



(R)ÉV OLUTIONS

DU STREET ART

NO COPY

NO COPY

(R)ÉV

OLUT

IONS

DU STREET ART

Éric Van Essche (dir.)

c
|
f
éditions
c

À Laurent Delvaux,
parti bien trop tôt
(1966-2019).

NO COPY

NO COPY



LES NOUVEAUX ACTEURS DU STREET ART <i>Éric Van Essche</i>	6
LA VILLE DE BRUXELLES <i>Éric Van Essche</i>	24
RETOUR SUR UNE EXPÉRIENCE INÉDITE <i>Emmanuel Angeli</i>	40
DE LA CLANDESTINITÉ À LA CONSÉCRATION <i>Marie Le Palec et Éric Van Essche</i>	44
DYNAMIC'ART <i>Éric Van Essche</i>	62
FAIS LE TROTTOIR <i>Éric Van Essche</i>	70
DE LA VILLE CRÉATIVE À LA VILLE DE CRÉATION <i>Boris Grésillon</i>	80
VISIT.BRUSSELS <i>Éric Van Essche</i>	90
MIMA / MILLENNIUM ICONOCLAST MUSEUM OF ART <i>Éric Van Essche</i>	110
DE LA SUBVERSION À LA SUBVENTION <i>Christophe Genin</i>	130
BONOM AUX BRIGITTINES <i>Vincent Glowinski et Catherine Grosjean</i>	140
DE LA RUE À L'EXPOSITION <i>Nicolas Mensch</i>	168
LEZARTS URBAINS <i>Éric Van Essche</i>	178
ART BRUTAL <i>Simon Raket</i>	182
COSTIK <i>Éric Van Essche</i>	190
AUX ORIGINES ÉTAIT LA SUBVERSION <i>par l'auteur du blog Graffiti Art on Train</i>	196
DE NEW YORK À PARIS <i>Valérie Petre et Thomas Lallier</i>	202
PROPAGANZA <i>Éric Van Essche</i>	216
FARM PROD <i>Éric Van Essche</i>	228
DE L'ART PUBLIC AUX ARTS URBAINS <i>Pauline de La Boulaye</i>	244
URBANA PROJECT <i>Éric Van Essche</i>	260
PAROLES D'ARTISTES <i>Éric Van Essche</i>	272
AUTEURS	284
CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES	286
REMERCIEMENTS	287

LES NOUVEAUX ACTEURS DU STREET ART

Éric Van Essche

1 Conclusion d'un éclairant petit ouvrage sur ce vaste sujet: Nicolas Gzeley et alii, *L'art urbain*, Paris, PUF, 2019.

2 Plusieurs auteurs, y compris dans ce volume, se sont penchés sur le terme « street art » voir, entre autres, Ulrich Blanché, « Qu'est-ce que le Street art? Essai et discussion des définitions », in *Cahiers de Narratologie*, n° 29, 2015: <http://journals.openedition.org/narratologie/7397>; Christian Gerini, « Le street art a-t-il toujours / n'a-t-il jamais existé? », in *Cahiers de Narratologie*, n° 30, 2016: <http://journals.openedition.org/narratologie/7492>; et Christian Gerini, « Le street art, entre institutionnalisation et altérité », in *Hermès*, n° 72, 2015, p. 103-112.

3 « Qui enquête sur les mobilisations urbaines contemporaines ne peut ignorer l'omniprésence des images [...] intempêtes et parfois énigmatiques. [...] l'héritage de l'anthropologie visuelle comme d'autres disciplines [...] ne nous est pas d'un grand secours pour décrypter ce nouvel usage pictural. Nous en sommes plus à l'inventaire de nos ignorances et de nos perplexités qu'à la convocation de nos savoirs constitués et à leurs catégories pour rendre compte de cette contemporanéité. » (Voir Alain Bertho, « Les murs parlent de nous. Esthétique politique des singularités quelconques », in *Cahiers de Narratologie*, n° 29, 2015: <http://journals.openedition.org/narratologie/7410>.)

4 D'abord la bombe aérosol (la « reine de la rue » incontournable pour certains au point de légitimer le statut de la composition), détournée de son usage par les artistes, et qui finalement sera

En cinquante ans à peine, l'art urbain a conquis tous les territoires de notre société. Parti de la rue, où il était pratiqué illégalement, il a investi les institutions artistiques, le marché de l'art, jusqu'à s'insérer dans la culture populaire. Présent dans la publicité, dans la mode, dans les arts majeurs comme dans les arts mineurs, il n'a cessé d'évoluer et de se renouveler sans jamais abandonner son socle originel: la liberté de créer sans contraintes¹.

STREET ART, POLITIQUES URBAINES ET CAPITALISME CULTUREL

Dans les années 1980, les premiers tags et graffitis font leur apparition à Bruxelles, à la suite d'autres villes prises dans le sillage globalisé du mouvement Hip-Hop. Si ces expressions graphiques – volontairement affranchies de toute soumission à l'ordre établi – cultivent d'abord leur mauvaise réputation, une nouvelle génération d'artistes urbains fait manifestement bouger les lignes depuis 2010: d'une part en diversifiant la palette de leurs interventions, d'autre part en collaborant avec les autorités publiques et les institutions officielles jusqu'à l'exécution de commandes contractuelles pour la production d'une fresque ou l'obtention de subsides sollicités *via* une structure associative créée dans les formes. On rassemble habituellement les différentes occurrences de ce phénomène sous le label unique de « street art » – terme « fourre-tout » désignant une pratique héritée du graffiti mais relevant plus largement de la catégorie des arts urbains² qu'il conviendrait de nuancer pour rendre justice à la variété de cette (r)évolution³ comme à la diversité de ses techniques⁴. Les différentes parties de cet ouvrage ont, entre autres, pour ambition de préciser l'usage des termes et concepts mobilisés pour l'étude de ce phénomène, mais on peut déjà gager qu'il restera impossible de circonscrire de manière consensuelle la définition du street art sur la seule base de ses techniques, de ses lieux d'expression ou de ses auteurs. En effet, le sens donné à ce terme varie selon les protagonistes et le contexte, si bien qu'il faut se résoudre à accepter que toute recherche à ce sujet porte sur les acteurs faisant usage de cette appellation davantage que sur l'objet ainsi désigné. Bref, plutôt que de buter

sur les nomenclatures, cette étude se focalise sur les stratégies de mise en visibilité du street art en observant comment il est promu au sein d'un système d'acteurs qui interagissent entre eux⁵.

Prolongeant les résultats d'un colloque international organisé fin 2018 à l'ULB/Université libre de Bruxelles (*De la subversion à la subvention: l'art urbain entre pratique illégale et commande publique à l'âge du capitalisme culturel*), on souhaite ici dépasser les clivages stéréotypés entre les « vandales » du graffiti et les « vendus » du street art pour observer des situations inédites tant du point de vue de l'esthétique que de la sociologie, de la politique, de l'économie ou du management culturel. Plus largement, le contexte est celui des imaginaires urbains aux prises avec la « ville créative » pensée par le capitalisme, particulièrement à l'endroit d'une tension entre une approche libertaire ou entrepreneuriale de la culture. Dans cet esprit, l'ouvrage poursuit un projet éditorial lancé il y a quelques années par CFC-Éditions avec l'étude initiée par Adrien Grimmeau dans son livre *DEHORS! Le graffiti à Bruxelles* (2011), puis élargie à l'art urbain avec Pauline de La Boulaye dans *Being Urban. Pour l'art dans la ville: Bruxelles* (2016). Après plusieurs parutions consacrées par ce même éditeur à des artistes issus de la nouvelle génération évoquée ci-dessus – Vincent Glowinski & Ian Dykmans, *Bonom, le singe boiteux* (2014); Vincent Glowinski & Agnès Debizet, *Mater Museum* (2016); *Hell'O Monsters: Untitled Odyssey* (2018); et *Créons: L'autre part* (2020) – le temps était venu pour se pencher sur les développements récents de ce mouvement en focalisant l'attention sur Bruxelles.

Précisons d'emblée qu'on ne trouvera ici ni description détaillée du sujet des œuvres, ni analyse approfondie de leur forme, ni jugement esthétique quant à leur qualités plastiques, car le propos est ailleurs: en effet, pour dépasser les malentendus liés au phénomène, c'est l'approche transdisciplinaire qui a été retenue. Aussi, dans l'esprit des *Cultural Studies*, les points de vue ont été croisés sans privilégier une position en particulier et en donnant la parole à toutes les parties sans hiérarchiser les discours des uns par rapport aux autres⁶. Ainsi, on entendra la voix des théoriciens et des praticiens, des associations et des collectifs, des autorités publiques et des institutions officielles, mais aussi celle du marché, sur un spectre allant du monde académique au terrain bruxellois. On verra comment les expressions artistiques labellisées « street art » sont bien le lieu d'une conflictualité pour la reconnaissance d'une culture urbaine trop longtemps négligée par le monde de l'art – et ignorée par le monde institutionnel – mais font en même temps l'objet d'une appropriation – voire d'une instrumentalisation – par les instances politiques ou économiques en charge de la culture dans une société capitaliste. On découvrira qu'un street artiste peut s'inscrire dans une histoire personnelle qui le conduit du tag au graffiti puis à la fresque murale – voire continue de s'exprimer concomitamment dans les trois registres – ou bien surfer sur la vague d'un genre porté par le succès d'un éventuel phénomène de mode dont il contribuera pourtant à enrichir le catalogue de réalisations passionnantes.

produite spécifiquement pour le graffiti à partir de 1994 par la firme Montana Colors. Vient ensuite la peinture murale qui mobilise les outils habituels du peintre mais appliqués à une surface murale (par facilité, on parle aussi de « fresque », renvoyant à la tradition classique, ou encore de « murales » pour se rattacher au mouvement des muralistes principalement sud-américains). Plusieurs procédés sont également fréquemment utilisés par les artistes urbains: le pochoir (carton ou métal découpé et filtrant la peinture projetée par-dessus pour l'obtention d'un motif sur la surface choisie), le sticker (autocollant artisanal ou produit en série), et l'affiche (détournée elle aussi de son usage premier). Enfin, plus ponctuellement, on trouve encore le *yarn bombing* (tricot, crochet ou tissage de fils apposés sur tout objet dans l'espace urbain), le *tape art* (compositions réalisées avec du ruban adhésif), le *water graffiti* (dessin éphémère réalisé avec de l'eau qui s'évapore), le *moss graffiti* (des mousses végétales ou un élément de végétation déjà présent sont utilisés pour la composition), et le désherbant (pour dessiner sur le gazon public) – inventaire forcément incomplet car ici la diversité n'a de limites que l'imagination et la virtuosité des artistes (voir Anne Norman, « Les techniques de l'art urbain », in *Les Nouvelles du Patrimoine*, n° 160, 2019, p. 19-21).

5 Je rejoins ici le constat fait par Romain Talamoni dans ses deux mémoires de fin d'études à l'Université de Paris-Est/Créteil Val de Marne, tous deux disponibles en ligne sur le site www.academia.edu: *Les stratégies de mise en visibilité du « street art » dans le 13^e arrondissement* et *Les stratégies de mise en valeur du « street art » à Vitry-sur-Seine*. J'en profite pour attirer l'attention sur le mémoire de fin d'études de Benjamin Pradel à l'Université Pierre Mendès France de Grenoble: *Une action artistique en milieu urbain: le graffiti ou l'impossible reconnaissance* qui, dès le début des années 2000, avait décortiqué avec pertinence les enjeux liés au processus de reconnaissance du street art (disponible également sur www.academia.edu).

6 Les chercheurs de l'« École de Birmingham », à l'origine du mouvement des *Cultural Studies*, voient dans la culture l'un des lieux privilégiés de la conflictualité sociale, dans la

mesure où la culture est entendue comme un ensemble de pratiques sociales qui produisent des significations et participent de nos manières d'appréhender le monde. Cette impulsion doit être placée dans le contexte de l'intense transformation de la culture au 20^e siècle, à savoir l'industrialisation et la marchandisation des biens culturels en même temps que le développement d'une « culture de masse ». Dépassant le stade descriptif, il s'agit de faire de la culture un site d'intervention politique capable d'influer sur le cours des changements sociaux observés – un lieu d'exercice de la critique. Ce regard élargi porté sur la culture – nous devrions dire ici les cultures – par décentrement successifs, donne aux *Cultural Studies* une forte capacité à s'ouvrir à la nouveauté, en portant l'enquête sur des objets habituellement délaissés, voire méprisés, par la *doxa* scientifique, en s'appuyant sur des méthodes de travail issues de l'ensemble des disciplines des sciences humaines et sociales. Ainsi, les *Cultural Studies* forment un espace de dialogue entre des démarches disciplinaires d'une grande variété, et cette position favorise l'émergence d'objets d'étude souvent déconsidérés (dans les marges culturelles) en permettant d'obliquer le regard sur de grandes questions des sciences humaines et sociales – celles de l'identité, de la représentation, mais aussi de l'articulation entre culture, économie et société (voir Armand Mattelart & Érik Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2008).

7 Au-delà d'une bibliographie abondante sur les nouvelles expressions urbaines abordées sous l'angle de l'histoire de l'art, retenons ici plusieurs numéros récents de revues ayant abordés les enjeux du street art à travers le prisme de la transdisciplinarité que nous avons privilégié ici pour le cas bruxellois (il est révélateur qu'aucune des contributions rassemblées dans ces volumes ne concerne Bruxelles): *Cahier de Narratologie*, n° 29, 2015; *Cahier de Narratologie*, n° 30, 2016; et *EchoGéo*, n° 44, 2018. Notons encore les Actes du colloque sur l'art urbain *Oxymore III*, publiés en 2017 par le Ministère français de la Culture. Du côté des monographies, pointons le travail de Stéphanie Lemoine: Stéphanie Lemoine & Julien Terral, *In situ. Un panorama de l'art urbain de*

Pour comprendre la montée en visibilité et en reconnaissance des expressions urbaines labellisées « street art » à Bruxelles – dont la singularité fait l'objet de toute l'attention de la suite de cet ouvrage –, il est nécessaire de replacer cette situation particulière dans le contexte plus large des politiques de démocratisation culturelle, d'une part, et de valorisation de la culture à des fins mercantiles dans le système capitaliste, d'autre part. Si les différents points de vue et prises de position des nouveaux acteurs bruxellois du street art sont traitées en détails dans les contributions à suivre, on abordera d'abord ici en synthèse les questions communes à toutes les villes touchées par le phénomène⁷.

« Comment un mouvement protéiforme, né de démarches singulières et isolées, nourri de racines plongeant dans l'*underground* et la subculture, a-t-il fini par conquérir le monde? Des années 1980 à aujourd'hui, l'art urbain est devenu un phénomène tentaculaire majeur. Ayant gagné en visibilité et s'inscrivant dans l'esprit du grand public sous l'appellation « *street art* », il bénéficie même d'une très large popularité. Les démarches indépendantes et non concertées de pionniers ouvrent progressivement la voie à une nébuleuse complexe et mouvante. Si les expériences convergent, elles ne sont pas pour autant concertées. Si mouvement il y a, il demeure sans manifeste. Ce qui change en revanche, c'est que les lieux de rencontres et les événements se multiplient, rendant possibles de nouvelles formes d'échanges et de dialogues entre artistes⁸. »

Commençons par le rôle dévolu au street art dans les politiques urbaines. De fait, en initiant des projets de fresques murales, les pouvoirs publics et les institutions culturelles ambitionnent – au-delà de la valorisation du travail des artistes – d'atteindre un public composé des habitants et des usagers de l'espace public, mais aussi des visiteurs et des touristes à attirer sur le territoire en question. Romain Talamoni⁹ identifie ici trois pôles contribuant au fonctionnement d'un système de plus en plus structuré: d'abord le pôle institutionnel, regroupant les acteurs à l'origine des stratégies de mise en visibilité (les pouvoirs publics, les musées et galeries d'art, les entreprises privées); ensuite le pôle artistique – valorisé par le pôle précédent – qui regroupe les artistes producteurs des œuvres mises en valeur ou disqualifiées, tirant ainsi profit ou bien se voyant exclus des stratégies, mais qui font généralement preuve de compromis pour concilier leur démarche artistique et les volontés des institutions politiques et culturelles (naviguant entre « artivisme » et coopératisme, en quelque sorte, de même qu'entre éphémérité et durabilité¹⁰); enfin le pôle de la réception composé de ceux pour qui les œuvres sont réalisées et rendues visibles, et qui ont la capacité d'apprécier ou de déprécier les propositions des street artistes.

On peut cependant s'interroger sur le statut artistique du street art: n'est-ce pas d'abord une culture – plus précisément une contre-culture? Cela expliquerait la difficulté à en cataloguer les expressions dans les schémas

habituels de l'histoire de l'art tout autant que l'intérêt porté par le monde politique à leur endroit. Dans la mesure où ses origines remontent au mouvement graffiti, on devine que la prise en considération progressive de ce nouveau registre d'expression se fonde d'abord sur la volonté politique d'intégration de cette subversion – par la subvention – au commun culturel de la société. La reconnaissance de la valeur de ces productions accompagne alors une prise de conscience de leur réception de plus en plus favorable par les citoyens – évolution observable pour les cultures urbaines en général, suite à la désaffection d'une part croissante du public pour la culture officielle à laquelle les politiques de démocratisation culturelle (ainsi que les programmes d'éducation permanente) avaient pourtant tenté de faire adhérer le plus grand nombre. Ces politiques d'accès, mises en chantier dans la seconde moitié du 20^e siècle, comportent donc leur part d'échec qu'il s'agit désormais de dépasser par une adaptation de l'action politique aux vraies attentes – et non plus supposées – de la population, en allant sur le terrain des émergences plutôt qu'en contraignant le flux vers les institutions confirmées.

Dans ce contexte, le volet culturel occupe une place de plus en plus importante au sein des politiques de la ville, avec souvent pour horizon sous-jacent le référentiel de la « ville créative » dans le système capitaliste. Or, ce référentiel conduit les politiques culturelles urbaines à se penser – comme le fait somme toute le marché – en tant que politiques de la demande et non plus de l'offre: plutôt que d'aller de manière volontariste vers des populations qu'il faut amener à la culture ou rendre fières de leurs formes expressives, il s'agit ici plutôt de conformer la ville aux attentes de publics potentiels qu'il faut séduire¹¹. Dans ce cadre élargi de politiques de la ville davantage tournées vers les cultures qui s'y expriment (en dehors des institutions officielles, donc), l'ancienne répression d'actes de vandalisme (interventions non autorisées dans l'espace public) se mue en une mise à disposition d'un cadre de travail officiel (zones d'expression, commandes publiques et appels à projets officiels). Bien entendu, ce processus s'accompagne d'une part de « domestication » risquant d'atténuer la force contestataire d'un art « sauvage » affranchi de toute obligation envers le système. Un processus de « régularisation » d'une dissidence en quelque sorte¹²? Si ce phénomène concerne à vrai dire toute contre-culture urbaine happée par les transformations politiques et spatiales des villes contemporaines en voie de gentrification¹³, le street art est depuis quelques années particulièrement concerné par une nouvelle manière de « faire la ville » – notamment pour la rendre attractive aux yeux de nouveaux habitants et entreprises, tout en renforçant la cohésion sociale et la qualité du vivre-ensemble (embellir la ville et revitaliser les quartiers). De ce fait, il est nécessaire d'impliquer dans l'analyse des situations un certain nombre d'intermédiaires liés à d'autres disciplines que celles généralement convoquées par la recherche, à commencer par la sociologie, l'urbanisme et la géographie¹⁴.

Il serait donc réducteur de justifier l'explosion du street art dans le monde par le seul désir de combattre les tags et les graffitis, quand les mandataires

1975 à nos jours, Paris, Éditions alternatives, 2005; Stéphanie Lemoine & Samira Ouadi, *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Éditions alternatives, 2010; et Stéphanie Lemoine, *L'art urbain, du graffiti au street art*, Paris, Gallimard, 2012.

8 Nicolas Gzeley et alii, *L'art urbain*, Paris, PUF, 2019, p. 66.

9 Voir *supra* note 5.

10 Voir Thomas Riffaud & Robin Recours, « Le street art comme micro-politique de l'espace public: entre "artivisme" et coopératisme », in *Cahiers de Narratologie*, n° 30, 2016: <http://journals.openedition.org/narratologie/7484>.

11 Pour le détail de ces transformations, voir Jean-Louis Genard, « Cultures urbaines et politiques culturelles », in *SociologieS*, 2014: <http://journals.openedition.org/sociologies/4575>.

12 On trouve désormais en librairie un manuel pratique pour se lancer dans le street art: Benke Carlsson & Hop Louie, *Le manuel du street art. Matériel et techniques*, Paris, Éditions Eyrolles, 2011.

13 Voir Luca Pattaroni (dir.), *La contre-culture domestiquée. Art, espace et politique dans la ville gentrifiée*, Genève, MétisPresses, 2020.

14 Voir Olivier Landes, « Street art et projet urbain, une mise en valeur croisée dans la ville en transition », in *Cahiers de Narratologie*, n° 29, 2015: <http://journals.openedition.org/narratologie/7401>; Sébastien

Jacquot et alii, « Les métiers de la territorialisation du *street art* : de l'intermédiation à la valorisation », in *EchoGéo*, n° 44, 2018 : <http://journals.openedition.org/echogeo/15533> et Clotilde Kulmann, « Temporalités du *street art* et image des territoires en mutation », in *EchoGéo*, n° 44, 2018 : <http://journals.openedition.org/echogeo/15467>. Voir aussi la Table ronde 4 « La rue, enjeu de politiques urbaines », in Dominique Aris & Marine Benoit-Blain, *Oxymore III État de l'art urbain*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 2017, p. 72-96.

15 Voir Virginie Milliot, « Quand l'art interroge l'espace public. Le graf, le travail social, l'art contemporain et le politique », in Jean-Pierre Saez & Thierry Raspail (dir.), *L'art contemporain : champs artistiques, critères, réception* (Actes du colloque « L'Art sur la Place »), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 179-195.

16 Voir Benjamin Pradel, « Entre institutionnalisation et clandestinité : le graffiti ou l'hydre à deux têtes », in *Consommations et Sociétés*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.177-189.

17 Voir Nicolas Gzeley et alii, *L'art urbain*, op.cit. une source précieuse parmi l'imposante bibliographie disponible par ailleurs sur l'histoire des nouvelles expressions artistiques urbaines, particulièrement le chapitre IV « Le temps de la reconnaissance », p. 89-121. Voir aussi, du même auteur, *Graffiti : 50 ans d'interactions urbaines*, Paris, Hazan, 2018.

publics prennent manifestement conscience de l'importance acquise par cette culture alternative au sein de la société contemporaine – certes résultant parfois de la mainmise du marché comme on l'évoquera plus loin. Et même, gageons que parmi les équipes en charge se trouvent des visionnaires militant avec sincérité pour la reconnaissance d'une forme artistique émergente, soucieux d'ouvrir l'accès à toutes les cultures pour le public en même temps que de garantir une liberté d'expression artistique – y compris pour les interventions « spontanées » dans l'espace urbain¹⁵. Il est clair maintenant que toute approche négative du phénomène (à laquelle ont du reste contribué les médias) axée sur la dimension identitaire et revendicative d'une forme d'appropriation de la ville – davantage que sur la dimension plastique de ce mode d'expression hors-cadre – a poussé dans un premier temps à étudier les logiques d'acteurs afin de les légitimer ou de les combattre plutôt que de s'intéresser à l'aspect novateur et créatif de la discipline. Aujourd'hui par contre, de nouvelles logiques se mettent en place : d'une part, le besoin de reconnaissance et l'envie de certains graffeurs de vivre de leur savoir-faire les ont conduit à pacifier, codifier et intensifier leurs rapports avec le pouvoir politique, tandis que, d'autre part, les autorités communales ont pris conscience de l'impasse dans laquelle les menait le tout répressif face à une pratique qui se nourrit de la confrontation avec les autorités sur le terrain¹⁶.

On sait par ailleurs que les politiques culturelles publiques partagent la transformation permanente de la société avec le monde économique privé, si bien que l'on peut même suspecter que c'est d'abord la reconnaissance du marché qui a permis ensuite au *street art* de trouver sa place dans le monde institutionnel de l'art et de la culture. De fait, on sait que le marché de l'art urbain est né en même temps que le mouvement lui-même, vu l'intérêt porté d'emblée par le monde des galeries à ce nouveau type d'expression dont on avait compris qu'il était déclinable en objets « exposables » tirés des compositions en espace public. Ouvert aux États-Unis dès les années 1970, touchant l'Europe dans les années 1980, le marché explose depuis les années 2000, si bien que l'on trouve désormais des galeries présentant une palette étendue d'artistes dans une démarche très commerciale – par exemple en implantant des boutiques dans des sites touristiques ou à côté de commerces de luxe. L'art urbain se vend très bien dans le contexte de la rencontre entre l'engouement pour le mouvement et le potentiel de ce marché, passé de niche à globalisé avec la création de foires spécifiques. On ajoutera que le second marché – celui des salles de vente – est lui aussi très actif au point de transformer le secteur des ventes publiques en organe de diffusion de ces nouvelles formes d'art, parfois sans même passer par le premier marché – celui des galeries. On constate que des têtes d'affiche du *street art* connaissent un succès commercial sans précédent. Cette situation ne manque pas de poser question comme l'expriment les auteurs d'une synthèse récente sur l'art urbain dont on répercute ici plusieurs arguments¹⁷ :

« Comment concilier l'éphémère et le durable, le secteur marchand et le secteur artistique, qui plus est lorsqu'il est teinté de militantisme, la notion d'acquisition ou de propriété et la notion d'espace public ? Rappelons qu'il n'est pas rare que les travaux de rue soient "volés", parfois retrouvés dans des salles de ventes peu scrupuleuses, au grand dam du public, qui les voit disparaître de son environnement au profit de riches collectionneurs. La fracture entre le marché de l'art urbain et les artistes se ressent également chez bon nombre de ces derniers, qui refusent de marchandiser leurs œuvres et continuent d'agir exclusivement dans la rue, gratuitement et pour tous¹⁸. »

Or, comme on l'annonçait précédemment, c'est également cet emballement du marché – couplé à la notoriété exponentielle d'un mouvement exposé dans la rue (espace public) et sur internet (espace numérique) – qui pousse les institutions muséales à poser un regard plus attentif au graffiti et au *street art*, dépassant le stade anecdotique. Si l'approche sociologique et anthropologique est privilégiée comme porte d'entrée dans l'étude du genre, l'approche esthétique la rejoint bientôt – ce qui ne manque pas de poser la question des conditions d'exposition de cet art, au-delà même des pièces produites à destination du marché. Toujours est-il qu'à partir des années 2000, les institutions d'envergure internationales dans les capitales culturelles du monde accueillent des expositions consacrées aux œuvres réalisées par ces « nouveaux » artistes, tandis que continuent d'apparaître des projets d'occupation temporaire ou de recyclage de bâtiments industriels par des structures plus proches du mouvement, parfois à la marge ou indépendantes du monde institutionnel, proche de l'autopromotion ou du militantisme culturel. On remarquera que c'est à l'intérieur de ces espaces – et dans leur environnement direct – que les meilleures solutions « muséographiques » sont, du reste, imaginées. Ceci étant, si cette évolution contribue à la notoriété et à la visibilité des travaux, elle ne règle pas la question du financement de ces initiatives extérieures au circuit des opérateurs subsidiés par les pouvoirs publics. C'est donc la reconnaissance par les acteurs de la politique culturelle qui pourra finalement contribuer au mieux à soutenir la part de recherche liée à toute production artistique – en amont de la production d'objets éventuellement échangeables sur le marché des biens.

