les racines ambiguës de l'art du graffiti. Ce n'est plus du graffiti, c'est du post-graffiti, et cela a donc droit de cité : expression ici bienvenue, puisque finalement l'art de la rue pour la rue, donc de la cité pour la cité, obtient droit de cité lorsqu'il est extrait de la rue et s'exprime entre des murs, et pas sur des murs.
- 26 Mais, nous l'avons dit, les autres modes de production *in situ* ont par la suite été intégrés à ce qu'on désigne aujourd'hui par l'expression *street art*.

L'« artification » du *street art*

- 27 Est-on donc là dans un processus d'artification de tout ce qui se produisait, de façon illégale et pour des raisons et sous des formes très diverses, dans la rue ? Le concept d'artification relève à la fois de l'histoire et de la sociologie de l'art. Ce néologisme a été forgé par un groupe de travail dirigé par Roberta Saphiro et Nathalie Heinich au début des années 2000 au sein du LAHIC (CNRS – EHESS). Il s'est conclu en 2012 par un premier volume intitulé *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, dont rend compte Nathalie Heinich dans son dernier opus autobiographique et passionnant – aussi bien sur les questions relevant de la sociologie de l'art que sur la sociologie en général, ses courants, ses méthodes, ses paradigmes, son (ses) épistémologie(s)¹⁰.

- 28 Mais dès 2004, Roberta Saphiro précisait le concept d'artification dans une communication lors d'un congrès :

Sociologues, anthropologues et historiens, nous venons de former un groupe de travail dont le projet est d'étudier les processus de transformation du non-art en art. Pour les désigner, nous avons adopté un néologisme venu de l'anglais : artification. [...] On peut faire l'hypothèse qu'une partie de ce développement relève de l'extension des arts établis, mais qu'une partie relève de processus d'artification, à savoir de l'émergence d'arts nouveaux. Bref, la transformation du non-art en art est une transfiguration des personnes, des objets et de l'action. Elle est à la fois symbolique et pratique, discursive et concrète. Certes, il s'agit de requalifier les choses et de les anoblir : l'objet devient œuvre, le producteur devient artiste, la fabrication création, les observateurs un public, etc. Mais les renominations liées à l'artification indiquent aussi des changements concrets, tels qu'une modification du contenu et de la forme d'une activité, la transformation des qualités physiques des personnes, la reconstruction des choses, l'importation d'objets nouveaux et le réagencement des dispositifs organisationnels. Il s'agit donc de bien autre chose que d'une simple légitimation [...] Le présupposé de base de l'artification consiste en notre croyance en la valeur supérieure de l'art¹¹.

- 29 Nous retiendrons trois points qui nous interpellent, dans ce texte : l'émergence d'arts nouveaux, la modification du contenu et de la forme, la croyance en la valeur supérieure de l'art.

Arts nouveaux ?

- 30 Nous l'avons vu à propos des graffitis : rien de bien nouveau dans ce mode d'expression. Seules la forme, la répétition, et les intentions ont changé, même si l'on peut imaginer dans les graffitis anciens comme dans ceux des *writers* américains, puis de toute la planète, une façon de « keep the name alive » pour reprendre une expression citée par Béatrice Fraenkel qui décrivait ainsi la démarche d'un *writer* des années 1960-1970 aux Etats Unis :

La surface d'inscription qu'il vise est une surface abstraite qui sera atteinte au terme d'un jeu de relais : c'est la mémoire du plus grand nombre de lecteurs. C'est pourquoi il fait œuvre non de graveur, mais de montreur : son nom démultiplié, qu'il soit peint, dessiné, griffonné, tentera obstinément sa chance envers et contre l'effacement systématique, et surtout contre l'oubli instantané inhérent à cette lecture flottante que pratiquent les citadins. En langue de graffiteur cela s'appelle : « garder son nom vivant » (*to keep the name alive*¹²).

