

LE MUR ET LE MASQUE. À PROPOS DE BANKSY

Denis Saint-Amand

(Université de Liège)

Résumé. Le présent article se penche sur le cas de Banksy en interrogeant un double mouvement d'image, à l'aune de deux acceptions de cette notion. Il s'agit d'abord de questionner l'évolution des *images* réalisées par l'artiste, c'est-à-dire de sa *production* : après un retour sur les tendances générales du *street art*, on étudie l'esthétique de Banksy, en cherchant à identifier les motifs récurrents qui sous-tendent son discours et qui lui permettent de prendre position contre une série de cibles. Il s'agit ensuite d'étudier la trajectoire de l'artiste et la manière dont il occupe sa position en diffusant une *image de soi* articulant masquage d'identité et omniprésence. L'article tente alors de dégager les logiques d'une production inauguralement vouée à conserver une dimension sauvage, éphémère et illégale, mais désormais engagée dans un marché de l'art, où elle s'institutionnalise paradoxalement.

Street art et identité secrète

Artiste polymorphe associé à la tendance plus ou moins vaste du *street art*, l'anglais Banksy autorise, au moins, deux appréhensions sociologiques à travers le prisme de l'*image*, lesquelles procèdent de deux acceptions voisines mais distinctes de cette notion¹. La première prise se situe sur le plan du *logos*, en tant que production iconique et artistique concrète, liée à différents modes d'expression et techniques bien particuliers, oscillant entre une certaine forme de fixité et une dimension mouvante sinon mouvementée. La seconde valeur, au-delà du produit (du message), implique que l'on se penche sur le cas du producteur (de l'émetteur), puisque l'image que celui-ci diffuse de sa propre

1 Le propos se centre ici sur la période qui s'étend de 1992 à 2012. Les développements postérieurs de la trajectoire et de l'œuvre de Banksy devraient faire l'objet d'une analyse complémentaire (qu'on songe notamment à son séjour à New York en octobre 2013 à l'occasion de l'exposition *Better Out Than In*, marqué par une série de happenings et hyper-médiatisé).

personne, la représentation intuitive qu'il autorise que ses récepteurs se fassent de lui-même, est également sujette à inflexions. Plus qu'un déplacement, c'est une articulation, dès lors, qui doit se mettre en place entre le questionnement du *logos* et de l'*ethos* ou, plus justement, de la *posture*, entendue au sens que Molinié et Viala (1993) et, à leur suite, Jérôme Meizoz (2007 ; 2011) ont donné à ce concept. La posture peut se définir comme la façon dont un individu occupe une position dans un champ donné, en se distinguant par une série de spécificités à la fois sur le plan discursif et sur le plan comportemental. Mobilisé et questionné par différents travaux en sociologie de la littérature qui ont permis d'évaluer ses apports et ses limites dans ce domaine de recherches (COnTEXTES 2011 ; Van Nuijs 2011), l'outil postural doit encore être mis à l'épreuve d'objets extérieurs à l'univers littéraire, qui permettraient de mesurer l'étendue de son domaine d'opérabilité² et, éventuellement, de reformuler de façon plus universelle ses propriétés³.

Pour mettre le cas Banksy à l'épreuve de ces modèles, il convient avant tout de le baliser en tentant, dans un premier temps, de cerner les caractéristiques fondamentales du mode d'expression particulier qu'est le *street art*. Ce phénomène connaît depuis quelques années un succès aussi croissant que paradoxal (par l'institutionnalisation qu'implique cette mode) dont témoigne, entre autres, la multiplication d'ouvrages d'entretiens, portfolios et autres anthologies publiés par des maisons d'édition comme Collins, Abrams ou Taschen⁴. Plus volontiers mobilisée par les critiques et les amateurs que par les praticiens, la locution *street art* n'est au fond qu'une étiquette, et comme toutes les forgeries de ce type, elle ne doit pas être hypostasiée. Il est toutefois possible de dégager une conception extensive du *street art*, qui permet de réunir différents

2 Une réflexion concernant l'influence des lieux d'émergence d'une posture sur les réceptions de celle-ci, lesquelles semblent quelquefois traduire la prédominance d'effets de légitimité graduelle fidèles à une forme hiérarchie arbitraire entre certains domaines artistiques, a déjà été ébauchée en d'autres lieux (voir Saint-Amand 2011).

3 De cette façon, le concept de « champ », développé par Pierre Bourdieu (1998) et formidablement éclairant, entre autres, quant aux logiques de l'univers littéraire parisien de la seconde moitié du XIX^e siècle, et le principe d'autonomie – relative (voir Sapiro 2010) – qu'il suppose, piliers de la notion de *posture* selon Meizoz, semblent moins convenir aux univers artistiques hybrides et largement mercantilisés du XXI^e siècle.

