

Anaïs FLÉCHET, Pascale GOETSCHÉL, Patricia
HIDIROGLOU, Sophie JACOTOT, Caroline MOINE, Julie
VERLAINE, dirs, *Une histoire des festivals, XX^e-XXI^e siècle*
Paris, Publications de la Sorbonne, coll. Histoire contemporaine, 2013,
354 pages

Bruno Salgues



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9370>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.9370](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.9370)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2014

Pagination : 334-338

ISBN : 978-2-8143-0233-4

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Bruno Salgues, « Anaïs FLÉCHET, Pascale GOETSCHÉL, Patricia HIDIROGLOU, Sophie JACOTOT, Caroline MOINE, Julie VERLAINE, dirs, *Une histoire des festivals, XX^e-XXI^e siècle* », *Questions de communication* [En ligne], 26 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9370> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.9370>

partie intégrante de la littérature ne sont pas évoqués. Pourtant, des séries comme *La Brigade chimérique* dans laquelle des super-héros européens comme le Passe-Muraille sont mis en scène, la création par la maison d'édition La Musardine d'un label (Dynamite) consacré à la BD érotique ou le succès d'une série comme *Jour J* fondé sur le principe « et si (les Russes avaient marché les premiers sur la lune, de Gaulle était mort en 68, etc.) » montrent, à l'évidence, que les rapports entre BD et littérature débordent largement du cadre étroit de l'analyse proposée par l'auteur. Un livre qui permet de combattre efficacement l'idée selon laquelle la BD est une sous-littérature, mais qui n'est que l'ébauche d'une recherche sur les liens entre BD et littérature.

Éric Dacheux

Consol, université Blaise Pascal Clermont Ferrand, F-63000
eric.dacheux@univ-bpclermont.fr

Anaïs FLÉCHET, Pascale GOETSCHEL, Patricia HIDIROGLOU, Sophie JACOTOT, Caroline MOINE, Julie VERLAINE, dirs.
Une histoire des festivals, XX^e-XXI^e siècle.

Paris, Publications de la Sorbonne, coll. Histoire contemporaine, 2013, 354 pages

Cette histoire des festivals est un ouvrage collectif à la fois original, passionnant et international. Ce dernier point en fait un livre spécifique qui compare les festivals « à la française » avec ceux d'autres pays européens comme le festival de Salzbourg en Autriche (pp. 203-216) ou encore les Festik et Festat du Cameroun (pp. 187-201). L'ouvrage s'intéresse à différentes formes de festivals : musique, cinéma, bande dessinée, chanson, etc. Ceci en fait un élément intéressant, auquel il faut ajouter le volume.

Le point fort de l'ouvrage est la mise en perspective de chacun des thèmes abordés sous formes de monographies, pour lesquelles il manque cruellement des chapitres de synthèses. Si les auteurs se refusent à définir la notion de festival qui est de fait leur sujet d'étude, c'est que, selon eux, le travail serait alors illusoire : « La définition et la pertinence même de la forme festival sont interrogées », affirment-ils dès les premières pages (p. 10). Ils assurent que « la question des espaces et des moments publics apparaît comme cruciale » (p. 11). Le volume est composé de deux parties. La première nommée « Jalons et territoires » (pp. 17-147) présente « une perspective chronologique autour de l'émergence, des filiations et des générations » (p. 13). Intitulée « Formes et dynamiques » (pp. 149-330), la seconde consiste en un travail d'histoire comparative de différentes manifestations.

Le premier article, « Qu'est-ce qu'un festival ? Une réponse par l'histoire » (pp. 19-32), signé par Pascal Ory, se livre tout de même à une tentative de définition. Selon lui, *festival* est « un terme anglais qui ne prend son sens actuel qu'à partir du moment où il est adopté hors de son pays d'origine, pour un usage qui dépasse le sens original et dont peuvent rendre compte d'autres termes d'acceptation locale » (p. 19). Pascal Ory signale l'existence du nom à l'époque de la Restauration avec le festival du Nord qui a eu lieu en 1829. Le dictionnaire de 1838 rattachait ce genre à la France, et l'*Encyclopédie des gens du Monde* distinguait les festivals des comices agricoles issus de la circulaire Decazes de 1819, des expositions ou fêtes de l'industrie selon un modèle promu par François de Neufchâteau en 1798. Pascal Ory fait remarquer que le terme allemand de *festspiel* est repéré chez Johann W. von Goethe dès 1800 (pp. 19-32).

