

« Où est le vandale » ? : les valeurs du graffiti en France de 1944 à 1969

Plateforme 1 : Création, patrimoine et politique

Unité d'accueil principale : INHA

Unité d'accueil secondaire : Centre Pompidou

1/ Présentation

Le présent projet vise à étendre la compréhension des logiques qui président au recours et à la valorisation du graffiti en France, de 1944 à 1969. Il s'agira d'étudier l'ampleur et la nature des significations dont les graffiti, dans leur diversité, se trouvent investis. Plus spécifiquement, ce projet envisage la manière dont la notion de « *vandalisme* », alors redéfinie et précisée d'un point de vue théorique, est à la source d'une compréhension positive de l'acte à la fois créatif et destructif que représente le graffiti. L'identification renforcée du graffiti au vandalisme mérite d'autant plus d'attention que, dans le sillage de l'Internationale Situationniste, son usage, préconisé comme un moyen d'expression et d'action politique, trahit un iconoclasme conscient qui s'inscrit explicitement dans l'histoire des révolutions françaises, convoquant notamment le spectre d'un Courbet impliqué dans la destruction de la colonne Vendôme.

Depuis la publication, dans l'urgence, des graffiti des camps et prisons de la France occupée dès 1945¹ jusqu'au remarquable investissement graphique auquel ont donné lieu les journées de mai 1968, le graffiti est redécouvert dans la période à la fois comme un moyen d'expression assimilé à une prise de liberté et comme un outil politique. Les larges études de Brassai (1959) et de Jorn (1964), inédites dans leur ampleur, confèrent au graffiti une situation privilégiée et paradoxale au sein de la création artistique. Cette pratique graphique, qui se caractérise *a minima* comme toute trace, texte ou figure inscrite sur un mur ou du mobilier, la plupart du temps dans l'espace public, se trouve à la fois interrogée dans des textes théoriques primordiaux et investie dans des pratiques contemporaines. Historiquement et intrinsèquement associé à une fonction sociale, ce moyen d'expression n'évoque pas simplement les notions de création, patrimoine et politique, il les articule de manière plurivoque pour les travailler et parfois les mettre en doute. La valorisation du graffiti par les artistes et certains acteurs politiques de la période a pris la forme d'une inversion des valeurs, faisant jouer le motif d'une création libre, vivante, contre un patrimoine contraignant, associé à une culture dominante jugée illégitime. Il s'agit ainsi, grâce au projet présenté ci-dessous, d'entrer dans les mécanismes de l'identification historiquement située du graffiti à une pratique éminemment liée à la circulation entre la création artistique, les pratiques sociales et l'action politique.

2/ Enjeux

Le graffiti comme *vandalisme positif*

L'importance inédite du graffiti en occident pendant la période a déjà été soulignée, et intégrée à une histoire désormais bien connue². Brassai sert le plus souvent d'exemple pour penser le graffiti de l'après-guerre à la reconnaissance institutionnelle des années 1980. Ancrée dans

¹ Voir par exemple Henri Calet, *Les murs de Fresnes*, Paris, Ed. des Quatre Vents, 1945.

² Voir en particulier Denys Riout, *Le Livre du graffiti*, Paris, Alternatives, 1985; Kirk Varnedoe et Adam Gopnik, *High and Low, cat. expo. New York, The Museum of Modern Art, 7 octobre 1990 – 15 janvier 1991*; *The Art Institute of Chicago, 20 février- 12, mai 1991*; *Los Angeles Museum of Contemporary 21 juin – 15 septembre, 1991*, New York, The Museum of Modern Art, 1990.

l'intérêt des Surréalistes pour graffiti et gribouillis dès les années 1930, l'approche de Brassai à la fin des années 1950 est encore tributaire d'une lecture psychologisante telle qu'elle s'exprimait déjà dans les pages de *Minotaure*. Or, depuis, de nouvelles découvertes paléographiques, l'intérêt renouvelé de chercheurs comme Leroi-Gourhan, ou les réflexions sur l'action politique par le graffiti compris comme un vandalisme positif, invitent à considérer l'importance de l'apport d'Asger Jorn, inscrite dans les recherches avant-gardistes du Situationnisme et de ses dissidents (Jorn prend ses distances d'avec l'Internationale Situationniste en 1961). Dans cette perspective, le graffiti est pensé, notamment par Debord, Bernstein et Jorn, comme un moyen d'action politique direct dans un projet artistique marqué par le souci d'un « dépassement de l'art »³. Il est l'expression d'opinions politiques visant une efficacité dans la sphère sociale. Comment s'articulent dans ce contexte les lectures psychologique et politique du graffiti ?