4 Voir, parmi d'autres : Lewisohn (2008), Blackshaw et Farrelly (2009) et McCormic (2010).

modes d'expressions voisins, dont elle prolonge en quelque sorte le dialogue potentiel en les fédérant un peu artificiellement. Cette définition large de la pratique, dans le présent cadre, paraît opérante : elle recouvre, sans trop tenir compte des supports et moyens exploités, les modes d'expression fondés sur un souci esthétique qui partagent une volonté de redonner sens à la démocratie de l'espace public en le réinvestissant de façon illégale. « La poésie est à faire par tous. Non par un », le *credo* d'Isidore Ducasse, largement récupéré, est bien connu, et le refus d'un art élitiste qui motivait sa réappropriation par les surréalistes se retrouve dans ces modes d'expression urbains : ceux-ci se révèlent moins partisans d'une désacralisation complète de l'art que d'une croyance en une forme d'universalité de ce dernier, qui toucherait non seulement le pôle producteur mais aussi le support employé. Le *street art*, en ce sens, serait l'actualisation d'un idéal manifestaire en vertu duquel « l'art serait à faire par tous, partout ». Du reste, parce qu'elle se développe illégalement sur les murs des villes, la pratique est vouée à une existence plus ou moins éphémère, dont la durée dépend en grande partie de la tolérance des autorités régnant sur les lieux envahis. Selon cette perspective donc, le *street art* est moins une affaire de technique que d'objectifs et de déplacements, et l'on trouve réunis sous sa bannière aussi bien le pochoir (technique d'impression en creux, qui se traduit par *stencil* en anglais) que le tag (signature murale calligraphiée, souvent à l'aérosol), en passant par l'installation publique, le *sticker* (autocollant imprimé ou fait à la main) et l'affiche. Il serait envisageable d'opérer, au cœur de ce cadre global, une série de distinctions entre des pratiques, en se fondant sur des critères techniques (variété de supports et d'outils – bombe aérosol/marqueur, impression à même le mur/collage, etc.), esthétiques et idéologiques (revendications spécifiques, lien avec un mouvement – comme le hip-hop dans le cas du *graff*, par exemple), voire en établissant une typologie sur la base des degrés de clandestinité de ces réalisations⁵. C'est que

5 L'« art urbain », défendu et revendiqué en France depuis les années 1970, est rapidement toléré, encouragé et subsidié : qu'on pense à des artistes comme Ernest Pignon Ernest, qui avait repeuplé Paris de Rimbaud vagabonds à la fin des années 1970, et Gérard Zlotykamien, qui à la même période tague des silhouettes fantomatiques dans le chantier des Halles (ses « éphémères » sont censés évoquer les ombres humaines imprimées sur les murs d'Hiroshima après l'explosion) ou Daniel Buren, dont chacun connaît au moins les colonnes. Ce n'est pas le cas de « l'art de rue », plus informel, réfractaire à l'institutionnalisation et qui cultive à tout prix son illégalité : qu'on pense au titre-phare des rappeurs

les étiquettes, on le constate aisément, ne sont pas étanches. Il peut sembler préférable de ne pas chercher à instaurer des classes trop strictes et de conserver à l'esprit la valeur axiologique du *street art* comme pratique démocratique, illégale et marginale – sans trop se soucier, donc, des variétés et tendances parfois concurrentes réunies à l'intérieur de ce domaine, lesquelles autorisent du reste les déplacements et passages. Banksy en est un bon exemple puisque, s'il se fait d'abord connaître par ses stencils, il était dans son plus jeune temps lié au *graff*; à en croire l'intéressé, c'est surtout pour des contraintes pratiques (à savoir une volonté de gagner du temps afin de réduire les risques d'être appréhendé par la police) qu'il s'est redirigé vers l'art du carton prédécoupé⁶.

Hormis ce genre d'anecdotes livrées par l'artiste lui-même, les données factuelles relatives à la trajectoire privée de Banksy sont en réalité éparses. Sous ce pseudonyme, on sait que se cache un Anglais né en 1974 et ayant grandi à Bristol. Pour le reste, peu de choses filtrent au sujet de son état civil et, si les tabloïds d'Outre-manche ont multiplié les tentatives de dissiper le mystère qui l'entoure, publiant d'improbables photographies censées l'identifier et en allant jusqu'à évoquer l'hypothèse d'une entreprise collective, c'est souvent en vain. Cette stratégie d'anonymat soigneusement développée et entretenue participe d'une logique d'autodéfense procédant directement de l'illégalité, revendiquée par les artistes, dans laquelle le *street art* se construit. Les pseudonymes et les équivoques concernant les données biographiques font donc partie intégrante du milieu, par effet de champ et par tradition, mais aussi par nécessité. Plus encore, le fait de se construire une identité en grande partie nébuleuse participe également d'une mise en scène de soi bien particulière dont l'intérêt en matière de *captatio benevolentiae* n'est pas négligeable :

Marseillais de la Fonky Family, dont les amateurs se souviendront que le seul « art de rue » graphique qu'il évoque est le « tag », posé « sur les fourgons [...], sur les trains, les murs crades et là où ça craint, comme sur les palais ou commissariats ».

6 « When I was eighteen I spent one night trying to paint "LATE AGAIN" in big silver bubble letters on the side of a passenger train. British transport police showed up and I got ripped to shreds running away through a thorny bush. The rest of my mates made it to the car and disappeared, so I spent over an hour hidden under a dumper truck with engine oil leaking all over me. As I lay there listening to the cops, I realized I had to cut my painting time in half or give up altogether. I was staring straight up at the stencilled plate on the bottom of a fuel tank when I realised I could just copy that style and make each letter three feet high » (Banksy 2005 : 13).

partant d'un cas comparable développé au cœur du champ littéraire français, David Vrydaghs (2008) est parvenu à objectiver les enjeux de la posture d'Henri Michaux, en montrant comment le poète, tout au long de sa carrière, s'est construit une image d'« écrivain insaisissable », qui attire l'attention en déconcertant, s'efforçant de brouiller les pistes en insistant paradoxalement sur sa propre discrétion, ne donnant que très peu d'interviews mais spectacularisant celles-ci, et réinventant à leurs rares occasions des parcelles de sa propre trajectoire. Banksy ne fait rien d'autre quand il s'entretient avec des interlocuteurs privilégiés en portant un masque, manie systématiquement l'ironie et l'amphibologie⁷, et se refuse à tout commentaire autobiographique en laissant néanmoins filtrer quelques informations. Il s'agit là d'une forme d'actualisation d'un possible postural qu'on trouve décliné sous des avatars divers et poussés à des extrêmes différents, depuis l'omniprésence discrète d'un Félix Fénéon (présenté par Alfred Jarry comme « celui qui silence ») jusqu'à Thomas Pynchon, en passant par Fantômas, Zorro et par Batman – ces figures mythiques trouvant une place justifiée dans cette énumération, puisque les postures de retrait qu'elles adoptent participent de leur réussite et nourrissent un imaginaire social qui peut être partiellement réactualisé dans des comportements auctoriaux.