En étudiant le Fribourg International Film Festival, John Wäfler (pp. 99-107) décrit le festival comme un objet sociopolitique et un élément d'une politique culturelle, qui s'intéresse à un autre objet, soit le film dans le cas étudié. L'article de Caroline Moine (pp. 41-53) s'intéresse à l'enjeu des festivals artistiques pendant la Guerre froide. D'abord, elle annonce un premier axe de réflexion centré sur des enjeux stratégiques à trois niveaux : diplomatique (il était important de se montrer puissant dans d'autres domaines que le domaine militaire) ; culturel (l'ambition était de faire redécouvrir le patrimoine national) ; économique (avec les revenus et les emplois que cela procure). Ce dernier point est réel, c'est l'essence du texte de Sotirios Haviaras et Marie-Noëlle Semet (pp. 151-159) pour qui la source des revenus est essentiellement touristique. Alice Byrne explique clairement les actions menées pour attirer les touristes dans le cas de l'unique Festival of Britain de 1951. Un autocar a fait le tour de l'Europe et le British Council a relayé la manifestation par des publications et des actions (pp. 233-249). Pour Caroline Moine, « c'était la nouvelle carte culturelle de l'Europe qui se jouait durant cette période » (p. 43). Elle cite plusieurs exemples. Le Printemps de Prague est fondé sur une composante patriotique. Le festival de cinéma de Cannes était en concurrence de date avec la Mostra de Venise, avant de changer de période en 1951. Ce côté patriotique se retrouve aussi dans le Festival of Britain étudié par Alice Byrne, ou bien encore dans ceux du Mali présentés par Elina Djebbari (pp. 291-301). Il est défini comme « à la fois un vestige de l'indépendance et un exemple de réalisation d'une politique contemporaine dans un pays ouest-africain organisé en partenariat

avec les organisations internationales », mais dans lequel « les pratiques culturelles sont utilisées à des fins identitaires » (p. 301). Cette même idée est également le fil conducteur de l'article de Catherine Coquery-Vidrovitch (pp. 317-330) sur Festac, Festan et Panaf, festivals qui se déroulent dans différents pays africains. *A contrario*, la Semaine d'art, fondée par Jean Vilar à Avignon, était présentée comme un acte de défi, de fondation et de rupture, qui « se voulut d'emblée comme un anti-Cannes et anti-Chorégies d'Orange, jugés trop officiels, trop classiques » (p. 45). Autre exemple, la Berlinale dans la partie Ouest de Berlin, « olympiade du film soutenue, avant tout, y compris financièrement, par des forces d'occupation américaines, dans un but géopolitique clair, et par les producteurs de cinéma américains qui y virent, après les festivals de cinéma déjà existants, une nouvelle tribune en Europe idéalement placée » (pp. 46-47). Des festivals ont été organisés dans différents pays de l'Est, ils sont destinés aux jeunes. Le deuxième axe de réflexion proposé par Caroline Moine est celui du rôle des festivals dans la démocratisation culturelle et la montée des mouvements contestataires. Dans un premier temps, la culture est présentée comme un élément essentiel du maintien de la paix, comme un vecteur du rayonnement de l'Europe et comme un moyen de favoriser la circulation des idées, des publications et des œuvres d'art d'un pays à un autre. Dans les années 60, la contestation est née dans les festivals avec l'idée de s'approprier les manifestations en changeant leurs règles de fonctionnement. En témoignent divers événements, notamment l'ambiance insurrectionnelle et violente du festival d'Avignon de juillet 1968 qui semblait être une réplique des événements de mai. L'intérêt de cet article est de bien montrer la dynamique des évolutions (pp. 41-53). Parfois même, selon Florence Tamagne, le public des festivals est assimilé à une horde de barbares, et un débat apparaît entre des manifestations qui se veulent pacifiques et les atteintes à l'ordre public quand elles sont présentées comme « de longues orgies, sur fond de drogue et d'hystérie musicale (p. 91). Stephano Pisu (pp. 55-62) complète le texte de Caroline Moine en analysant la place et le rôle de l'URSS. Présente au début des grands festivals européens, par exemple à Venise en 1946 et 1947, l'URSS s'en détournera et organisera ces propres festivals, manifestations souvent éphémères et fantômes. Pour les Soviétiques, il s'agit de construire des festivals autour d'un cinéma démocratique et progressiste (ce qui ne serait pas le cas des festivals occidentaux), mais aussi valorisant le cinéma soviétique et discréditant les organisations des festivals de l'Ouest. Un élément important a conduit à leur échec, et ceci malgré l'énergie mise par Yvan Bolsakov, ministre