- 31 L'on collait également des affiches, avant d'intégrer cette forme de manifestation dans l'appellation *street art*, de même que la méthode du pochoir était connue bien avant son expression *in situ* : les mains en négatif sur les murs des cavernes laissent à penser qu'elle était déjà utilisée à l'époque.

Modification du contenu et de la forme ?

- 32 Là est peut-être pour le *street art* la question fondamentale à laquelle on peut ajouter la transformation, si ce n'est physique, du moins psychologique et sociologique des « producteurs » qui deviennent « artistes ». Il nous est arrivé très souvent de nous entretenir, voire d'interviewer, des artistes de la rue, passés de celle-ci aux galeries d'arts et expositions officielles, partiellement ou totalement. Tous ou presque disent qu'ils ne pratiquent pas le même art pour les manifestations officielles et reconnues : leurs

intentions ont changé, leur spontanéité a quasiment disparu, l'œuvre est réfléchie, calculée, élaborée par rapport à un format, à un public à séduire, à une intention marchande. Certains même réclament des droits sur les photographies que l'on fait de leurs œuvres, y compris de celles qu'ils avaient produites auparavant *in situ* et dans la marginalité dans le but de les offrir gratuitement à tous.

- 33 Nous aimons à citer ce texte de Neubay, artiste du Kremlin Bicêtre aujourd'hui exposé dans des galeries et commandité par sa municipalité pour décorer des murs :

Quel plaisir de sentir dans mon sac les bombes s'entrechoquer, de marcher vers un lieu inconnu ! Peinture, cap', rouleaux, tout est prêt. Dernier coup d'œil à 360 degrés. C'est parti ! L'instant est magique. Tel un bâton de dynamite, les teintes explosent, les peintures éclaboussent et les murs ivres de couleurs, se dégrisent, laissant apparaître un carnage doré¹³.

- 34 De même que nous pouvons citer à nouveau C215, dans le texte déjà mentionné plus haut :

... alors que par essence, le *street art* ne peut exister que dans la rue, et que le graffiti n'est pas un produit commercial. Les acteurs du marché – galeristes, collectionneurs, publicistes et même les médias – s'en moquent. Une économie s'est créée, très proche de l'industrie du divertissement, et les artistes de la scène graffiti, comme du *street art* d'ailleurs, acceptent les règles du jeu commercial et ornent désormais les salons des bourgeois. La provocation n'est plus que feinte. Les médias relatent désormais les événements de *street art* comme ils relataient jadis un concert de l'effronté Michel Sardou. Le graffiti et le *street art* sont devenus des métiers comme d'autres, reconnus au point que l'on trouve désormais leur « enseignement » dans certaines écoles d'art¹⁴.

- 35 On remarquera ici que C215 sépare graffiti et *street art*. Il écrit dans le même texte : « Les acteurs de la scène graffiti ne s'y trompent pas et détestent le *street art*, perçu à juste titre comme une dégénérescence commerciale de leur pratique ».

- 36 La scène du graffiti existerait donc toujours, et sous la même forme illégale (tags et *writing*, y compris sous le genre « vandal », terme revendiqué par ceux qui le pratiquent toujours par provocation), celle du *street art* étant finalement la récupération par le marché de l'art et les institutions de certaines formes plus élaborées parfois pourtant issues du monde du *writing*, comme on l'a vu avec Adnate. C215 lui-même a joué le jeu de cette récupération et il en fait un *mea culpa* à la fin de son article :

J'ai vieilli et désormais je peins bien souvent des petits chats. Ce témoignage, vous l'aurez compris, a valeur d'autocritique autant que de tentative de description de l'histoire d'un mouvement complexe¹⁵.

Croyance en la valeur supérieure de l'art ?

- 37 A une époque où la mort de l'art est sans cesse proclamée (et ce depuis plus d'un demi-siècle, voire même depuis Hegel), on peut se poser la question de ce qui a fait ou fait entrer des manifestations *in situ* aussi différentes que celles que nous avons mentionnées (et bien d'autres : nous aurions pu y ajouter les sculptures, les happenings éphémères, etc.) dans le champ de l'art. L'expression de Roberta Saphiro affiche une double ambiguïté : la « valeur supérieure de l'art » (supérieure à quoi ?) et le mot « croyance », très connoté et qui confère un caractère quasi-dogmatique à l'histoire et la sociologie de l'art. L'art et sa valeur seraient finalement un paradigme parmi d'autres.