De la satire effaçable à la première exposition

Natif de Bristol, c'est dans cette petite ville que Banksy commence à poser son pseudonyme sur les murs et les trains à partir de 1992. Au fil des années, cet inconnu devient une sorte de petite célébrité locale, dont les sorties murales sont appréciées. Fidèles à la contestation polymorphe d'un *street art*, qui se positionne volontiers dans des débats dépassant l'univers artistique, les images de Banksy se fondent sur une efficace poétique de l'ironie.

Ces productions se dirigent contre les tares habituelles de la bourgeoisie (à l'image d'une scène d'adultère quasi-vaudevillesque reproduite en trompe-l'œil sur différentes habitations – fig. 1), mais elles peuvent également se révéler franchement corrosives quant elles s'en prennent aux institutions coercitives et aux « appareils répressifs d'état » que sont la police et l'armée. Celles-ci sont

7 « J'utilise l'art pour contester l'ordre établi, mais peut-être que j'utilise simplement la contestation pour promouvoir mes œuvres », glisse-t-il à Thomas Jean dans le cadre d'une interview pour le magazine *Beaux-Arts* (2010 : 94).

pour Banksy des cibles emblématiques : de Bristol à ses premières escapades londoniennes, l'artiste prône de la sorte une forme de désarmement pacifiste, et invite dans le quotidien de ces institutions des trouble-fêtes innocents (souvent des enfants ou des *street artists* – fig. 2).

Sur d'autres murs, c'est le système axiologique conservateur de ces institutions qui est raillé, par l'intrusion, dans leurs effectifs, d'éléments supposés déviants (par exemple, la représentation de Bobbies homosexuels passionnés ou d'un autre policier typique, prêt à inhaler une ligne de cocaïne – fig. 3 et 4).

La reine Victoria, en tant que symbole de l'âge d'or du Royaume-Uni, est également victime de représentations satiriques qui mettent à mal sa moralité, puisqu'on peut la voir infliger des pratiques sexuelles dominatrices à un corps féminin dont elle recouvre le visage (fig. 5). Ce *stencil* en particulier est significatif dans la mesure où, revendiqué par une signature bien visible, il fait partie de ceux que les services d'entretien ont le plus traqué.

Si ces images d'écarts sexuels royaux ne sont que des étoiles filantes, l'image de leur auteur prend rapidement de l'ampleur : l'artiste commence, à la fin des années 1990, à s'exporter et son nom devient associé à une certaine esthétique du pochoir, particulièrement reconnaissable et qui, dans de nombreux cas, rend toute signature superflue. C'est, au fond, par son style et certains motifs que Banksy signe : parmi ses sujets de prédilection, la figure du rat devient vite une sorte d'animal-totem. Le nom du rongeur est certes l'anagramme du mot *art*, mais l'animal est en outre riche d'un imaginaire qui convient parfaitement à l'autoreprésentation du *street artist* en paria : « Ils ont une existence illégale. Ils sont détestés, chassés et persécutés. Ils baignent dans la crasse avec un désespoir calme. Et pourtant, ils sont capables de mettre des civilisations entières à genoux. Si tu es sale, insignifiant et mal-aimé, alors les rats constituent le modèle idéal »⁸. Cet autoportrait de l'artiste en muridé, dans les faits, semble toutefois peu conforme à l'évolution de la trajectoire de l'intéressé et repose surtout sur une réappropriation continue d'une certaine mythologie de la malédiction artistique qui supporte la posture du *graffeur*. Sans parvenir encore à vivre de ses œuvres, Banksy dispose, à la fin des années

8 « They exist without permission. They are hated, hunted and persecuted. They live in quiet desperation amongst the filth. And yet they are capable of bringing entire civilisations to their knees. If you are dirty, insignificant and unloved then rats are the ultimate role model » (Banksy 2005 : 95).

1990, d'une reconnaissance considérable dans certains milieux artistes anglais *underground* : plusieurs magazines à faibles tirages et l'internet 2.0, qui va en se développant, en font l'une de leurs personnalités favorites. En 2000, à un moment où il a déménagé vers la capitale londonienne dont il est occupé à redécorer les murs, une exposition lui est consacrée au restaurant *Severnsbed*, à Bristol, de février à avril. L'artiste, comme l'indiquent les *flyers* qu'il imprime lui-même et qui parodient la peinture de Francis Barraud récupérée comme logo par le label HMV (fig. 6), expose là des « nouveaux graffitis, peintures et photographies ».

L'événement marque une rupture avec l'idéal du *street art* jusqu'alors défendu, d'une part parce que Banksy ne s'affiche pas totalement comme *street artist* et, liant le graffiti à la peinture et la photographie, atténue sa dimension sauvage en se donnant à voir comme représentant de pratiques plus institutionnalisées que celle, illégale, du pochoir, par laquelle il s'est fait un nom ; d'autre part, parce que, en intégrant une salle d'exposition – fût-elle un lieu de seconde zone, une étape transitoire avant le musée –, le graffeur se prend à jouer le jeu du marché de l'art et intègre une logique institutionnelle et économique à laquelle la pratique contestataire par laquelle il s'est construit une réputation demeure fondamentalement réfractaire (et ce, malgré l'avènement antérieur d'exceptions considérables, comme Basquiat).