soviétique du cinéma et de la propagande ; c'est la faiblesse de la production locale. Cet article se lit avec plaisir, comme un roman (pp. 55-62) ! On retrouve cette concurrence entre l'Est et l'Ouest dans l'article de Laurence Guillon (pp. 175-185) sur les festivals juifs se déroulant dans les deux Allemagnes. Au Cameroun, la concurrence entre deux cultures existe ; faisons référence au Festik (vitrine du révisionnisme arabe-choa) et au Festat (renaissance de l'identité culturelle Sao Kotoko) (pp. 187-201). Un axe complète la description de Caroline Moine, c'est la notion de culture pour le développement que l'on trouve dans la contribution de Sarah Andrieu (pp. 123-138). La concurrence peut également être relativement locale, par exemple le Festival international de télévision FITV de Monte-Carlo créé en 1960 et le marché international des programmes télévisés (MIPTV) qui a démarré à Cannes en 1965 (p. 276). Cette situation permet à Caroline Poel (pp. 176-178) de traiter de la relation entre concurrence des manifestations, art et marché de façon argumentée et intéressante.

L'opéra était en disparition, les festivals les ont fait revivre. C'est ce que montre Aude Ameille (pp. 33-40). Elle commence par le sujet concernant la dégénérescence avec trois arguments. Le premier est que l'opéra est considéré comme un art bourgeois et, de ce fait, est discrédité. De plus, « l'utilisation qu'en ont fait les régimes totalitaires le fait apparaître comme un art dangereux » (p. 34). Enfin, « l'opéra apparaît, pour beaucoup de compositeurs et de spectateurs, comme un genre dépassé, poussiéreux, qui n'a plus sa raison d'être en cette seconde moitié du xx^e siècle où les divertissements pouvant le concurrencer se multiplient » (p. 34). L'opéra semble voué à la mort et les grandes maisons d'Opéra cessent brutalement de proposer des créations dans les années 50. Selon Aude Ameille, le rôle le plus standard des festivals réside dans la relance de la création artistique : « Deux types de festivals ont joué un rôle non négligeable dans cette renaissance : ceux conçus spécialement pour permettre aux opéras d'être créés, ainsi que ceux qui existaient auparavant, consacrés aux œuvres du répertoire, mais qui après la Seconde Guerre mondiale, ont accueilli des créations » (pp. 35-36). L'auteure détaille trois exemples de festivals créés de toute pièce, et ce par des compositeurs. Le premier est le festival d'Aldeburg, se déroulant loin de Londres pour ne pas être traité de bourgeois et qui a été fondé en 1947 par le compositeur britannique Benjamin Britten. Le deuxième est le festival créé en 1958 par Gian Carlo Menotti à Spolète, une petite ville d'Ombrie en Italie, ce créateur utilisant l'exemple d'Aldeburg comme référence. Le troisième compositeur à avoir monté son

