



HispanismeS

Revue de la Société des Hispanistes Français

22 | 2023

Les murs de la ville: message et témoignage

Les murs de la ville : message et témoignage

Los muros de la ciudad: mensaje y testimonio

City Walls: Message and Testimony

Mariannick Guennec, François-Xavier Guerry et Anne Puech



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/hispanismes/18251>

DOI : 10.4000/hispanismes.18251

ISSN : 2270-0765

Éditeur

Société des Hispanistes Français

Référence électronique

Mariannick Guennec, François-Xavier Guerry et Anne Puech, « Les murs de la ville : message et témoignage », *HispanismeS* [En ligne], 22 | 2023, mis en ligne le 31 décembre 2023, consulté le 02 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/hispanismes/18251> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hispanismes.18251>

Ce document a été généré automatiquement le 2 février 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Les murs de la ville : message et témoignage

Los muros de la ciudad: mensaje y testimonio

City Walls: Message and Testimony

Mariannick Guennec, François-Xavier Guerry et Anne Puech

- 1 Ce numéro monographique sur l'art dans l'espace public est le résultat d'une journée d'études organisée en septembre 2021 à l'occasion de la résidence de deux artistes chiliens à l'Université Bretagne Sud, Juan Pablo Gatica y Giovanni Zamora. Se définissant comme « muralistes », ils ont fait part, lors de différentes conférences et temps d'échanges, de leur conception de leur activité ainsi que des relations entre graffiti et pratique rémunérée, confrontant leur approche avec un autre artiste en résidence à la même période, Ezra, du collectif breton Diaspora Crew. La journée d'études, intitulée *Les murs de la ville : message et témoignage*, a permis d'analyser les objectifs des auteurs de graffiti et ceux de fresques murales, aussi bien en Europe qu'ailleurs dans le monde. Comme l'ont souligné Juan Pablo Gatica et Giovanni Zamora le 24 septembre 2021 lors d'une conférence à destination des lycéens, graffiti et néo-muralisme se retrouvent dans la volonté d'avoir un impact sur le monde environnant, de passer outre la censure institutionnelle et des médias, d'interagir avec la société. Cela explique que, lors des mouvements sociaux qui ont agité le Chili en 2019-2020, les autorités aient effacé des fresques, considérées comme une attaque contre les institutions. Ce numéro d'*HispanismeS* reprend pour partie les communications de la journée d'études, complétées par deux expériences espagnoles et une mexicaine, afin de confronter les attendus, mais aussi les pratiques, de part et d'autre de la Méditerranée et de l'Atlantique. Nous tenons à remercier tous les contributeurs ainsi que, pour leur expertise scientifique au moment de valider les différents articles, Bernard Bessière, Nathalie Botero, Francisca Cozzolino, Alicia Fernández, Edwige Fusaro, Hélène Gaillard, Christophe Genin, Vittorio Parisi, Anne Puech, Marie-Pierre Ramouche, Federico Tarragoni. Ce projet a également été mené à bien grâce au soutien du laboratoire HCTI, Héritage et Création dans le Texte et l'Image (UR4249).