Au vrai, la logique mercantile ne préside pas vraiment à l'organisation de cette exposition : Banksy ne s'y montre pas et n'y met que peu d'œuvres en vente, la plus chère de celles-ci, vendue dès l'ouverture, s'élevant à 2000£. Le geste posé n'en est pas moins significatif, même s'il ne peut sembler assumé qu'à demi-mot. En un sens, il peut aller jusqu'à rappeler la candidature de Baudelaire à l'Académie française, autre manière de revendication institutionnelle forte prononcée dans un tout autre domaine au siècle précédent. Le poète des *Fleurs du mal*, en porte-à-faux avec le *nomos* du champ littéraire dans lequel il est embarqué, c'est-à-dire « le point de vue légitime du champ », établi sur des critères esthétiques autant qu'éthiques par les défenseurs de la définition la « plus "pure", la plus rigoriste et la plus étroite » de la littérature – soit, dans le cas analysé par Bourdieu, l'Académie –, revendique, comme le lit excellemment le sociologue, « son droit à la consécration que lui confère la reconnaissance dont il jouit dans le cercle étroit de l'avant-garde » (Bourdieu 1998 : 106-118 et 365-372). Mais, par là, Baudelaire revendique aussi et

surtout son droit à être pris en compte comme élément influent du champ, partant, son droit à la redéfinition des règles de l'art. On sait que la candidature du poète ne sera pas reçue, mais sa valeur d'« attentat symbolique », selon le mot de Bourdieu, est un élément marquant qui invitait à une transformation des modalités de rétribution du champ. Comme le poète, Banksy se permet une incursion dans un milieu où il n'a pas à être : il force en quelque sorte un transfert institutionnel en s'appuyant sur une réputation, sur un capital symbolique accumulé dans les marges, mais qui n'a aucune valeur du côté des circuits qu'il vise, puisque le *street art* n'y a pas de sens, n'est pas reconnu, *n'existe pas vraiment*. Le geste, en ce sens, est paradoxal, mais s'écarte en plus des formes de transgressions typiques de l'art contemporain : ces dernières, pour le dire en suivant les travaux de Nathalie Heinich (1998), ne portent pas sur les conventions de figuration (qui sont caractéristiques de l'art moderne), mais sur les frontières de l'art lui-même, qui sont sans cesse réaménagées. Les pochoirs exposés par Banksy ne posent pas, à la suite des réalisations d'un Duchamp par exemple, la question « est-ce qu'il s'agit bien d'art ? », ils affirment le droit à la consécration institutionnelle d'une pratique artistique déjà reconnue comme telle malgré son statut dominé, mais qui a assuré ses propres codes et formules (de consécration, par exemple) de façon autonome et en dehors des circuits artistiques traditionnels et, plus précisément, contre eux, contre leurs cadres et leurs supports. L'enjeu, dès lors, n'est pas à proprement parler du côté d'une revendication ontologique, mais, plus simplement peut-être (et aussi de façon plus iconoclaste), d'un déplacement structurel.

Reconnaissance et dissémination

Considérer l'exposition de Bristol comme un point de départ pour la carrière florissante de l'artiste serait peut-être faire preuve d'une forme d'illusion rétrospective, mais, à partir de cette année 2000, Banksy grandit, devient un artiste reconnu et réclamé, avant tout pour ses pochoirs dont il va pourtant se détacher partiellement. Il s'exporte bientôt à Paris (où il appose sur des panoramas donnant sur la tour Eiffel le slogan *This is not a photo opportunity*, que l'on peut également trouver sur des murs faisant face au parlement londonien) puis à Bethléem et Ramalah, où il crève certain mur de la honte de quelques plages et autres paysages plus légers (fig. 7).

Banksy commence également à se faire remarquer par d'autres manifestations de l'ordre de la « transgression créatrice », happenings et dérivés, cette fois davantage liés à une forme d'irrévérence et de relativisme artistique à la Dada plutôt que de l'universalité prônée par Ducasse. En avril 2004, déguisé en employé, il accroche dans le Musée d'Histoire naturelle de Londres une boîte en plexiglas contenant un rat empaillé, le *Banksus militus ratus* : celui-ci est équipé de lunettes de soleil, d'un sac à dos, d'un micro et d'une bombe de spray qui a servi à tagguer le slogan *Our time will come* (« notre heure viendra »). Un petit texte informe les visiteurs que cette espèce récemment découverte semble résister aux moyens de dératisation modernes et est capable de marquer son territoire à l'aide de signes très élaborés. Cette apparition incongrue donne le coup d'envoi d'une série d'intrusions délaissant le médium urbain définitoire du *street art*, tout en prolongeant la dimension irrévérencieuse de la pratique : Banksy continue alors à réaliser des pochoirs, mais il investit également d'autres types de productions éphémères, de natures variées, et se pose plutôt en artiste trublion qu'en *street artist*. En 2005, il accroche au British Museum un simulacre de fresque préhistorique figurant un individu poussant un caddie de supermarché. En 2006, il filme et poste sur son site internet son installation d'un mannequin habillé en détenu de Guantanamo dans un parc Disney et l'interruption que provoque cette incursion déplaisante. À force, l'artiste devient un performeur et rejoue à sa manière une sorte d'« art action », dans la lignée des situationnistes ou du Fluxus de Ben Vauthier, qui proposaient à leur époque (eux-mêmes dans le sillage du Walter Benjamin de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*) une réflexion sur la valeur et la force de l'image éphémère au moment de la pérennisation par la multiplication, par la reproductibilité technique. Banksy n'en est pas moins un performeur toujours absent, qui, volontairement insaisissable, passe maître dans l'art de la parodie picturale, et se spécialise dans le détournement et la remotivation contemporaine d'œuvres consacrées : parmi diverses irrévérences à l'égard de modèles illustres, il transforme notamment le *Bassin aux nymphéas* de Monet en dépotoir, et insère un hooligan éméché dans *Nighthawks* d'Edward Hopper (fig. 8 et 9).