festival est l'Allemand Hans Werner Henze. Il habite lui aussi en Italie, à Montepulciano en Toscane. Ce montage plus tardif fait dire à son promoteur que ce festival est une animation politico-sociale et culturelle. D'autres hommes sont à la tête du renouveau de la création dans les festivals existants. Aude Ameille en cite également trois. Créé en 1919, le festival de Salzbourg en Autriche est relancé par l'Allemand Wilhelm Furtwängler; puis par Herbert von Karajan. Le festival de Glyndebourne en Angleterre doit sa relance à John Cristie qui souhaitait programmer de jeunes compositeurs. En France, le festival d'Aix-en-Provence doit ses créations à Gabriel Dussurget, puis à Stéphane Lissner. Très intéressant, bien construit et extrêmement bien documenté, l'article se termine par une note optimiste avec la création récente d'autres festivals comme *Ars Musica* à Bruxelles en 1983 et *Musica* à Strasbourg en 1989 (pp. 33-40). Dans sa contribution consacrée au Burkina Faso, Sarah Andrieu (pp. 123-138) traite des festivals comme des formes globalisées avec des activités locales. Elle explique avec conviction le passage d'une pratique participative à une pratique représentationnelle qui se fonde sur un processus de révélation de la culture et de sa sauvegarde dans la nouvelle pratique.

L'article de Marcos Napolitano (pp. 79-88) est très intéressant car il relie la naissance des festivals à des changements technologiques, notamment dans les méthodes d'enregistrement de la musique. En revanche, la dynamique semble différente pour les *Queer Festivals* étudiés par Skadi Loist. Au début, il s'agissait de festivals revendicatifs ; ils s'organisaient en circuits régionaux avant de devenir globaux. L'étape récente est à la fois un processus de différenciation, une ré-invention des formes et une mise en place de nouveaux réseaux (pp. 109-121). Cette notion de revendication existe aussi dans les *KlezKamp* de New York ainsi que dans le festival de culture juive de Cracovie étudié par Patricia Hidirolou (pp. 161-174).

Dans un débat entre institutionnalisation et interdiction (pp. 89-97), Florence Tamagne traite de l'instrumentalisation des festivals *pop* en Europe. Face aux souvenirs du nazisme, les festivals de culture juive de Berlin se positionnent comme yiddish, ce qui conduit Laurence Guillon (pp. 175-185) à s'interroger sur cette double détermination qui provient, là également, des interdictions (notamment du mot juif dans la partie RDA). Cette institutionnalisation est vue différemment par Patricia Hidirolou (pp. 161-174) pour qui l'évolution des festivals est liée à l'évolution de la culture juive et vice versa. Et elle est perçue en deux phases dans la très bonne description faite

par Michel Rapoport (pp. 217-232) pour le festival d'Aldeburg déjà cité. Dans un premier temps, il s'agit de l'invention d'une tradition sur la terre natale de son créateur. Dans un second temps, se met en place une tradition de l'innovation notamment par la création régulière d'œuvres. Sylvain Lesage (pp. 251-264) analyse l'institutionnalisation du festival de la bande dessinée d'Angoulême. Né d'une rencontre d'hommes, ce festival s'est vite institutionnalisé grâce à la participation du conservateur du Musée municipal qui a accepté de dépeussier son établissement, à la fois par son implication qui reste complexe avec la ville et par la création récente d'un pôle dédié à l'image. Sans que l'on en connaisse la raison, et bien que ces deux institutions aient été des moteurs du festival, ce texte ne parle pas de l'importance de l'école d'art et de celle de jeux vidéo qui sont présents depuis assez longtemps dans la ville (pp. 251-264).