- 38 L'adjectif « supérieure » nous ramène en outre au *street art* car, en matière d'art, on a fait depuis longtemps la distinction entre le *low art* et le *high art*¹⁶. Est-ce à dire que le *street art*

est en quelque sorte l'aboutissement d'un processus qui a fait passer des pratiques finalement ancestrales au statut de non art d'abord, qualifié de vandalisme mais admiré lorsqu'un grand photographe et des artistes reconnus en font des œuvres, ou en intègrent style et spontanéité dans leurs propres œuvres (Picasso entre autres), puis à celui d'art populaire ou *low art* toujours illégal, mais si présent qu'il commence à intriguer (les collages de Pignon-Ernest, les éphémères de Zlotykamien, etc.), puis à séduire le monde marchand et institutionnel, pour finalement aboutir au statut de *high art* ?

La question des frontières

- 39 Nous avons questionné dans ce qui précède plusieurs types de frontières : la frontière entre art et non-art, entre *low* et *high art*, entre « rue¹⁷ » et « musée¹⁸ », entre passé et présent, ou d'autres encore.
- 40 Nous n'avons pas abordé la question de l'analyse et de la classification souvent *a posteriori* d'artistes ou de leurs œuvres dans des genres ou des lignées historiques.
- 41 Si nous prenons le cas paradigmatique de Basquiat, on le voit alterner du statut de simple tagueur de rue passé au musée, à celui de digne héritier de grands noms de l'art classique de la Renaissance, successeur du « primitivisme urbain » d'un Jean Dubuffet ou égal stylistique d'artistes contemporains tels que Rauschenberg ou d'autres, s'inscrivant également dans le courant des « dessins graffitis » comme par exemple Cy Twombly (ce sont là autant de références citées à propos de Basquiat par Louis Armand¹⁹). En outre, ses racines, son enfance ou ses traumatismes sont souvent avancés pour analyser son œuvre, brouillant pour ce qui le concerne la frontière entre *street art* et art brut : c'est ce qui ressort par exemple des analyses de son œuvre et de sa vie dans l'ouvrage collectif dirigé par Olivier Berggruen lors de l'exposition que lui a consacré la fondation Memmo à Rome, en 2008-2009.
- 42 On le voit donc, et c'est une question qui touche à l'histoire de l'art en général, la délimitation des frontières artistiques, historiques ou stylistiques est dans le *street art* très sensible. Puisqu'il a été question ci-dessus du rapport qu'il peut y avoir entre *street art* et art brut (et l'on s'interroge forcément sur cette frontière en parcourant les « œuvres » *in situ*), il est parfois intéressant d'interroger les artistes eux-mêmes. Voici ce que nous a répondu l'un d'entre eux, aujourd'hui street-artiste résidant à Caen et dont nous ne dévoilerons pas le nom par respect pour sa vie privée. Après avoir fait de nombreux séjours psychiatriques et affirmé que « la maladie de l'art m'a sauvé de l'art de la maladie », il complète son propos en ajoutant : « Oui, la peinture m'a sauvé de la dépression et de la schizophrénie... Aucune sorte de traitement ou internement ne m'a vraiment aidé²⁰ ».

Conclusion

- 43 Le *street art* considéré comme manifestation spontanée et *in situ* d'une humanité qui n'a pas d'autre accès à une forme de visibilité et de témoignage – voire d'éternité – a en quelque sorte quasiment toujours existé. Le *street art* tel qu'il est véhiculé aujourd'hui par les médias, les marchands d'art, les institutions publiques ou privées, en est une récupération qui en a souvent dévoyé le sens même. Il est étonnant aussi de le voir enseigné dans des écoles d'art, dans des formations universitaires, le faisant entrer dans

un schéma institutionnel radicalement contraire à son essence : c'est ce que nous avons dénoncé récemment dans un numéro de la revue *Hermès*²¹.