La valorisation du graffiti comme action négative est en outre à penser en rapport avec l'assimilation du graffiti par Dubuffet et De Solier dès 1948 à une activité artistique « anti-culturelle »⁴. Elle conduit à se demander comment le graffiti se construit, en théorie et en actes, comme un moyen d'expression propre, à compter parmi les « nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art », pour reprendre les termes situationnistes⁵. En amont, et en rapport aux inscriptions anonymes, c'est en lien avec cette compréhension du graffiti que doivent être pensées les « Directives » de Guy Debord : il s'y exprime la volonté d'une inscription *efficace*, qui ne distingue pas la pratique artistique de l'action politique⁶. Cette perspective, en établissant une cartographie plus complète des productions et textes liés au graffiti, permettra de penser le rapport, bien souvent galvaudé ou pris pour acquis⁷, entre les recommandations des situationnistes depuis les années 1950 et une lecture des manifestations de l'année 1968 comme une actualisation de l'appel des situationnistes à réaliser des « inscriptions [qui] devront étendre leurs effets depuis l'insinuation psychogéographique jusqu'à la subversion la plus simple »⁸. Le graffiti sur toile du situationniste Gil Wolman, *Le temps bouge* (1961), conservé au Centre Pompidou (AM 2002-237) pourra être analysé dans ce contexte.

Ce projet devra enfin permettre de réfléchir à la manière dont le patrimoine est devenu une préoccupation pour les artistes d'avant-garde. L'articulation de la notion de vandalisme à une pratique artistique complexifie une position iconoclaste qui se distingue des déclarations des futuristes et des dadaïstes dans les années 1910. Par le graffiti, il est possible pour les artistes de revendiquer une histoire et une culture liées au vandalisme, qui interrogent les processus de patrimonialisation, de manière positive (désigner comme importantes des pratiques supposées marginales) ou négative (remettre en cause les valeurs manifestées dans le choix de ce que l'on préserve comme patrimoine digne d'intérêt). Au cœur de cette question se trouve l'assimilation du graffiti à un processus de création spécifique, lié à des conditions (l'enfermement, l'*in-situ* urbain, etc.), dans lesquelles l'opposition entre œuvre et activité est essentielle. C'est cette opposition,

³ Il s'agit du titre de l'une des *Directives* de Debord, graphies inscrites sur des toiles que l'on connaît au nombre de cinq : « Dépassement de l'art » ; « Réalisation de la philosophie » ; « Tous contre le spectacle » ; « Abolition du travail aliéné » ; « Non à tous les spécialistes du pouvoir / Les conseils ouvriers partout ».

⁴ Voir Jean Dubuffet, « Préface aux Graffitis » et René de Solier, « Court traité des Graffitis » dans *Les Cahiers de la Pléiade*, Avril 1946, Paris, Gallimard.

⁵ Guy Debord, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2006, p. 647.

⁶ Les *Directives* furent réalisées au Danemark chez Jeppesen Victor Martin à Randers, le 17 juin 1963. Debord écrit : « j'ai peint, si le mot n'est pas un peu excessif, comme une sorte d'hommage à la manière jorienne des "peintures modifiées" » (explication au collectionneur Paul Destribats en 1988, dans une lettre). Voir Guy Debord, *Oeuvres, ibid.*, p. 647 et suivantes.

⁷ Voir Denys Riout (dir.), Dominique Gurdjian et Leroux Jean-Pierre, *Le Livre du graffiti*, Paris, Alternatives, 1985, ainsi que Yan Ciret (dir.), *Figures de la négation. Avant-gardes du dépassement de l'art, cat. expo. « Après la fin de l'art » (1945-2003), Saint-Etienne, Musée d'art Moderne de Saint-Etienne Métropole, 22 novembre 2003-22 février 2004*, Paris, Editions Paris Musées, 2003.