2006 est aussi l'année de la première exposition organisée par Banksy aux États-Unis. Accueillie à Los Angeles sous le titre *Barely Legal* (« À peine légal ») et mise en place par Steve Lazarides – collaborateur de l'artiste –, celle-ci joue

la carte de l'esthétique *street art*, puisque ce sont avant tout des pochoirs qui sont exposés, mais ceux-ci sont cette fois accueillis *uniquement* sur des toiles et ne sont pas reproduits directement sur les murs le temps de l'exposition : le geste implique un détournement de l'usage urbain de la bombe aérosol, qui perd son côté sauvage en s'adaptant à un support plus académique – et tout à fait légal, quoiqu'en dise le titre de l'exposition. Banksy flirte dès lors avec les limites de la pratique dont il se réclame, mais conserve malgré tout un goût pour l'œuvre éphémère puisqu'il expose notamment un éléphant vivant recouvert de maquillage pour enfant. Celui-ci, fondu dans le décor d'un papier peint rose hyper-kitsch, porte à l'extrême une pratique de tag animalier que l'artiste avait auparavant éprouvée dans la campagne anglaise en s'introduisant de nuit dans des enclos divers pour améliorer l'esthétique de vaches et cochons britanniques. L'exposition de Los Angeles marque un tournant décisif dans la trajectoire de Banksy : toujours impossible à identifier, celui-ci se révèle un véritable phénomène de mode et ses réalisations, rendues accessibles à une clientèle et permanentes par la modification du support qui les accueille, sont prisées par les plus fortunés, qui n'hésitent pas à dépenser des milliers de dollars pour une toile tout à fait reproductible. Des fans se manifestent, vouent au tagueur un véritable culte, fétichisent ses réalisations, se rendent sur les lieux qu'il a visités et défendent ces derniers comme ils le peuvent, allant jusqu'à les protéger par des recouvrements de plexiglas. Prolongement direct de cet engouement, les fresques murales réalisées à Bristol et Londres, autrefois traquées par les services de propreté et la police de ces villes, infléchissent désormais les prix des biens immobiliers sur lesquels elles sont apposées. Dans le même temps, Banksy doit faire face à plusieurs détracteurs, qui en font une icône du mercantilisme contemporain, dénoncent l'hypocrisie avec laquelle il a profité d'un *street art* qu'il a dénaturé, et vont jusqu'à saccager ses productions en les recouvrant de leurs propres réalisations. C'est que l'artiste est devenu un produit, une marque, un label à succès, et que l'illégalité qu'il revendique et la crainte des représailles qui le contraignent à opérer dans l'ombre semblent plus tenir des souvenirs du jeune homme de Bristol semant les policiers à ses trousses que d'une réalité effective.

Une incursion cinématographique

Cet imaginaire de l'artiste traqué intervient en réalité dans l'élaboration d'un scénario auctorial qui donne à Banksy l'image d'une sorte d'artiste-héros pourfendeur d'un conservatisme artistique, également mythifiée et qui trouverait à s'illustrer dans des lieux et des institutions (les musées, perçus comme cloisonnés et élitistes), des pratiques (la visite guidée au musée, mais aussi la reproduction académique) et des acteurs (les artistes « traditionnels », qui exposent dans les musées susmentionnés). Cette représentation manichéenne s'observe dans les *teasers* qui ont accompagné la sortie française du film réalisé en 2010 par Banksy, *Exit through the Gift Shop*, où le *street art* est opposé à ce qu'on ne peut désigner que comme une représentation stéréotypée, sinon caricaturale, d'un art « pur ». Le film lui-même, qui se présente comme un documentaire, est par ailleurs très riche en ce qui concerne la représentation de la pratique du *street art* : s'il s'ouvre sur un face-à-face avec Banksy, dont le visage est masqué et la voix modifiée, il ne prend pas tant celui-ci pour sujet qu'un improbable français du nom de Thierry Guetta, vendeur de fripes exilé à Los Angeles.

Sorte de double du héros de *Benny's Video* de Hanneke, Guetta a ceci de particulier qu'il ne se sépare jamais de sa caméra, qu'il laisse tourner en permanence. En 1999, lors d'un retour en France, il découvre avec plaisir les petits monstres en mosaïque que son cousin réalise dans le but de les coller dans des lieux publics. Avec *Invader* – puisque c'est de lui qu'il s'agit –, Thierry Guetta découvre peu à peu certains des plus célèbres représentants de l'art urbain (parmi lesquels Shepard Fairey, André, Seizer, Borf, Ron English) et s'imisce dans un milieu au sujet duquel il enregistre, au fil des années, des heures de vidéo qui ont notamment pour effet de fixer des réalisations théoriquement appelées à être éphémères. Il finit par rencontrer Banksy, dont on lui avait pourtant répété qu'il était injoignable, gagne sa confiance et devient l'un de ses proches. Après l'exposition *Barely Legal*, Banksy explique à Guetta qu'il est désormais grand temps d'exploiter les images qu'il a accumulées et d'en faire un film, qui retracera l'émergence d'un *street art* désormais à son apogée. Le Français accepte et, quelques mois plus tard, présente fièrement le résultat de son montage : celui-ci se révèle catastrophique, qui tient davantage d'un zapping halluciné que d'un récit cohérent. Banksy, embarrassé, remercie néanmoins Guetta, lui demande s'il peut conserver les bandes originales et l'invite à retourner à Los Angeles, où il pourrait éventuellement se lancer lui-même