- 2 Le cadre conceptuel est posé par Caroline Prévost dans son article « Nommer la production argentine contemporaine. Regards sur le débat terminologique actuel ». Elle part du présupposé qu'il faut nommer pour faciliter la communication mais aussi pour définir/se définir de la part des artistes, tout en soulignant que cela est d'autant plus difficile qu'il n'y a pas de durabilité de l'œuvre ni de collection ou de musée, ni même d'intérêt particulier des critiques de l'art pour les fresques murales argentines du XXI^e siècle. Caroline Prévost retrace rapidement l'histoire des muralismes mexicain et argentin, jusqu'à l'essor de ce dernier lors de la crise de 2002, quand une nouvelle génération apparaît et multiplie les créations, au pochoir ou dans des œuvres plus vastes. La crise sanitaire qui commence en 2020 est l'occasion pour les artistes de « poser un regard épistémologique et théorique sur leur pratiques ». Les manifestes publiés récemment emploient le terme « muralisme ». Caroline Prévost renvoie pour sa part à Cynthia Arvide et son utilisation de « nouveau muralisme », qui introduit à la fois une notion temporelle et la référence à de nouvelles techniques, tout en préservant le caractère politique de la production. Elle relève également l'expression « néomuralisme », qu'elle considère comme « encore peu conventionnelle », et les réactions de plusieurs artistes face à l'expression et à la commercialisation croissante de la pratique artistique, celle-ci devenant parfois un outil publicitaire pour de grandes marques, d'où l'apparition d'une distinction entre « muralisme communautaire » et « muralisme d'embellissement ». Enfin, Caroline Prévost analyse l'expression *Street Art*, communément employée par les chercheurs francophones et anglophones, mais qui est considérée comme une expression fourre-tout, de même que sa traduction « art urbain », depuis son apparition en 1970, soit un demi-siècle après l'apparition du muralisme mexicain. Pour conclure, Caroline Prévost insiste sur la conception différente de « l'art public » selon que l'on se trouve en Argentine ou en Europe, preuve de l'importance de la localisation dans l'emploi des termes.
- 3 Cette différence est visible dans les trois articles suivants, qui mettent en exergue trois exemples distincts de production : deux en Espagne (Valence et Jaén) et une au Mexique (Monterrey). Anaïs Florin Langlois et Juan Bautista Peiró López analysent le concept dit du « terrain vague » et différentes pratiques artistiques en lien avec celui-ci, avant de détailler l'exemple du projet *Alétheia* à Valence (Espagne). Espace abandonné et pas encore utilisé, entre passé et futur, le « terrain vague » est un espace de liberté, valorisé par des artistes comme Lara Almarcegui et Gordon Matta-Clark qui, pour une durée plus ou moins longue, bloquent toute construction sur l'espace délimité. « La verdad de la ausencia : proyecto *Alétheia* » analyse ensuite ce projet, qui attire l'attention du passant par la photographie en noir et blanc collée sur le mur du terrain vague qui se trouve derrière. Les différentes étapes de la production sont détaillées, y compris l'installation, sans autorisation, et la réaction des passants.
- 4 Laura Luque Rodrigo développe un autre exemple espagnol dans « Desvíos conceptuales y contemplativos en el muralismo. El Festival Finde en el Almendral (Jaén, España) ». L'autrice, après avoir abordé l'évolution de « l'art urbain » avec le développement des programmes informatiques, focalise son attention sur ce qu'elle appelle « l'Espagne vidée », autrement dit celle victime de l'exode rural et du manque d'infrastructures, dont le quartier vieillissant de l'Almendral à Jaén est un exemple. Plusieurs activités sont décrites : collage, dessin, utilisation de TikTok, montage végétal, théâtre-performance, cartographie humaine, enregistrements vidéo et photographies, toujours sous forme d'un travail collaboratif. L'intervention sur les murs du quartier,

institutionnalisée, apparaît ainsi comme une des activités dont l'objectif principal est de rapprocher artistes, universitaires, étudiants et habitants du quartier, pour une œuvre collective aux multiples retombées positives.