Retour au politique donc. Après le marché, c'est au tour des commandes publiques de se multiplier. Si l'art urbain a longtemps été considéré comme un problème à régler, associé à un sentiment d'insécurité, d'incivilité voire de « malpropreté », qu'il fallait combattre, les élus y portent un intérêt inédit, qui touche aussi les acteurs privés de la ville – comme les entreprises et les promoteurs immobiliers. Ces nouveaux acteurs veulent tirer parti de cette forme d'expression urbaine émergente à leurs yeux, que ce soit dans un cadre événementiel ou pour des réalisations plus pérennes¹⁹. De fait, le *street art* sert alors des stratégies très diverses de la part des commanditaires – publics comme privés – qui peuvent être différentes voire contrastées avec les intentions des artistes concernés, comme, par exemple, encadrer et

18 Nicolas Gzeley et alii, op.cit., p. 102.

19 Citons, parmi d'autres, le cas exemplaire de la reconversion des Magasins généraux, ancien bâtiment des douanes à Pantin (Seine-Saint-Denis) : voir Constance Ananos, « Les Magasins généraux : de spot à vandales à spot publicitaire? », in *EchoGéo*, n° 44, 2018 : <http://journals.openedition.org/echogeo/15673>.

canaliser les pratiques « apprivoisables » pour contrer les expressions les plus radicales en occupant le terrain de la ville. Souvent aussi, dans la mesure où le graffiti était considéré comme une expression emblématique des quartiers défavorisés – ce qui, en fait, est loin d’être la règle –, on projetait sur son officialisation des intentions liées à la démocratisation culturelle et à l’action sociale et éducative adressée à une jeunesse à préserver de la délinquance.

« [...] à mesure qu’il s’institutionnalise, c’est désormais au cœur des villes, et non plus à leur seule périphérie, que l’art urbain est sollicité dans le cadre de commandes. Il faut dire qu’avec la métropolisation et l’essor des stratégies de développement par la culture [...], il est un levier d’attractivité touristique et résidentielle d’autant plus précieuse qu’il requiert des budgets très inférieurs à ceux des équipements culturels et des commandes publiques d’art contemporain. Parfois, il n’est même pas nécessaire de lui passer commande, puisqu’il est déjà là, en toute liberté et en toute gratuité : il suffit simplement de laisser faire, d’accompagner, et de communiquer sur sa présence²⁰. »

20 Nicolas Gzeley et alii, *op.cit.*, p. 111-112.

21 Sur le passage d’un capitalisme industriel à un capitalisme attaché prioritairement à des formes d’enrichissement s’appuyant sur des biens immatériels comme la culture, voir Jean-Louis Genard, « Cultures urbaines et politiques culturelles », *op. cit.* et Gilles Lipovetsky & Jean Serroy, *L’esthétisation du monde. Vivre à l’âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.

22 Voir Sophie Blanchard & Romain Talamoni, « Street art et mise en tourisme de la métropole parisienne, des festivals aux street art tours », in *EchoGéo*, n° 44, 2018 : <https://journals.openedition.org/echogeo/15663> et Julie Vaslin, « Les espaces du graffiti dans les capitales touristiques : l’exemple de Paris et Berlin », in *EchoGéo*, n° 44, 2018 : <http://journals.openedition.org/echogeo/15348>.

23 Voir Tristan Trémeau, « Pastoralisme 2.0. À propos du street art », in *L’Art même*, n° 72, 2018, p. 46-48.

Nous touchons ici à une promotion qui relève du “city marketing” dans le contexte plus large de la « ville créative²¹ » : le street art se trouve dès lors mis en avant sur les sites internet des grandes capitales, les quartiers touchés par cette culture sont référencés dans les guides touristiques, des street art tours sont proposés aux visiteurs, des sites de géolocalisation intègrent ce paramètre, au point que l’on peut désormais programmer l’itinéraire de son voyage en fonction du street art comme on s’orientait autrefois vers les monuments et les paysages majeurs des pays visités²². Remarquons ici qu’on s’éloigne de la simple volonté de faciliter l’accès à la culture pour ceux qui en seraient éloignés, car le public visé est forcément « branché » culturellement et « connecté » numériquement – constat qui peut conduire à une critique d’encanaillement recherché par une population bourgeoise, et même d’usurpation de l’identité populaire de la part d’artistes prétendant venir de la rue et des marges en s’appropriant leur langage « mythifié²³ ». Il faut en déduire ici qu’à son corps défendant, le mouvement artistique est clairement un symptôme sinon un agent de la gentrification de certains quartiers dans les villes du monde entier. Dans le même esprit, la transformation perpétuelle des villes sur le plan immobilier génère, dans des zones industrielles en reconversion, des friches transitoires qui sont investies pour un temps par un projet d’occupation culturelle faisant le plus souvent la part belle à l’art urbain parmi les différents projets coordonnés de plus en plus par une structure dédiée – ici au service d’un projet immobilier public, privé ou mixte dans un processus de « professionnalisation » du principe du squat. Ceci étant, même dans ce contexte d’occupation temporaire, et même si l’art urbain contient *de facto* sa part d’éphémérité, se pose de plus en plus la question de sa « patrimonialisation », car il est désormais perçu comme faisant partie intégrante de l’histoire des villes. Face à ces contradictions et à ces risques d’appropriation, il restera toujours une part importante des artistes urbains refusant tout compromis pour continuer d’investir la ville de

manière libre et illégale, avec un corpus d’œuvres résistant à tout formatage, parfois politiquement incorrectes, voire choquantes, refusant de se soumettre à une quelconque approbation, surtout pas des pouvoirs publics²⁴.

Pour finir, abordons la question des marques :

« Si l’art urbain a désormais ses entrées dans les grandes institutions, il reste néanmoins un mouvement à part. Car ses artistes sont à la fois dans les galeries et dans la rue, à l’Élysée et au magasin du coin, à l’affiche d’un musée et d’une publicité. Les *street artistes* sont devenus des influenceurs, très convoités par les marques et les marketeurs. Est-on ainsi passé de la culture de niche à la culture de masse ? L’art urbain a-t-il vendu son âme, cédé aux sirènes de la marchandisation²⁵ ? »

En fait, l’art urbain fut d’emblée lié à des marques – celles des labels de musique, puis du *streetwear* –, de même qu’à la publicité avec laquelle il partage l’espace urbain, dans un rapport de conflictualité ou de collaboration suivant les cas de figure. On constate que certains artistes ont progressivement développé leur propre marque ou finissent par se positionner eux-mêmes en tant que marque – qu’ils diffusent à partir de sites internet qui n’ont rien à envier aux sites commerciaux les plus performants. Bien entendu, cette évolution est parfois en décalage avec le discours antisystème et le rejet du monde capitaliste prôné par certaines figures devenues aujourd’hui des stars qui contribuent paradoxalement à alimenter le système davantage qu’à le transformer – une critique qui peut du reste être adressée aux tenants du Pop Art dont le street artistes pourraient sur plusieurs plans se revendiquer. Restons donc aussi attentifs à cette volonté de toucher un public très élargi, et de contribuer à la démocratisation de l’accès à une culture défiant la culture « savante » ou « dominante ». Retour aux *Cultural Studies*... De fait, en 2020, à l’occasion du lancement de Disney+ en Belgique – plateforme numérique de films à la demande proposée par la compagnie Walt Disney –, des street artistes ont été invités à réaliser une peinture murale en rapport avec les productions phares de ce géant de l’industrie cinématographique, dans cinq grandes villes du pays : Gand, Anvers, Charleroi, Liège et Bruxelles.

Et les artistes alors ? Les tagueurs, graffeurs et street artistes – à Bruxelles comme ailleurs dans le monde – ne sont ni les premiers ni les seuls à intervenir dans l’espace urbain. Ceci étant, leur action est sous-tendue par des particularités propres, parmi lesquelles la contestation d’un ordre visuel établi (contre le béton et la publicité²⁶), ainsi que la remise en question d’un ordre social subi (rendre visible une communauté rejetée aux marges). En s’appropriant la ville sans y avoir été invités, ils contribuent à la mise en place d’un modèle alternatif au système en place, souvent régi par des codes structurés qui leur sont propres. Pourtant, au fil de l’évolution dont nous tentons de rendre compte, d’autres objectifs apparaissent, d’autres postures se prennent, d’autres figures émergent. Il serait ici encore naïf

24 Voir Vittorio Parisi, « Le « street art » est-il fini ? », in *Cahiers de Narratologie*, n° 30, 2016 : <http://journals.openedition.org/narratologie/7511>.

25 Nicolas Gzeley et alii, *op. cit.*, p. 117-118.

26 Voir Andrea Baldini, « Quand les murs de béton muets se transforment en un carnaval de couleur », in *Cahiers de Narratologie*, n° 30, 2016 : <http://journals.openedition.org/narratologie/7469>.

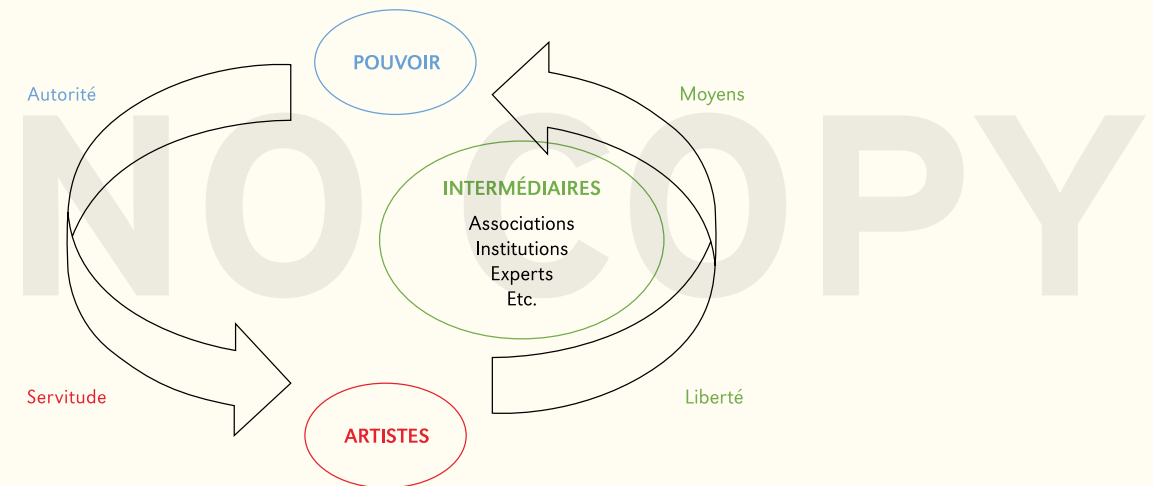
27 Voir Benjamin Pradel, « Entre institutionnalisation et clandestinité le graffiti ou l'hydre à deux têtes », *op. cit.*, et particulièrement le schéma très complet sur le processus d'institutionnalisation.

de penser que les artistes ne sont pas conscients des processus qui sous-tendent les politiques culturelles dont ils mobilisent l'attention : bien au contraire, ils sont parfaitement capables d'instrumentaliser à leur avantage l'action publique. Comme l'a bien décrypté Benjamin Pradel²⁷, les graffeurs tentent alors de subsister sans se faire happer par une logique politique, et se montrent capables d'endosser pour cela plusieurs identités – préservant de la sorte une dichotomie artificielle qui, aux yeux des autorités, les différencie des pratiquants clandestins. Ainsi, celui qui parvient à vivre de son art – dans le cadre de commandes publiques, de décoration de locaux commerciaux, d'expositions, d'ateliers éducatifs, ou encore de supports événementiels – tente de protéger sa légitimité à agir en partenariat avec l'autorité publique, tout en conservant son statut à l'intérieur de sa communauté artistique d'origine. L'articulation de ces deux postures correspond à une volonté de séparer nettement deux pratiques antagonistes : d'une part la fresque et le secteur associatif comme source de revenus, et, d'autre part, le graffiti comme passion dont l'individu ne peut se défaire – la réalisation de fresques commandées n'enlève donc rien au besoin d'expression hors-cadre. De cette manière, l'auteur garde un œil critique sur les commandes souvent plus proches de la décoration car édulcorées pour le grand public, et, dans le même temps, protège son statut auprès des différentes sphères sociales qu'il côtoie. Afin de conjuguer leurs doubles identités, les artistes utilisent plusieurs pseudonymes et intériorisent les attentes et les codes de la sphère politique, pour continuer d'exister sur le plan pécuniaire et subsister sans pour autant « retourner leur veste ». Bref, le graffiti se montre capable d'entretenir une double personnalité afin de préserver ses racines illégales, tout en travaillant son image auprès des institutions.

Dans ce contexte, Christophe Génin propose une typologie des modes de street art selon leur rapport à la chose publique, dont je retiendrai quelques éléments ici²⁸. Un street art contestataire et radical, rejetant le système moral, économique et politique en place, qui se veut la mauvaise conscience du capitalisme, pratiqué par des activistes revendiquant le vandalisme, l'illégalité et l'anonymat anticonformistes. Parfois clandestins, ils ne reconnaissent ni le système ni le marché de l'art qui en est une manifestation, et leur action ne s'inscrit pas dans l'économie de l'art. Un street art protestataire mais qui prétend à l'exercice d'un art, et dont les œuvres assumées, autorisées ou non, véhiculent une demande de reconnaissance par l'institution comme par le marché. En cela, une fois la reconnaissance acquise, la protestation se dissipe en entrant dans le marché de l'art, ces artistes « rebelles » perdent de leur véhémence (bien que l'image de révolté serve encore comme argument de vente des œuvres). Le rebelle peut ainsi se convertir en promoteur d'une marchandisation du street art – de manière soit aveugle, soit lucide. Un street art publicitaire comme moyen d'occuper l'espace public pour faire la publicité de tel ou tel commanditaire : l'activité artistique reconnue, revendiquée, devient alors le support mercenaire de l'intention d'un tiers. Cette propagande, qui peut être politique ou humanitaire, de la part d'artistes engagés, peut relever

28 Voir Christophe Génin, « Le street art : de nouveaux principes ? », in *Cahiers de Narratologie*, n° 29, 2015 : <http://journals.openedition.org/narratologie/7396> et, plus largement, son ouvrage *Le street art au tournant : de la révolte aux enchères*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2016.

de pratiques artistiques « sauvages » qui détournent les modes mêmes d'intervention du street art – mais elle peut aussi être commerciale, comme les street artistes au service de grandes marques. Un street art marchand, qui suppose la perte des conditions de rue pour les conditions du marché : pérennisation de l'objet sur support cessible. Maints artistes œuvrent selon ces deux dimensions – à ciel ouvert ou à l'atelier – qui peuvent être concomitantes ou successives. On notera qu'ici, même les carnets de croquis et autres « *black books* », les bombes vides, voire les pochoirs usagés, sont négociables. Un street art héréditaire enfin, quand le processus de reconnaissance permet aux œuvres de devenir patrimoine ou mémorial grâce à des artistes persévérants, un public complice, des générations accoutumées à un nouvel environnement visuel qui finissent par faire entrer le street art dans les mœurs. Le paradoxe veut que des œuvres initialement *in situ*, vulnérables et condamnées à l'effacement, sont conservées à demeure. Elles deviennent alors des raretés protégées sous plexiglass en même temps que des produits d'appel touristiques.



Enfin, à l'intérieur de cette nébuleuse parsemée de pièges à éviter pour les artistes, l'action des intermédiaires de la culture semble déterminante. S'ils interviennent habituellement pour favoriser la rencontre entre les artistes et leur public – par un travail de diffusion et de médiation des œuvres –, ils sont tout autant capables d'agir au point de contact entre les pouvoirs publics et les street artistes. On pense ici aux acteurs des associations valorisant les arts urbains, aux équipes des musées et des centres d'art, aux experts remettant avis aux commanditaires publics, aux membres des comités d'accompagnement de projets, etc. On attend de leur part qu'ils contribuent à équilibrer les rapports de force entre les protagonistes, en se positionnant comme neutres, en se dotant des outils d'analyse nécessaires à la compréhension des situations, en veillant à ce que les objectifs des uns et des autres puissent converger sans compromissions,

29 Sur l'intermédiation culturelle, voir, entre autres, Laurent Jeanpierre & Olivier Roueff (dir.), *La culture et ses intermédiaires dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2014; Claude Mollard, *L'ingénierie culturelle*, Paris, PUF, 2012; et Vincent Dubois, *La culture comme vocation*, Paris, Raisons d'agir, 2013. Pour un schéma détaillé des relations d'intermédiations appliquées à un cas d'étude relevant du street art, voir la page 44 du mémoire de Romain Talamoni sur Vitry-sur-Seine cité ci-dessus à la note 5.

30 Un petit détail ne manquera pas d'étonner le promeneur attentif: un personnage miniature s'affaire à ramasser les feuilles mortes. Équipé comme les employés communaux chargés des missions de propreté, il fait partie du «bestiaire» du street artiste Jaune qui a intégré l'équipe de peintres mobilisés pour la réalisation de la fresque monumentale – motif en forme de clin d'œil qui fut posé en complicité avec l'auteur de la composition.

31 Voir <https://www.golahundun.com>.

pour aboutir *in fine* à des propositions artistiques de qualité préservant la liberté de création comme la liberté d'expression – ni peinture décorative affadie, ni slogan politique borné – adressées à un public non infantilisé mais reconnu pour sa capacité mature à appréhender une expression culturelle qui lui est contemporaine²⁹. Au fil de l'enquête dont ce livre rend compte, la présence active de tels médiateurs est apparue comme l'une des qualités spécifiques du terrain bruxellois que nous allons aborder maintenant.

UN BREF APERÇU DE LA DIVERSITÉ BRUXELLOISE

Comme on le découvrira au fil des chapitres qui suivent, la capitale européenne foisonne désormais d'initiatives dans le domaine du street art, au point qu'il est difficile de prétendre à l'exhaustivité d'une approche panoramique pour ce nouveau paysage culturel. Aussi, on évoquera ici les expériences qui, sans être reprises dans le corps de l'étude, n'en sont pas moins importantes ni éclairantes que celles auxquelles une attention a été accordée – les choses étant par ailleurs également liées à la disponibilité des uns et des autres dans le temps d'un projet éditorial qui, à l'instar de toute recherche, est forcément frappé du sceau de l'incomplétude.

Commençons par l'université au sein de laquelle cette étude est née: une fresque street art de 650 m² aux motifs végétaux trône fièrement depuis 2017 sur les deux murs d'angle de l'imposante façade du bâtiment H sur le campus du Solbosch, longé par la très passante avenue Franklin Roosevelt³⁰. Cette œuvre de Gola Hundun – street artiste italien issu du graffiti³¹ – a été réalisée dans le cadre d'un appel à projets lancé pour ajouter une station au parcours Street Art officiel de la Ville de Bruxelles. C'est le résultat d'un processus participatif mis en place pour départager les quatre projets finalistes retenus dans un premier temps par un comité d'experts parmi les quatre-vingts dossiers déposés: la communauté universitaire a pu ainsi choisir le projet lauréat en votant selon sa préférence – les deux mille personnes ayant pris part au sondage témoignant de l'engouement pour ce type d'intervention artistique. Sur ce même campus universitaire, lors de la première édition du festival Bruxelles Libre Culture en 2018, le street artiste Denis Meyers est invité à couvrir les murs des différents immeubles avec des «graffitis» calligraphiés reprenant des slogans et autres citations de personnalités ayant combattu pour la défense des libertés. Au mois de mai de la même année, une fresque «*live painting*» était commandée au même artiste, à l'occasion cette fois des commémorations de Mai 68. La peinture monumentale, exécutée sous les yeux du public lors de la Fête de l'IRIS au parc Royal de Bruxelles, s'inspire de mots et slogans proposés et votés par les membres de la communauté universitaire ainsi que le public présent, à qui il avait été demandé de livrer les mots symbolisant au mieux l'esprit de contestation et de revendication en 2018 – soit cinquante ans

après le célèbre mois de mai historique. Depuis 2019, cette toile est exposée de façon pérenne à l'intérieur du bâtiment recouvert par l'œuvre de Gola Hundun, bouclant ainsi la boucle³². Ajoutons qu'en 2015, Denis Meyers avait par ailleurs imaginé l'ambitieux projet *Remember Souvenir* qui avait investi temporairement l'ancien siège de la firme Solvay à Ixelles pour remplir ses quelque 30 000 m² de calligraphies et de portraits, sur plusieurs étages, du sol au plafond, en passant par les murs, les portes et les escaliers. Un travail colossal, qui a pu être admiré par des milliers de visiteurs avant sa destruction pour un nouveau projet immobilier. L'association Arkadia, active pour la promotion du patrimoine belge et bruxellois, a géré l'organisation des visites qui ont rencontré un très vif succès et attiré jusqu'aux responsables politiques chargés des matières culturelles, tant au niveau communal que pour la FWB/Fédération Wallonie-Bruxelles³³.

Dans le même esprit d'infiltration invasive d'un site inattendu, citons la fresque évolutive du street artiste Parole³⁴ dans les égouts de Bruxelles: spécialisé dans la peinture de lettres et de textes calligraphiés en entrelacs d'inspiration arabe ou asiatique, il s'est, en 2018, approprié pendant près d'un semestre les murs de l'égout collecteur de la chaussée de Mons faisant partie du parcours de visite du Musée des égouts de la Ville de Bruxelles. Au final, un gigantesque «biopalimpseste» sur lequel les mots et les concepts appartenant au champ sémantique des égouts, ainsi que les histoires tirées du quotidien des égoutiers, ont été retranscrits au pinceau sous une forme calligraphiée, et masqués progressivement par des traits plus épais de manière à rendre leur lecture impossible. En outre, cette œuvre est éphémère car biodégradable, subissant peu à peu l'action destructrice du milieu dans lequel elle a été créée, puisque les eaux usées et le ruissellement – sans compter l'instabilité minérale et végétale – finiront par emporter le message poétique à travers les entrailles de la ville³⁵. Enfin, épinglons le projet *Strokar Inside* du photographe Fred Atax et d'Alexandra Lambert – alors directrice du MAD Brussels, plateforme bruxelloise d'expertise dans les secteurs de la mode et du design: un ancien supermarché du quartier de La Bascule à Ixelles, reconverti en «temple du street art» en 2018 par l'association Strokar pour la promotion des artistes urbains, via la gestion de projets interdisciplinaires³⁶. Avec l'aide de sponsors mobilisés pour l'occasion, une véritable «vitrine» de l'art urbain est mise en place, rassemblant soixante artistes belges et étrangers sur près de 5 000 m² dans un lieu iconique (une ancienne patinoire du début du 20^e siècle, convertie en garage puis en supermarché): des fresques et des installations monumentales réalisées dans le cadre de l'occupation temporaire d'un lieu voué à la disparition au profit d'un projet immobilier. Le bail précaire prévu au départ pour quelques mois est régulièrement prolongé jusqu'à fin 2019, date à laquelle le projet ferme définitivement ses portes, non sans avoir mené un ultime combat pour la pérennisation d'une structure investie, en fin de compte, de la prétention à faire musée.

À Bruxelles, il est possible d'assister, de semaine en semaine, à la naissance de plusieurs fresques «sauvages» et anonymes, ponctuant ce qui apparaît

32 On insistera sur cet extrait du communiqué de presse de l'époque «Du Street art pour revenir sur Mai 68... évidemment! Cette révolte historique, à tous les niveaux de la société, étudiante et ouvrière, fut propice à un mode d'expression libre pour exprimer des messages contestataires, transgressifs, politiques et sociaux. L'art urbain devient un mode d'expression artistique reconnu. C'est sur les murs que s'affichent les slogans, résonnant encore aujourd'hui et résumant en quelques mots et dessin le basculement d'un monde» (voir aussi Julien Besançon, *Les Murs ont la parole. Mai 68*, Paris, Points, 2018 et Yve Pagès, *Tiens, ils ont repeint! Cinquante ans d'aphorismes urbains, de 1968 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2018).

33 Un ouvrage conserve l'archive visuelle de cette aventure (150 carnets de dessins, des dizaines de milliers de photos, 1 500 bombes de peinture et une œuvre d'art sans équivalent en Europe): *Remember Souvenir*, Bruxelles, Meta-Morphosis, 2018. On notera que les travaux de quelques artistes invités étaient visibles (Jean-Luc Moerman, Arnaud Kool et Steve Locatelli), et qu'une centaine de morceaux du bâtiment, des portes, des placards, etc. avec des dessins et des traces de l'œuvre furent mis en vente à la fin de l'exposition.