Le livre a fait l'objet d'un excellent travail éditorial qu'il faut souligner. De plus, les index présents en fin d'ouvrage sont précieux et peuvent être très utiles à de nombreux chercheurs. Juste, une petite remarque, l'ordre de présentation des articles aurait pu être mieux agencé. Pour l'anecdote, l'article sur le huitième art que représente la télévision est situé après celui sur le neuvième art (la bande dessinée). De même, l'excellent article d'Iris Berbain et Lenka Bokova (pp. 303-315) sur les sources pour l'histoire d'un festival arrive bien tard, à la page 305. Je regrette que ce texte se limite au festival d'Avignon, mais la démarche peut être reprise par d'autres chercheurs. Enfin, l'ouvrage mériterait un article conclusif.

Certains articles m'ont personnellement irrité sur plusieurs points. « Marqueurs générationnels devenus pour certains de véritables lieux de mémoire, les festivals de musique populaire jouèrent un rôle majeur dans la création musicale à partir des années 1950 » (p. 63), tel est le point de départ de l'article d'Anaïs Flechet (pp. 63-77), dont la principale faiblesse est l'utilisation de notes de bas de page pour des définitions essentielles. Signalons que l'une d'entre elles est celle de la musique populaire (au sens de la *pop music* américaine), excluant de ce fait les musiques traditionnelles et folkloriques. Pour justifier sa démarche scientifique, elle argumente en fournissant des chiffres relatifs au succès de certains festivals, qui compte plusieurs centaines de milliers de participants, ce qui peut paraître un peu cavalier. Elle utilise les concepts de connexion culturelle, d'espace culturel transnational qu'elle attribue à Philippe Poirier pour une publication de 2012 (accès : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/P_Poirier_intro.html) alors qu'elle ne cite pas

l'excellent ouvrage sous la direction d'Anna Boschetti publié auparavant (2010, *L'espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde Éd.). Par la suite, elle justifie l'importance de son travail par la difficulté d'identifier les différents festivals de musique populaire alors que de telles listes existent sur l'internet. Je prendrai pour seul exemple la liste présente sur *Wikipedia*, (accès : http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_festivals_de_musique#Pop). Une autre contribution, celle de Skadi Loist (pp. 109-121), liste l'ensemble des festivals Queer. Un inventaire des festivals est la base du travail de Sarah Andrieu sur le Burkina Faso. Preuve que ce travail préliminaire tient de la bonne méthodologie ! Enfin, Anaïs Fléchet (pp. 63-77) justifie le succès de ces festivals par la présence médiatique et utilise le concept d'événement monde, en se référant cette fois à juste titre à Jean-François Sirinelli et son article. Mais elle ne fait aucune référence à la culture de masse liée au *baby-boom* qui est l'essentiel de la thèse soutenue pendant de nombreuses années par cet auteur. Elle ne fait pas davantage référence aux critiques qu'elle a engendrées qui auraient nourri la suite de son texte. L'auteure introduit « l'invention de nouvelles formes de sociabilités, corollaire de la montée en puissance d'une nouvelle classe d'âge devenue la principale consommatrice des produits de l'industrie culturelle » (p. 71). Cette phrase pourrait apparaître comme de la langue de bois par les critiques de cette industrie culturelle. Ceux-ci lui reprochent en premier lieu d'intégrer le champ du temps libre dans le monde économique. L'auteure pourrait lire avec profit Walter Benjamin, pour qui les nouvelles technologies de la reproduction produisent une perte de la fonction rituelle de l'œuvre d'art au profit de l'exposition en série. Avant de se lancer dans un discours sur des dynamiques plurielles pour traiter des différences organisationnelles et des formes de tribune parfois politique que ces manifestations engendrent – contestations culturelles, luttes contre les guerres et les dictatures – (pp. 63-77), cette auteure pourrait également relire Max Horkheimer, Theodor Adorno et Jürgen Habermas pour qui cette culture de masse est alors le symptôme d'une civilisation programmant l'autodestruction de la raison et le déclin de la conscience critique.