- 5 La visée est beaucoup plus politique au Mexique. Les fresques murales présentées par Adris Fernández Díaz et Rodrigo Ledesma Gómez, dans « ¿Los muros de la ciudad son un lienzo para la resistencia y la crítica social? Imaginarios en torno a Monterrey y su zona metropolitana » s'inscrivent, selon les deux auteurs, dans la tradition latino-américaine qui rapproche production artistique et dénonciation sociale, en lien avec des thématiques actuelles : accès à l'eau, changement climatique, violence de genre, migration... Les œuvres analysées permettent de transmettre un message politique, social, et de provoquer une réaction de la part des passants, tout en rendant compte du contexte de la production.
- 6 La question des relations entre artistes et institutions se pose alors. Les deux derniers articles de ce numéro thématique traitent le sujet à partir de l'exemple de Madrid, d'une part, et la mise en place de politiques publiques, d'autre part.
- 7 Lisa García, dans « Discordes graphiques : la cohabitation difficile du graffiti et de la peinture murale institutionnelle à Madrid », présente les tensions qui existent entre les graffeurs et les artistes urbains rémunérés. Dans les années 2015-2016, le changement de tendance politique de la mairie de Madrid s'accompagne d'une attitude différente face aux productions murales. La « vague de muralisme » est conçue avec une dimension touristique et donc économique. Différentes institutions publiques et privées apparaissent, de même que l'organisation de concours, festivals et programmes municipaux. La deuxième édition du festival Pinta Malasaña, en 2016, en est un exemple, de même que CALLE Lavapiés, festival organisé en partenariat avec les commerçants du quartier. Dans les deux cas, il y a une sélection d'artistes et des visites sont organisées. S'engage alors un conflit entre graffeurs et artistes muralistes, qui ne sont pas toujours issus de la rue, occupent des espaces déjà pris, peuvent gagner de l'argent quand ils sont embauchés par les municipalités, et ne cherchent pas forcément à interagir avec les passants, en particulier dans le cas des œuvres monumentales. Ce conflit est visible dans les productions peu à peu recouvertes par des graffitis, eux-mêmes recouverts par l'artiste rémunéré par la municipalité, dans un affrontement bien éloigné de la volonté des municipalités de canaliser la production sur les murs de la ville.
- 8 Anton Olive-Alvarez revient sur les enjeux pour les municipalités d'institutionnaliser la production artistique murale, mais aussi les dérives engendrées. Dans « Construire une *bonne pratique* du street-art. Production de standards et standardisation de la production dans les politiques municipales de l'art urbain », il interroge la simultanéité du changement de regard politique de différentes métropoles européennes, à travers le prisme de « bonnes pratiques », concept venu des études urbaines. L'auteur analyse la chronologie du changement avec des projets déclencheurs, comme la Tour 13 à Paris ou la L12 à Marseille, dans les années 2010, lorsque l'offre croissante de projets à destination des pouvoirs municipaux va de pair avec un regard différent sur ces mêmes projets. Toutefois, ce regard est porté par les services en charge de la politique urbaine et/ou du tourisme, qui s'appuient sur les expériences dans d'autres villes, d'autant plus facilement que les élus n'ont pas d'expérience dans le domaine et que les services culturels ne sont pas à l'initiative du projet. Le résultat est, entre autres, un nombre

réduit d'artistes sollicités, une prédilection pour ceux qui sont connus ou qui prennent en charge les aspects administratifs, sans contenu politique et très normalisé.