34 Voir <http://www.parole.name>.

35 Voir Odile De Bruyn, «Quand les égouts bruxellois s'ouvrent au street art. La fresque évolutive et biodégradable de l'artiste "Parole"», in *Les Nouvelles du Patrimoine*, n° 160, 2019, p. 38-41.

36 Voir <http://strokar.be>. En 2016, l'association avait déjà organisé à Bruxelles l'exposition «Strokar» dédiée à la culture urbaine, présentant, aux anciens établissements Vanderborgh de la rue de l'Écuyer, plus d'une centaine d'artistes belges et internationaux. À cette occasion, la fresque *Urban Jungle* de l'artiste chilien Otto Schade a été inaugurée rue de l'Éclipse pour intégrer le parcours Street Art de la Ville de Bruxelles.

37 Un romancier a été, comme pas mal de promeneurs, intrigué par la succession de fresques érotiques ou violentes qui ont fait leur apparition sur divers pignons de la capitale, si bien qu'il en fit l'intrigue d'un de ses livres après avoir rencontré l'auteur des peintures en question, dont il préservera l'anonymat mais glissera en annexe du roman policier l'interview et des photos prises de nuit lors de la réalisation de la fresque (voir Paul Colize, *Toute la violence des hommes*, Bruxelles, Éditions Hervé Chopin, 2020).

de plus en plus comme un parcours prémédité par un artiste élaborant une vision cartographique de la ville, concentrée sur un même quartier, désormais balisé par plusieurs stations, au fil d'une promenade urbaine inspirée – une alternative au parcours officiel développé par l'Échevinat de la Culture. Ainsi, de façades en pignons et de murs en toitures, une série de peintures érotiques – voire sexuelles ou scatologiques – tissent désormais un entrelac, thématiquement et stylistiquement cohérent, sur un territoire s'étirant de la zone du Canal jusque dans le Haut de la Ville³⁷. Mais on peut tout aussi bien être surpris par une tour privée « tatouée » d'un gigantesque motif street art de près de 4 000 m² sur toute la hauteur de ses vingt-cinq étages : un puzzle géant de carrés de vinyle collés remplace la traditionnelle peinture pour recouvrir d'un dessin en noir et blanc la tour technique aveugle abritant les ascenseurs de cet immeuble par ailleurs entièrement vitré. *Ground Up*, une proposition de trois artistes basés à Bruxelles (Alvari, Kool Koor et Mimol) sur la IT-Tower au début de la célèbre avenue Louise, se dresse désormais comme un totem à l'entrée de la ville, signalant par sa présence tant le dynamisme de la scène street art que sa collaboration décomplexée avec le monde des affaires. Et cette manière de recouvrir une surface sans lui porter atteinte – il suffira, le moment venu, de décoller le vinyle pour retrouver la surface originelle du bâtiment –, ne peut que faire penser à la proposition discutée qui fut un temps adressée aux autorités communales : celle de recouvrir des pignons aveugles par une bâche taillée à leur mesure, sur laquelle une composition de type street art serait préalablement imprimée, afin de se prémunir d'une intervention clandestine peinte à même la surface – une manière de prévention par anticipation du vandalisme des graffeurs. Le coût de l'entreprise, baptisée *Art in Town*, devait être assuré par l'intervention de sponsors dont l'identité et le logotype seraient mis bien en évidence sur la bâche – à égalité avec le nom de l'artiste –, tandis que le pouvoir public n'était sollicité que pour la délivrance d'un permis d'urbanisme et la mise à disposition de pignons à immuniser contre le graffiti à l'aide d'une œuvre choisie dans le cadre d'un concours destiné à la communauté des arts urbains. Heureusement, cette initiative n'a pas rencontré le succès escompté et a fini par être abandonnée. On atteignait vraisemblablement ici une limite dans le détournement d'une culture originellement subversive. Mais comment ne pas se rappeler du projet réalisé par le célèbre street artiste belge Jean-Luc Moerman pour le groupe bancaire ING en 2012 ? Lors du chantier de rénovation du bâtiment emblématique de l'avenue Marnix à Bruxelles, plutôt que de présenter aux passants et aux automobilistes la vision d'une bâche impersonnelle couvrant l'immense façade, on passa commande à l'artiste pour une composition originale digitalisée sur les 2 200 m² de surface disponible, offrant au public une gigantesque proposition artistique dans l'espace urbain, doublée d'un joli coup de communication pour le groupe bancaire. En outre, une fois le chantier terminé, cette œuvre éphémère a prolongé son existence sous la forme de centaines de sacs à bandoulière découpés dans la bâche – autant de « *collector items* » offerts aux lauréats d'un concours accessible à tous.

Après avoir colonisé les murs de la plupart des quartiers de la ville, le street art « nouvelle génération » est aujourd'hui visible partout à Bruxelles. Dans les tunnels de la ville : épinglons les compositions désormais visibles dans le Tunnel de la Porte de Hal restauré en 2019, inaugurant le projet d'une réforme de l'image des tunnels dans la capitale initiée par le ministre de la Mobilité, en travaillant l'éclairage pour doter le dispositif d'un potentiel créatif jouant sur les couleurs, mais en prévoyant également de doter progressivement les autres tunnels d'un décor artistique sur leurs parois intérieures – habituellement squattées par des graffitis. Début 2020, le secrétaire d'État à l'Urbanisme inaugurerait par ailleurs une grande fresque commandée au street artiste bien connu Vincent Glowinski (dit Bonom), sur les murs qui marquent l'entrée du Tunnel Reyers au bout de l'autoroute E40.

Sur les quais de son métro : citons la plus grande fresque de Belgique réalisée par plusieurs dizaines de street artistes liés à l'association du graffeur Gaëtan Tarantino en 2007 à la station de Wand à Laeken, proche de l'Atomium – et prévue pour s'agrandir au fil des années jusqu'à devenir la plus grande d'Europe, forte de ses 4 500 m². Ce lieu autrefois fort peu convivial avait déjà connu de nombreux graffitis « sauvages » qui ont été en partie conservés et intégrés dans les nouvelles compositions soutenues cette fois par les autorités³⁸. S'inspirant de cette expérience positive, Bruxelles Mobilité – l'administration de la Région de Bruxelles-Capitale chargée des équipements, des infrastructures et des déplacements – a lancé en 2019 un processus participatif, à l'issue duquel les trémies des stations de pré-métro Lemonnier et Gare du Midi seront mises en peinture. Une fois les candidatures reçues en réponse à l'appel à projets, une première présélection sera soumise pour être entérinée par un jury d'experts et de représentants des habitants, avant que l'ultime lauréat ne soit désigné par les usagers de la STIB/Société des transports intercommunaux de Bruxelles. Face à la grogne provoquée au sein du milieu graffiti – qui voit dans le projet le risque de perdre un « patrimoine », vu l'ancienneté de certaines interventions signées par des graffeurs réputés menacés d'être ainsi recouvertes – l'administration s'engage à procéder préalablement à un relevé photographique pour garder trace du passé. En miroir de ces projets officiels, on rappellera qu'en 2012 un « commando artistique » anonyme a « customisé » la station Horta à Saint-Gilles en une seule nuit quand huit personnes cagoulées ont investi les lieux, neutralisé les caméras de surveillance et aspergé de peinture les murs, les plafonds et les sols dans un mélange sauvage de bleu, de jaune et de rose. Si le débat n'a pas manqué d'évoquer un pur acte de vandalisme, le sentiment dominant était bien celui d'avoir affaire à une intervention artistique – ce qui ne l'empêcha pas d'être effacée dans les jours qui suivirent, afin de rendre à la station son pristin état.

Sur les palissades des chantiers (qui ne manquent pas dans une ville en perpétuelle transformation) : Atrium.Brussels, l'agence régionale du commerce, distribuait en 2017 une brochure à l'intention du secteur de la construction pour veiller à donner aux chantiers une dimension socio-

38 Voir Nicole Gesché, « Quand chantent les quais », in *Les Nouvelles du Patrimoine*, n° 160, 2019, p. 22-24.

39 L'agence fait aujourd'hui partie de hub.brussels, l'Agence bruxelloise pour l'accompagnement de l'entreprise: <https://hub.brussels/fr/>.

40 Voir <https://www.oakoak.fr>.

41 Voir <http://cementeclipses.com>.

42 Voir <https://www.balkantrafik.com>. Parmi les quatre œuvres déjà réalisées, on peut admirer sur deux immeubles du quartier des quais, la fresque *Swing* par le street artiste bulgare Bozhidar Simeonov (dit Bozko, voir <https://www.bozko.eu>), et *No Borders* de l'artiste croate Jadranka Lackovic (dit ojoMAGico) – travaux intégrés dans le *PARCOURS Street Art* officiel.

culturelle, se traduisant notamment par l'habillage des palissades avec des fresques de street art³⁹. On notera qu'en 2015 déjà, Atrium était à l'œuvre avec l'association des commerçants dans le processus de redynamisation de la rue de Namur: l'agence livrait en effet un diagnostic qui débouchera sur un projet artistique commandité par l'Échevinat de la Culture de la Ville de Bruxelles auprès du collectif Propaganza pour la réalisation de sept fresques ponctuant une scénographie urbaine destinée à attirer un nouveau public dans cette artère délaissée alors qu'elle fait le lien entre le Haut et le Bas de la ville.

Sur le mobilier urbain: en 2017 et 2018, le street artiste français OakOak⁴⁰ est invité par l'Échevinat de la Culture de la Ville de Bruxelles pour une carte blanche de plusieurs jours, au cours de laquelle il arpente le quartier des quais pour détourner avec humour les bouches d'égout, les grilles et autres éléments d'infrastructure urbaine, et en faire une partie intégrante de ses compositions (qui feront l'objet d'un parcours dédié et dont le plan sera distribué dans le quartier). Dans le même esprit d'appropriation, pour le parcours Street Art officiel, l'artiste espagnol Isaac Cordal a réparti plus d'une dizaine de petits personnages en ciment dans le centre-ville, en les posant en hauteur sur les appuis de fenêtre ou dans diverses anfractuosités, figurant systématiquement des hommes d'affaires au bord du gouffre, prêts à sauter dans le vide⁴¹.

Et même au Palais d'Egmont, haut lieu de la diplomatie: en 2016, le ministère des Affaires étrangères a choisi le street art pour la thématique de son habituelle exposition estivale dont le commissariat est confié à Pierre-Olivier Rollin alors directeur du centre d'art contemporain BPS22 et initiateur de la biennale d'art urbain *Asphalte* à Charleroi. Il ne s'agissait pas d'un « accrochage » d'œuvres « post-graffiti » mais de véritables interventions *in situ*, qui devaient donner l'illusion qu'un groupe de graffeurs se serait introduit la nuit de manière illégale dans le Palais: les artistes ont donc pu intervenir directement sur les murs et les sols – préalablement recouvert d'un film de vinyle invisible et protecteur. Ajoutons que l'exposition fut inaugurée par la reine des Belges.

Enfin, le secteur événementiel est lui aussi prétexte à ajouter une pièce de street art au vaste corpus déjà en place, comme le festival *BALKAN TRAFIK!* à l'occasion duquel une nouvelle fresque est inaugurée chaque année dans le quartier Sainte-Catherine⁴². Surtout, ces nombreux cas de figure mettent en évidence un positionnement délicat des artistes qui œuvrent à la croisée de chemins fréquentés par des acteurs ayant leur propre vision de l'espace urbain – notamment en matière artistique, culturelle et socio-économique – et font désormais l'objet d'une attention soutenue de la part des pouvoirs politiques et économiques: en 2009, la firme Thalys a invité quatre graffeurs à Paris pour décorer un train à l'occasion de l'inauguration de ses nouvelles lignes reliant désormais Cologne et Amsterdam à Bruxelles et Paris – ce qui est un comble d'assimilation

quand on sait combien les graffitis sur les trains sont représentatifs, depuis les années 1980 à New York, d'un mouvement pur et dur (et totalement illégal) au sein de la mouvance graffiti. Logiquement, les quatre artistes étaient originaires des quatre pays concernés, et l'on notera que pour la Belgique, c'est le réputé SozyOne qui fut choisi.

Bref, Bruxelles est une capitale riche de sa diversité, tolérante pour les différences qui la composent, au sein de laquelle s'épanouissent de nombreuses cultures, sous-cultures et contre-cultures portées par leur propre capacité à cohabiter dans un espace urbain pluriel et bigarré. Et de fait, rencontres, convivialité, curiosité et ouverture d'esprit balisèrent le plus souvent l'enquête menée pour l'écriture de ce livre⁴³.



Bozko,
Swing,
BALKAN TRAFIK!, 2018.

43 Le point de vue des différents acteurs de la scène street art s'est exprimé durant le colloque et au cours d'entretiens complémentaires menés ensuite. Les recherches menées par des étudiant(e)s de la Faculté d'Architecture et de la Faculté de Philosophie et Sciences sociales de l'ULB ont contribué de façon décisive à accumuler de précieux témoignages: Laurine Biver, *L'utilisation du street art dans les campagnes de communication en Belgique* (2014); Coline Bechoux, *Le Graffiti peut-il être une opportunité culturelle et touristique pour les villes? Analyse des enjeux liés aux Street Art Tours en Europe et en Amérique du Nord* (2016); Romain Jacques, *Le traitement de l'art urbain par les pouvoirs publics bruxellois. Analyse de trois communes Molenbeek-Saint-Jean, Uccle et la Ville de Bruxelles*; Ysaline Noirfalise, *Graffiti, Street Art, Art urbain, entre légalité et illégalité. Impact des politiques de développement de l'Art urbain au sein de la Ville de Bruxelles* (2017); Zoé Allen, *Entre marginalisation et institutionnalisation du street art et du graffiti: où se situent les street-artistes et comment sont-ils perçus par les intermédiaires culturels et commanditaires publics? Étude comparative entre Bruxelles et Bogota* (2019); Victoire Herchy, *Le street art institutionnalisé. Enjeux et controverses* (2019); Valérie Petre, *L'utilisation du street art comme accélérateur de la gentrification. Le cas de Five Pointz* (2019); et Marie Willame, *Street art et réalité augmentée. L'évolution et les impacts de la technologie au sein de l'art urbain, de la ville et des artistes* (2019).

Nean,
La Croix Rouge de Belgique,
PARCOURS Street Art, 2018.



LA VILLE DE BRUXELLES

Éric Van Essche

LE PARCOURS STREET ART

En 2012, Karine Lalieux devient échevine de la Culture à la Ville de Bruxelles et annonce son intention de développer un parcours dédié au street art. Une expérience inédite dans la mesure où pour la première fois se met en place une politique culturelle tournée vers ce type d'interventions urbaines. Il s'agit de rencontrer les acteurs de la scène bruxelloise en s'adressant aux festivals et aux structures liés aux arts urbains, afin de répertorier la plupart des artistes actifs dans la capitale, ainsi que les grands collectifs belges. Les réunions se multiplient, les points de vue juridiques sont confrontés aux attentes socio-culturelles, et les conclusions confirment l'hypothèse de base: la scène du street art belge a besoin d'être rendue visible, de recevoir des espaces d'expression et d'être soutenue financièrement pour se professionnaliser. Le *PARCOURS Street Art* se met effectivement en place sur base d'objectifs engagés: décentralisation (des fresques dans tous les quartiers); accessibilité (pas de prérequis pour pouvoir appréhender une peinture murale, ni de droits d'entrée puisqu'il s'agit d'un « musée » en plein-air); décloisonnement (street artistes issus de différents horizons: graffiti, beaux-arts, graphisme, autodidactes, etc.); et soutien à l'emploi artistique (plus de deux mille contrats artistiques signés à ce jour¹).

Le projet part du constat que si le street art est à la mode – tout le monde sollicite ces artistes pour animer des événements avec des *live paintings*,

pour décorer des immeubles ou des bureaux avec des fresques –, les budgets sont rarement présents et il manque une approche cohérente de ce chantier culturel. Le cabinet de la Culture décide donc de se plonger dans la problématique et de se positionner en véritable plaque tournante à Bruxelles, fédérant les acteurs désireux de se structurer – tout en intégrant le fait que certains refuseront de rejoindre l'entreprise, pour conserver une liberté totale garantie par la clandestinité². Un budget annuel est négocié pour la durée de la législature avec le collège échevinal, afin de financer la production de fresques d'art urbain contemporain et construire progressivement un parcours, à l'instar des murs dédiés à l'univers de la bande dessinée ponctuant déjà plusieurs rues de la Ville de Bruxelles³. Il s'agit donc bien de prévoir un cachet pour les artistes en dépassant le stade de la valorisation du travail par la seule monstration de l'œuvre, ou par le simple remboursement des frais de matériel. Au-delà de la mise à disposition d'un espace d'expression, il est bien question ici de considérer les street artistes au même titre que les plasticiens chargés de concevoir une intervention artistique pour un lieu public⁴. Cette reconnaissance nouvelle se fonde sur le sentiment que le street art a atteint une maturité digne d'intérêt, et sur le constat d'une émergence de talents à la hauteur des défis liés à une intervention dans l'espace urbain. Des talents qui contribueront, si on les autorise désormais à s'exprimer dans un cadre légal, à l'enrichissement

culturel des quartiers et à la démocratisation de l'accès à la culture en dehors du champ muséal classique, impliquant une démarche volontaire de la part d'un visiteur capable de s'acquitter d'un droit d'entrée. En somme, c'est la rencontre heureuse entre un désir de visibilité exprimé par les créateurs et la volonté d'ouvrir l'accès à la culture sous-tendant l'action des mandataires publics. Certes, ce mouvement issu de pratiques déjà anciennes – liées notamment au graffiti historique – est en soi porteur d'une riche expérience sur les différentes façons d'investir une surface murale en jouant avec l'espace disponible, si bien que l'on peut apprécier depuis longtemps la « perspicacité esthétique » à l'origine de nombreuses interventions urbaines, qu'elles soient libres ou cadrées. L'intérêt des autorités s'appuie vraisemblablement aussi sur la dimension socio-culturelle de ce type d'expression dont l'invisibilité officielle ne peut plus être contenue, comme sur le besoin de professionnalisation des artistes décidés à vivre de leur travail, et enfin sur le succès rencontré auprès d'un public de plus en plus large. Dans cet esprit, les médias sont invités aux inaugurations officielles pour que les journalistes puissent contribuer à une large diffusion du projet. Sélectionnées par un jury comprenant des experts extérieurs à l'administration, les premières fresques murales ne tardent pas à apparaître, au fur et à mesure que s'enchaînent les appels à projets – qui permettent à de jeunes pousses d'attirer l'attention sur elles –, les commandes passées à des artistes confirmés voire internationaux – en saisissant l'opportunité de leur présence à Bruxelles à l'occasion d'un événement culturel programmé –, les murs d'expressions libres ouverts à tous, et d'autres partenariats élaborés dans le même esprit. Dans un premier temps, ce sont d'abord les artistes issus de la scène locale qui signeront les premiers contrats, mais la Ville s'ouvre aujourd'hui

également aux artistes internationaux dont la réputation aide le parcours et les artistes émergents à gagner en visibilité. Il importe de contribuer à la reconnaissance d'une scène bruxelloise, pour que la ville ne se formate pas, ne devienne pas une vitrine « mondialisée » du street art centrée sur les grandes figures internationales qui squatteraient ce « musée à ciel ouvert » pour touristes « modeux ». L'option du « laboratoire », où s'inventent des formules inédites qui contribuent à l'association d'œuvres urbaines originales et hétéroclites, reste à privilégier. Si, dans un second temps, la présence du parcours peut susciter l'envie de se rendre à Bruxelles et contribuer à nourrir le programme des visites prévues par ou pour des touristes⁵, c'est un plus pour la visibilité des artistes, mais cela ne doit pas être l'objectif premier du projet.

En outre, prendre la mesure d'une singularité culturelle bruxelloise, liée à la diversité de sa population, permet de tenir compte du premier public du parcours – les habitants et les usagers de la ville. Il faut, en effet, que les œuvres puissent contribuer à la qualité de la vie dans les quartiers en même temps qu'elles servent à mettre en lumière une culture trop longtemps ignorée en tant que telle par les pouvoirs publics. De fait, on décide ici de soutenir une expression artistique qui s'adresse directement aux citoyens sans passer par le médium muséal⁶ – en somme, une contre-culture qui se popularise et que l'on ambitionne de valoriser dans le contexte d'une capitale européenne considérée comme une ville d'art riche de l'hétérogénéité d'un patrimoine qui ne se réduit pas à la culture savante. Le *Parcours BD* le fait depuis longtemps et sert clairement de modèle: après la reconnaissance du 9^e art vient celle du street art. Dans cet esprit de participation citoyenne, après avoir d'abord mobilisé les murs des bâtiments appartenant à la Ville, un appel est lancé aux propriétaires privés et

1 Voir <https://parcoursstreetart.brussels>. Sous la législature de Karine Lalieux, Emmanuel Angeli est responsable du parcours. Depuis 2019, sous la législature de Delphine Houba, c'est Yolaine Oladimeji qui reprend cette mission.

2 Des collaborations se mettent en place avec, notamment, Farm Prod, Propaganza, Costik, Dynamic'Art et Fais le trottoir –

structures faisant toutes l'objet d'un focus dans ce même volume.

3 La Ville de Bruxelles accorde une attention particulière à la tradition belge de la bande dessinée: depuis plusieurs dizaines d'années, elle met à l'honneur sur ses murs des personnages et des auteurs incontournables. Le *Parcours BD* fait désormais partie intégrante du paysage

urbain bruxellois avec près des soixante fresques disséminées sur son territoire (voir <https://www.bruxelles.be/parcours-bd>).

4 Même si la conduite des commandes street art est gérée directement par le cabinet Culture alors que les dossiers relatifs à l'art public transitent, eux, par une instance d'avis composée d'experts extérieurs: le CAU/Comité des arts urbains. Cela dénote

en tous les cas le vif intérêt porté par le politique à l'endroit de l'élaboration puis du suivi de ce parcours.

5 Le *PARCOURS Street Art* est en effet désormais relayé par l'office de la promotion du tourisme à Bruxelles (voir, dans ce même volume, le focus sur visit.brussels).

6 Une œuvre du street artiste Obêtre – réalisant des « graffitiures », à savoir

des graffitis en 3D – est par exemple installée temporairement devant le centre d'art contemporain La Centrale, ou encore La Bellone, maison des arts et du spectacle. Ainsi, le public de passage pourrait être curieux de pousser la porte d'entrée du lieu culturel, de même que son public habituel pourrait s'intéresser au street art. Dans cet esprit, une fresque du parcours officiel

occupe désormais la ruelle donnant accès à La Centrale: *I just write my name*, réalisée en 2013 par L'Atlas.

aux institutions publiques présentes sur le territoire de la commune, afin de constituer une liste de murs exploitables par des artistes urbains. L'opération est un succès et permet au service Culture de gagner un temps précieux dans le développement du parcours. Il faut savoir que tout projet de fresques implique une négociation en amont avec le propriétaire du mur. Une discussion préalable s'engage pour que l'œuvre s'intègre au mieux à son environnement. Ce préambule lui garantit aussi une certaine longévité. Des partenaires privés – grandes entreprises ou « petits » propriétaires privés –, mais aussi publics – écoles, régies foncières, citydev.brussels⁷ – se portent candidats et permettent à plusieurs projets de se réaliser.

Pour la fin du mandat échevinal de Karine Lalieux à la Ville de Bruxelles en 2018, le parcours se dote d'un logo, d'une identité et dispose d'un site internet reprenant l'ensemble des projets réalisés, présentant les artistes et offrant des explications sur chaque œuvre. Ceci constituera à terme une précieuse archive, dans la mesure où les œuvres sont toujours susceptibles de disparaître, d'être « digérées » par l'espace urbain, mais également une galerie pour les artistes répertoriés. Le site propose aussi quelques ballades thématiques ou par quartiers : chaque occurrence est géolocalisée, afin de pouvoir se laisser guider d'œuvre en œuvre par son smartphone. On y trouve également les appels à projets en cours, et un fil d'actualité. La richesse accumulée sur ce site accessible à tous les habitants, touristes, ou guides touristiques, qui peuvent découvrir plus d'une centaine d'œuvres produites ou coproduites par la Ville, contribue au développement de la scène de l'art urbain, émergente et professionnelle, bruxelloise, belge et internationale, à travers de l'art mural dans un premier temps et d'autres supports ensuite. Cette présence sur internet rencontre également

l'ambition de placer Bruxelles sur la carte européenne du street art – une position que se confortera au fur et à mesure que le mouvement du street art intégrera cette opportunité à lancer, orienter ou soutenir de nouveaux projets⁸.

Le *PARCOURS Street Art* inverse ainsi la formule des promenades urbaines proposées par divers protagonistes dans les villes déjà concernées par le street art⁹ : les œuvres sont en effet commandées a priori pour former à terme un possible itinéraire de visite, alors qu'habituellement les ballades se composent a posteriori à partir d'une sélection d'interventions préexistantes. L'un n'empêche pas l'autre, puisque d'une part des œuvres commandées par la Ville seront intégrées au fur et à mesure par les structures qui organisent ce type d'activités¹⁰ et que, d'autre part, des œuvres apparues en dehors de l'action publique mais qui se seront pérennisées – c'est-à-dire qui auront résisté au recouvrement, au service Propreté et au propriétaire, prouvant ainsi leur intégration réussie dans le tissu urbain – seront ajoutées au parcours officiel. Dans ce contexte, le défi est bien de réussir à équilibrer les attentes des parties en présence pour qu'elles puissent s'y retrouver, tandis que l'expérience gagnera en authenticité et en durabilité. Les artistes conservent leur liberté d'expression, tant formelle que thématique¹¹, les riverains aspirent à une qualité de vie, tandis que le public est curieux de propositions culturelles et artistiques inédites. Il est évident que le politique est garant de cet équilibre et démontre dans le même temps sa capacité de bonne gestion de l'espace public – dans tous les sens du terme : comme lieu de débat et comme lieu de vie.