- 44 L'œuvre dans la rue pourrait souvent relever du *high art*, mais le lieu où elle est produite, le support qui la porte, la spontanéité, voire la dangerosité de sa production, participent autant de son essence que le motif lui-même. En ce sens, le *street art* n'existe pas quand il est exposé là où le conformisme de la récupération et le mercantilisme le redéfinissent, et que le lieu même de son exposition officielle efface une grande partie de ce qui le constitue. Enfin, même si l'on se contente de ne considérer que l'art pratiqué *in situ* et de façon spontanée, voire illégale, toutes les questions soulevées dans les pages précédentes restent d'actualité : celles concernant les frontières, les classifications, les intentions, les styles, les genres ou les influences.

BIBLIOGRAPHY

- Adnate (2014). *Londres : VNA (Very Near Almost)*, 27, pp. 17-26.
- Armand, L. (2001). « Jean-Michel Basquiat©. Identity and the Art of (Dis) Empowerment » Prague : *Litteraria Pragensia*, 11 (21), p. 94-106.
- Baudrillard, J. (1976). « Kool Killer ou l'insurrection par les signes ». In J. Baudrillard (Auteur), *L'échange symbolique et la mort*. Paris : Gallimard.
- Belting, H. (2007). *L'histoire de l'art est-elle finie ?* (Trad. J.-F. Poirier et Y. Michaud), Paris : Gallimard Folio Essais. Ouvrage original : Belting, H. (1983). *Das ende der kunstgeschichte ?*, Munich : Deutscher Kunstverlag.
- Berggruen, O. (Éd.) pour la Fondazione Memmo (2008). Jean Michel Basquiat. *Fantasmî da scacciare*. Milan: Skira.
- Bou, L. (2005). *Street Art: The Spray Files*. New-York: Harper Design
- Brassaï (1960). *Graffiti*. Paris : Flammarion.
- Cohen, T. (1993). « High and Low Thinking About High and Low Art ». In *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.51, N°2, 1993, p. 151-156.
- Guémy, C. alias C215 (2013). *Graffiti, street art, muralisme... et si on arrêtait de tout mélanger ?* In <http://rue89.nouvelobs.com/rue89-culture/2013/11/06/graffiti-street-art-muralisme-si-arretait-tout-melanger-247235>
- Chalfant, H. & Cooper, M. (1984). *Subway Art*. New-York: Thames and Hudson.
- Fontaine, B. (2011). *Graffiti, une histoire en images*. Paris : Eyrolles.
- Fontaine, B. (2012). Interview dans : *Magazine Paris*Tonkar*, mardi 7 février 2012, en ligne sur : <http://paristonkar.blogspot.fr/2012/02/interview-de-bernard-fontaine-graffiti.html>
- Fontaine, B. (2014). *Découvrir et comprendre le graffiti. Des origines à nos jours*. Paris : Eyrolles.
- Fraenkel, B (1986). « La délinquance lettrée des délinquants de NY ». In : *Tribu*, 10, 1986.