- 9 La question de la normalisation des pratiques picturales et scripturales dans l'espace public agite en effet les praticiens et les chercheurs depuis une dizaine d'années. On assiste à une professionnalisation de ce secteur et à une demande croissante de municipalités ou d'entités privées, qui consacrent des enveloppes budgétaires spécifiques pour investir les murs de l'espace public.
- 10 Les logiques qui s'appliquent au choix de certains artistes reprennent parfois celles du marché de l'art : appels à création avec imposition d'un cahier des charges, sélection en fonction de la renommée de l'artiste, consolidation d'un entre-soi. De la même façon, l'organisation de festivals standardisés ou la mise en place de parcours touristiques guidés, dans lesquels interviennent les mêmes artistes d'une ville à une autre, participent-elles de l'épuisement de l'offre artistique dans l'espace public.
- 11 Dans sa forme native, la pratique créative dans l'espace public est sauvage, spontanée et s'affranchit de toute subordination. On regrette qu'elle puisse désormais être régulée et envisagée comme un tremplin vers le marché de l'art. Et que certaines municipalités mettent en place des politiques d'occupation murale dans une démarche qui relève davantage d'un plan marketing que de défense de l'art pour l'art.
- 12 Comme le rappelle Lisa Garcia, l'art urbain — qui prend place sur les murs de la ville, donc¹ — est, en partie, constitué de fresques monumentales qui accaparent les regards, monopolisent les espaces d'exposition dans la rue, font office de cache-misère et ne prennent pas en compte le tissu socio-culturel de l'espace occupé.
- 13 On peut évoquer la création d'agences d'art urbain, comme Quai 36, qui représentent plusieurs artistes publics et proposent un catalogue d'interventions aux entités désireuses de décorer leur mur. Voilà une autre conséquence de cette institutionnalisation et de cette marchandisation de l'art pictural public. Des entreprises habiles, davantage animées par des logiques financières qu'esthétiques, ont su surfer sur cet engouement muraliste pour proposer leurs services en tant qu'intermédiaires. De ce fait, les propositions se standardisent, pour répondre à des appels d'offre municipaux ou privés : œuvres imposantes et polychromes aux motifs végétaux, animaux ou figuratifs. Sans oublier l'appropriation par les marques des codes de la « culture urbaine » dans leurs campagnes publicitaires.
- 14 Pour autant, cette dérive que nous déplorons, chercheurs et praticiens, ne doit pas masquer les pratiques quotidiennes créatives qui poussent à l'ombre de leurs imposantes concurrentes légales. Car oui et fort heureusement, il existe encore des écrits spontanés, des interventions réalisées en toute illégalité sur des surfaces brutes et inattendues. Et nous ne parlons pas uniquement de tags et de pièces de graffiti. L'espace public reste investi librement par des muralistes, des scripteurs, des pochoiristes, des affichistes, des mosaïstes, etc., qui maintiennent une activité créative dans l'espace public affranchie de toute autorisation. Leur démarche permet d'entretenir une dynamique saine, de proposer des interventions conceptuellement percutantes ou esthétiquement novatrices. Anaïs Florin Langlois et Juan Bautista Peiró López présentent leur démarche de recherche-création dans l'espace public de Valence, en Espagne. Il s'agissait d'occuper plastiquement les terrains vagues du centre-ville pour amener les passants à réfléchir à la notion de spéculation immobilière. Le projet, mis en place en 2014 par Anaïs Florin, consistait à révéler aux passants ce qui se cachait

dans ces espaces en transition. En collant les prises de vue de ces terrains vagues sur les murs servant à les dissimuler, elle a redonné une seconde vie aux graffiti qui occupaient ces murs décati. Cette intervention nous donne un exemple intéressant de croisement entre deux pratiques artistiques sauvages : celle du graffiti-signature et de l'art public spontané.