Il faut rappeler à cet endroit que l'échevine Karine Lalieux était également en charge de la Propreté publique. Elle pouvait donc aussi prévoir un budget au moins équivalent à celui du *PARCOURS Street*

Art pour lutter sur le territoire de la Ville Bruxelles contre les tags et graffitis « sauvages » assimilés à des actes d'incivilité. Il faut par conséquent éviter toute confusion entre ces deux initiatives, pour que la perception qu'on pourrait en avoir – surtout les artistes concernés – ne réduise pas le parcours à une vaste opération qui prendrait « en tenaille » les interventions affranchies de toute autorisation, tant des pouvoirs publics en charge de la gestion de la ville que des propriétaires des murs investis, avec pour objectif larvé de les remplacer par des succédanés éthérés¹². L'équipe du parcours est très claire sur ce point et veille à échapper à tout procès d'intention en ce sens. Ainsi, un cas délicat a, par exemple, été résolu en prenant contact avec les auteurs des graffitis qui investissaient une ruelle dans les Marolles pour qu'ils puissent développer un projet de fresque permettant à toutes les parties de s'y retrouver : artistes comme riverains¹³. Dans ce même contexte, un collectif de graffeurs « historiques » a pris les devants en proposant spontanément d'intervenir dans le cadre du parcours pour pérenniser sa présence dans la ville¹⁴.

Ceci étant, même si la distinction entre ces deux missions est claire dans l'esprit des porteurs du projet, il faut éviter de diviser la scène bruxelloise en catégories artificielles qui conduiraient à opposer les artistes entre eux, alors que la diversité des pratiques appelle davantage à une cohabitation bienveillante – un partage de l'espace urbain davantage qu'une conquête de celui-ci. Si, une fois encore, le tag, systématiquement, et le graffiti, souvent, seront combattus, il existe manifestement une zone grise entre pratiques légales et illégales où peuvent se rencontrer le politique responsable et l'artistique émancipé. Dans ce cas, des réalisations clandestines ne sont pas effacées par la cellule mise en place pour cela¹⁵ (même si leur auteur pourrait par ailleurs être poursuivi pour dégradation de bien d'autrui – un

paradoxe qui démontre la complexité des situations et le décalage dans l'évolution des mentalités des différents acteurs). On parle alors d'« art spontané » pour ces peintures murales exécutées sans autorisation, et non plus de vandalisme ou d'acte illégal. Si l'équipe du cabinet de la Culture est convaincue de la dimension artistique d'une réalisation, un dialogue en faveur de sa préservation peut même s'engager avec un propriétaire pourtant désireux de la faire enlever (en recourant au service public mis à sa disposition). Après avoir convaincu le protagoniste qu'un mur, même privé, est à considérer comme faisant partie de l'espace commun depuis lequel il est visible – et que la réflexion doit par conséquent dépasser son ressenti et englober le point de vue du public –, l'option proposée est de « laisser du temps au temps », d'être attentif à la réaction des habitants et de voir si l'œuvre trouve finalement « sa place » dans le quartier.

On touche ici à la question plus transversale du rôle de l'art dans l'espace public, recoupée par celle de la liberté d'expression en démocratie, générant des situations dont l'éventail va de la provocation au divertissement. Sans y apporter de réponse définitive – pour autant que cela relève du possible – on doit saluer ici la place laissée à ce débat par une autorité communale capable de faire bouger les lignes du cadre strict de la loi, pour participer à la construction d'un vivre-ensemble sous-tendue par une écoute active des artistes comme des citoyens. Ainsi, le protocole de la concertation, qui accompagne tout projet d'implantation d'une nouvelle œuvre, n'aura pas à se mettre en travers de la liberté artistique. Recevoir sur sa façade une œuvre d'art financée par le service public invite donc les propriétaires concernés à exercer leur légitime droit de regard, certes, mais avec une ouverture d'esprit face aux valeurs communes à préserver. Dans cet esprit, la nouvelle

7 Structure régionale chargée de développer la présence des entreprises et l'offre de logements sur le territoire, voir <https://www.citydev.brussels/fr>.

8 Notons qu'un soutien des autorités communales au street art peut s'observer désormais également à Namur (voir François Poncelet, « Peintures murales à Namur. Un catalogue qui s'enrichit de jour en jour », in

Les Nouvelles du Patrimoine n° 160, 2019, p. 48-50), comme à Liège, par exemple (Pierre Frankignoulle, « À Liège aussi, le street art a acquis "droit de cité" », in *Les Nouvelles du Patrimoine* n° 160, 2019, p. 51-53), ou encore à Mons, dans le cadre de Mons Capitale européenne de la Culture en 2015, et relayé depuis par la Fondation Mons 2025 (voir <http://www.mons2025.eu/fr>).

9 Il est par contre possible de faire un rapprochement avec le projet The Crystal Ship à Ostende qui, depuis 2016, organise régulièrement un festival street art pour enrichir la ville de nouvelles œuvres, composant in fine un parcours dans la cité balnéaire (voir <https://thecrystalship.org/fr/homepage-fr/> et <http://streetartbelgium.com>).

10 Voir, dans ce même volume, le focus sur l'association Fais le trottoir.

11 Le principe des résidences d'artistes assorties d'une carte blanche pour une série d'interventions libres dans la ville est, à ce titre, une des options remarquables du *PARCOURS Street Art*.

12 La position de Karin Lalieux est ferme à cet endroit et son projet ne peut donc

être assimilé à la démarche de la commune d'Ixelles pour lutter contre les tags et graffitis (voir, dans ce même volume, le focus sur Propaganza).

13 Il s'agit de la fresque « Lotsjmaghrust » (fous-moi la paix, en marollien) réalisée par Obète à la rue des Chandeliers, où l'on trouve également une fresque de MétaParole.

14 Il s'agit de la fresque « Manneken Peace » réalisée par HMI, membre du collectif CNN sur un mur du musée GardeRobe MannekenPis (voir <https://www.mannekenpis.brussels/fr/garderobe>).

équipe travaillant sous la direction de Delphine Houba, prévoit de renforcer, sous cette législature, d'une part la dimension de parcours – qui pouvait en effet sembler usurpée à l'origine comme on l'a dit plus haut : on développera ainsi le principe des parcours thématiques ou géographiques, pour favoriser la (re)découverte des quartiers par les touristes ou les habitants. Et, corrélativement, on accentuera le travail de décentralisation pour délier une localisation initiale par trop focalisée sur le centre-ville. Il s'agit ici de consolider l'image d'une ville décloisonnée, dans laquelle la culture touche autant le centre que la périphérie du territoire – en assumant ici le côté politique d'un street art valorisé pour l'accès direct qu'il offre à tout un chacun. Enfin, deux dimensions seront ajoutées à la stratégie du *PARCOURS* : premièrement la question du genre, essentielle quand on sait qu'un cinquième seulement des fresques sont actuellement réalisées par des femmes – ce qui pose problème

dans la capitale européenne, et participe du débat plus large sur la place des femmes dans la société contemporaine¹⁶. Plutôt que des appels à projets, ce sont alors des commandes directes qui sont passées aux street artistes femmes, tant pour susciter des vocations chez les filles que pour prendre position en faveur d'un espace public qui leur soit accessible au même titre qu'aux garçons¹⁷. Deuxièmement, les actions de médiation qui vont accompagner tant le processus de réalisation des fresques, en amont, que la communication à propos de l'œuvre, en aval – en impliquant les habitants et les associations de quartiers, notamment pour trancher entre plusieurs propositions soumises par un artiste, ou pour s'accorder sur la planification des inaugurations officielles. De fait, certaines fresques portent un message engagé – soutien au personnel hospitalier, solidarité avec les victimes de comportement intolérant, etc. – dont il est opportun de transmettre au mieux les valeurs défendues.

NO COPY

15 Cellule d'enlèvement des tags et graffitis, voir <https://www.bruxelles.be/tags-et-graffitis>.
16 Sur la question du genre dans le street art, voir la contribution de Romain Talamoni, « Genre et "street art" », disponible sur le site www.academia.edu: https://www.academia.edu/11290084/Genre_et_street_art_.

17 Les street artistes Anthea Missy en 2016, et Kashink en 2017, furent les premières femmes à intervenir officiellement à Bruxelles, plus particulièrement sur le territoire de Laeken, combinant ce nécessaire travail d'inclusion avec celui du décloisonnement. En 2021, prolongeant cet élan à l'occasion du centenaire de la fusion

des communes de Bruxelles, Laeken, Neder-Over-Hembeek et Haren, ce sont quatre nouvelles fresques qui sont commandées directement à des street artistes femmes, une à destination de chacun de ces territoires, pour souligner leur égale importance dans le chef des responsables de la politique culturelle.





SozyOne,
Brussels Corvus Corone,
PARCOURS Street Art, 2018.



Anthea Missy,
Ihsane Jarfi,
PARCOURS Street Art, 2018.



FSTN,
REVLTI,
PARCOURS Street Art,
2018.

NO COPY



Une ville en couleur
& Jaba,
Fresque Nord,
PARCOURS Street Art,
2019.



Rikardo Druškic,
*On ne voit bien qu'avec
le cœur*, BALKAN
TRAFIK!, 2019.



Jana,
Up!,
BALKAN TRAFIK!,
2020.



Anthea Missy,
Women Bike the City,
PARCOURS Street Art, 2020.



Kool Koor,
sans titre,
PARCOURS Street Art, 2018.



Bozko,
Swing,
BALKAN TRAFIKI, 2018.

RETOUR SUR UNE EXPÉRIENCE INÉDITE

Emmanuel Angeli

HIER

Le projet a démarré en même temps que l'intérêt pour l'art urbain se faisait à Bruxelles, qui se manifestait alors uniquement auprès d'un public déjà concerné par l'art en général, et l'art contemporain en particulier : des artistes, des galeristes et des collectionneurs. Le grand public ne trouvait pas encore une offre qui lui permettait de découvrir cette discipline. Le parcours a répondu à cette demande, tout comme à celle des artistes de bénéficier d'un espace d'expression dans la cité et de la reconnaissance du secteur public (par un financement), ainsi qu'à la demande des secteurs public et privé face aux chancres urbains inexploités et aux procédures d'occupation trop longues et complexes à Bruxelles. Le principe de base du parcours était de faire les choses simplement pour que le projet évolue rapidement. On a pu surmonter les obstacles grâce au fait que l'initiative était portée par le politique. À l'entame du projet, il n'y avait pas encore une réelle vision sur le long terme, sinon l'envie de donner une place aux artistes au cœur de la ville, de démocratiser la culture, et de populariser une discipline nouvelle dont les talents étaient nombreux à Bruxelles. Le projet *PARCOURS* n'a jamais eu pour objectif de vouloir endiguer le phénomène du graffiti sauvage (vandalisme ou spontané, question de point de vue) qui a toujours été présent, et qui ne disparaîtra pas. Le graffiti est une expression populaire et urbaine qui, malgré les nuisances qu'elle engendre, conservera sa place dans la cité.

AUJOURD'HUI

Le premier succès du parcours est clairement d'avoir créé un terreau propice à la réflexion sur les arts urbains. Un lancement de projet pilote, des prémices de festivals, des tentatives avec le secteur privé, des appels à projet pour faire émerger des artistes encore inconnus, des commandes publiques avec des artistes confirmés ou en attente de l'être. Tout cela a constitué une base, une « pièce à casser », qu'on peut évaluer aujourd'hui et qui permet d'envisager de nouvelles perspectives. À ma connaissance, c'est la première fois que le secteur public a mis autant de moyens dans les arts urbains, dans l'art mural. Le street art constituait une réponse à de multiples enjeux pour le secteur public et politique : la réappropriation de l'espace public, l'accessibilité à la culture, la démocratisation de l'art et le soutien aux artistes émergents... À lui seul, le parcours n'a pas permis aux artistes de se professionnaliser, mais il y a contribué. Le fait que le pouvoir public ait eu confiance en ces artistes et qu'il investisse dans le street art, a permis de donner confiance également aux galeries, au public, etc. Cela a engendré des ventes, des expositions, des demandes en provenance du secteur privé, bref, cela a dynamisé une nouvelle entreprise culturelle. Objectivement, je ne vois pas d'emblée d'échecs dans ce projet, même si pas mal de points sont à reconsidérer pour lui permettre d'évoluer au même rythme que le street art en perpétuelle transformation.

DEMAIN

Il y a un gros travail de médiation à faire entre les artistes et le privé, entre les œuvres et le public qui les regarde : les touristes et les riverains. La négociation des murs avec les propriétaires et la manière de laisser le propriétaire ou le secteur public intervenir dans le choix de l'œuvre, dans la décision du visuel final. On a toujours prôné la liberté artistique, la carte blanche aux artistes, mais dans les faits cette liberté a été de nombreuses reprises ée entravée : trop de consensus, d'édulcoration, de conformisme, de bienséance. La qualité des œuvres proposées s'en était trouvée amoindrie, diminuée de leur sincérité artistique, de l'aspect « brut de décoffrage » du message. Pour éviter la polémique, pour arrondir les angles, on a parfois eu tendance à favoriser uniquement l'aspect décoratif (ce qui n'est pas mauvais en soi), aux dépens d'œuvres fortes qui auraient contraint le propriétaire à se justifier auprès de ses voisins, le bourgmestre à se défendre auprès des citoyens, etc. Je crois qu'il faut à tout prix poursuivre les appels à projets pour continuer à permettre à une diversité de nouveaux artistes de faire éclater leur art au grand jour, et éviter de favoriser les artistes plus confirmés. La composition d'un jury est capitale : elle permet de garantir un équilibre, un choix d'œuvres dans le respect des artistes, des riverains, du secteur public – bref, une sélection faite en « bonne intelligence urbaine ». L'un des défis du parcours sera également de voir comment les œuvres commanditées et les œuvres

spontanées/sauvages/illégales pourront cohabiter. Pour garantir une cohérence à ce projet dans le futur, pour éviter la mercantilisation (une galerie qui placerait ses artistes pour mieux les vendre), je pense que la Ville de Bruxelles devrait engager un médiateur aux multiples casquettes, qui serait à la fois guide, commissaire, conseiller et assembleur. À présent que l'art urbain bruxellois est sur ses rails, que la production de murals avance à un rythme régulier, que le budget est consolidé et récurrent, le panorama bruxellois commence à engranger un bon nombre de fresques. Un dernier enjeu, et pas des moindres, sera de considérer l'aspect urbanistique, l'unité visuelle proposée. Il ne faudrait pas que les œuvres destinées à améliorer la perception de l'espace public créent, au contraire, un patchwork affreux et indigeste. Pour être marquante et remarquée, une œuvre doit-elle être grande, haute, et absolument accrocheuse au regard des passants ? Je pense qu'il faut changer le paradigme du street art en invitant le spectateur à rechercher l'œuvre au cœur de l'espace public, comme dans une chasse aux trésors. Je ne pense pas que l'on puisse encore simplement dire, comme on le faisait il y a dix ans : « L'art doit aller vers les gens qui ne viennent pas à lui. » Je transformerais ce postulat de départ par le suivant : « Il faut susciter la curiosité du public, pour qu'il parte à la redécouverte de son quartier et de sa ville, et puisse apprécier l'art qui s'est invité tout près de chez lui. »

NovaDead,
George Floyd,
PARCOURS Street Art, 2020.



DE LA CLANDESTINITÉ À LA CONSÉCRATION

Marie Le Palec et Éric Van Essche

Il ressort des études menées dans cet ouvrage que les relations entre le graffiti et le street art ont été trop souvent analysées à l'aune de positions bornées, fondées sur des stéréotypes clivants : d'un côté, les « vandales » se revendiquant d'une pratique résolument affranchie de tout compromis, défenseurs d'une liberté de pratique réservée aux initiés, garants d'une attitude contestataire, et dépositaires d'une authenticité assumant l'inconfort de l'illégalité ; de l'autre, les « vendus » prêts aux compromissions avec l'autorité publique gestionnaire de la cité ou – pire encore ! – à la perversion du marché privé, produisant un art affadi accessible à tous, et digéré par le capitalisme culturel transformant l'espace urbain en un objet de consommation. Or, force est de constater que la réalité ne se laisse pas réduire à cette caricature... Il importe donc de nuancer les choses en acceptant la complexité du phénomène, pour étudier les occurrences dans une approche plus globale¹.

Pour commencer, nous voudrions contextualiser les tensions entre différents régimes de pratiques artistiques urbaines dans le champ plus large de l'art public contemporain, en épinglant quelques faits liés à la carrière de deux artistes majeurs mais dont les propositions furent plébiscitées d'un côté par les connaisseurs (Daniel Buren), et de l'autre par le grand public (Christo). De là, nous pourrions nous recentrer sur le street art bruxellois avec un point de vue moins sectaire, en nous focalisant sur deux questions problématiques : d'abord la confrontation à la commande publique et au marché privé, ensuite le rapport à l'institution muséale – y compris les enjeux de la préservation et de la conservation des œuvres. Cette contextualisation nous semble d'autant plus légitime que les street artistes européens, à la différence des américains essentiellement héritiers du graffiti, assument l'influence de plasticiens contemporains ayant investi la ville avant eux, avec tout autant d'inventivité formelle et tout aussi peu d'autorisation officielle... Comme Ernest Pignon-Ernest, Gérard Zlotykamien ou encore Jacques Villeglé.

1 Sur les qualités d'une méthode complexe et globale pour appréhender les situations, voir Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Points, 2014 et *Penser global. L'homme et son univers*, Paris, Flammarion, 2016.

FAIRE FACE À LA COMMANDE PUBLIQUE ET AU MARCHÉ PRIVÉ ?

En 1969, Daniel Buren prend à rebrousse-poil une exposition qui clamait pourtant son ouverture radicale à l'avant-garde : sans y avoir été invité officiellement, il rallie depuis Paris la ville de Berne où le curateur Harald Szeemann inaugure à la Kunsthalle son fameux projet *When Attitudes Become Form* (« Quand les attitudes deviennent forme »). Pendant la nuit, Buren recouvre les panneaux publicitaires environnant le centre d'art en y collant des bandes de papier rayées – désormais célèbre « signature visuelle » de l'artiste. Si le caractère illégal de cet acte lui vaut d'être arrêté par la police (puis libéré sous la promesse d'effacer toute trace du délit), la force scandaleuse de son intervention contribue à lui forger une réputation d'artiste contestataire². Il a de fait démontré non seulement l'illusion d'une liberté artistique dont l'exercice se réduirait à l'enceinte protégée du centre d'art, mais encore la nécessité corollaire d'occuper artistiquement les « lieux publics » pour y créer un « espace public » – c'est-à-dire un endroit consacré au débat démocratique et à l'expression d'une parole critique³. Si, au fil de sa carrière, Daniel Buren continue d'examiner les rapports d'autorité entre art et institution, en « spatialisant » ces enjeux dans le cadre d'installations *in situ*, il quitte progressivement la marge pour occuper le centre du monde de l'art en acceptant des commandes officielles de plus en plus ambitieuses, publiques comme privées. Les autorités de la Ville de Bruxelles l'invitent, par exemple, à réaliser une installation pérenne sur la place de la Justice : *Bleus sur jaune* (2009)⁴ dont la forêt de mâts surmontés des drapeaux aux motifs caractéristiques de l'artiste, devait contribuer à transformer une zone de passage inhospitalière en place publique offerte aux citoyens. Toujours à Bruxelles, le célèbre collectionneur Herman Daled⁵ possédait un certain nombre de pièces de l'artiste – conçues dès lors pour le marché privé –, tandis que la boutique de la Maison Hermès, dans le haut de la ville, proposait à la vente des éditions limitées de son iconique foulard, le Carré en soie, revisité par Buren⁶ !

En 1962, de son côté, Christo obstrue une ruelle parisienne en érigeant une barricade de barils de pétrole vides, sans avoir reçu l'aval de l'autorité publique (qu'il a pourtant préalablement sollicitée)⁷. Cette performance « sauvage » le soir du vernissage d'une exposition de ses travaux, à laquelle a été invité le public de sa galerie, est interrompue après quelques heures seulement, suite à l'intervention de la police alertée par les riverains : l'installation est démontée sans délai – non sans avoir été documentée par quelques précieux clichés. Ici également, cet événement scandaleux, largement relayé et commenté dans la presse, contribue à la notoriété d'un artiste dénonçant tout à la fois l'érection du Mur de Berlin, la dépendance de notre économie aux énergies fossiles polluantes, et les fractures sociales au sein des sociétés occidentales – activant ici encore un lieu public en « espace public ». Si, dans le sillage de cette première expérience, Christo conçoit plusieurs projets de murs de barils – dont un pour le canal de Suez ! –, il ne peut en réaliser qu'un seul, alors que sa carrière s'est développée avec succès à la fin

2 Voir le récit par l'artiste lui-même dans Daniel Buren, *Au sujet de... Entretiens avec Jérôme Sans*, Paris, Flammarion, 1998, p. 87-89.

3 Sur les liens entre l'espace public au sens figuré et les espaces publics au sens propre, voir, notamment Jürgen Habermas, *L'espace public*, Paris, Payot, 1978 ; Éric Dacheux (dir.), *L'espace public*, Paris, CNRS Éditions, 2008 ; Thierry Paquot, *L'espace public*, Paris, La Découverte, 2015 ; et Joëlle Zask, *Quand la place devient publique*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2018. Michel de Certeau, quant à lui, propose que « L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé », pour conclure que « l'espace est un lieu pratiqué » – ce qui nous convient très bien ici (voir le chapitre VII « Marchers dans la ville » de Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 139-190.

4 Voir Septembre Tiberghien, « Rayée, la place de la Justice ? », in Pauline de La Boulaye & Adrien Grimmeau (dir.), *Being Urban, pour l'art dans la ville*, Bruxelles, CFC-Éditions/ISELP, 2016, p. 133-137.

5 Voir le film documentaire de Joachim Olender, *La collection qui n'existait pas*, BE, 2014.

6 Voir <https://www.hermes.com/be/fr/story/245476-daniel-buren/>.

7 *Wall of Oil Barrels - The Iron Curtain* (Rue Visconti, Paris, 1961-62), voir <https://christojeanneclaude.net/artworks/the-iron-curtain/>.

des années 1990. Loin de l'illégalité originelle, Christo conçoit une « falaise » de plusieurs milliers de barils (contre les quelques dizaines mobilisés à Paris), spécialement conditionnés pour le projet, en suivant un canevas chromatique bien précis (sans devoir se débrouiller avec de vieux bidons sales récupérés çà et là). En outre, il a laissé la rue pour investir un lieu d'exposition, certes inhabituel, mais pleinement autorisé – l'ancien gazomètre d'Oberhausen, converti en espace événementiel privé, avec toute l'infrastructure technique nécessaire pour l'élaboration d'un projet spectaculaire... Si la part d'engagement de l'œuvre semble diminuer ici d'autant qu'a augmenté sa monumentalité, malgré un lien évident avec la question énergétique (pétrole et gaz), on aurait tort de conclure trop vite à une soumission au système capitaliste dans la mesure où Christo a toujours défendu et revendiqué une entière indépendance financière, en générant des opérations systématiquement autofinancées. Il est vrai cependant que cette liberté repose sur l'exercice d'opérations autorisées par le marché privé, quand c'est la vente des dessins préparatoires en amont, et la marchandisation des éditions et publications en aval, qui permettent de rassembler les fonds nécessaires, le tout géré par une structure entrepreneuriale en bonne et due forme.

Il est donc possible d'associer plutôt que d'opposer les différents éléments d'une carrière au gré de son avancement : ici l'engagement critique et les interventions *in situ*, là les commandes officielles ou le marché privé. Cette complexité s'observe d'abord dans le temps long de l'histoire de l'art, quand les avant-gardes se « normalisent » au fil du temps, voire s'académisent jusqu'à nourrir une culture de masse : songeons aux œuvres de Claude Monet, peintre impressionniste fustigé par la critique de son vivant et aujourd'hui star des calendriers accrochés aux murs des cuisines bourgeoises... Situation dont le pendant actuel serait le *selfie* devant un mur « graffé », posté sur Instagram, ou encore les déclinaisons du style graffiti et de l'imaginaire street art dans le domaine du design textile – du prêt-à-porter pour adolescents jusqu'aux marques de luxe. Mais, dans une temporalité plus courte, ce mouvement peut également s'opérer à l'échelle du parcours d'un même artiste qui, légitimement, sera progressivement gagné par le désir d'une situation socio-économique plus stable, et qui décide de quitter la clandestinité, se délaissant des risques et de la précarité, pour œuvrer officiellement contre une juste rémunération à mesure que son travail gagne en reconnaissance de la part du public et de l'institution. On pointera simplement ici l'accélération remarquable du phénomène – résultant vraisemblablement du rythme effréné entraînant notre temps contemporain, et impactant jusqu'au monde de l'art. Enfin, il est évident que certains créateurs garderont un pied dans chaque monde : « vendus » le jour, d'accord, mais « vandales » la nuit, pour toujours.

Recentrons-nous à présent sur la question du street art. La concomitance de positions différentes sur l'échiquier de l'art urbain s'illustre de façon évidente par la coexistence de plusieurs parcours street art dans la même ville : certains officiels, pour les touristes et les amateurs, d'autres officieux,

pour les pairs et les spécialistes. Cette coprésence d'œuvres légales et illégales peut même se répartir selon des espaces spécifiques liés à leur apparition/réalisation : au-delà de l'importance et de la bonne exposition des surfaces investies, il n'est pas rare en effet d'identifier plusieurs « strates » sur les façades : très en hauteur d'abord les graffitis dont la réputation repose aussi sur l'exploit consistant à atteindre des endroits réputés inaccessibles – et donc où l'on peut travailler sans être interrompu – ; dans une zone intermédiaire ensuite les interventions de type street art réalisées sans autorisation durant la nuit ; au niveau de la rue, enfin, les commandes publiques exécutées de jour avec un élévateur ou un échafaudage. Sans que cette stratification soit bien entendu systématique, on visualise ainsi les différents « courants » qui s'agrègent en plusieurs couches distinctes, conduisant le regard du promeneur de plus en plus haut, suivant le degré d'intensité de son attrait pour le genre : les touristes à l'horizontale, les spécialistes à la verticale ! Quoi qu'il en soit, il semble désormais inévitable – voire souhaitable – d'accepter ce « partage » des murs et de la ville dans le contexte d'une cohabitation qui devrait gagner en tolérance, à l'image de Bruxelles, ville multiculturelle dont la diversité est une richesse.