- Genin, C. (2013). *Le street art au tournant*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.
- Gerini, C. (2015), Le street art, entre institutionnalisation et altérité. In *L'artiste, un chercheur pas comme les autres* (F. Renucci & J.-M. Réol, eds), revue *HERMES*, CNRS éditions, N° 72, pp. 103-112.
- Gerini, C. (2016). *Street art et graff' dans le Var. Des talents insoupçonnés*. Pierrefeu du Var et La Seyne sur Mer : Editions Nouvelles Mémoires & Villa Tamaris Centre d'Art.
- Heinich, N. (2015). *La sociologie à l'épreuve de l'art, entretiens avec Julien Ténédos*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, Collection Réflexions Faites, 2015.
- Hugues, M. L. (2009). *Street Art & Graffiti Art : Developing and Understanding*. Thèse soutenue à la Georgia State University le 16 juillet 2009.
- Lewisohn, C. (2008). *Street Art : The Graffiti Revolution*. New-York : Abrams.
- Neubay & Julius (2014). *Je cours toujours*. Paris : ouvrage autoédité.
- Riout, D. (1994). « Les graffitis entre interdit et légitimité ». In C. Legendre, S. Portelli, O. Maire & C. Carlier (Éds.), *Création et prison*. Paris : Éditions de l'Atelier.
- Taki183 (1971). Interview dans l'article du *New-York Times* du 21 juillet 1971 : « "Taki 183" Spawns Pen Pals ». New-York : *New-York Times*.
- Saphiro, R. (2004). « Qu'est-ce que l'artification ? » XVIIème Congrès de l'AISLF (Association Internationale des Sociologues de Langue Française), *L'individu social, Comité de recherche 18, Sociologie de l'art*, Tours, juillet 2004
- Schwartzman, A. (1985). *Street Art*. New-York : Bantam Doubleday Dell Publishing Group.

NOTES

1. Genin, C. (2013). *Le street art au tournant*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.
2. Baudrillard, J. (1976). « Kool Killer ou l'insurrection par les signes ». In J. Baudrillard (Auteur), *L'échange symbolique et la mort*. Paris : Gallimard. Extrait issu de la réédition de 2005 aux éditions en ligne et papier *Les Partisans du moindre effort*, p. 16. Consultable sur le site : <http://lpdme.org>.
3. « I began painting as a graffiti writer in my teens, and was obsessed from the beginning with aggressive Wildstyle. After 10 years of painting letters, many working on the one style, I wasn't feeling stimulated, so I decided to flip it and start painting portraits instead. I could instantly and more directly create and communicate emotions and feelings through the faces I was painting. » Adnate (2014). Londres : VNA (Very Near Almost), 27, p. 18.
4. Guémy, C. alias C215 (2013). Graffiti, street art, muralisme... et si on arrêta de tout mélanger ? In : <http://rue89.nouvelobs.com/rue89-culture/2013/11/06/graffiti-street-art-muralisme-si-arretait-tout-melanger-247235>
5. Riout, D. (1994). « Les graffitis entre interdit et légitimité ». In C. Legendre, S. Portelli, O. Maire & C. Carlier (Éds.), *Création et prison*. Paris : Éditions de l'Atelier, 1994, p.96.
6. Interview (mardi 7 février 2012) de Bernard Fontaine par les journalistes du magazine *Paris Tonkar*, en accompagnement du numéro de février 2012, en ligne sur <http://paristonkar.blogspot.fr/p/interviews.html>
7. Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ?* (trad. J.-F. Poirier et Y. Michaud), Paris : Gallimard Folio Essais, 2007, p.62.
8. Nous renvoyons le lecteur à un petit ouvrage grandement illustré que nous venons de produire et qui résulte justement de ce travail d'enquête : Gerini, C. (2016). *Street art et graff' dans le Var. Des*

talents insoupçonnés. Pierrefeu du Var et La Seyne sur Mer : Editions Nouvelles Mémoires & Villa Tamaris Centre d'Art.

9. Hugues, M. L. (2009). *Street Art & Graffiti Art : Developing an Understanding*. Thèse soutenue à la Georgia State University le 16 juillet 2009 : « Street art, originally coined by Allan Schwartzman in 1985 (Lewisohn, 2008), is an all encompassing varied artistic expression against an urban backdrop, deriving directly from the graffiti revolution, in a two-dimensional or three-dimensional state. Often referred to as post-graffiti (Bou, 2005, p. 7), it carries a new set of aesthetic ideals, media, and techniques that were not witnessed in the 1970s and 1980s graffiti art movement in New York City. »

10. Heinich, N. (2015). *La sociologie à l'épreuve de l'art*, entretiens avec Julien Ténédos. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, Collection Réflexions faites.

11. Saphiro, R. (2004). « Qu'est-ce que l'artification ? » XVIIème Congrès de l'AISLF (Association Internationale des Sociologues de Langue Française), *L'individu social*, Tours, juillet 2004. En ligne sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00010486v2/file/Artific.pdf>, p. 2.