- 15 Il existe également des interventions d'art public de commande qui ne sont ni monumentales, ni détachées de leur contexte, ni soumises à des critères chromatiques, thématiques ou idéologiques et dont les auteurs ne courent pas après la gloire à tout prix. Des curateurs comme Jordi Pallarès Olivé mettent en place des interventions poétiques et participatives en collaboration avec les artistes. Nous pouvons donner comme exemple le projet *Fùnambuls*, conçu à Palma de Mallorca par El Tono et Jordi Pallarès, en collaboration avec la Mairie de Palma. Le projet se déclinait en cinq volets et invitait le public à recueillir des empreintes de la ville. Les traces, les signes, les balafres des murs avaient été relevés par les participants en utilisant le procédé de la décalcomanie. Le public pouvait également déambuler dans les rues de façon aléatoire, leur parcours étant déterminé par un lancer de dés. Chacun transposait ensuite le chemin parcouru sur une carte. Le tracé formait ainsi une composition unique, dont les contours avaient été modelés par le hasard et la topographie de Palma. Ces images produites aléatoirement avaient finalement été réunies et exposées ensemble.
- 16 Anton Olive-Alvarez le souligne, les interventions de commande ne sont pas uniquement gérées par des intermédiaires qui ont perçu la manne financière ou l'aspect « en vogue » du muralisme. On trouve, parmi les organisateurs de festivals et les curateurs, des graffeurs qui ont voulu trouver une solution pour vivre de leur pratique. Les manifestations qu'ils organisent proposent une programmation pointue en s'affranchissant des standards esthétiques en vogue, car ils connaissent le sujet depuis des années, pour avoir pratiqué le graffiti et la peinture murale « en mode vandale ». On peut donner l'exemple du festival Palma en Normandie et de la biennale Teenage Kicks à Rennes.
- 17 Il nous semble donc important de nuancer ce qui est trop souvent présenté comme une dichotomie entre graffeurs intègres qui auraient su conserver toute la fraîcheur, la liberté et la puissance du mouvement et muralistes vénaux au service de municipalités en mal de visibilité et de « *coolitude* » (même si, entendons-nous bien, cela existe aussi).
- 18 Précisons peut-être, pour commencer, que, dans le milieu, on considère qu'un peintre ou un scripteur « vandale » (qui intervient librement dans l'espace public) perd sa crédibilité de rue (sa « *street cred* ») aux yeux de ses confrères dès lors qu'il accepte d'être payé pour réaliser sa pratique. Il devient un « vendu ». Or, une première nuance peut être apportée : certains maintiennent malgré tout une pratique vandale en parallèle, bien souvent sous un autre nom (blason, pseudonyme).
- 19 Rappelons ensuite que certains graffeurs sont aussi tentés de vivre de leur pratique créative, en acceptant des peintures de commande. Certains sont allés jusqu'à peindre des « graffiti » sur des toiles ou à soustraire des éléments du cadre urbain pour les vendre dans des galeries d'art ou les exposer dans un musée auquel on accédait en achetant un billet. Cette duperie n'est attribuable qu'à une minorité de graffeurs. Probablement un pourcentage assez similaire à celui des artistes publics qui réalisent des fresques monumentales sans se soucier de l'espace occupé, de sa charge culturelle, de son environnement chromatique et des populations qui l'occupent.