Il existe pourtant une crispation, dans le milieu de l'art urbain, entre les pratiques illégales et les œuvres subventionnées. Le premier cas fait référence à une production « vandale » et gratuite, souvent associée aux tags et aux graffitis⁸, tandis que le second comprend les commandes publiques rémunérées et les œuvres à destination du marché de l'art, réalisées par des artistes. Les tagueurs et graffeurs, qui se revendiquent d'une certaine légitimité au sein de la culture urbaine, rejettent, quant à eux, la qualification d'artiste impliquant l'appartenance à un système officiel. Ils se considèrent comme des « puristes » héritiers du graffiti tel qu'il a été inventé dans les années 1960 et 1970 aux États-Unis – c'est-à-dire illégal, subversif et réalisé par et pour les acteurs de cette contre-culture. À leurs yeux, ceux qui reçoivent des commandes et vivent de leur art sont considérés comme des « vendus ».

Cette fracture entre les artistes et les puristes crée une césure parmi les praticiens de l'art urbain. Pourtant, la dichotomie « subversion » *versus* « subvention » pose problème puisque si ces deux pratiques sont à différencier radicalement, alors les œuvres commandées sont forcément dépourvues de tout caractère subversif, et, réciproquement, aucune marchandisation ne pourrait affecter les expressions illégales... Mais peut-on vraiment opposer ainsi les productions subversives et les œuvres subventionnées sur base d'une irréductible différence ? Si les pratiques subversives et subventionnées sont communément opposées, la frontière entre les deux est en réalité assez floue, dans la mesure où la volonté de rentabiliser les graffitis « vandales » était présente dès le début du mouvement. Le graffiti, appelé « *writing* » lorsqu'il apparaît dans les années 1960 à Philadelphie avant de s'exporter à New York, fait partie des multiples branches qui donnent naissance à l'art urbain. Dès les années 1970, en

8 Le tag est une signature exécutée rapidement, ce qui permet aux graffeurs d'en poser un très grand nombre dans l'espace public. Un graffiti est une pièce plus importante. C'est la réalisation d'un lettrage, parfois accompagné d'une ou plusieurs figures et exécuté à la bombe aérosol, notamment sur les wagons de métro.

9 Jean-Michel Basquiat (1960-1988) est un artiste qui fait partie des trois figures de proue américaines de l'art urbain aux côtés de Keith Haring (1958-1990) et de Kenny Scharf (1958).

10 Nicolas Gzeley et alii, *L'Art Urbain*, Paris, PUF, 2019, p. 58-59.

11 Vincent Glawinski (dit Bonom), est un street artiste français actif à Bruxelles depuis 2005, voir Vincent Glawinski & Ian Dykmans, *Bonom, le singe boiteux*, Bruxelles, CFC-Éditions, 2014.

12 Collectif « 1 United Power » fondé à Berlin en 2003 mais très actif internationalement.

13 The Blind est un street artiste français ayant créé le graffiti pour aveugles en 2004, en reprenant le système d'écriture tactile à points saillants.

14 Voir <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/contemporary-art-evening-auction-118024/lot.67.html>, et, sur l'événement, entre autres, https://www.lemonde.fr/arts/article/2018/10/06/attribuee-a-1-2-million-d-euros-une-oeuvre-de-banksy-se-detruit-en-pleine-vente-aux-encheres_5365656_1655012.html.

15 Voir Luc Boltanski & Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

16 ZEVS/Zone d'Expérimentation Visuelle et Sonore se rend célèbre dans la rue par ses *Visual Attacks* (2001), *Visual Kidnapping* (2004) et *Liquidated Logos* (2006), avant d'exposer ses œuvres en institution sous son vrai nom Aguirre Schwartz. Ce qui ne l'empêche pas de poursuivre ses persécutions d'images publicitaires puisqu'il s'est récemment emparé de l'icône du cowboy « Marlboro » pour une série de détournements morbides de la marque du célèbre cigarettier (voir https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/04/14/arts-zevs-met-a-mort-le-cow-boy-marlboro_6076714_3246.html).

suivant le modèle de Jean-Michel Basquiat⁹, les jeunes graffeurs souhaitent associer une rentabilité à leur pratique en intégrant le monde de l'art. En 1972 à New York, plusieurs graffeurs s'organisent pour former les *United Graffiti Artists* (UGA). Ils reproduisent sur toile des compositions similaires à celles qu'ils peignent sur les métros et les présentent au cours de plusieurs expositions. Le phénomène se réitère deux ans plus tard avec la fondation d'un deuxième groupe appelé *Nation of Graffiti Artists* (NOGA)¹⁰. Ces événements marquent le début des expositions des graffitis subversifs sur toile, à destination des institutions officielles.

Le raccourci que les historiens et les artistes font en séparant les pratiques subversives et subventionnées a tendance à cloisonner les différentes expressions constitutives de l'art urbain dans des catégories hermétiques bien que la transdisciplinarité soit une caractéristique fondamentale de l'art aujourd'hui. Or, la polyvalence des artistes urbains est désormais récurrente puisque la majorité d'entre eux ont une pratique mixte, à la fois illégale et institutionnalisée. À l'inverse, certains n'ont jamais vandalisé le mobilier urbain et sont simplement passés d'une production en atelier à la réalisation de commandes dans l'espace public. Nous préférons penser que la subversion est une qualité intrinsèque qui tient de l'essence même d'une œuvre et non du seul contexte de sa réalisation. Au contraire, cette dimension peut se manifester à différents niveaux, comme le choix de son emplacement, son message, ou encore les outils et matériaux mobilisés : on pense aux perches et aux rouleaux des peintres en bâtiment employés par Bonom¹¹ dans ses fresques murales, aux tags à l'extincteur utilisés par le collectif IUP¹², ou aux balles blanches que l'artiste The Blind¹³ colle sur les murs pour écrire des messages en écriture braille. Le plus célèbre des artistes du mouvement, Banksy, a surpris le monde de l'art en octobre 2018 lorsque son œuvre *Girl With A Balloon* s'est autodétruite au milieu d'une vente aux enchères de Sotheby's à Londres, immédiatement après avoir été adjugée pour l'équivalent d'un million d'euros¹⁴. Ainsi, le potentiel subversif d'une pièce n'est pas annulé par sa marchandisation, car il est inhérent au processus de création à l'origine de chaque projet. D'un autre côté, on gardera à l'esprit la capacité du capitalisme tardif à s'approprier la critique que lui adressent les observateurs de cette vision du monde, et particulièrement celle construite par les artistes¹⁵. ... Ainsi, le street artiste Zevs passe du monde de la rue – où il « assassinait » ou « kidnappait » contre rançon des images publicitaires de mannequins ou « ruinait » l'effet des logos de marques célèbres en leur ajoutant de sinistres coulures de peinture –, à celui des centres d'art et des galeries où il expose et vend, sous le nom d'Aguirre Schwartz, des tableaux réinterprétant les piscines californiennes iconiques peintes par David Hockney, en y insérant les logotypes de firmes pétrolières qui dégoulinent dans l'eau claire des bassins comme une métaphore des marées noires régulièrement provoquées par les supertankers transportant cet « or noir »¹⁶. Et tant pis si les collectionneurs se trouvent davantage du côté des pollueurs que des pollués...

Du reste, pour retourner dans la rue, le principe même de l'intervention sur les murs de la ville contient en soi une subversivité essentielle comme le souligne Andrea Baldini :

« À ce titre, les exemples de street art constituent des actes de résistance sociale et politique allant à l'encontre de l'usage des espaces urbains visibles par les hiérarchies dominantes – notamment les hiérarchies de nature commerciale. En s'opposant à la présence dominante de la publicité sur les murs des espaces urbains, les œuvres de street art revendiquent, une rue à la fois, la possibilité de s'exprimer en public pour ceux qui n'en ont généralement pas le droit¹⁷. »

De ce fait, les œuvres de street art transforment *de facto* les lieux qu'elles occupent en espaces conflictuels, où les pouvoirs régissant la visibilité dans les villes modernes sont contestés, dans le contexte d'un partage du sensible entre esthétique et politique, dont l'articulation a bien été décrite par le philosophe français Jacques Rancière¹⁸. On ajoutera avec Thomas Riffaud et Robin Secours que :

« [...] l'acte de produire et proposer quelque chose dans l'espace public n'est jamais anodin. Les street-artistes revendiquent le droit de s'exprimer en s'appropriant l'espace dans lequel ils vivent, quitte à être parfois dans l'illégalité. Cette pratique questionne et cristallise toutes les ambiguïtés de ces espaces publics [...] qui appartiennent à tous et à personne en même temps. Pour les street-artistes, le caractère public de l'espace n'est pas un frein à l'appropriation, bien au contraire. En franchissant bon nombre de cadres, de frontières et de normes, ces artistes rendent "visibles les bornes organisatrices du monde"¹⁹. »

LE MUSÉE : Y ENTRER OU EN SORTIR ?

En 1976, Daniel Buren est sollicité par le MNAM/Musée national d'art moderne du Centre Georges Pompidou à Paris pour une acquisition en vue de l'ouverture du musée un an plus tard. L'œuvre imaginée par l'artiste pour cette première commande publique se fonde sur une réflexion critique au sujet du lien entre, d'une part, l'institution dont le rôle est devenu déterminant pour la validation esthétique des propositions artistiques dans le contexte particulier d'un art contemporain ayant bouleversé les codes habituels de production, et, d'autre part, le créateur soucieux de préserver son autonomie conceptuelle et sa liberté d'expression à l'égard du système. Buren accepte d'entrer au musée pour mieux en sortir : le dispositif de *Couleurs : sculptures* se conçoit en effet comme trois longues-vues installées sur les terrasses extérieures du Centre Pompidou offrant un panorama sur la ville, qui permettent aux visiteurs d'apercevoir une quinzaine de drapeaux rayés plantés sur les toits de bâtiments officiels et privés²⁰. Tout en pointant le rôle dominant joué par l'institution – depuis laquelle l'art

17 Andrea Baldini, « Quand les murs de béton muets se transforment en un carnaval de couleurs. Le street art comme stratégie de résistance sociale contre le modèle commercial de la visibilité », in *Cahiers de narratologie*, n° 30, 2016 : <https://journals.openedition.org/narratologie/7469>.

18 Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

19 Thomas Riffaud & Robin Recours, « Le street art comme micro-politique de l'espace public : entre "artivisme" et coopératisme », in *Cahiers de narratologie*, n° 30, 2016 : <https://journals.openedition.org/narratologie/7484>.

20 Voir la présentation par l'artiste lui-même dans Daniel Buren, *Au sujet de... Entretiens avec Jérôme Sans*, Paris, Flammarion, 1998, p. 132-134.

est observé –, Buren échappe à son emprise en occupant l'espace urbain extérieur au musée. Pour préserver cette liberté, l'artiste exige en outre contractuellement que les éléments composant cette installation *in situ* éphémère ne puissent jamais être exposés par la suite à l'intérieur du musée comme de simples objets d'art « inanimés ». Le dispositif dans son intégralité demeurant la seule version autorisée à l'exposition – et, de fait, l'œuvre ne sera montrée qu'une seule fois en 1977 pour l'inauguration du Centre.

Christo, quant à lui, obtient en 1969 l'autorisation d'empaqueter le musée d'Art contemporain de Chicago, offrant une monumentalité inédite à un protocole artistique expérimenté jusque-là sur des objets ou des éléments d'architecture de plus en plus imposants²¹. Au-delà du défi technique à relever et de l'effet esthétique produit sur l'architecture du musée, ce qui nous intéresse ici concerne à nouveau la mise sous tension du rapport à l'autorité muséale : d'une part, Christo envahit totalement l'intérieur du musée vide dont le sol est recouvert de « drapés » – pour une exposition monographique sans partage –, et, d'autre part, l'artiste recouvre complètement l'extérieur du bâtiment – transformé ainsi à la vue de tous en une gigantesque sculpture dans l'espace urbain. Le « contenant » devient ainsi « contenu » quand l'artiste s'approprie le lieu qui habituellement abrite son œuvre, la protégeant, certes, mais l'enfermant du même coup. En « embaumant » l'édifice, on dénonce également le caractère « mortifère » du l'institution qui place habituellement l'art sous cloche, au sens propre comme au sens figuré. En « conditionnant » l'architecture comme un objet, on dénonce enfin la manipulation imposée aux œuvres d'art dans l'enceinte muséale. Ici aussi donc, l'artiste est dedans et dehors, sans concession. Si le musée reste incontournable pour la valorisation du travail, il se trouve « instrumentalisé » par le projet artistique, mis au service d'une exposition qui déborde de l'enceinte culturelle pour élargir l'audience de l'œuvre à la cité tout entière. On notera ici que Daniel Buren a récemment recouvert de son motif rayé l'extérieur de la fondation Louis Vuitton à Paris²², en réponse à l'invitation que ce centre d'art privé lui a faite. Les rayures se présentent ici sous la forme de bandes colorées et translucides qui, tout en transformant radicalement l'architecture vitrée de Frank Gehry, impactent aussi l'intérieur du musée par l'effet des ombres colorées projetées par les variations de la lumière du jour sur les murs et le sol du bâtiment. La tension plastique adressée à l'institution se double ici d'un dialogue visuel avec l'œuvre architecturale d'une part, et avec l'architecte lui-même, d'autre part, qui place son talent au service de la volonté de domination du contenant (le bâtiment) sur son contenu (les œuvres).

Les réalisations de ces deux artistes illustrent bien les enjeux qui sous-tendent les rapports entre l'art s'exposant dans l'espace urbain, et l'art exposé dans l'espace muséal. Un corpus plus vaste d'œuvres contemporaines pourrait être mobilisé ici, mais on retiendra plutôt le fait que s'exprimer dans la rue, en marge de l'institution, n'implique pas nécessairement d'ignorer cette dernière. Bien au contraire, il s'agit le plus souvent de prendre position vis-à-vis de celle-ci, et, par extension, de questionner l'autorité responsable

21 *Wrapped Museum of Contemporary Art and Wrapped floor and Stairway* (Chicago 1968-69), voir <https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-mca/>.

22 *L'observatoire de la lumière* (Paris 2016-17), voir <https://www.fondationlouisvuitton.fr/fr/evenements/daniel-buren-l-observatoire-de-la-lumiere-travail-in-situ>.

de la diffusion de l'art et, plus largement encore, de la gestion culturelle de l'espace urbain. C'est que le rapport de force ne s'arrête pas aux portes du lieu d'exposition : en ville comme au musée, on travaille toujours dans un contexte régi par des protocoles à respecter sous peine d'exclusion. Il serait donc naïf d'espérer échapper à l'emprise de l'institution par le simple refus d'y entrer, d'autant plus que le musée lui-même peut être enclin à déborder de ses digues pour investir lui aussi l'espace urbain, comme on le verra dans un moment.

Avant cela, insistons avec Marie Escorne sur la question de la liberté revendiquée par les artistes urbains intervenant « sans invitation » dans la ville :

« [...] les plasticiens œuvrant à même la ville [...] sont souverains dans les décisions prises concernant leurs créations : ils choisissent le thème, les matériaux et décident surtout de montrer leurs œuvres là où bon leur semble à la surface de la cité. Ce faisant, ils donnent vie à un art "en liberté", autonome à l'égard des pouvoirs politiques, religieux et économiques se partageant traditionnellement la visibilité sur le territoire urbain, mais aussi indépendant par rapport aux musées [...]. Le fait d'élire la cité comme support de création témoigne ainsi de l'émancipation des artistes vis-à-vis de quelque autorité que ce soit²³. »

Cependant, même dans ce contexte, le musée n'est pas loin, tant dans l'esprit des artistes que par sa volonté propre d'extension. Citons pour commencer *Expo 2 Rue de JR*²⁴ qui, dans les années 2000, colle ses photos sur les murs de Paris comme des affiches, mais en prenant soin d'utiliser une bombe de peinture pour les « encadrer », les relier les unes aux autres et, surtout, qui donne un titre à son « exposition ». Ce street artiste s'inscrit alors dans une filiation avec des artistes comme Robert Filiou qui, dans les années 1960, déambulait dans les rues de Paris muni d'une simple casquette contenant de petits objets de sa création, appelée très explicitement *Galerie légitime. Une galerie dans une casquette*, par opposition aux galeries « illégitimes » que seraient les lieux institutionnels. Contestant le pouvoir du musée, ces créateurs exilés en rue n'en restent pas moins fascinés par cette institution : s'il s'agit de contrer l'effet mortifère de « mise sous cloche » des œuvres, il peut aussi être question de surmonter l'obstacle de la non-sélection par l'autorité esthétique, voire d'assurer leur autopromotion auprès des galeries et des musées pour des artistes rencontrant des difficultés à s'intégrer au circuit institutionnel. De surcroît, on remarquera ici que la visibilité d'une œuvre dans l'espace urbain fréquenté par tout le monde – et pas seulement par les amateurs d'art à l'intérieur du musée – peut être quantitativement spectaculaire. Speedy Graphito²⁵, par exemple, ne cache pas la dimension « publicitaire » de sa démarche. Plus célèbre, le cas de Banksy peut être lu sous l'angle de la recherche de notoriété : la stratégie de préservation de l'anonymat de ce street artiste contribue en effet à fonder puis à entretenir sa réputation, au fil des tentatives plus ou moins argumentées ou convaincantes de résoudre l'énigme savamment entretenue par l'intéressé lui-même²⁶.

23 Marie Escorne, *L'art à même la ville*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2015, p. 33.

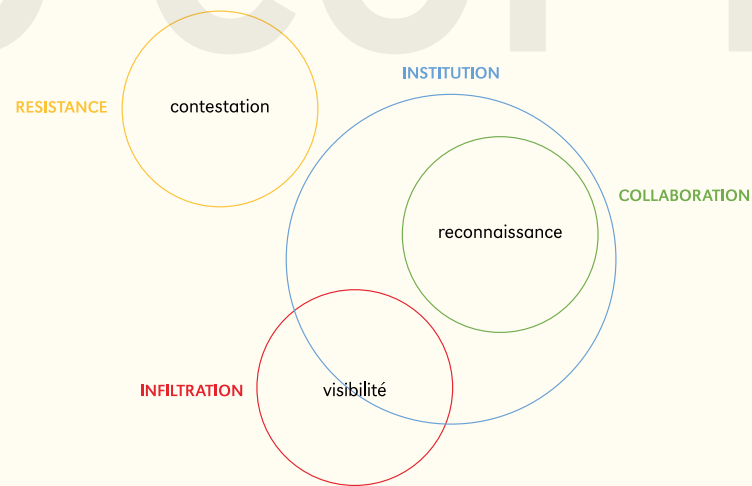
24 Jean René (dit JR) est un street artiste français actif depuis les années 2000, dont la carrière connaît aujourd'hui un développement international.

25 Olivier Rizzo (dit Speedy Graphito) est un artiste précurseur du street art en France, actif depuis les années 1980, voir <http://speedygraphito.free.fr>.

26 Marie-Joseph Bertini, « Figures de l'anonymat. De quoi Banksy est-il le non ? Une économie politique du visible », in *Cahier de Narratologie*, n° 29, 2015 : <https://journals.openedition.org/narratologie/7398>.

Les différents positionnements peuvent être regroupés et agencés les uns par rapport aux autres dans le schéma suivant : résister en refusant tout rapport à l'institution ; infiltrer le monde de l'art pour jouir d'une visibilité, mais en dehors de toute contrainte contractuelle ; collaborer en répondant aux sollicitations des acteurs publics ou privés. Entre la résistance et la collaboration, pour lesquelles de nombreux exemples viendront à l'esprit du lecteur, attardons-nous ici sur la situation intermédiaire de l'infiltration à l'aide de deux exemples – liant une nouvelle fois les situations du street art avec celle de l'art public. Le plasticien André Cadere s'est rendu célèbre dans les années 1970 en produisant des « barres de bois rond » composées d'éléments chromatiques agencés selon un (dés)ordre énigmatique mais, surtout, qu'il déposait discrètement dans les galeries parisiennes pendant le vernissage d'une exposition sans rapport avec son travail (et pour lequel il n'avait du reste pas d'invitation), après les avoir « promenées » dans la rue au cours d'une déambulation performative. Tout en conservant son autonomie et sa liberté vis-à-vis de l'institution, il infiltrait d'abord le monde de l'art en tant qu'invité « surprise », et pour y exposer ensuite clandestinement l'une de ses créations – attitude ayant pour objet de pointer la domination des acteurs institutionnels sur les artistes, tout en profitant du système pour valoriser son propre travail. Or, on sait par ailleurs que le street artiste Banksy s'est rendu célèbre par des opérations semblables d'accrochage clandestin de certains de ses tableaux dans des musées, exposés illégalement parfois pendant plusieurs jours²⁷.

27 Marie Escorne, *op. cit.*, p. 74-75.



Revenons à présent sur le fait que le musée sort désormais dans la rue, transformant l'espace urbain en une galerie à ciel ouvert : les commandes publiques se multiplient depuis les années 1980 et s'adressent à des plasticiens contemporains avant-gardistes exposés sur des places, dans des rues ou le long de parcours de transports en communs, dans le but, notamment, de mettre l'art à la portée de tous. Il faut remarquer ici que :

« [...] cette volonté de conduire l'art à la rencontre de nouveaux publics en l'inscrivant dans la cité fait écho aux raisons invoquées par les plasticiens qui décident de leur propre chef d'exporter leurs créations hors des lieux d'exposition fermés. Ces propositions clandestines servent d'ailleurs plus largement de modèles aux commandes officielles qui ont évolué vers des formes audacieuses, plus discrètes, moins figées et moins commémoratives qu'autrefois²⁸. »

28 *Ibidem*, p. 69.

Or, ces manifestations sont souvent l'occasion pour les villes de faire leur autopromotion (*city branding* ou encore *city marketing*), en même temps que cette « récupération » de l'art urbain s'accompagne d'un assujettissement des praticiens, voire d'une déperdition du sens de leurs œuvres :

« La volonté de faire de la ville un musée d'art contemporain à ciel ouvert a donc ses côtés pernicieux, puisqu'en élargissant le cadre jusqu'à englober toutes les formes d'art, même les plus rebelles, la société ne laisserait qu'une infime place à la voie singulière et intempesive de l'artiste. [...] Cependant l'art à même la ville nous paraît *essentiellement* relever de l'insoumission : échappant à toute injonction, il se développe chaque fois que l'artiste s'engage authentiquement dans la cité, lorsqu'il choisit son lieu, ses matériaux, son moment pour prendre la parole là où on ne l'attend pas, sans se soucier d'égayer l'espace urbain ni de savoir si sa création sera reconnue et acceptée²⁹. »

29 *Ibidem*, p. 70.

Cette tension entre la liberté de création et l'insertion du travail artistique dans la chaîne de production d'un message autre que celui qu'il véhicule au départ, dépasse naturellement le cas particulier de l'art urbain dans la mesure où nous sommes ici au cœur d'un rapport de forces entre l'art et ses intermédiaires qui, pourtant situés en aval de la création, sont tentés de remonter vers l'amont pour influencer sur le processus (le coût et les délais, voire le thème et le style de l'œuvre) afin de garantir le succès auprès du public, à mesure que le prix de la diffusion augmente, et que les investissements privés, ou les subsides publics, s'alourdissent.

On doit cependant nuancer l'absence de contrainte pour l'art urbain « sauvage », dans la mesure où nul ne peut généralement occuper impunément la ville de façon durable, du fait même de l'illégalité de la présence des œuvres. Nous parlons ici de la confrontation inévitable avec les autorités, agents de sécurité ou des services de nettoyage chargés de faire régner l'ordre et la propreté sur le territoire urbain. Les œuvres sont alors effacées, mais les créateurs peuvent aussi être inquiétés par la justice, exposant ainsi leur personne, au-delà de leur travail, au risque de la condamnation. Et ce destin tragique n'est pas réservé aux seuls tagueurs, bon nombre d'exemples peuvent être rapportés pour des plasticiens contemporains. Bref, la liberté de l'art en ville est relative car le fait d'enfreindre les règles en vigueur dans la cité expose nécessairement les artistes à des réprimandes plus ou moins sévères³⁰.

30 Voir Éric Van Essche, « L'art contemporain dans l'espace public : de la tribune politico-économique au forum citoyen », in Évelyne Toussaint (dir.), *La fonction critique de l'art. Dynamiques et ambiguïtés*, Bruxelles, La Lettre volée, 2009, p. 179-187.

31 Le travail du street-artiste belge Emmanuel Bayon (dit Manu-Tension) consiste depuis 2010 environ à opérer des interventions de couleur rouge dans la ville afin de soigner les blessures de notre environnement partagé – travail pour lequel il a reçu des prix et des commandes publiques. On notera que l'artiste possède désormais une page Facebook.

32 Voir <https://www.propaganza.be> et, dans ce même volume, le focus sur Propaganza. Des dizaines de street artistes belges ont été présentés au fil des différentes éditions du cycle d'expositions *Vapors*.

33 Voir <http://strokars.be>. Sur l'expérience « Stroker Inside », par ailleurs sujette à controverse, menée entre 2018 et 2020 dans un ancien magasin du groupe Delhaize situé à Ixelles, voir plus particulièrement <http://strokars.be/strokar-inside-2/>.

34 Charles Hargrove (dit Kool Koor), est un graffeur américain actif à New-York dès les années 1980. Il fait partie des pionniers du « graffiti writing » et sa renommée est internationale dans le milieu.

35 Voir <http://www.farmprod-collective.be> et, dans ce même volume, le focus sur le collectif Farm Prod.

36 Fouad Hachmi (dit HMI) est un street artiste belgo-marocain actif à Bruxelles depuis les années 2000.

37 Jonathan Pauwels (dit Jaune) est un street artiste belge actif à Bruxelles depuis les années 2000, voir, dans ce même volume, le focus sur cet artiste.