Autre critique, les articles sont en grande partie centrés sur les festivals médiatisés ou influencés par des universitaires. D'autres festivals très connus comme le festival de Cinéma ainsi qu'au festival Pablo Casals qui se tiennent dans la ville de Prades, ne sont pas traités. Ce festival de cinéma est plus ancien que celui de Cannes. On ne lit rien non plus sur le festival de Radio France-Méditerranée avec une multitude de concerts gratuits dans de petits villages. Il n'est pas davantage fait allusion

au Jimi, le festival « des indés et de l'autoproduction » qui se déroule dans le cadre du Festival d'Arles, ou à l'art numérique à Enghien-les-Bains dans le Val-d'Oise. Cela conduit Françoise Taliano des Garets (pp 279-289) à défendre une thèse qui paraît fautive sur la naissance des biennales d'art contemporain ; elle en fait un nouvel âge d'or des métropoles régionales, bien que le titre de son texte (« Les biennales d'art contemporain de Bordeaux, Lyon et Nantes, un nouvel âge de l'événement urbain ? ») soit plus nuancé. En revanche, le raisonnement sur leur naissance est parfaitement juste. Toutes nées après les années 60, les biennales de Bordeaux, Nantes et Lyon ont été créées pour que ces villes apparaissent plus dynamiques et pour masquer par ailleurs le passé industriel : « En se déployant sur un territoire urbain extensif, voué aux flux internationaux, elles reflètent surtout leur époque, celle de la nouvelle condition urbaine » (p. 289) La conclusion de ce texte est tout à fait cohérente et fait allusion à bon escient à la notion de condition urbaine d'Olivier Mongin (2005, *La condition urbaine*, Paris, Éd. Le Seuil). Bilbao est citée, mais Lille est largement oubliée. Cet article ne porte pas de réflexion sur la temporalité (par exemple, L'Armada de Rouen a lieu tous les six ans), ni sur la naissance des grandes ferias du Sud de la France, celle de Béziers est née en 1968 (pp. 279-289).

L'article de Sylvain Schryburt (pp. 139-147) est des plus banaux, il revient à dire qu'il y a deux groupes, les petits festivals et les grands festivals. Seulement ces derniers auraient des noms qui leur sont associés tels Pina Bausch et Jean Vilar à Avignon. Le texte d'Amélie Charnay (pp. 203-216) est très agréable à lire, mais il reste malheureusement très descriptif et pêche par un manque d'analyse. Il constitue une excellente histoire du festival de Salzbourg ainsi que son rôle dans la construction de l'identité autrichienne, et dans la propagande du nazisme. Le port du costume du paysan traditionnel du Tracht par les festivaliers en lieu et place du *smoking* mériterait quelques explications par exemple.

La création de structures complémentaires au festival comme les *off*, les musées et les fondations sont assez peu traités dans l'ouvrage, à l'exception du texte de Michel Rapoport sur Aldeburgh (pp. 217-232) et de celui de Sylvain Lesage sur Angoulême qui leur donnent une place centrale dans leur analyse.

À l'exception de la présentation de Géraldine Poels sur le festival international de télévision de Monte-Carlo et de l'article de Sylvain Lesage sur Angoulême, ce livre contient très peu de contenu sur la légitimation

des différentes formes de « pratique artistique ». Concernant ce texte de Géraldine Poels, le tableau présentant les formats et la date de leur apparition (p. 270) dans le concours est fabuleux pour ceux qui s'intéressent à ce sujet.

Hormis l'index fort utile, ce livre contient de très intéressants contenus méthodologiques. L'ouvrage est donc à utiliser plus pour ces derniers que pour ses parties descriptives et analytiques, lesquelles apparaissent, à la fin de la lecture, quelque peu répétitives.

Bruno Salgues

Cis, Institut Mines Telecom, F-42000

bruno.salgues@mines-telecom.fr

Christophe GENIN, *Le street art au tournant. Reconnaissance d'un genre.*

Bruxelles, Éd. Les Impressions nouvelles, coll. Réflexions faites, 2013, 272 pages

L'ouvrage occupe une place originale dans le paysage de plus en plus fourni de l'édition classique ou numérique de textes et d'autres contenus – images, vidéos, sites dédiés – sur ce que l'on classe souvent de façon très approximative sous l'appellation *street art*.