- 20 Cette approche indifférenciée de l'espace, qu'on se trouve à Berlin, São Paulo ou Lyon, est désolante, car elle s'inscrit dans une logique de production en série d'images consensuelles. Toutefois, il nous semble également important de ne pas tomber dans le jugement de valeur et dans une forme de snobisme esthétique, de police du bon-goût, celle d'une caste *underground* qui aurait su saisir mieux que quiconque ce qui était valable ou non.
- 21 Cette forme d'art ornemental et monumental est certes parfois dépouillée de toute densité idéologique et ne propose pas toujours de rupture conceptuelle, mais elle plaît. Ce débat sur la légitimité de l'art muraliste anime une poignée de praticiens, chercheurs et curateurs. Mais les habitants d'un quartier, les passants et les visiteurs considèrent dans leur majorité que ces interventions sont plaisantes, belles, touchantes. Elles reconfigurent l'espace prosaïque de la rue et valent mieux qu'un mur gris et fissuré. La qualité utilitaire d'une œuvre d'art ne devrait pas constituer un argument. Seulement voilà, ces interventions ne sont pas destinées à un salon, à un musée ou à un public averti. Elles s'adressent aussi à un récepteur complètement indifférent aux débats théoriques sur ce que doit être une œuvre d'art ou sur ce qu'elle doit provoquer ou non. Dans la mesure où ces interventions touchent émotionnellement le récepteur, il nous semble que l'objet artistique remplit - du moins en partie - sa fonction. Peut-on se permettre, pour autant, de porter un jugement sur le goût de ces individus ? Ce serait adopter les mêmes réflexes qu'une élite lettrée et bien-pensante qui contemple avec dédain les produits de la culture de masse.
- 22 On peut parfois déceler, dans le discours ambiant, une vision rétrospective et romantique de l'art « urbain » et du graffiti. Défendre « l'art urbain d'avant », c'est aussi regretter la fin d'un entre-soi, la démocratisation d'une pratique qui se voulait réservée à une poignée d'individus éclairés, grisés par le sentiment d'appartenir à une marge qui brave les interdits. Le cercle s'est élargi. On conçoit qu'il soit douloureux d'admettre d'avoir été dépossédé par la culture savante, les institutions ou l'industrie culturelle. Pour une (des rares) fois qu'une niche culturelle s'était formée depuis le bas, elle se trouve désormais envahie, modelée et dénaturée. Cela fait, sans doute, partie du jeu. On assiste là à un phénomène propre à toute forme créative. Ce qui est subversif, pratiqué par un cercle restreint, par un groupe qui travaille à rompre des schémas (tout comme l'ont fait les avant-gardes artistiques, musicales, cinématographiques...), finit par séduire un nombre croissant de praticiens, touche un public plus vaste et s'ancre dans les mentalités jusqu'à ne plus choquer, à appartenir à l'imaginaire collectif, à devenir mouvement, à être institutionnalisé, récupéré, dompté et marchandé.
- 23 Pour autant, il est intéressant d'observer les parades mises en place pour contrer ce phénomène d'appropriation culturelle. La force mentale et créative de certains scripteurs et artistes permet de devancer l'industrie culturelle, qui se trouve à la traîne, malgré les efforts pour réguler et institutionnaliser la pratique.
- 24 Nous pouvons évoquer une autre contradiction dans les débats qui animent le petit monde du graffiti et de l'art « urbain » : s'il est vrai que certains muralistes ne prennent pas en compte le tissu socio-culturel du quartier occupé, il faut tout de même reconnaître que le graffiti est aussi imposé aux habitants d'un quartier. L'approche n'a jamais été inclusive car le graffiti repose davantage sur une logique de conquête symbolique d'un territoire. De la même façon, reprocher aux artistes publics contemporains leur soif de gloire alors que le « self-marketing » est ce qui construit le jeu du graffiti nous semble constituer une autre contradiction dans la rhétorique visant

à décrédibiliser le muralisme contemporain : la visibilité, la compétition et la surenchère sont inscrites dans l'ADN du graffiti-signature. On peut mentionner ici le graffiti « colonialiste », de la main de graffeurs qui, lorsqu'ils voyagent dans un pays, recouvrent massivement de leurs pièces les graffiti existants, sans distinction aucune. Le caractère conquérant de la pratique est ici poussé à son paroxysme, révélant finalement une démarche suprémaciste de leurs auteurs.