⁸ *Potlatch (Bulletin d'information du groupe français de l'Internationale lettriste)*, n° 23, 13 octobre 1955, in *Potlatch. 1954-1957*, Paris, Allia, 1996, p. 110.

finalement, qui permet de penser l'articulation entre art et société, et d'interroger les raisons d'une convergence entre processus créatif et action politique.

Graffiti, cultures et patrimoines

L'œuvre et le texte conséquent qu'Asger Jorn consacre à l'assimilation du graffiti sont essentiels. Ils désignent le vandalisme comme un processus complexe impliquant une relation concurrentielle ou conflictuelle entre différentes cultures, un processus auquel l'artiste confère des qualités positives. En lui consacrant une étude spécifique qui fait encore lacune, il s'agit non seulement de restituer l'importance historique de cette pensée, mais également de considérer le graffiti comme un cas problématique d'articulation entre la création et le patrimoine.

En effet, le graffiti trouve un nouvel écho, comme une création spontanée, dans les préoccupations contemporaines aussi bien chez CoBrA, que chez Dubuffet ou chez les peintres comme Twombly, Tapiès ou Novelli. Mais il est au même moment pensé par l'historien de l'art Louis Réau comme un des exemples d'une typologie sur laquelle repose le projet inédit d'une *Histoire du vandalisme*⁹. Réau intègre ainsi le graffiti à la catégorie générale du « vandalisme » : « la bêtise joue un rôle dominant dans l'éclosion d'une variété puérile, assez bénigne en apparence, mais particulièrement irritante de vandalisme, qui s'appelle la graffitomanie »¹⁰. L'observation de nature psychologique sert d'appui à une critique politique.

En 1964, non sans paradoxe, le texte de Jorn s'appuie sur l'étude de Réau – la première à écrire une « histoire du vandalisme en France ». Jorn renverse la perspective en appréhendant le graffiti à l'aune de la « tradition » qui « englobe tout ce qui se passe de génération en génération comme croyances, habitudes, idées et images. »¹¹. Cette tension permet de considérer le graffiti dans son rapport au patrimoine à partir d'un point de vue nouveau. Inséré dans *Signes gravés...*, l'essai de Jorn, intitulé « Sauvagerie, Barbarie et Civilisation », donne une dimension nettement politique à son propos, qui résonne explicitement autant avec les textes d'un Dubuffet vilipendant les « valeurs culturelles », qu'avec les considérations sur la « civilisation » du groupe « Socialisme et barbarie ». Jorn le Danois s'y présente en outre comme un descendant des Vandales retrouvant dans une France latine et chrétienne les « inscriptions », traces d'une culture minoritaire laissées sur les bâtiments religieux de la civilisation chrétienne. Paradoxes, contradictions, ambiguïtés : voilà bien ce qui intéresse Jorn (et nous après lui) dans le graffiti. Il déploie les problèmes posés par cette activité et ne manque pas de les situer dans une histoire qu'il rappelle : « Les conquêtes et destructions napoléoniennes étaient illustrées par de courtes scènes, sur la colonne Vendôme. Mais, sous la Commune, la mise à bas de l'ennuyeuse colonne ayant engagé la responsabilité du peintre Courbet, les Français eux-mêmes ne savent pas, aujourd'hui, où est le vandale. »¹²

Le graffiti à la jonction du politique et de l'artistique

L'idée communément admise d'une simple « valorisation » du graffiti par les artistes dans l'après-guerre¹³, doit donc laisser place à une interrogation des raisons et débats de cette valorisation. Elle semble finalement consubstantielle à une pensée qui souhaite envisager la relation entre création, patrimoine et politique. Pour Jorn qui pense dans le cadre d'un « antagonisme de la culture et de la civilisation »¹⁴, le « renouvellement » en 1964 est de nature politique, et il le pense en discutant les thèses de Jean-Paul Sartre, Henri Lefebvre, Martin Möller. L'activité artistique manifestée dans le graffiti ne s'oppose que de manière complexe à l'œuvre matérielle.