38 Voir <https://thecrystalship.org/fr/homepage-fr/>.

39 Voir, dans ce même volume, le focus sur le *PARCOURS Street Art*.

40 Sur les galeries bruxelloises exposant du street art, voir Christophe Mouzelard, « Les nouvelles galeries du street art », in *Les Nouvelles du Patrimoine*, n° 160, 2019, p. 42-45.

41 ROA est un street artiste belge actif depuis les années 1990, ayant acquis une réputation internationale.

42 Voir <https://www.graffitiartmagazine.com>.

Recentrons-nous à nouveau sur la question du street art. À l'ère de l'hypercommunication, les réseaux sociaux occupent une place prépondérante dans la diffusion de l'art. La majorité des artistes urbains possèdent des comptes sur ces réseaux et/ou un site internet afin de mettre en avant leur travail, même si l'on peut citer le contre-exemple de l'artiste Manu-Tension, dont l'absence remarquée des réseaux pendant de nombreuses années est une particularité atypique qui mérite d'être soulignée³¹. En Belgique, la diffusion (et la conservation par l'archivage) des œuvres sont le plus souvent assurées par les passionnés et les artistes eux-mêmes, et, de manière de plus en plus structurée, par des associations de terrain. Le collectif Propaganza Urban Artists joue ainsi un rôle déterminant dans la mise en valeur de la scène urbaine bruxelloise³². Par ailleurs, des lieux éphémères surgissent au gré de l'opportunité d'une occupation transitoire, comme en 2018, quand l'association Stroker a transformé un ancien supermarché en espace d'exposition³³. Ce fut l'occasion pour les visiteurs de découvrir, parmi les nombreux artistes internationaux, un échantillon de la scène urbaine belge avec les artistes Kool Koor³⁴, Guillaume Desmarests et Nelson Dos Reis du collectif Farm Prod³⁵, HMI³⁶, Jaune³⁷, et bien d'autres. Rappelons ici le projet *Remember / Souvenir* par Denis Meyers qui s'était emparé en 2015 de l'ancien bâtiment Solvay à Ixelles, pour recouvrir ses 30 000 m² durant plusieurs mois avant sa démolition, ou encore l'exposition *Quelque part...* organisée en 2016 par Créons qui investit pour un temps une ancienne quincaillerie bruxelloise – les deux occupations ayant attiré des milliers de visiteurs. Si les organisateurs de festivals d'art public commencent à s'intéresser au street art – comme l'opération *The Crystal Ship* initiée en 2016 à Ostende par Bjørn Van Poucke avec vingt-cinq fresques d'artistes locaux et internationaux³⁸ –, le projet d'un parcours street art officiel, composé d'œuvres permanentes, a été mis en chantier dès 2012 à Bruxelles³⁹.

La prise en charge du mouvement par ses propres acteurs est un phénomène lié initialement au manque d'implication du secteur culturel pour une valorisation de l'art urbain belge, de même que les rares galeries consacrées à ce genre à Bruxelles mettent généralement en avant les artistes étrangers au détriment des artistes nationaux⁴⁰. En ce qui concerne le second marché de l'art (celui des salles de ventes), au cours des trois dernières ventes aux enchères d'art urbain chez Artcurial, seulement trois œuvres avaient été réalisées par un belge, l'artiste ROA⁴¹ – l'écrasante majorité des pièces vendues ayant été produites par des artistes américains et français. Et tandis qu'il existe de nombreuses publications de presse spécialisées consacrées à l'art urbain chez nos voisins, telles que *Graffiti Art Magazine*⁴², *Stuart Magazine*⁴³, ou encore *Urban Arts Magazine*⁴⁴, la Belgique est laissée pour compte. Ce sont à nouveau les acteurs du mouvement, artistes et photographes qui endossent le rôle d'archivistes : citons la revue annuelle *Vizion*, consacrée à l'art urbain et au graffiti belge, créée en 2017⁴⁵, dont une des particularités remarquables est qu'elle permet à ses lecteurs de participer à la publication en les incitant à envoyer

leurs propres photographies et découvertes urbaines. Sur internet enfin, le compte Instagram *Midniterun Spotting Team* permet de parcourir les voies ferrées pour traquer les graffitis «oldschool» peints sur les wagons des trains circulant en Belgique⁴⁶, tandis que sur les comptes des photographes attirés, par exemple de *GraffikRedEmption* ou de *Propaganza Urban Artists*, on découvre les captures des interventions des artistes appartenant à ces collectifs. Toutes ces initiatives sont nécessaires car, au-delà de permettre sa diffusion, elles participent à la conservation et à l'archivage du mouvement.

DISPARITION OU CONSERVATION ?

On l'aura compris, le travail *in situ* de Daniel Buren contient le plus souvent, dès le départ du projet, les paramètres de sa propre disparition. Aussi, quand Bozar l'a récemment sollicité pour une rétrospective couvrant sa longue carrière, il a dû, une fois encore, imaginer un dispositif inédit pour rencontrer cette commande publique. En effet, l'exposition *Daniel Buren – Une fresque*, ouverte en 2016, ne présentait aucun travail particulier de l'artiste mais bien les travaux d'autres artistes l'ayant influencé – répartis toutefois dans les espaces d'exposition suivant un canevas totalement maîtrisé par Buren (généralisant ce qu'on pourrait appeler une « œuvre-exposition »). Mais ce qui nous intéresse, c'est le médium finalement retenu pour rendre compte, malgré tout, de ses installations à présent disparues ; à savoir la réalisation d'un film rassemblant ses interventions des années 1960 à nos jours : les « traces » laissées par les œuvres, à partir d'archives visuelles et audio-visuelles, permettent d'en « conserver » la mémoire – ce qui, d'une part, implique une anticipation de leur disparition poussant à documenter les travaux au moment de leur présence, et, d'autre part, une recherche en archives pour exhumer les témoignages photographiques et vidéographiques publiés dans le cadre de leur réception, notamment par la presse et la critique.

De son côté, Christo avait, dès l'origine, anticipé la question de la conservation de ses réalisations en considérant que le processus d'élaboration faisait intégralement partie du travail, d'autant plus que l'avènement des projets requiert souvent de longues années de réflexions esthétiques, de préparations techniques et de démarches administratives. Ainsi, toute la documentation liée à un projet est scrupuleusement archivée : échanges épistolaires, schémas, plans, maquettes, montages photographiques, etc. – comme on a pu le voir lors de l'exposition *Christo et Jeanne-Claude. Paris!* au Centre Pompidou en 2020, au sujet de l'empaquetage du Pont-Neuf⁴⁷. En outre, de nombreux dessins permettant de visualiser l'installation à venir sont réalisés en amont du projet – dont on a vu que la vente permettait par ailleurs de financer l'opération. Enfin, en aval du projet, une gestion très maîtrisée des éditions et diverses publications témoignant de l'œuvre est mise en place, tant pour la gestion des droits d'auteurs que la sauvegarde de la documentation relatives aux empaquetages effectivement réalisés.

43 Voir <https://stuartmagazine.fr>.

44 Voir <http://www.urbanarts.fr>.

45 Voir <https://vizionbelgium.bigcartel.com> et, dans ce même volume, le focus sur l'association Urbana Project.

46 Voir aussi le blog <https://graffiti-art-on-trains.blogspot.com>.

47 Voir Sophie Duplaix (dir.), *Christo et Jeanne-Claude. Paris!*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2020.

Dans les deux cas, des interventions artistiques éphémères trouvent une forme de pérennisation par le biais d'autres éléments que les œuvres proprement dites, dont la mémoire se trouve ainsi conservée au-delà de leur disparition programmée. Pour les graffeurs et les street artistes, la question de la disparition se pose tout autant, sinon davantage :

« [...] sortir des musées signifie d'abord rompre avec un lieu spécifiquement conçu pour accueillir l'œuvre d'art dans les meilleures conditions, puisque ces établissements ont, à l'origine, été édifiés afin de soustraire les œuvres aux méfaits du temps ou du vandalisme. À ciel ouvert, les créations ne sont nullement protégées par des vitres ou des gardiens : elles sont par conséquent [...] livrées à la merci des caprices du ciel et des passants (qui les détériorent dans un mouvement de rejet ou dans une tentative pour s'approprier un travail à leur goût laissé sans surveillance)⁴⁸. »

Ceci étant, certains artistes intègrent cette « précarité » de l'œuvre urbaine dans leur démarche même – la forme dégradée du médium venant alors renforcer le contenu du message de l'œuvre – comme, par exemple, Ernest Pignon-Ernest dont les personnages dessinés subissent les mêmes outrages du temps que leur support en papier collé sur les murs des villes – allusion concrète aux destins tragiques des figures représentées⁴⁹. A *contrario*, on assiste ces dernières années à la mise en place d'une politique de conservation orientée vers le nouveau « patrimoine », représenté par le street art, de la part des autorités publiques de villes, qui fondent désormais leur attractivité touristique et culturelle sur la présence d'œuvres d'art urbain – contentons-nous de citer ici l'exemple remarquable de la Galeria de Arte Urbana à Lisbonne⁵⁰.

Dans ce contexte, l'espace numérique a désormais tendance à redoubler l'espace urbain comme nous l'explique Bruno Trentini :

« [...] il existe un très grand nombre de modèles de *Street Art*. Beaucoup de personnes peuvent donner des exemples [...] mais peu d'occurrences ont réellement été vues dans la rue. En effet, de nombreux sites Internet donnent à voir des photographies d'interventions de l'espace public. S'il est vrai que certains artistes utilisent la galerie pour hausser la valeur d'exposition de leurs œuvres, Internet est une plate-forme les rendant particulièrement visibles⁵¹. »

Cet espace public numérique ne cesse de prendre de l'ampleur à l'image du site *Google Street Art Project*⁵², qui fait partie de l'initiative plus générale *Google Arts & Culture*, créé par le Google Cultural Institute, avec l'objectif d'offrir en ligne le patrimoine culturel planétaire. Dans ce contexte, le *Google Street Art Project* sert désormais de source de documentation et de base de données à propos du street art partout dans le monde. On se doit aussi d'ajouter aux sites internet, blogs et pages Facebook des

applications telles que Tumblr, Pinterest et surtout Instagram, utilisées comme de véritables galeries d'exposition d'œuvres en rue, et constituant, par l'agrégation progressive des occurrences, une archive précieuse faisant office de « catalogue raisonné » du street artiste connecté. Cette présence sur les réseaux sociaux contribue en outre grandement à la banalisation et à la popularisation de cet art urbain, car le contexte éventuellement anxiogène des lieux investis par les artistes ne provoque aucune gêne sur un écran...

Recentrons-nous une dernière fois sur la question du street art. Les œuvres produites dans le tissu urbain ont une durée de vie variable. Dans la majorité des cas, elles sont vouées à disparaître puisqu'il est communément admis que l'art urbain « sauvage » est éphémère. La fugacité de cet art, liée à la nature des supports utilisés, à la concurrence qui règne entre ses protagonistes, et aux campagnes de nettoyage des tags et graffitis, pose un problème majeur : celui de leur conservation. Bien que l'archivage numérique soit de plus en plus disponible, et même si la technologie de la réalité augmentée permettra un jour d'accéder *via* un smartphone à toutes les œuvres exécutées successivement sur une même surface, se recouvrant les unes les autres, il apparaît de plus en plus important de garder des traces matérielles de ces manifestations artistiques précaires, comme un nombre croissant de villes ont entrepris de le faire ces dernières années.

Dans son essai *L'art à l'état gazeux*⁵³, Yves Michaud témoigne plus largement de la dissolution de l'objet d'art contemporain comme symptôme de l'esthétique véhiculée par notre société. Le philosophe a cependant oublié l'art urbain, un mouvement qui réaffirme la plasticité et l'« aura »⁵⁴ de l'œuvre d'art et qui propose un retour à la couleur, à la figuration, à la composition et aux textures dont la pleine appréciation ne peut être remplacée par la photographie ou la vidéo. La matérialité et la diversité des techniques, des outils utilisés et des formes, sont des éléments appréhendables essentiellement par l'expérience sensorielle de l'objet. C'est pourquoi la préservation des œuvres « en extérieur » est primordiale, d'autant qu'il existe tout un pan de l'art urbain destiné au circuit institutionnel « à l'intérieur », auquel il ne faudrait donc pas laisser le monopole de la conservation, sous peine d'en biaiser l'héritage. En effet, la première génération de graffeurs – encore actifs aujourd'hui pour certains comme Koolhaas – a ouvert la voie à des héritiers dont la production s'est d'abord développée dans la rue (une formation qui permet d'intégrer les règles d'un mouvement codifié et hiérarchisé), mais qui s'est ensuite exporté dans le monde de l'art, des galeries et des maisons de vente aux enchères. Le collectionneur et galeriste américain Sidney Janis a inventé le terme de « Post-graffiti » pour qualifier ces œuvres produites pour l'acquisition des collections privées et publiques lors d'une exposition éponyme à New York en 1983⁵⁵.

Tandis que le marché de l'art apporte une certaine reconnaissance aux artistes en octroyant une « valeur » financière à leurs œuvres, les institutions

48 Marie Escorne, *L'art à même la ville*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2015, p. 43.

49 *Ibidem*, p. 43-46. Voir aussi <https://pignon-ernest.com> et Karin Wackers-Espinosa, « Ernest Pignon-Ernest : rencontre du troisième type. Transfiguration d'un lieu par la figure », in *Cahier de Narratologie*, n° 29, 2015 : <https://journals.openedition.org/narratologie/7434>.

50 Voir Helena Elias & Inês Marques, « Interventions *in situ* à Lisbonne : étude des cas d'Os Gémeos, de Vhils, de Bicicleta sem Freio et de Nunca », in *Cahiers de narratologie*, n° 30, 2016 : <https://journals.openedition.org/narratologie/7515> et Alexandre Grondeau & Florence Pondaven, « *The street art*, outil de valorisation territoriale et touristique : l'exemple de la Galeria de Arte Urbana de Lisbonne », in *EchoGéo*, n° 44, 2018 : <https://journals.openedition.org/echogeo/15324>.

51 Bruno Trentini, « Le recadrage de l'art dans l'espace public. Dispositions subjectives pour une expérience à long terme », in Eric Van Essche (dir.), *Hors-cadre. Peinture, couleur et lumière dans l'espace public contemporain*, Bruxelles, La Lettre volée, 2015, p. 52 et, plus largement, Antoine Beaufort, « Construire la ville numérique, reconquérir l'espace public », in Marion Hohlfeldt (dir.), *Faire la Cité. Création et gouvernances des imaginaires urbains*, Bruxelles, La Lettre volée, 2016, p. 157-169. Voir aussi la Table ronde 2 : « L'art urbain à l'ère des réseaux numériques », in Dominique Aris & Marine Benoit-Blain, *Oxymore III : État de l'art urbain*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 2017, p. 43-56.

52 Voir <https://streetart.withgoogle.com/fr>.

53 Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.

54 Le concept d'« aura » associé à l'œuvre d'art repris par Yves Michaud fut à l'origine développé par Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935), Paris, Éditions Allia, 2003.

55 Pour plus d'informations sur le Post-graffiti à Bruxelles, voir Adrien Grimmeau, *Dehors ! Le Graffiti à Bruxelles*, Bruxelles, CFC-Éditions, 2011, p. 157-178.

56 Depuis 2012, voir <https://streetartmuseum.ru/english/>.

57 Depuis 2013, voir <https://urban-nation.com>.

58 Depuis 2016, voir <http://www.art42.fr>.

59 Voir <http://www.mimamuseum.eu> et, dans ce même volume, le focus sur le MIMA.

60 Voir, respectivement, les expositions *A Friendly Takeover* (2017), *Wonderland* (2018) et *Verisimilitude* (2021).

61 Voir <https://kanal.brussels>.

62 Pour la liste intégrale, voir <https://kanal.brussels/fr/actualites/kanal-commande-10-oeuvres-originales-des-artistes-bruxellois>.

muséales ont un rôle à jouer dans leur préservation, dans le cadre de leur devoir de conserver le patrimoine grâce à leurs collections inaliénables, et, plus particulièrement dans le cas qui nous occupe, d'étudier, documenter et partager les connaissances liées à la formation d'une histoire de l'art. À la suite du Street Art Museum à Saint-Petersbourg⁵⁶, de l'Urban Nation Museum for Urban Contemporary Art à Berlin⁵⁷ et d'Art 42 à Paris⁵⁸, le récent MIMA/Millennium Iconoclast Museum of Art⁵⁹ à Bruxelles est une initiative privée dont la programmation met à l'honneur les artistes urbains. Depuis sa création en 2016, la lumière a toutefois été mise en priorité sur des artistes internationaux avec des expositions consacrées, par exemple, au Néerlandais Boris Tellegen (dit Delta), aux Suédois Akay et Olabo, au Français Damien Gernay et aux Espagnols Félix Luque Sánchez et Íñigo Bilbao Lopategui⁶⁰. Saluons donc ici les expositions temporaires *EXPLOSION. L'art du graffiti à Bruxelles*, par Adrien Grimmeau au Musée communal d'Ixelles en 2011, et *YO. Brussels Hip-Hop Generations*, par Adrien Grimmeau et Benoît Quittelier à BOZAR en 2017, qui ont permis au grand public de découvrir des créations « locales » d'art urbain.

En longeant le canal de Bruxelles au-delà du MIMA, plus loin vers le nord, on trouve désormais le musée d'art moderne et contemporain KANAL-Centre Pompidou⁶¹ qui a pour mission de valoriser la scène artistique belge, grâce à la constitution d'une collection publique d'art contemporain. La sélection des dix premiers artistes choisis pour produire une œuvre qui intégrera cette collection permanente n'a cependant aucune filiation, de près ou de loin, avec l'art urbain – et ce n'est pas un cas isolé puisque les artistes urbains sont très peu représentés dans les collections publiques européennes⁶². Si l'une des ambitions de KANAL-Centre Pompidou se veut de désacraliser l'institution en attirant un public pour lequel l'art contemporain est hermétique, alors les emprunts de l'art urbain à la culture populaire par l'utilisation régulière des répertoires iconographiques de la bande dessinée, de la science-fiction, des médias ou encore du cinéma, font de ce mouvement une porte d'accès légitime à l'art pour un public néophyte. Il serait dommage de manquer cette opportunité.

Comme on l'a vu, ce sont trop souvent les artistes eux-mêmes ou les amateurs passionnés qui se sont principalement occupés de la conservation numérique et de la promotion de l'art urbain bruxellois, en créant des contenus multimédias, des expositions et des revues spécialisées. Par ailleurs, l'avènement du Post Graffiti n'implique pas *de facto* qu'il soit reconnu, ni même connu. De ce fait, l'art urbain belge est doublement sous-représenté en Belgique et à l'étranger – et, dans la mesure où les collections privées et publiques sont de plus en plus liées, le serpent se mord en quelque sorte la queue... Or, les acteurs de la culture urbaine combinent le plus souvent une pratique illégale et une pratique officielle dans le cadre de commandes publiques ou privées. L'annulation de cette polémique dichotomique, qui implique une opposition stérile entre ces deux modes de production pourtant capables de cohabiter sans dommages, permettrait donc de se concentrer

sur la pluralité des formes et du potentiel de ces manifestations artistiques. Il est par exemple clair que le fait de partager des expériences en communauté, en intégrant un "crew" (une équipe de graffeurs), de ressentir la montée d'adrénaline provoquée par l'exécution d'un acte illégal, ou encore l'urgence de « graffer » sur une rame de métro ou sur un mur, apparaissent comme autant de facteurs influençant le Post Graffiti pratiqué en atelier. Afin d'appréhender pleinement l'art urbain, il faut de fait être capable d'assimiler les codes de cet univers dans lequel certains street artistes ont évolué au début de leur pratique.

En considérant sa longévité et sa diversité, l'art urbain est l'un des courants artistiques les plus importants de la fin du 20^e siècle et du début du 21^e siècle, et il semble essentiel que le défi de sa conservation soit relevé à destination des générations futures⁶³.

63 Voir la Table ronde 5: « Faire l'histoire, garder les traces », in Dominique Aris & Marine Benoit-Blain, *Oxymore III: État de l'art urbain*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 2017, p. 97-110.



DYNAMIC'ART

Éric Van Essche

L'OPEN WALL

Créée en 2014 par Pierre Frison, issu du milieu du graffiti, l'association Dynamic'Art s'occupe à l'origine de la promotion du mouvement Hip Hop à Bruxelles, et milite pour la reconnaissance et la valorisation de l'art pictural urbain. Elle sert d'emblée au montage d'un ambitieux projet au Mont des Arts. En effet, ce site doit à cette époque faire régulièrement l'objet de coûteuses campagnes d'effacement de tags et de graffitis, si bien que la Ville de Bruxelles accepte de s'associer à la mise en place d'un processus de transformation de cette situation conflictuelle en une proposition participative autorisant l'expression de ces nouvelles formes d'art urbain sans les contraintes de la clandestinité et de l'illégalité, mais dans le cadre d'une plateforme structurée officiellement gérée par une association responsable¹. L'année suivante, l'*Open Wall* était inauguré.

L'idée est simple: mettre en place un mur de vingt mètres de long dédié aux graffitis et autres interventions liées au street art, afin de les concentrer à cet endroit. Cette zone d'expression libre, sans programmation préalable et donc ouvert à la spontanéité des interventions, permet aux graffeurs de travailler dans de meilleures conditions et devient un lieu de rendez-vous pour les artistes – et de référence pour les amateurs d'art urbain –; ce qui permet en effet de soulager le reste du site. L'association est responsable de la gestion de l'*Open Wall*, tandis que la Ville de Bruxelles comme la Région bruxelloise soutiennent l'initiative avec un subside et du sponsoring pour les événements liés à la présence du mur – point

d'attention à partir duquel d'autres activités peuvent s'envisager. Pour augmenter le succès de cette démarche, une campagne de communication est associée au projet avec le soutien de l'échevinat de la Culture, de même qu'une programmation complémentaire autour du mur était pensée en amont². Il s'agit de mettre en avant une « scène » spécifique à ces nouvelles expressions urbaines, en fédérant autour du mur ses représentants très actifs à Bruxelles, mais en ordre dispersé³. Bien entendu, ce support «(en)cadré» est destiné davantage à la mise en avant de la nouvelle génération dans la mesure où l'ancienne, qui s'est développée dans le strict contexte de l'illégalité, résiste à convertir son rapport libertaire à la ville. Plus encore, cet espace d'expression attire aussi les débutants désireux d'entamer une pratique, ou les étudiants soucieux de procéder à des essais à grande échelle impossible à exécuter ailleurs.

Cette volonté de mettre une surface « autorisée » à disposition des jeunes graffeurs vient aussi de l'itinéraire personnel de Pierre Frison qui a lui-même ressenti l'absence d'alternative au vandalisme pour qui souhaitait s'initier au graffiti dans la rue. Il est donc aussi question de dépasser ce déterminisme « socio-esthétique » enfermant les protagonistes dans une posture imposée de déviance face à l'ordre établi, réduisant d'autant le combat contre l'ordre établi qu'il résultait d'un processus prévisible, gâchant ainsi la lutte contre le système par l'artificialité de la situation. Ici, l'activisme se concentre sur la revendication

d'espaces d'expression libre, car il est nécessaire de militer pour convaincre les autorités publiques d'autoriser, d'abord, et de soutenir, ensuite, des projets de ce type, conférant, tant au genre qu'à ses représentants, une reconnaissance artistique et sociale, attendue et légitime. On passe ainsi du transgressif à l'artistique et à l'impact public de ce type d'expression, dépassant le cercle fermé des marginaux. On insistera à cet endroit sur la liberté d'action revendiquée et obtenue de la part de Pierre Frison vis-à-vis des interlocuteurs politiques et administratifs, de même que sur l'engagement de l'autorité policière à ne pas procéder à des interpellations.

Cette situation nouvelle permet donc une concentration renforcée sur la qualité esthétique des œuvres, et l'*Open Wall* contribue alors à l'émergence de nouveaux talents en marge des pratiques revendiquant une filiation plus appuyée avec le graffiti historique – un encouragement à s'investir dans la recherche formelle pour gagner en virtuosité, plutôt que de subir l'angoisse d'une interruption, voire d'une arrestation. Dans ce cadre, il est certain que les artistes s'intéressent aux opportunités offertes par les appels à projets et les commandes publiques: sans fausse naïveté, mais avec un réalisme assumé, ils pondèrent leur intégrité artistique et leur liberté d'expression avec d'autres paramètres liés à l'élargissement d'une pratique, la consolidation d'un parcours, voire la construction d'une carrière, qui évolue ensuite sans complexe vers le monde des galeries. En tous les cas, cela permet de disposer de conditions et de moyens de production appréciables, dynamisant une recherche formelle qui pourra toujours être mise au service de projets plus indépendants, quand l'opportunité s'en présentera. Dans cet esprit, le mur se conçoit aussi comme une zone de contact entre les artistes et le public, au sens large d'abord – les passants –

mais aussi plus étroit – les représentant de l'« institution » au sein du monde de l'art.

L'*Open Wall* répond donc, d'une part, à une attente des artistes et, d'autre part, il permet d'ouvrir une fenêtre de visibilité pour le public. L'idée était aussi d'élargir la zone d'intervention, soit en nomadisant le mur, soit en inaugurant d'autres murs du même type à des endroits stratégiques comme pour le Mont des Arts, déjà concernés par une concentration d'expressions urbaines « illégales » – par exemple sur le site de Tour et Taxis. On pourrait aisément élargir de façon structurelle ce concept en ajoutant le paramètre de surface d'expression à de nombreux objets urbains présents dans la ville, pour une durée plus ou moins longue, à la suite de plusieurs initiatives ponctuelles déjà expérimentées à Bruxelles: les palissades de chantier, les bulles à verre, les conteneurs à vêtements, les abris de vélos, les armoires électriques et bornes téléphoniques, les murs des tunnels, etc. – qui sont du reste déjà fort sollicités soit par des interventions illégales, soit par des placards publicitaires⁴. Cela ne peut se faire qu'à la rencontre de démarches associatives comme celles de Dynamic'Art, et d'une capacité du monde politique à s'ouvrir aux propositions qui lui sont adressées. Et si on élargit le point de vue au registre économique, seul ce processus peut garantir la mise à disposition de moyens de production, ainsi que la prise en considération d'un cachet artistique.