dans le *street art*. Cette proposition enthousiasme Guetta qui, persuadé que le plus célèbre des *street artists* croit sincèrement en son talent, se sent investi d'une mission et, rentré au pays, se lance dans un projet gigantesque d'exposition d'art urbain. L'artificialité de cette entreprise saute aux yeux : rassemblant une équipe d'artistes auxquels il passe des commandes aussi insolites qu'arbitraires, Guetta, qui se fait désormais appeler Mr Brainwash, voit surtout l'intérêt financier que peut représenter un tel investissement et tente d'imiter les œuvres de ses modèles et amis, auxquels il demande par ailleurs de faire la promotion de son exposition à venir. Validé par Banksy et par Shepard Fairey, qui n'ont aucune idée des réalisations de Guetta mais acceptent par sympathie de soutenir son projet, l'événement, pourvu du titre désespérément creux *Life is Beautiful*, connaît un véritable succès et, en quelques jours, Guetta vend pour plus d'un million de dollars d'œuvres. Le mot de la fin revient alors à Banksy, qui affirme regretter ce dénouement : le *street art* est définitivement devenu un phénomène de mode, si déconcertant qu'il est devenu aisé pour les imposteurs profitant de ses possibles lucratifs de s'y immiscer.

Il conviendrait de consacrer plus d'espace et de moyens à l'analyse de ce film, dont les structures narratives et la dimension réflexive mériteraient d'être décortiquées, mais contentons-nous ici d'en souligner quelques effets potentiels. Tout d'abord, à première vue, on ne peut manquer de signaler la fonction d'auto-consécration que remplit *Exit through the Gift Shop* : d'une part, à en croire le documentaire, Thierry Guetta aurait pu être l'archiviste et la mémoire vivante d'un mouvement dont il a vécu l'émergence (ce qui est une manière, pour Banksy, de faire passer le *street art* pour un phénomène des années 2000 – partant, de se faire passer pour l'un des instigateurs de cette réalité –, alors qu'il est antérieur à cela) ; d'autre part, le message final implique qu'il faille faire le départ, au cœur de cet univers artistique pourtant marginal et délibérément irrévérencieux, entre une production « pure » et une production cynique. La logique du *street art* s'en trouve complexifiée, puisqu'un trublion comme Guetta, qui parviendrait à berner le public en faisant passer du « *buzz* » pour de l'art dans le seul but de s'assurer un profit économique ne serait pas digne d'être intégré à un réseau d'artistes érigeant pourtant le second degré et la mystification en valeurs premières. C'est là qu'intervient le second niveau d'analyse. Thierry Guetta, tel qu'il se donne à voir dans *Exit through the Gift Shop*, est en réalité tellement caricatural qu'une partie du public en

est venue à douter de son authenticité : doté d'un égocentrisme inversement proportionnel à ses qualités artistiques et d'un anglais de cour de récréation, présenté, tout au long du film, comme un fou, un monomane ou un personnage sorti d'un autre siècle par les *street artists* apparaissant à l'écran, Mr Brainwash a légitimement pu être tenu pour un véritable *hoax*, un canular monté de toute pièce par Banksy et Shepard Fairey – certains allant même jusqu'à imaginer que ce bouffon de la bombe aérosol n'était autre que Banksy lui-même. À considérer cette hypothèse, la teneur du film se trouve considérablement altérée puisqu'il s'agirait dès lors moins d'un documentaire que d'une forme de fable : Banksy, continuant son numéro de funambule sur la corde du second degré, ne serait pas tant l'un des garants d'une pureté artistique qu'un individu poussant à l'extrême la réflexion sur la valeur même de l'art, capable de jouer de sa propre notoriété pour élaborer par la bande un scénario cyniquement mercantile, en invitant par la suite à mesurer ce qui sépare la situation scandaleuse qu'il a provoquée en « créant » Mr Brainwash de la position qu'il est lui-même en train d'occuper. Mystifiant la plupart du temps en affirmant qu'il mystifie, Banksy laisse ici le doute subsister, et si le message du film peut tenir dans l'affirmation que le *street art* est moins une affaire de pratiques que de valeurs (c'est le point de vue axiologique dont nous parlions plus haut), il n'en demeure pas moins délicat de situer précisément à quel niveau et par le biais de quelle modalité s'énonce ce message⁹.

En guise d'envoi : retour sur un générique ambivalent

Un dernier exemple de réalisation significative en guise d'ouverture conclusive, qui permettra à la fois de mesurer l'évolution des pratiques de l'artiste et les effets de sa posture. Les fans américains de la série animée *The Simpsons*, qui dépeint satiriquement la vie d'une famille de Springfield (très) moyenne, auront pu, le soir du 10 octobre 2010, découvrir en prélude au troisième épisode de la saison 22 (*Bart-Ball*) un générique inédit réalisé par Banksy. L'un des principes de la série est en effet que son générique est fondé sur un canevas immuable, mais subit lors de chaque épisode quelques modifications

9 Notons encore que Banksy, après le succès d'*Exit through the Gift Shop*, s'est révélé un candidat problématique à la course aux Oscars, puisque, pour des raisons de sécurité, il s'est vu refuser le privilège de pouvoir assister *incognito* à la cérémonie – c'est là l'un des aléas d'une posture de retrait comme celle qu'il adopte.