- 25 Cette pratique, que d'autres graffeurs trouvent discutable, nous permet d'évoquer l'importance de la nuance quant aux points de vue adoptés. Les avis sont bien souvent ethno et urbano-centrés : les pratiques artistiques dans les grands centres urbains ne sont pas les mêmes que dans les villes moyennes et les villages. De la même façon, ces pratiques et la taxinomie divergent-elles selon qu'on se trouve en Europe ou en Amérique du sud. La contribution de Caroline Prévost vient parfaitement le démontrer. L'emploi du terme « art urbain » révèle cette tendance à adopter une vision globale et à penser que les pratiques mises en place dans les villes septentrionales font office de révélateur de tout ce qui se passe ailleurs. Il est regrettable de constater encore aujourd'hui, dans certains travaux et récits, l'absence du muralisme mexicain dans la genèse des pratiques picturales publiques. Ce mouvement d'art public, qui avait une vocation idéologique, historique et pédagogique, est né il y a maintenant cent ans, après la Révolution mexicaine. De façon générale, le terrain sud-américain reste largement sous-exploité dans les travaux de recherche actuels. Pourtant, le graffiti et la peinture murales sont très ancrés dans le panorama visuel de la Colombie, du Chili, de l'Argentine, du Mexique, du Venezuela, de Cuba ou encore du Brésil. La contribution d'Adris Fernández Díaz et de Rodrigo Fernández Ledesma met en exergue la fonction révélatrice de ces pratiques dans les espaces publics latino-américains. Ces compositions visuelles figent sur les murs les luttes menées par des collectifs - luttes décoloniales, féministes, écologiques... - et donnent de la matérialité à la résistance civile. En traversant l'Atlantique, le muralisme a été partiellement dépossédé de sa charge politique. En revanche, l'art public continue d'assumer pleinement son rôle militant dans les espaces publics de certains pays sud-américains, mais aussi du Moyen-Orient, de l'Asie et de l'Afrique du Sud.
- 26 Les chercheurs et praticiens travaillant sur un terrain très urbanisé peuvent parfois oublier ou ignorer ce qui se joue ailleurs et n'offrent donc qu'une vision partielle de ce que sont les propositions créatives dans l'espace public et leurs « dérives ». Les pratiques, les publics, les approches, les budgets, ne sont évidemment pas les mêmes. Les notions de temps et d'espace non plus. Les artistes qui travaillent dans des espaces moins urbanisés construisent bien souvent leurs interventions dans une logique participative et immersive. Un rapport affectif se tisse entre l'intervenant, l'espace occupé et ses habitants, soit parce qu'il connaît le lieu, soit parce que ces espaces permettent la mise en place de résidences plus facilement que dans les grands centres urbains. Et cela offre la possibilité, à l'échelle locale, de constituer des réseaux avec les créateurs locaux, les travailleurs sociaux et la société civile. Comme le démontre Laura Luque Rodrigo, ces espaces, qui sont pourtant considérés comme « secondaires » dans les études sur le genre, favorisent une construction participative de l'œuvre, en sollicitant les habitants, soit dans l'étape d'ébauche de l'intervention (récolte de récits, de photographies, d'objets à partir desquels l'artiste va concevoir son intervention), soit en impliquant directement les habitants dans la conception plastique de l'œuvre.

On peut d'ailleurs se demander si ce n'est pas dans ces espaces « secondaires » que l'art public, autorisé ou non, maintiendrait une certaine forme de fraîcheur.

- 27 Certains chercheurs dénoncent aussi le basculement vers l'espace numérique : les graffeurs et artistes publics concevraient leurs œuvres avant tout pour la résonance qu'offrent les réseaux sociaux. La publication en ligne pose un problème incontestable de dénaturation et de décontextualisation d'une intervention, qu'elle soit spontanée ou non. Mais elle offre tout de même certains avantages. Les réseaux sociaux sont envisagés par de nombreux artistes comme un second espace d'exposition. Certains intervenants les façonnent à la manière d'un carnet de croquis. Par ailleurs, la publication en ligne de ces expériences de terrain permet aux praticiens de trouver matière, de s'inspirer du travail de leurs pairs, de faire évoluer leur pratique. L'artiste Ampparito, quant à lui, justifie sa démarche de double occupation - réelle et virtuelle - car il peut se permettre d'occuper des espaces physiques ruraux, tout en s'assurant que l'œuvre bénéficiera tout de même d'une certaine visibilité. Cela lui permet également de toucher différents publics. L'expérience esthétique vécue par le spectateur sera différente, certes. Mais l'espace numérique permet de mettre en place un travail de médiation par les artistes eux-mêmes, médiation qu'ils ne peuvent pas réellement proposer avec la modalité *in situ*.
- 28 En ce qui concerne la documentation, d'autres acteurs ont intégré le terrain ces dernières années. Le caractère éphémère des interventions scripturales, picturales ou plastiques non-autorisées ont poussé des conservateurs de musée à entamer un travail de recensement et de documentation. Ils amassent des photographies, font des mesures de l'intervention, renseignent le lieu de réalisation, la technique, tâchent d'identifier l'auteur, dans le but de constituer une banque de données pérenne. Des restaurateurs sont parfois sollicités pour reconstituer une intervention abîmée, pour apposer une plaque de plexiglas ou pour prélever une intervention et la conserver dans un espace clos.
- 29 Certaines de ces pratiques sont discutables. Prenons pour exemple la restauration d'un graffiti-signature. Cela peut paraître aberrant qu'une intervention vouée à disparaître - par recouvrement, effacement, érosion - soit maintenue en vie de la main d'une personne tierce (un intervenant pouvant parfaitement décider de restaurer sa propre œuvre, cela s'est déjà fait). Seulement voilà, ces restaurateurs sont parfois sollicités par un collectif d'habitants qui ont réuni une cagnotte et demandent à ce que soit préservé ou restauré un graffiti auquel ils sont attachés, par sa valeur esthétique, parce qu'il est présent depuis longtemps dans leur paysage quotidien ou parce qu'ils apprécient le travail de l'auteur.
- 30 C'est ce qui s'est passé en 2020 à Madrid, de la main de la conservatrice Elena Gayo et du chercheur espagnol spécialisé dans les graffiti, Fernando Figueroa. Ils ont entamé un processus de restauration d'une signature d'un des premiers graffeurs espagnols, le très prolifique Muelle, disparu prématurément en 1995, à l'âge de 29 ans. Leur démarche a été critiquée, en ce qu'elle prolongeait artificiellement une trace vouée à disparaître. Pourtant, Elena Gayo et son équipe conçoivent leur travail dans l'espace public sur la base de critères éthiques précis : l'œuvre est restaurée seulement si l'auteur (ou les ayants droit, dans le cas de Muelle) y est favorable et si les habitants du quartier concernés appuient l'initiative.
- 31 Les contributions de ce numéro permettent d'aborder la question des interventions dans l'espace public avec toutes les nuances sémantiques, formelles, spatiales et