L'expérience n'a duré que quelques années, mais elle a contribué à changer la situation du graffiti à Bruxelles, sur plusieurs plans. C'était d'abord un laboratoire, au sein duquel une expérience était menée, qui consistait à mettre les pouvoirs publics et les artistes urbains en relation via l'interface des milieux associatifs. Rétrospectivement, cette rencontre revêt une grande importance symbolique, car elle démontre qu'entre l'illégalité conflictuelle

1 On notera que Karine Lalieux, alors échevine de la Culture de la Ville de Bruxelles, est aussi responsable de la Propreté publique, si bien qu'elle dispose d'un côté d'un budget pour effacer tags et graffitis, et, de l'autre, d'un budget pour soutenir des initiatives comme l'*Open Wall*.

2 Plusieurs *Jams Graffiti* sont ainsi organisées: dans un cadre festif et performatif (sessions de *deejaying* et de *break dance*) ouvert au grand public, des œuvres individuelles ou collectives sont réalisées en direct sur des supports amovibles permettant leur conservation.

3 La cosmopolitisme de Bruxelles, de même que la proximité de la Gare centrale et du Montana Shop (seul commerce de bombes de peinture en ce temps-là), contribue malgré tout à drainer des artistes étrangers. On notera que ces hôtes de passage sont moins enclins à respecter les

consignes et interviennent volontairement autour de l'espace dédié pour garantir une longévité plus importante à leur intervention, sachant que le mur, lui, était bien entendu fréquemment « repassé » (selon le terme en usage dans le milieu).

4 On se souvient du projet pilote lancé à Uccle en 2014, lorsque Sibelga, le gestionnaire des réseaux gaz et électricité à Bruxelles, a passé une première convention avec la commune pour confier à des artistes l'« habillage » des armoires électriques présentes sur son territoire. Projet inspiré

d'une pratique observée à Londres et qui, à son tour, incita d'autres communes bruxelloises à faire de même.

et l'instrumentalisation politico-économique une voie intermédiaire est possible. En outre, le projet a contribué à élargir le questionnement sur la place de l'art et de la culture dans la société, favorisé l'ouverture aux nouvelles pratiques urbaines et contribué à leur reconnaissance. L'emplacement même du mur d'expression libre est assez significatif de cette évolution dans la mesure où le Mont des Arts est une zone centrale – on est loin de l'idée d'un art à la marge, fait pour la périphérie des usines abandonnées ou des terrains vagues et mal famés – et patrimoniale – ainsi des productions récentes rejoignent une histoire officielle de l'art et de l'architecture⁵. Mais, au-delà des tags et des graffitis déjà cités, le site était déjà un lieu de rendez-vous pour des pratiques artistiques spontanées dans le registre de la musique, de la danse et de la performance – sans oublier les acrobaties des *skateboarders* qui ont fait de la partie inférieure du Mont leur terrain de jeu quotidien. D'une certaine façon, l'*Open Wall* joue là le rôle de trait d'union entre la tradition et l'innovation; il s'appuie sur la conviction qu'une rencontre est possible entre ces deux facettes de la culture en ville: patrimoine statique et émergence dynamique.

Pierre Frison s'est montré très attentif à garantir la liberté d'expression sur l'*Open Wall* en protégeant contractuellement le choix non contraint des interventions: un espace ouvert à tous, sans exclusion de fond ou de forme. De ce fait, l'*Open Wall* a été un vrai laboratoire de forme puisque, au-delà du graffiti classique, il s'est intéressé à de nombreuses autres manières de faire art dans la ville, comme les pratiques réunies sous l'appellation «street art» l'ont exploré: collages, pochoirs, etc. Il est intéressant de noter ici que l'on a transformé une situation de contrainte (la verbalisation policière et l'intervention de la Cellule d'enlèvement des tags et graffitis⁶ pour les interventions «sauvages») en une relation pacifiée (le soutien des autorités

gestionnaire de l'espace public en général sur le territoire de la Ville de Bruxelles et du site du Mont des Arts en particulier) par un travail de dialogue et de compromis réciproques, rendu possible par la rencontre entre les deux «camps» acquis à l'utilité d'entrer en négociation. Un accord «à l'amiable» a, en quelque sorte, remplacé le procès: confiance de la part des politiques à l'endroit des artistes et prise de conscience par ces derniers de l'opportunité que le projet leur offre. Nous sommes bien face à la conversion d'un lieu public (réel) en un espace public (symbolique): on dépose les armes pour entamer un dialogue de paix sur base d'une volonté commune. En faisant sauter le verrou juridique qui se bornerait à sanctionner les pratiques considérées comme illégales aux yeux du législateur, on fait sortir les auteurs de l'ombre, car la rencontre avec le travail mis en pleine lumière contribue largement à dissiper les malentendus et à dépasser les stéréotypes. La confrontation constructive au «goût» du public – en tout cas à la réception de l'œuvre –, renouvelle la situation et favorise l'amorce d'un dialogue inédit. Au-delà du modèle muséal généralement dévolu à ce rôle, vu la nature singulière de cette expression artistique, il fallait rester en dehors de l'institution pour transformer ce «hors les murs» du musée en un centre d'art «à ciel ouvert». La rue est ainsi à la fois le lieu d'émergence et d'apparition, mais aussi celui de l'exposition, de la valorisation et de l'explication du graffiti et du street art.

La gestion d'un tel projet n'est pas simple sur le plan logistique et, en amont, il faut d'abord réunir et convaincre un grand nombre d'acteurs impliqués (les autorités publiques mais aussi les responsables des institutions présentes au Mont des Arts), et mettre ensuite par écrit les différents impératifs à prendre en considération, ce d'autant que le site restait accessible en permanence, de jour comme de nuit. On imagine par exemple, dans un premier temps, de mettre en place un éclairage public mais ce dispositif contribue à attirer des personnes en

situation précaire qui ne sont pas directement concernées par le projet artistique, et qui nuisent malgré elles à sa bonne élaboration. Le mur ne peut en effet être squatté par des personnes extérieures au projet artistique⁷. Par ailleurs, l'*Open Wall* sert régulièrement à relayer des messages contestataires sans lien avec la création, quand des activistes s'approprient sa surface pour y coller des slogans⁸. Ceci étant, d'aucuns n'hésitent pas à tisser un lien de filiation entre graffitis artistiques et politiques, qui s'imposent tous deux aux passants depuis les murs de la ville. Rappelons aussi que l'art peut être engagé et que la culture fait l'objet d'un enjeu politique. Enfin, de façon plus diffuse, le projet devient un pôle d'attraction pour des expressions culturelles qui dépassent les frontières du graffiti et du street art.

Prévu à l'origine pour une année, mais renouvelé ensuite pour une année supplémentaire, face à la difficulté à équilibrer les attentes de toutes les parties, l'*Open Wall* est finalement arrêté en tant que projet suivi par Dymanic Art. Pourtant, même après le démontage du mur proprement dit, le lieu reste un support d'expression – affranchi cette fois de tout cadre, avec comme conséquence principale un franc débordement de la zone dédiée. Si le reste du site du Mont des Arts continue d'être préservé des interventions indésirables, qui continuent de se concentrer sur l'ancienne zone gérée par l'association, on ne peut que regretter ce retour en arrière alors que l'on devrait plutôt multiplier ce type de dispositifs. Ceci étant, cela pose la question de la possibilité à long terme de réussir à concentrer les nouvelles expressions urbaines sur un périmètre défini et dans un cadre un tant soit peu réglementé. Ce laboratoire voit fatalement

s'affronter, dans son dispositif même, les positions de parties hétérogènes, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du périmètre envisagé: entre les graffeurs ancienne et nouvelle générations, d'une part, et les artistes et les autres usagers de la ville, d'autre part. Cette dernière porosité résulte d'une des caractéristiques de l'espace urbain: ouvert à tous, il est difficile à compartimenter sans contrainte – qui plus est, pour un concept d'expression libre... Et puisque l'intention allait à l'opposé d'une privatisation de l'espace public, on s'exposait par définition à un excédent de présence inattendue, voire incontrôlable. Si ces tensions restent intéressantes à observer pour comprendre les enjeux de la ville à cet endroit, elles fragilisent les projets de cet ordre dont l'élaboration relève donc aussi d'une certaine audace – à tout le moins d'un idéalisme – que l'on ne peut que saluer ici.

La question de l'archivage se pose enfin. D'une part, on peut considérer que les interventions se succèdent naturellement – comme ailleurs dans la ville – et que l'éphémérité est consubstantielle au graffiti. D'autre part, l'originalité du projet mérite que l'on en garde une trace. Dans l'esprit de participation à l'origine du concept, un lien électronique est mis à la disposition des artistes pour qu'ils envoient, s'ils le souhaitent, une image de leur réalisation achevée, ou encore pour inviter toute personne désireuse d'envoyer une photographie du mur à le faire, même sans être l'auteur de l'œuvre. Force est de constater que cette proposition n'a pas rencontré le succès espéré, non que les artistes se soient désintéressés de la conservation des images d'archives de leur travail, mais parce qu'il en réservaient la diffusion à leur réseau personnel. Retour à la dispersion...

5 Le Mont des Arts est occupé par la Bibliothèque royale de Belgique, les Archives générales du Royaume, et le centre de congrès Square. Ses jardins ont été réalisés par le grand architecte paysager René Pechère, et dans son voisinage direct se trouvent

encore les musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bozar et le quartier patrimonial de la Grand-Place de Bruxelles. Plusieurs sculptures et bas-reliefs ponctuent par ailleurs le site.

6 Voir <https://www.bruxelles.be/tags-et-graffitis>.

7 Même si l'on demande souvent aux artistes de recoudre le tissu social, c'est davantage la mission des autorités publiques que de combattre la précarité des habitants:

on ne peut attendre que l'équipe de l'*Open Wall* soit en charge de l'accueil des défavorisés...

8 Cas extrême: le mouvement de protestation «Nuit Debout» y installa en 2016 un chapiteau pour occuper le lieu.



Pendant
le projet
Open Wall.



Pendant
le projet
Open Wall.





FAIS LE TROTTOIR

Éric Van Essche

VISITES GUIDÉES GRAFFITIS ET STREET ART

Fondée en 2015, l'association Fais le Trottoir rassemble des connaisseurs et des praticiens passionnés de graffitis qui militent pour une meilleure (re)connaissance de ce mouvement en agissant à différents niveaux: organisation de visites guidées tout public, programmation d'événements, réalisation de documentaires, parution de fanzines, participation à des débats-conférences, réalisations de fresques, et mise en réseau des acteurs de la scène. Les membres de l'équipe souhaitent valoriser la richesse de la scène graffiti et la diversité du street art par un travail de recherche et de transmission destiné à un large public, qui s'appuie sur une vision objective la plus authentique possible, par-delà les stéréotypes liés à ces pratiques. Dans cet esprit, différents types de visites guidées, dont la promotion est assurée sur les réseaux sociaux, sont animées par un guide et un street artiste. Lors de ces balades urbaines, ce tandem décode les signatures, explique l'historique et les techniques de travail (tags, graffs, pochoirs, collages, stickers, fresques murales, etc.), ainsi que les mécanismes propres à ce mouvement, sa part d'esthétique, l'investissement spatial et le contexte urbanistique¹.

Si les interventions artistiques sont abordées sans hiérarchie ni critères d'authenticité des démarches, c'est pour mieux dépasser les polémiques réductrices, mais aussi parce qu'une analyse lucide de la situation fait prendre conscience de l'impossibilité de cataloguer les pratiques à l'intérieur de catégories homogènes et cloisonnées,

dans la mesure où il existe désormais autant de manières de faire que d'artistes actifs dans la rue. Ceci étant, sans prétendre contrarier cette diversité, on peut malgré tout contribuer à clarifier la situation en parlant par exemple de « muralisme » pour les commandes publiques et rattacher ainsi les fresques à la grande histoire de la peinture murale. Dans cet esprit, inclure des fresques légales dans les parcours repose non pas sur la volonté d'opposer ces œuvres aux réalisations illégales, de confirmer une tendance des usagers de l'espace public – voire des responsables politiques – à considérer que seules les propositions de ce type sont appréciables, tandis que les autres resteront associées au vandalisme. Bien au contraire, il s'agit de mettre au jour les filiations en expliquant que les auteurs de ces fresques ont le plus souvent commencé avec les tags et les graffitis « sauvages », et que des traces de cet « itinéraire » formel persistent sur les murs de la ville. L'enjeu est bien de démonter ce type de préjugés auxquels s'adosse une tentation récurrente d'instrumentaliser les artistes « officiels » au service d'une stratégie de recouvrement des interventions jugées « sales » par des œuvres estimées « propres ». Ce refus des clichés et des clivages apparaît comme salutaire car, malgré le caractère naturellement éphémère de l'art urbain, les circonstances dans lesquelles une œuvre se trouve remplacée par une autre fait l'objet d'une attention soutenue dans le milieu – sous-tendue par une règle implicite mais puissante qui condamne fermement le fait de se « repasser » entre pairs. En somme, la coexistence et le partage

¹ Voir <https://www.faisletrottoir.com>. Les fondateurs de l'association sont Caroline Vercruyse, coréalisatrice du film documentaire *Mauvaises herbes* (BE, 2013) centré sur les tags à Bruxelles, et le street

artiste Fred Lebbe, également actif dans le collectif Farm Prod qui organise notamment le *Kosmopolite Art Tour*, en collaboration avec l'association Fais le Trottoir (voir, dans ce même volume, le focus sur Farm Prod).

de l'espace ne peuvent s'envisager que s'ils reposent sur un respect mutuel des différents protagonistes.

Développons ici plus particulièrement le concept de visites guidées graffiti et street art présentant indifféremment des œuvres réalisées clandestinement ou ayant fait l'objet d'une commande officielle: l'objectif principal consiste à fournir les clés de lecture au public afin qu'il gagne en capacité à décoder et, par-là, à comprendre les tags et les graffitis qui, pour les non-initiés, demeurent difficiles à appréhender. En outre, parcourir la ville avec un artiste issu de ce courant permet d'humaniser le rapport à ce type d'expression qui, sinon, risque fort d'être perçu comme un gribouillis illisible: déchiffrer, expliquer la signification, identifier la signature d'un tagueur que l'on pourra ensuite suivre dans ses déplacements – à Bruxelles et dans d'autres villes, car les artistes urbains voyagent beaucoup, au gré de l'évolution de cette scène *underground* et des destinations qui connaissent, pour un temps, un engouement de la part de cette communauté nomade très connectée. Nous sommes en réalité face à une forme d'alphabétisation qui permettra d'accéder à un texte urbain – et, comme pour tout savoir nouvellement acquis, cet accès à la connaissance élargira l'horizon de la réflexion et de la tolérance. Dans ce travail d'ouverture culturelle, le rapport au tag demeure la barrière ultime, la plus délicate à franchir, tant pour le grand public que les gestionnaires de la cité, qui poursuivent des campagnes d'effacement et de répression à l'endroit de cette forme d'expression. Or, le tag est la base incontournable, le socle de recherche stylistique sur lequel va se construire, parfois pendant plusieurs années, le travail du graffeur avant de lui permettre, dans un second temps, la production de graffitis. Le travail mené par l'association Fais le trottoir est, à ce titre, particulier et original.

Certes, cette explication ne suffit pas à rendre ce type d'expressions urbaines appréciable à tout un chacun, mais elle contribue au moins à changer le regard que l'on peut poser sur elles: le public cesse d'y voir exclusivement une nuisance ou un agression, découvre un auteur en quête d'expression, accomplissant un geste porteur de sens. Il s'agit aussi de mettre en évidence la diversité des formes d'intervention en la considérant comme une richesse

à apprécier sans rivalités – un état d'esprit propre à Bruxelles, en particulier, et plus généralement à la Belgique quand on sait qu'ailleurs, les territoires du graffiti et des autres registres d'expressions sont davantage séparés. C'est que nous sommes ici en terre multiculturelle, forte de ses mélanges et de ses hybridations. On insistera sur le fait que ce travail d'ouverture n'est pas anodin, dans la mesure où tous les participants aux visites ne sont pas d'emblée intéressés par ces expressions urbaines, et encore moins convaincus de leur valeur. En effet, si l'on peut déjà prêter une curiosité constructive aux particuliers ayant fait la démarche de s'inscrire à une telle activité, des visites sont régulièrement réservées pour des groupes dont les membres ne s'accordent pas forcément tous sur le phénomène. Ceci étant, les objectifs pédagogiques de Fais le trottoir ont déjà démontré leur utilité. Les visites contribuent à la reconnaissance de la valeur d'une intervention – et donc de son auteur – par un cercle plus large que celui des seuls pairs et des initiés, sur la base d'un véritable échange avec les participants sollicités à donner leurs avis et leurs impressions, ce qui permet d'élargir le champ de reconnaissance au-delà de la communauté directement concernée. Le principe du tandem chargé de la guidance amorce en amont cette dynamique de l'échange, car il arrive naturellement que leurs points de vue ne se recouvrent pas toujours, et donnent de ce fait lieu à un premier dialogue autour des travaux des artistes, en présence des participants qui s'engageront alors plus aisément à prendre part à la discussion.

Nous pouvons ici marquer une différence entre les graffeurs, au sens strict, plutôt indifférents au succès public, et les street artistes, davantage concernés par la réaction d'une audience élargie, voire d'un succès favorisant leur parcours vers une professionnalisation de la pratique, et une reconnaissance touchant la sphère institutionnelle – artistique, politique et économique. Les graffeurs cultivent l'entre-soi et gagnent le respect de leurs pairs par leur capacité à investir des sites stratégiques, dont l'inaccessibilité apparaît comme un défi supplémentaire à relever, tout en développant un style innovant et personnel. Les street artistes et les peintres muralistes conçoivent davantage l'espace urbain comme une caisse de résonance utile à faire entendre leur voix dans le chœur élargi

du monde de l'art contemporain. Une surface imposante, accessible et visible, favorisera une éventuelle couverture médiatique, le mur peint jouera alors le rôle d'interface entre la rue et le centre d'art, tandis que, dans le même temps, son auteur passera de l'anonymat à la notoriété – voire à la célébrité.

De fait, la question économique n'est pas esquivée quand le nom même de l'association emprunte à l'expression « faire le trottoir », qui renvoie à l'exercice de la prostitution. En effet, si l'art urbain repose au départ sur une liberté totale impliquant l'absence de tout revenu lié à l'activité, dès le moment où les œuvres commencent à être prises en considération par les représentants de l'institution, se discute inévitablement la question d'une légitime rémunération pour les auteurs, comme celle de la valorisation des œuvres réalisées. Pour les visites graffiti et street art, la structure a décidé de miser uniquement sur des recettes propres en faisant payer la participation, de façon à ce que ces revenus soient partagés avec les artistes qui contribuent à la guidance des groupes. Par contre, l'association renonce à solliciter un subside, afin de conserver son impartialité dans le choix des étapes ponctuant les parcours proposés au public. Le projet est dénué de toute finalité lucrative, toute rentrée financière servant exclusivement sa finalité.

Ceci étant, outre les enjeux artistiques et culturels, le projet porté par l'association s'est adjoint un volet éducatif et social : contribuer à une meilleure connaissance de la situation pour un public désireux d'apprendre, mais aussi œuvrer à faire tomber les murs d'un « ghetto » emprisonnant les mentalités afin de replacer tags, graffitis, fresques et street art dans le contexte d'une ville où se croisent divers « usagers » de l'espace public, qui se côtoient dans le vaste chaudron du vivre-ensemble, poussés par des motivations propres. Ainsi, le promeneur pourra intégrer les artistes dans le champ de ses déambulations, et ces derniers recevoir un retour

sur leur travail, par-delà tout sentiment de sécurité ou d'insécurité. On notera ici que Fred Lebbe a longtemps travaillé dans le secteur de l'éducation, avec une forte orientation sociale : en associant approche pédagogique avec un éducateur, et atelier d'initiation par des artistes issus du milieu de l'art urbain, il a permis à une jeunesse en quête de reconnaissance de découvrir le graffiti, puis de passer de sa compréhension à son appropriation comme moyen d'expression. Cette rencontre reposait sur le constat que la pratique de cette forme graphique pouvait se concevoir comme un outil de socialisation qui accompagne le glissement de l'adolescence à l'âge adulte sous la forme d'un rituel de passage – quitte à se construire une identité en faisant le détour par une « déviance » créative. On conçoit bien, en effet, que l'appartenance à un groupe secret, l'exploration du côté obscur et l'épreuve de ses propres limites puissent faire partie de ce moment particulier de la vie – si bien que l'appropriation de cette activité par les adolescents n'a, de fait, rien de surprenant. On ajoutera que le graffiti n'est autre que l'expression d'un (sur)nom qui accompagne clairement l'éclosion et la revendication d'une identité personnelle.

Fred Lebbe mène un travail de recherche sur ces questions qui, en accord avec les autorités communales, s'accompagne de la mise sur pied d'ateliers. Ceux-ci mettent des surfaces à la disposition des jeunes qui leur permettent de pratiquer et de progresser dans le maniement des bombes de peinture et de divers autres outils. Par ce biais, il entre en contact avec des représentants en herbe de la scène bruxelloise, tandis que se trouvent là déjà en germes plusieurs éléments à l'origine des visites graffiti et street art : décloisonnement des pratiques vers un travail de fresques murales affranchies des codes stricts du graffiti historique, volonté d'expliquer le phénomène pour en transmettre la compréhension sinon le goût, rencontre avec les créateurs. Ses recherches le mènent à fréquenter le centre de

documentation de la Fondation Jacques Gueux (futur Lezarts Urbains²) où il a fait la connaissance de la bibliothécaire Caroline Vercruysse, passionnée par ce milieu artistique *underground*, avec laquelle une collaboration se met en place. À l'initiative d'Alain Lapiower, alors directeur de cette structure, des visites pour découvrir des interventions murales sont improvisées. Les choses se structurent rapidement avec l'organisation planifiée de plusieurs visites par an. Plus tard, lorsque la Fondation choisira de recentrer ses activités autour de la danse urbaine, Caroline Vercruysse et Fred Lebbe vont créer une plateforme autonome pour développer le projet des visites, gagner en liberté de projet et affirmer leur volonté d'accorder autant d'attention à un tag discret qu'à une imposante fresque officielle.

Le lien entre les ateliers et les visites guidées se fait naturellement quand de jeunes graffeurs qui ont fait leur chemin, rejoignent l'équipe des guides. Cela permet d'élargir les points de vue exprimés, les lectures apportées au public, et, de donner à ces jeunes graffeurs une opportunité supplémentaire de s'exprimer par le biais des explications qu'ils donnent aux participants, à propos de réalisations dont ils sont parfois les auteurs, sans pour autant le revendiquer³. Si ces jeunes recrues bénéficient d'un écolage à la guidance, qui passe notamment par le suivi des activités avec prise de notes et la maîtrise d'un canevas sommaire – une base utile à toute visite –, leur contribution rompt utilement le modèle classique de la visite guidée qui réserve habituellement la parole au spécialiste formé à cet effet : le praticien devient alors un théoricien, dont l'expertise de terrain sert aux objectifs du projet de « traduction » de la « novlangue » graphique. Nous sommes ici au cœur d'une ambivalence qui traverse de façon générale les relations entretenues par les acteurs de cette scène urbaine avec les gestionnaires de l'espace public : un pied dans l'ombre de la clandestinité, l'autre dans la lumière de l'identité. Dans le fond, cette situation est rendue possible par

le principe même du « blaze » (pseudonyme) – c'est-à-dire de l'identité graphique choisie par le tagueur/ graffeur, qui peut s'entendre aussi comme un double, un avatar nocturne avec lequel on ne le confond pas forcément – qui permet d'agir comme un auteur *a priori*, mais aussi de discourir sur la forme et le sens de l'œuvre comme un commentateur *a posteriori*.

Fais le Trottoir n'est pas la seule structure à proposer de partir à la découverte du graffiti et du street art sur le terrain. Ce n'est pas problématique en soi, dans la mesure où les différents circuits se croisent plus qu'ils ne se recouvrent en raison de la richesse du terrain qui permet une grande diversité de choix aux différentes équipes. L'association privilégie une approche offrant un très large point de vue, qui inclut les tags, quand les autres circuits réservent leur attention aux travaux plus monumentaux souvent liés à une commande publique⁴. Finalement, la Ville de Bruxelles a inauguré son propre *PARCOURS Street Art* officiel, relayé par visit.brussels, le service de la promotion de la ville⁵. Si cette croissance contribue à élargir l'ouverture culturelle à ces pratiques, on ne peut que s'en réjouir, puisque ces initiatives ciblent des publics différents, qui vont du touriste au connaisseur. Comme pour les différents registres d'expression présents sur la scène bruxelloise, cette cohabitation tolérante doit rester la règle. Aujourd'hui, le combat est ailleurs, il s'inscrit plus largement dans une évolution en phase avec l'émergence d'un tourisme de masse globalisé, un phénomène qui touche désormais toutes les grandes villes incluant une scène urbaine alternative. La vigilance est la bienvenue car, au même titre que le patrimoine « classique », ces productions risquent d'être digérées par le système capitaliste qui valorise la culture insolite auprès d'un public désireux de faire de nouvelles expériences, en dehors des sentiers battus, comme une attraction à consommer qui va générer un flux financier bienvenu pour l'économie des villes concernées, mais délétère pour leur authenticité culturelle.