On découvre chez Christophe Genin, professeur et chercheur en philosophie de l'art à la Sorbonne, une passion évidente pour tout ce qui a trait à ce « nouveau monde d'images [qui] a envahi l'espace de nos villes et de leurs abords » (p. 7) : d'excellente qualité, la plupart des illustrations du livre sont de sa production et il connaît et a fréquenté nombre des acteurs dont il mentionne les noms. Mais, conscient du risque que sympathie et empathie peuvent impliquer, il annonce clairement en début d'ouvrage : « J'essaierai de faire acte de discernement, de ne pas systématiser le jugement par un dénigrement dogmatique ou par des applaudissements partisans » (p. 19). Et, contrairement à de nombreux livres sur la question, il tient son pari : c'est là un intérêt non négligeable de sa production.

L'atout principal du livre réside dans le fait qu'il ne s'intéresse pas seulement aux questions de définition de ce qu'est le *street art*, de son ou ses histoires, de ses origines, de ses formes et des influences qu'elles recèlent, des diverses dénominations et appellations dont il fait l'objet : sur tous ces points, Christophe Genin dresse un état des lieux proche de l'exhaustivité et corrige de nombreuses erreurs, en particulier sur la question des origines que l'on réduit souvent très schématiquement et de façon doctrinale – quand on ne les fait pas carrément remonter aux

dessins des grottes préhistoriques – aux graffitis de New York, Détroit ou Chicago apparus il y a une soixantaine d'années. En outre, il démystifie les vertus de « nouveauté » et d'« originalité artistique » dont on a couvert ce « genre » avant même de commencer à y voir un « art ».

L'intérêt essentiel de l'opus réside justement dans le questionnement qu'entreprend l'auteur sur la reconnaissance du *street art* et de sa récupération dans les circuits marchands ou institutionnels de l'art, tendance forte depuis déjà quelques années, mais qui a débuté par des tentatives de récupération plus anciennes.

En effet, en sa qualité de philosophe spécialisé dans les questions relatives à l'art, Christophe Genin déborde largement du cadre trop étroit dans lequel se confinent de nombreux ouvrages sur l'art actuel pour questionner l'art issu de la rue – et sa récupération – à la fois sur les plans psychologique, philosophique, sociologique, esthétique, identitaire, social, politique, ou simplement au sens de l'histoire de l'art. Il se défend d'ailleurs de s'inscrire dans l'une ou l'autre de ces approches dès l'« entrée en matière », qui questionne : « Sous quelle discipline me ranger ? » (p. 7) puis « Quel biais prendre alors pour mener cette étude ? » (p. 12). Mais, au fil des pages, se dévoilent des aspects géographiques (et donc souvent sociologiques), plastiques, géopolitiques – avec un passage nommément consacré à la dimension géopolitique du *street art* (pp. 164-167) – ou plus simplement politiques comme par exemple dans cet extrait du chapitre intitulé « Un problème de statut : art ou vandalisme » : « Les graffitis de Paris en 1968, ceux d'Athènes en 1973, ceux de Berlin en 1985, ceux de Gaza en 2005, ceux du Caire en 2012 n'ont rien de politiquement répréhensible, puisqu'ils proclament une liberté d'expression. Ce fond politique se double d'une aspiration éthique quand l'artiste produit des frises *in situ* exprimant de façon symbolique et poétique une contradiction vécue par un peuple entre sa situation réelle tragique et son aspiration au mieux vivre et à la paix, comme les graffitis d'Omar Zeftawi dans une rue murée du Caire. Un art de rue humaniste ne peut donc exister que par et pour les populations locales » (pp. 44-45).

On le voit ici, il est difficile de faire abstraction des réalités sociales, historiques et politiques dans lesquelles sont produites les œuvres : il est même question d'une « géographie » de leur production à travers l'expression « par et pour les populations locales ». Et alors même que l'une des questions centrales de l'ouvrage concerne (essentiellement à partir de la page 59) les formes de