typiques : de cette façon, chaque membre de la famille Simpson vaque à une occupation bien précise (le fils, en retenue, recopie une punition sur le tableau de sa classe ; la fille aînée se fait exclure d'un cours de saxophone dans lequel elle cherche trop à se distinguer ; le père manipule de l'uranium à la centrale nucléaire de la ville ; la mère effectue des courses en compagnie de sa fille cadette) de laquelle il s'extirpe pour rejoindre hâtivement le domicile familial, plus précisément le divan du salon, où les cinq protagonistes se retrouvent pour regarder leurs propres aventures à la télévision, en un bel exemple de mise en abyme. Parmi les variations systématiques figurent la phrase de punition que Bart Simpson doit recopier au tableau, le solo par lequel Lisa Simpson interrompt sa leçon académique et, surtout, le passage du divan, qui constitue le premier gag à part entière de chaque épisode (« *the couch gag* »), basé sur l'altération du moment des retrouvailles (présence d'un individu supplémentaire ; substitution ou transformation du divan ; emploi insolite de ce dernier, etc.) ou sur le réaménagement de celles-ci selon diverses thématiques incongrues (parodies, références à d'autres séries, à différents films et artistes, etc.). Le générique original proposé par Banksy est construit en deux temps : dans le premier, qui conduit au *couch gag* et qui est raccourci par rapport à la durée du générique habituel¹⁰, l'artiste renvoie au phénomène du *street art* par quelques clin d'œil appuyés (sa signature apparaît à plusieurs reprises et la phrase recopiée par Bart Simpson, qui déborde pour le coup de l'espace du tableau, est « I must not write all over the walls » – fig. 10) ; dans le second, plus distinctif, le petit tableau de la famille Simpson se révèle un modèle fixé dans un atelier coréen produisant des marchandises dérivées de la série (fig. 11).

Ce *couch gag* développe un humour noir qui dénonce ironiquement les conditions de production de ces gadgets, soi-disant permises par l'exploitation indigne d'à peu près toutes les ressources possibles : les poupées à l'effigie de Bart Simpson sont de la sorte composées de fourrure de chatons dépecés vivants et transportées par un panda neurasthénique (fig. 12), la langue d'un dauphin mort est utilisée pour coller des colis estampillés *The Simpsons* et une

10 Les passages consacrés à Homer, Lisa, Marge et Maggy Simpson sont évincés et ce premier temps ne dure que trente-deux secondes, alors que la première partie du générique, avant le *couch gag*, dure habituellement une minute cinq secondes depuis l'adoption d'un générique HD lors du dixième épisode de la saison 20 (diffusé la première fois le 15 février 2009).

licorne à bout de souffle perce les DVD de la série. Portée par une poétique de l'hyperbole qui la fait déborder de comique, cette satire a été présentée comme virulente, corrosive et nuisible à l'image d'une Fox présentée comme dictatoriale (dans le film de Banksy, le logo du réseau de production n'orne plus un building doré, mais ce qui se présente comme une prison entourée de fils barbelés – fig. 13). La diffusion de ce générique a provoqué l'étonnement de certains médias qui se sont empressés de souligner la dimension polémique du propos et son irrévérence vis-à-vis de la Fox. Au fond, c'est plutôt cet étonnement qui surprend. Souvent présenté comme une proposition spontanée de Banksy aux réalisateurs de la série, ce générique satirique se révèle en réalité un scandale commandé, comme a pu le confesser Al Jean, l'un des producteurs exécutif des *Simpsons*, au *New York Times*¹¹ : consciente de l'image de Banksy et anticipant le battage médiatique que susciterait ce générique impertinent, la Fox avait parfaitement compris que cette dénonciation outrancière constituerait avant tout une excellente réclame. Au vrai, la satire composée par l'artiste pour le compte de la puissante compagnie de Murdoch n'est rien d'autre que le comble d'une publicité dont le principal rouage est le cynisme, et qui feint de dénoncer, sur la base de griefs caricaturés mais fondamentalement objectifs, le produit vendu pour, à défaut d'en diffuser une représentation méliorative, l'imprégner plus durablement dans les consciences.

La question, pour autant, ne doit pas se poser uniquement en termes axiologiques : il ne s'agit pas tant d'évaluer dans quelle mesure Banksy est fidèle à la posture d'artiste masqué redresseur de torts qu'il affiche que de prendre en considération les effets de ses productions en tant que réalisations artistiques et mises en scène de soi pour mesurer la façon dont ceux-ci lui permettent de modifier les règles du jeu, ou plutôt *des jeux* dans lesquels il est embarqué. L'artiste, en contribuant à une forme de valorisation de la pratique

11 L'extrait suivant est pour le moins révélateur, dans lequel on remarquera qu'Al Jean file la référence à la posture insaisissable de Banksy en le comparant implicitement à Thomas Pynchon : « – *How did you find Banksy to do this, and now that it's done, how much trouble are you in?* – Well, I haven't been fired yet, so that's a good sign. I saw the film Banksy directed and I thought, oh, we should see if he would do a main title for the show, a couch gag. So I asked Bonnie Pietila, our casting director, if she could locate him, because she had previously located people like Thomas Pynchon. And she did it through the producers of that film. We didn't have any agenda. We said, "We'd like to see if you would do a couch gag." So he sent back boards for pretty much what you saw. » (Itzkoff, 2010).

clandestine qu'est le *street art*, a œuvré à l'institutionnalisation paradoxale de cette dernière, en la déplaçant au cœur des circuits traditionnels qu'elle refuse sur des supports adaptés à ces circuits. Partant, il a œuvré et œuvre encore à un détournement de cette pratique (ce qui est finalement le comble pour un artiste érigeant le second degré en ligne de conduite). Reste que, dans cette redéfinition, que l'on pourrait qualifier de mercantile, d'une pratique traditionnellement vouée à la gratuité, c'est sans doute aussi, sur le plan réflexif, une forme de comble satirique que Banksy met en œuvre, en parvenant à intégrer à des circuits de diffusion (dont il démontre du même coup l'extrême perméabilité) une pratique éphémère qui en est exclue à la base, à l'ériger en véritable tendance et à pérenniser ses images. En cela, l'artiste ne bouleverse pas tant un univers habitué depuis longtemps aux coups de force et au culot qu'il ne réaffirme l'arbitrarité de cet univers où il est possible d'émerger en jouant le jeu du cynisme et de s'imposer d'autant mieux qu'on maîtrise ce dernier à la perfection.