⁹ Louis Réau, *Histoire du vandalisme, Les monuments détruits de l'art Français*, Paris, Hachette, 1959.

¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹¹ Asger Jorn, *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados*, Copenhague, Borgen, 1964, p. 43.

¹² *Ibid.*, p. 139.

¹³ Voir notamment Denys Riout (*op. cit.*) Kirk Varnedoe et Adam Gopnik, (*op. cit.*), et William McLean, *Les graffiti de Paris*, lieu inconnu, s.n., 1965.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 219.

Cette étude sera notamment l'occasion de revenir sur les cas exemplaires souvent mentionnés au titre d'un glissement des préceptes Situationnistes vers le mouvement étudiant et ouvrier à partir de 1966, glissement dont il faudra interroger les modalités et l'éventuelle réciprocité. A ce titre, l'histoire des graphes « Ne travaillez jamais » réalisés par Debord et les étudiants, pourra être étudiée, comme les débats autour des graffitis des fresques de la Sorbonne et de Nanterre par les étudiants ou les Situationnistes.

3/ Sources

Le premier travail sur les sources s'attachera à définir la situation et les réévaluations du graffiti à l'articulation des formes artistiques et de la pensée critique. Il sera possible pour cela de s'appuyer sur un corpus large de textes, notamment ceux de Debord et des Situationnistes parus dans *Potlatch* et *l'Internationale Situationniste*, ceux d'Asger Jorn (*Pour la forme* (1957) et *Signes gravés sur les église de l'Eure et du Calvados* (1964)), ceux de Dubuffet et de René de Solier. Ces textes qui élaborent une valorisation contre-culturelle du graffiti pourront être confrontés notamment aux modèles historiques que constituent ceux de l'abbé Grégoire, Restif de la Bretonne, Lombroso ou Brassai (entre les années 1930 et 1961) mais également aux écrits contemporains qui revoient les définitions du graffiti, comme ceux de Calet ou McLean. Ce projet s'inscrit donc dans les réflexions menées au sein du Labex, et celles menées à l'INHA dans le cadre de l'axe de recherche « Pratiques de l'histoire de l'art ».

La collection « Histoire du Vandalisme » fondée par Asger Jorn fera l'objet d'une recherche documentaire, facilitée par les textes et correspondances conservés aux Archives Asger Jorn à Silkeborg. Le fonds de la galerie Cordier du Centre Pompidou conservé à Toulouse apporte des éléments contextuels sur l'élaboration et la diffusion du travail de Brassai. Un texte préparatoire de plus de 300 pages de René de Solier consacré au graffiti et conservé à Bibliothèque littéraire Jacques Doucet constitue un apport d'autant plus conséquent que, rassemblant des textes de 1948 à 1970, il n'a pas été étudié. Son analyse pourra être complétée par la consultation des fonds René de Solier aux Archives et Musée de la Littérature de la Bibliothèque Royale de Bruxelles et du Fonds Debord à la BNF. Concernant Mai 68, les ressources documentaires organisées par la bibliothèque de Sciences Po Paris offriront les moyens d'une mise en perspective historique.

Enfin, le rôle de la photographie et des photographes dans la constitution des corpus devra aussi faire l'objet d'un examen attentif, autant pour interroger la manière dont se constitue notre savoir sur les inscriptions, que les transformations de l'objet étudié induites par cette médiation. L'action des photographes, Brassai au premier plan, mais aussi Gérard Franceschi, co-auteur avec Jorn de *Signes gravés...*, Bruno Barbey et la collection de clichés de mai 68 (Fonds Magnum), ou Jo Schnapp et ses clichés pour *L'imagination au pouvoir*, devra être analysée pour comprendre les photographies non comme de simple documents, mais comme des œuvres situées dans une réévaluation d'une pratique graphique jusqu'alors considérée comme marginale. A ce titre, ce projet a vocation à contribuer au travail mené au sein de l'axe de recherche « Archives de la période contemporaine » de l'INHA.