12. Béatrice Fraenkel, « La délinquance lettrée des délinquants de NY ». In : *Tribu*, 10, 1986, p. 17.

13. Neubay & Julius (2014). *Je cours toujours*. Paris : ouvrage autoédité, p.59.

14. Guémy, C. alias C215 (2013). *Graffiti, street art, muralisme... et si on arrêtait de tout mélanger ?* In <http://rue89.nouvelobs.com/rue89-culture/2013/11/06/graffiti-street-art-muralisme-si-arretait-tout-melanger-247235>

15. *Ibid.*

16. Nous renvoyons sur le sens de ces termes et les critères, pertinents ou non, qui les séparent, à : Cohen, T. (1993). « High and Low Thinking About High and Low Art ». In *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.51, N°2, 1993, p. 151-156.

17. Le mot étant pris au sens large d'espace public ou privé investi illégalement.

18. Nous entendons par ce mot tous les lieux où les artistes issus de la rue sont à présent exposés et/ou vendus : musées bien sûr, galeries, ventes aux enchères, mais aussi par exemple la rue elle-même, lorsqu'ils répondent à des commandes publiques ou privées pour embellir l'espace urbain.

19. Armand, L. (2001). « Jean-Michel Basquiat©. Identity and the Art of (Dis) Empowerment ». Prague : Litteraria Pragensia, 11 (21), p. 94-106.s

20. Conversation via sa page Facebook en septembre 2015.

21. Gerini, C. (2015), « Le street art, entre institutionnalisation et altérité ». In *L'artiste, un chercheur pas comme les autres* (F. Renucci & J.-M. Réol, eds), revue HERMES, CNRS éditions, N° 72, p. 103-112.

ABSTRACTS

To give a definition of what one calls « street art » today is a very complex issue because one ranks under this name some art (or no-art ?) forms that ultimately just had in common the fact of being produced *in situ*, « in the street ». A reading of the diversity of these productions, from the earliest times until the explosion of « collages », « stencils » and other « graffiti » as well as of their corollaries since the 1960s will justify the ambiguity of the question in our title. This ambiguity is heightened by the two words « art » and « street » joined in a vague generic term that forces us to ask ourselves the concepts of « art », « low art », « high art », « ratification »,

and of the loss of sense because of the institutional and market recognition of those practices initially considered as criminal acts and therefore condemnable by law.

Définir le *street art* est aujourd'hui une question très complexe tant l'on range sous cette appellation des formes d'art (ou de non-art ?) qui n'ont finalement en commun que le fait d'avoir été aux origines produites *in situ*, « dans la rue ». Une lecture de la diversité de ces productions, des époques les plus reculées à l'explosion des collages, pochoirs et autres graffitis comme de leurs corollaires depuis les années 1960, justifiera l'ambiguïté de la question posée dans notre titre. Cette ambiguïté est accentuée par les deux mots « art » et « *street* » accolés dans une appellation générique floue qui nous force à nous interroger sur les concepts d'art, de *low art*, de *high art*, d'artification, de perte de sens du fait de la reconnaissance institutionnelle et marchande de pratiques tout d'abord considérées comme des actes délictueux et donc condamnables par la loi.

INDEX

Chronological index: XXe siècle

Geographical index: Monde, Amérique du Nord, Europe, Australie

Mots-clés: street art, graffiti, tag, writing, muralisme, pochoir, low art, high art, artification, Adnate, C215, Blu, Os Gemeos, Vhils, Banksy, Pignon-Ernest, Zlotykamien, Brassai

AUTHOR

CHRISTIAN GERINI

Maître de conférences en philosophie / épistémologie

Laboratoire i3M

Universités de Nice Sophia Antipolis et de Toulon

Dernière publication : « Le street art, entre institutionnalisation et altérité », Revue *HERMES*, N° 72, 2015/2, CNRS éditions, Paris, p. 103-112