contextuelles nécessaires. On pourrait se demander, pour finir, si la multiplication de ces œuvres muralistes de commande écraserait par leur monumentalité tout ce qui se fait dans l'espace public. Dans cette perspective, le regard du passant serait accaparé par ces images imposantes. On peut aussi se demander, au contraire, si leur présence ne permettrait pas d'éveiller le passant à d'autres formes artistiques, plus modestes, à aiguïser le regard, à le rendre plus réceptif aux interventions spontanées. Quant à la récupération marchande et institutionnelle de l'art pictural public, finira-t-elle par laisser les intervenants, qui se tourneront vers d'autres pratiques et supports ? Gageons plutôt sur les capacités créatives et résistantes des scripteurs et des artistes pour qui la rue constitue un terrain d'expérimentation infini.

NOTES

1. Nous partons, en effet, d'un postulat très simple basé sur l'étymologie des termes. L'expression « d'art urbain » ne peut désigner qu'une partie des pratiques créatives réalisées dans l'espace public : celles qui prennent forme dans la ville. Faudrait-il donc utiliser l'expression d'art « champêtre » pour désigner celles qui prennent place sur un hangar agricole, dans un petit port de pêche, ou sur les murs d'un village ? Plutôt que de séparer ces pratiques en fonction de leur lieu d'exposition — et, par extension, de hiérarchiser ces productions en fonction de leur caractère urbain ou non —, Anne Puech a proposé dans plusieurs travaux universitaires d'employer l'expression d'art public (spontané) ou de création publique (indépendante). Ces syntagmes sont, certes, moins « sexy » que celui d'art « urbain ». Mais, étymologiquement, l'adjectif « urbain » exclut les espaces créatifs en dehors des villes et ne détermine en aucun cas le caractère légal ou non de l'intervention. En tant qu'enseignante-chercheuse, attachée au sens des mots, et praticienne, exerçant aussi dans des espaces non urbanisés, l'emploi de l'expression « art urbain » pour désigner une pratique illégale lui semble donc erroné.

AUTEURS

MARIANNICK GUENNEC

Université Bretagne Sud - HCTI UR4249

FRANÇOIS-XAVIER GUERRY

Université Bretagne Sud - HCTI EA UR4249

ANNE PUECH

Université de Rennes 2 - ERIMIT EA 4327