Bibliographie

- BANKSY (2005), *Wall and Piece*, Londres, Century.
- R. BLACKSHAW et L. FARRELLY (2009), *The Street Art Book*, Londres, Collins.
- P. BOURDIEU (1998), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, coll. « Points essais ».
- CONTEXTES (2011), *La Posture. Genèse, usage et limites d'un concept*, dossier n° 8, [En ligne]. URL : < <http://contextes.revues.org/index4692.html> >.
- N. HEINICH (1998), *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit.
- D. ITZKOFF (2010), 'The Simpsons' Explains Its Button-Pushing Banksy Opening, dans *NY Times*, 11 octobre 2010.
- T. JEAN (2010), *Banksy art terrorist*, dans *Beaux-Arts*, n° 318, Décembre 2010, p. 88-95.
- S. LEMOINE et J. TERRAL (2005), *In Situ. Un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, Paris, Éditions Alternatives.
- C. LEWISOHN (2008), *Street Art: the Graffiti Revolution*, Londres, Abrams.
- J. MEIZOZ (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine.
- J. MEIZOZ (2011), *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine.
- C. MCCORMICK (dir.) (2010), *Trespass. A History of Uncommissioned Urban Art*, Cologne, Taschen.
- G. MOLINIÉ et A. VIALA (1993), *Approches de la réception, Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF (*Perspectives littéraires*).

- D. SAINT-AMAND (2011), *Quelque part entre Charleville et l'Arcadie. Esquisse d'une lecture croisée des postures de Virginie Despentes et de Patti Smith*, dans *CONTEXTES, La Posture. Genèse, usage et limites d'un concept*, dossier n° 8 [En ligne]. URL : < <http://contextes.revues.org/index4693.html> >.
- G. SAPIRO (2010), *L'autonomie de la littérature en question*, dans J.-P. MARTIN (dir.), *Bourdieu et la littérature*, Nantes, Cécile Defaut, p. 45-61.
- L. VAN NUIJS (dir.) (2011), *Postures journalistiques et littéraires, Interférences littéraires – Littéraire interférenties*, n° 6. URL : < <http://interferenceslitteraires.be/nr6> >.

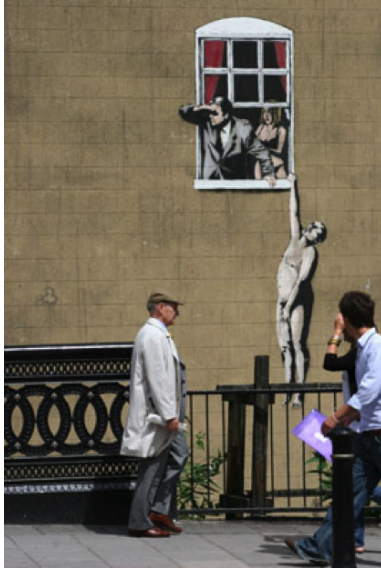


Fig. 1. Banksy, [sans titre], Park Street, Bristol
© <http://www.artofthestate.co.uk>



Fig. 2. Banksy, [sans titre], Bristol
© <http://www.artofthestate.co.uk>



fig. 3. Banksy, [sans titre], Londres
© <http://www.artofthestate.co.uk>



Fig. 4. Banksy, [sans titre], Londres
© <http://www.artofthestate.co.uk>



Fig. 5. Banksy, [sans titre], Bristol
 © <http://www.artofthestate.co.uk>

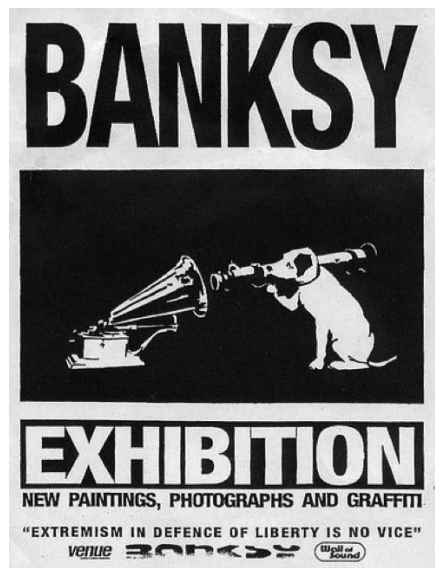


Fig. 6. Flyer de la première « Banksy exhibition »,
 restaurant Severnshed, Bristol



Fig. 7. Banksy, [untitled], Bethlehem
© <http://news.bbc.co.uk/2/hi/7125611.stm>



Fig. 8. Banksy, [sans titre], exposition *Crude Oils*, Briston, 2005
© <http://www.artofthestate.co.uk>



Fig. 9. Banksy, *Are You Using That Chair?*, exposition *Crude Oils*, Bristol, 2005
 © <http://www.artofthestate.co.uk>



Fig. 10. Screenshot of Matt Groening, *The Simpsons*, episode 3, season 22
 Fox Broadcasting Company, 2010



Fig. 11. Screenshot of Matt Groening, *The Simpsons*, episode 3, season 22
Fox Broadcasting Company, 2010



Fig. 12. Screenshot of Matt Groening, *The Simpsons*, episode 3, season 22
Fox Broadcasting Company, 2010



Fig. 13. Screenshot of Matt Groening, *The Simpsons*, episode 3, season 22
Fox Broadcasting Company, 2010