2 Voir, dans ce même volume, le focus sur Lezarts Urbains.

3 Le documentaire *Mauvaises herbes* montre bien cet aspect des visites guidées (voir note 1).

4 Par exemple, l'association Arkadia spécialisée au départ dans les visites patrimoniales (<https://arkadia.be>) et l'ISELP/

Institut supérieur pour l'étude du langage plastique tournée initialement vers l'art contemporain (<https://iselp.be/fr/>), mais aussi l'association Pro Vélo pour la promotion d'une mobilité douce, qui propose des parcours à bicyclette (<https://www.provelo.org>).

5 Voir <https://parcoursstreetart.brussels> et <https://visit.brussels/fr/> (et, dans ce même volume les focus sur le Parcours Street Art et sur visit.brussels).





NO



PY



Visites guidées,
Fais le Trottoir.

Visites guidées,
Fais le Trottoir.





DE LA VILLE CRÉATIVE À LA VILLE DE CRÉATION

Boris Grésillon

Tout a déjà été écrit sur la ville créative, notion née au tournant du millénaire et popularisée, entre autres, par le géographe américain Richard Florida. Concept performatif s'il en est puisqu'il suffit quasiment qu'une ville se déclare « créative » pour qu'elle le devienne aux yeux des autres. Le pouvoir enchanteur des mots explique en partie la popularité du label : au cours des décennies 2000 et 2010, tout devient « créatif » : les gens, les travailleurs, les villes, les espaces, les industries, l'urbanisme, l'économie, etc. Manifestement, il suffit d'accoler l'adjectif « créatif » à n'importe quel concept, à n'importe quel mot pour que celui-ci soit doté d'une aura positive. Même les classes sociales chères à la théorie marxiste sont revisitées par Florida. Il parvient en effet à individualiser une « classe créative » – qui se distingue soigneusement des classes laborieuses – dont nous reparlerons.

Cependant, il ne s'agit ici ni de faire l'exégèse du mot « créatif », ni de retracer l'histoire du pseudo concept¹. Dans cette contribution, je me contenterai de rappeler très sommairement les grands principes de la ville créative et les principaux éléments de critique formulés à son encontre. Puis, le cadre général étant posé, je tenterai, dans un second temps, de montrer qu'une autre ville créative est possible, et je terminerai en examinant rapidement le cas de Bruxelles².

LES VILLES CRÉATIVES : UN CONCEPT MARKETING

La ville créative...

Sans refaire la généalogie du concept de ville créative, souvenons-nous qu'il est né dans un contexte particulier : le contexte néolibéral du tournant des années 1990 et 2000, au Royaume-Uni et aux États-Unis. En matière de *cultural planning*, le Grand Londres a déjà montré la voie. L'urbanisme planificateur de la période précédente a cédé le pas à un urbanisme de projet privilégiant la petite échelle (l'îlot plus que le quartier) et mettant fortement l'accent sur les industries culturelles (l'industrie plus que l'art) de la mode, du cinéma, du design, de la musique censées s'installer dans les anciennes usines reconverties en bureaux et relancer l'économie métropolitaine.

Charles Landry et Franco Bianchini formulent les premiers une thèse *a priori* convaincante qui postule que l'accumulation du « capital créatif » créera forcément du capital social, donc de la richesse économique³.

C'est l'Américain Richard Florida qui va véritablement populariser le concept de « ville créative » tout en l'étendant au champ de l'économie (l'économie créative, les industries créatives), du social (les « classes créatives ») et de l'urbanisme⁴. Le dogme de Florida tient en quelques mots : au 21^e siècle, à l'heure du capitalisme cognitif, si une ville veut être attractive et performante, il lui faut attirer à elle les « créatifs », qu'ils soient artistes, architectes, designers, vidéastes, chercheurs, professeurs, avocats ou médecins. Et pour les attirer, la ville en question doit mettre à leur disposition des locaux appropriés (*open spaces, fablab, etc.*), des infrastructures adaptées à leurs besoins (magasins ouverts 24h/24, lieux de culture nombreux, etc.) et une ambiance *cool*. En un mot, une ville créative est une ville qui réunit en son sein les attributs des trois « T » théorisés par Florida : les Talents (les créatifs), la Technologie et la Tolérance. Sur la base d'un appareil statistique composé de multiples indicateurs, Florida met au point un classement des villes créatives américaines au premier rang desquelles on trouve, sans grande surprise, des villes comme San Francisco, Seattle et Toronto.

Le succès que rencontre la théorie de Richard Florida auprès des maires et des politiques de son pays l'incite non seulement à leur proposer une *toolkit* (une « boîte à outils ») pour devenir plus créatif mais aussi à étendre ses études au monde entier. Cependant, au cours des années 2000 et 2010, de plus en plus de voix critiques se font jour, qui dénoncent à la fois les biais de son appareillage statistique, la confusion des genres au sein du concept de « classes créatives », la faiblesse scientifique des indicateurs de « tolérance » ou encore l'instrumentalisation des artistes par le capital créatif. Outre-Atlantique, au Canada, comme en Europe, en France, la théorie de Florida est passée au crible d'analyses critiques⁵.

Au final, force est de constater que la ville créative, paradigme clé des années 2000 qui met en avant le capital créatif, apparaît comme un avatar du capitalisme appliqué à l'urbain, comme le seront après elle « les éco-quartiers », la « *smart city* » ou la « ville intelligente », la « *green-city* » ou la « ville numérique ». Le néolibéralisme n'a pas son pareil pour réenchanter la ville en permanence et la doter de mots magiques – quitte à recycler de vieilles idées comme celle de la ville durable et écologique. Qu'importe le contenu, pourvu qu'on ait l'ivresse (du capital) et qu'on emploie les bons éléments de langage.

...et ses conséquences

Les conséquences pour les villes de l'application des recettes de Richard Florida sont les mêmes partout : attractivité renforcée auprès des jeunes très qualifiés, des professions créatives et des cadres, croissance du produit urbain brut (PUB), image améliorée mais gentrification accélérée, loyers en forte hausse, augmentation des ségrégations socio-spatiales. Au sein du milieu

3 Charles Landry et Franco Bianchini, *The Creative City*, Londres, Demos, 1995 et Charles Landry, *Creative City. A Toolkit for urban Innovators*, Londres, Earthscan, 2000.

4 Richard Florida, *The Rise of the Creative Class*, New York, Basic Books, 2002 et *The Flight of the Creative Class*, New York, Harper Business, 2005.

1 Voir, entre autres, Christine Liefoghe, « La ville créative : utopie urbaine ou modèle économique? », in *L'observatoire des politiques culturelles*, n° 36, 2009, p. 34-37.

2 D'un point de vue méthodologique, cette contribution s'appuie à la fois sur des travaux antérieurs portant sur les villes créatives (Grésillon, 2014 et 2015), sur un état de l'art critique, sur des expériences de terrain réalisées essentiellement à Berlin, Marseille et secondairement à Bruxelles, enfin sur une réflexion au long cours, menée au croisement de la géographie de l'art, des *Cultural Studies* et des études urbaines (Grésillon, 2020), autour des notions de métropoles culturelles, de villes de création et d'art contextuel (Ardenne, 2009). Voir Boris Grésillon, *Géographie de l'art*, Paris, Anthropos/Economica, 2014; « Villes créatives vs. villes de création? », in Christine Liefoghe (dir.), *L'économie créatives et ses territoires*, Rennes, PUR/Presses universitaires de Rennes, 2014; et *Pour une hybridation des arts et des sciences sociales*, Paris, CNRS-Éditions, 2020; ainsi que Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2009.

5 Voir Diane-Gabrielle Tremblay et Rémy Tremblay, *La classe créative selon Richard Florida. Un paradigme urbain plausible?*, Montréal, Presses universitaires du Québec, 2010; Elsa Vivant, *Qu'est-ce que la ville créative?*, Paris, PUF/Presses universitaires de France, 2009; et Ludovic Halbert, « La ville créative pour qui? », in *Urbanisme* (numéro spécial sur les Villes créatives), n° 373, Juillet-août 2010, p. 43-45.

6 Boris Grésillon, « Happy Few and Unhappy Many. Endangered Artists in Global Cities », in *metropolitiques.eu* (mis en ligne le 15 juin 2017) : <http://www.metropolitiques.eu/The-Happy-Few-and-the-Unhappy-Many.html>.

7 Cette pression n'est pas retombée avec les deux vagues successives de coronavirus en 2020 et 2021. Au contraire, nombre d'artistes ont dû stopper leur activité faute de contrats et tenter de se reconvertir. Les autres tentent de surnager entre commande et petits boulots, parfois au péril de leur originalité.

8 Voir la contribution de Christophe Génin dans cet ouvrage.

9 Comme le résume parfaitement la critique d'art et philosophe Annie Lebrun : « Les seuls à être tenus pour les grands artistes de ce temps sont ceux qui nous font assister à cette grandiose *transmutation de l'art en marchandise et de la marchandise en art*. [...] cette collusion de la finance internationale et de l'art contemporain, se manifestant essentiellement à travers la production de sensations de plus en plus fortes, travaille à installer une *sidération* grandissante de la pensée (Annie Le Brun, *Ce qui n'a pas de prix*, Paris, Stock, 2018, p. 34).

10 Sur les street artistes Banksy, Kaws et Shepard Fairey, voir respectivement <https://www.banksy.co.uk>; <https://kawsonline.com>; et <https://obeygiant.com>.

11 Sur les street artistes Invader, Nelio ou Zevs, voir respectivement <https://www.space-invaders.com/home/>; <https://www.nelio.fr>; et <https://fr.wikipedia.org/wiki/Zevs>.

12 Sur ce concept, voir Pierre Bourdieu, *La distinction*, Paris, Minuit, 1979.

culturel artistique, un autre type de ségrégation se renforce, entre les *happy few* et les *unhappy many* – autrement dit entre les artistes ayant la chance de pouvoir vivre de leur art et les autres, chassés du centre-ville vers des périphéries lointaines⁶. La pression financière qui s'exerce sur une grande majorité d'artistes, de créateurs et de techniciens, est liée en partie à la cherté des loyers et au coût de la vie en ville⁷.

Sur le plan artistique, le danger est grand de voir apparaître, d'une part, un art de plus en plus normé aux dépens de marges de plus en plus marginalisées, d'autre part, un art autocentré et autoréférent – un art des créatifs pour les créatifs, de plus en plus influencé voire instrumentalisé par les commanditaires les plus puissants, tels les méga-collectionneurs privés français Bernard Arnaud et François Pinault. C'est particulièrement clair avec l'évolution de l'art contemporain, où des figures tutélaires comme Damien Hirst ou Jeff Koons sont passés non seulement « de la subversion à la subvention⁸ » (par leurs généreux donateurs privés mais aussi par la puissance publique *via* les musées), mais aussi « de la subvention à la perversion », au sens où leur production artistique, qui frise l'imposture, pervertit littéralement les codes esthétiques mais aussi éthiques de l'art contemporain⁹.

Le street art n'échappe pas à la règle. Longtemps subversif, il est à son tour pris dans le recyclage infernal de toutes les formes artistiques par le capitalisme marchand qui s'est emparé de ce « marché », a érigé quelques artistes pionniers en figures de proue dotés d'une forte valeur marchande (Keith Haring, Banksy, Kaws et Shepard Fairey pour les super stars du marché¹⁰; Invader, Nelio ou Zevs pour les valeurs montantes¹¹), a encouragé le lancement de nouveaux magazines dédiés, a ouvert de nouveaux lieux de monstration qui sont autant de lieux de « distinction¹² », et « pervertit » ainsi un art qui était par essence rebelle et subversif.

UNE AUTRE VILLE CRÉATIVE EST-ELLE POSSIBLE ?

Créativité n'est pas création

Tout dépend de la façon dont on l'envisage. Car la ville créative, on l'a compris, n'est pas un concept mais plutôt une notion polysémique et polymorphe. Ainsi, la « *creative city* » de Florida, centrée sur la « *creative class* », n'a pas tout à fait les mêmes caractéristiques que celle de ses prédécesseurs, Charles Landry et Franco Bianchini, pour qui les politiques urbaines et les politiques économiques incitatives jouent un rôle important dans l'avènement de la ville créative.

Pour ma part, je préfère revenir à l'origine du mot « créativité ». Ce mot « tendance », qu'on tend à remplacer aujourd'hui par le terme d'innovation – qui lui n'a rien de nouveau – ce mot, donc, est issu du latin *creatio*. Il possède donc la même racine que le terme de « création ». Ces deux termes sont voisins mais pas synonymes. La « création » renvoie à l'acte créateur, la « créativité » à une faculté humaine, qui englobe un champ beaucoup plus vaste que la

création artistique. La création se réfère d'abord et avant tout au domaine de l'art, de l'esthétique et de la littérature, tandis que la créativité, surtout dans son acception anglo-saxonne, apparaît comme une notion attrape-tout qui concerne tous les métiers dits cognitifs. Cela signifie que les « créateurs », c'est-à-dire les artistes, écrivains et producteurs artistiques, ne sont pas les « créatifs », c'est-à-dire les designers, architectes, graphistes, universitaires, avocats ou encore médecins. Certes, la frontière n'est pas toujours nette entre les deux catégories ; il existe des ponts et même des allers-retours entre le métier (artistique) de vidéaste et celui (créatif) de graphiste. La même personne peut officier comme graphiste le jour et comme vidéaste la nuit. En revanche, Richard Florida, et tous les tenants anglo-saxons de la ville créative avant et après lui, n'ont que faire de ces subtiles différences. Au contraire, ils jouent sur l'ambiguïté des termes « création »/« créativité » pour faire des « créateurs » des « créatifs » en puissance. Florida va même jusqu'à placer les artistes (en tant que *creative core*) au cœur de ses classes créatives, achevant de subvertir voire de pervertir le schéma duel « arts et création »/« industries culturelles et créatives ».

Outre le fait que la langue et la culture anglo-saxonne permettent ce genre de glissement et de généralisation qui heurte quelque peu le raisonnement cartésien, il n'en reste pas moins qu'en plaçant volontairement au cœur du système néolibéral de la ville créative justement les artistes, Richard Florida réalise un coup de maître : d'une part il démonétise (pour rester dans le vocabulaire économique) l'action subversive des artistes, et d'autre part il fait de l'art et des artistes le nouveau moteur du capitalisme mondialisé. C'est un changement de paradigme radical, qui est lui-même à replacer dans le contexte général de l'avènement d'un « capitalisme artiste » (les artistes apprécieront l'oxymore), d'un « capitalisme culturel » ou encore d'un « capitalisme transesthétique¹³ ». Peu importe l'adjectif dont on l'affuble, le « capitalisme » demeure le maître-mot et le fil conducteur commun de ces ouvrages critiques de sociologie, de philosophie ou d'histoire de l'art.

Avec la notion de « ville créative » et plus encore de « classe créative », dans laquelle les créateurs sont associés sans vergogne aux créatifs, aux entrepreneurs de start-up, aux influenceurs, aux professions libérales et à ceux que les sociologues français ont baptisé du nom de « bourgeois-bohème », Richard Florida et ses adeptes ne font qu'accélérer une tendance qui est à l'œuvre depuis les années 1990, à savoir la mise au pas de l'art – y compris du street art – par le système néolibéral, et l'enrôlement (ou au contraire l'exclusion) des artistes même rebelles dans un système qu'ils se sont donnés pour mission de critiquer.

Qu'est-ce qu'une ville de création ?

Même si le capitalisme artiste ou cognitif brouille nos repères, même s'il est plus difficile aujourd'hui qu'hier de distinguer un artiste d'un designer ou un artiste d'un artisan, je voudrais rappeler quelques évidences qui vont ensuite

13 Voir notamment Annie Le Brun, *op. cit.* ; ainsi que Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'heure du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.

nous permettre de démontrer qu'une autre ville créative est possible. Quelles sont ces évidences ? Tout d'abord et avant tout, la création artistique est affaire de sens et d'esthétique, *a priori* pas, ou pas directement, de produit et d'argent, même si certaines productions artistiques, nommées justement « industries » culturelles (le cinéma, l'audiovisuel, les jeux vidéos, la musique), mêlent les deux, geste artistique et geste commercial. Ensuite, l'œuvre née de la création artistique – un tableau, une sculpture, une composition, un spectacle, une chorégraphie, etc. – n'est pas reproductible. L'œuvre créée est unique alors que la créativité, elle, vise à créer des produits destinés à être dupliqués à l'infini et commercialisés. De ce fait, la création artistique ne saurait certainement pas se réduire à une industrie culturelle et encore moins à une simple activité économique comme les autres. Laisser entendre cela revient à gommer justement ce qui fait la spécificité des artistes qui, pour la majorité d'entre eux, non seulement s'efforcent de produire des œuvres originales mais aussi s'élèvent contre la société d'hyperconsommation et contre tous ces produits que les créatifs nous proposent en permanence¹⁴.

14 Cet aspect de contestation esthétique et sociale revient souvent dans les nombreux entretiens que j'ai pu mener avec des artistes à Berlin et à Marseille.

15 Boris Grésillon, *Berlin métropole culturelle*, Paris, Berlin, 2002.

16 Sur ce concept, voir Pierre Bourdieu, *op. cit.*

Partant de ces différences entre création et créativité, entre créateurs et créatifs, il est intéressant de repérer ce qui constitue les caractéristiques de ce que j'ai appelé une « ville de création », non pas par opposition à la « ville créative » mais qui s'en distingue néanmoins clairement¹⁵. On peut appeler « ville de création » une ville au sein de laquelle évolue un milieu culturel et artistique important, un milieu caractérisé par ses acteurs, ses « habitus¹⁶ » et ses lieux culturels, et qui, dans le meilleur des cas, se sent soutenu, valorisé de différentes manières par les édiles et les élites urbaines, et dans le pire des cas, qui peut exister dans une sorte d'indifférence bienveillante des pouvoirs publics. Autrement dit, une ville de création est une ville qui accueille volontiers les artistes et qui ne les rejette pas.

Une deuxième caractéristique concerne cette fois l'aura de la ville à l'extérieur. Une ville de création possède cette capacité rare à attirer à elle des créateurs de tous les horizons (artistiques et géographiques), et qui exerce sur eux une véritable fascination au point qu'ils s'identifient à elle, comme cela a été le cas de New York et de Londres dans les années 1960 ou de Berlin dans les années 1990. À l'image de ces trois villes mythiques, une ville de création joue pour les artistes et les créateurs une double fonction de révélateur et de refuge. Elle est à la fois une scène où ils peuvent se produire, s'affirmer, se révéler et un espace ami dans lequel ils peuvent se fondre, se ressourcer, retrouver l'inspiration ou simplement respirer. Certaines villes agissent sur certains esprits comme un aimant, d'autres comme une amante.

Enfin, il faut noter que le substrat économique, social, politique et urbain des villes de création est particulier. Les villes en question ont une histoire chargée, complexe, faite de périodes dorées et de périodes de crise. Avant d'opérer leur mue définitive sous les coups de la gentrification, elles disposent d'une réserve foncière importante, offrent des loyers encore bas y compris en centre-ville, ce qui constitue un élément important pour les choix de localisation des artistes. Enfin, elles sont cosmopolites et métissées, et elles disposent d'une population

étudiante importante ainsi que d'universités et d'écoles d'art réputées. D'un point de vue géographique, elles présentent souvent des « trous » dans le tissu urbain, des interstices, des friches urbaines et industrielles liées à la fermeture d'usines, d'entrepôts, etc. engendrée par la ou les dernière(s) déprise(s) économique(s) en date. Les créateurs, véritables « défricheurs de friches » vont s'engouffrer dans ces brèches et faire de ces interstices, de ces entre-deux, leur terrain de jeu – même pour un temps court¹⁷.

Ville de création, lieux d'art et politiques urbaines

Les villes de création ne sont pas des villes particulièrement riches ni touristiques mais elles rassemblent un milieu culturel dynamique et attractif au sein d'un substrat historique et urbain inachevé qu'on peut qualifier de porteur. Sur cette base, une géographie de l'art particulière va se développer, avec des créateurs-découvreurs qui exploitent les interstices urbains en y implantant par exemple des squats d'artistes ou des ateliers, qui créent du plein dans les vides à travers des fabriques artistiques de type *art factories* ou des friches culturelles, qui ouvrent des clubs illégaux dans des usines abandonnées ou encore qui créent des circuits parallèles de production musicale. Bien sûr, cette prise de possession souvent illégale de lieux abandonnés ne se fait pas sans heurts ni sans descentes de police, mais en gros, que ce soit à New York ou à Londres dans les années 1960, à Amsterdam ou à Copenhague dans les années 1970, à Berlin-Ouest ou à Montréal dans les années 1980, à Barcelone ou à Berlin dans les années 1990, on constate que les édiles urbains, qui ont bien d'autres soucis dans cette phase de transition économique et sociale délicate, finissent pas faire le gros dos face à ce bouillonnement artistique.

Parfois, certaines mairies progressistes (Copenhague, Amsterdam) décident de soutenir ce genre d'initiatives alternatives, souvent en accordant des baux emphytéotiques aux collectifs squatteurs, comme à Marseille en 1990 avec la Friche de la Belle-de-Mai¹⁸, ou encore en mettant gracieusement à leur disposition des locaux, comme au Pfefferberg¹⁹ à Berlin en 1991 ou à la Coursive Boutaric²⁰ à Dijon en 2010, ou encore en créant de toutes pièces un complexe culturel nouveau dans un bâtiment de l'ère industrielle rénové à grands frais : les Halles de Schaerbeek²¹ à Bruxelles en 1997, le Lieu Unique²² à Nantes en 1999-2000, le CENTQUATRE-PARIS²³ et la Maison des Métallos²⁴ à Paris dans les années 2000, etc. Pour Bruxelles, citons encore le WIELS/Centre d'art contemporain dans une ancienne brasserie, la CENTRALE for contemporary art dans une ancienne centrale électrique, et KANAL-Centre Pompidou dans un ancien garage automobile²⁵.

Aujourd'hui, vu le succès des initiatives citées à l'instant, les friches culturelles sont à la mode et elles sont, de ce fait, davantage soutenues par les pouvoirs publics. Les « faces cachées » de l'urbain sont de plus en plus mises en lumière, « marchandisées », enviées, copiées. Dans un retournement dialectique inattendu, on constate que chaque métropole veut aujourd'hui posséder non seulement son musée iconique – son Guggenheim –, mais aussi sa friche

17 Pour une première mise en lumière en Europe de ces « faces cachées de l'urbain », voir Michel Bassand et Jean-Philippe Leresche (dir.), *Les faces cachées de l'urbain*, Berne, Peter Lang, 2000.

18 Voir <https://www.lafriche.org>.

19 Voir <https://www.pfefferberg.de>.

20 Voir <https://www.la-coursive.fr>.

21 Voir <https://www.halles.be/fr/>.

22 Voir <https://www.lieunique.com>.

23 Voir <https://www.104.fr>.

24 Voir <https://www.maisondesmetallos.paris>.

25 Voir <https://www.wiels.org/fr/>; <https://centrale.brussels>; et <https://kanal.brussels/fr>.

26 Voir, entre autres, Raphaël Besson, « Rôle et limites des tiers-lieux dans la fabrique des villes contemporaines », in *Territoires en mouvement*, n° 34, 2017 (<https://journals.openedition.org/tem/4184>); Allen J. Scott, *The Cultural Economy of Cities*, Londres, Sage, 2000; Allen J. Scott et Frédéric Leriche, « Les ressorts géographiques de l'économie culturelle: du local au mondial », in *L'Espace géographique*, n° 34, 2005, p. 207-222; et Sharon Zukin (1982), *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, Baltimore & Londres, John Hopkins University Press, 1982.

27 Par exemple le programme « Open Gare, des tiers-lieux dans les gares » (<https://coop.tierslieux.net/tag/tiers-lieux-sncf/>), voir https://next.liberation.fr/culture/2019/12/12/stephane-vatinel-roi-des-tiers-lieux-de-la-petite-couronne_1768886 et, pour une approche critique, <https://www.politis.fr/articles/2017/12/rendez-vous-au-centre-non-commercial-38110/>. Pour une analyse académique, voir, entre autres, Antoine Burret, *Tiers-lieux... et plus si affinités*, Paris, Fyp éditions, 2015, ainsi que Julie Perrin et Anne Aguilera, « Stratégies et enjeux de la localisation d'espaces de travail temporaire dans six grandes gares françaises. Une nouvelle offre de tiers-lieux de travail? », in *Territoires en mouvement*, n° 34, 2017 (<https://journals.openedition.org/tem/3876>)!

28 Voir <https://usquare.brussels/fr>.

29 Voir <https://www.see-u.brussels>.

30 Voir <https://perspective.brussels/fr/enjeux-urbains/dynamique-foncier/occupation-temporaire> et <https://www.citydev.brussels/fr/projet-marketing-occ-temp>, ou encore <http://www.communale.be>.

31 Voir <https://be-fr.cameloteurope.com>.

32 Voir <https://www.mainsdoeuvres.org>.

officielle, même si le lieu en question n'a de friche que le nom. Par ailleurs, on est passé depuis le début de la décennie 2010 à une troisième phase de l'expérimentation artistique en milieu urbain, après la phase pionnière des années 1970-1980 et la phase d'établissement des friches des années 1990-2000. Cette troisième phase se caractérise par une véritable explosion des initiatives et des labels, qu'il s'agisse des *fablabs*, des tiers lieux, des communs, des fabriques, dont le contenu est loin de n'être que culturel et artistique²⁶. Ils apparaissent bien davantage comme des structures hybrides entre lieux de création, espaces de bricolage, territoires de solidarité sociale et ateliers (ré)créatifs avec mise en commun des compétences et des savoirs. En outre, ce sont des zones d'occupation temporaire, destinées à être récupérées par leur propriétaire une fois que le bâtiment et le quartier environnant auront pris de la valeur, ne serait-ce que de la valeur symbolique. L'heure n'est plus à la « contestation » mais à la « contractualisation » avec le propriétaire bailleur, qu'il s'agisse de la Ville, de l'État, d'un établissement privé ou d'une entreprise comme la SNCF/Société nationale des chemins de fer français, qui possède quantité de terrains ou de gares désaffectés partout en France et qui est passée maître dans l'art de la réaffectation provisoire de ces terrains en tiers-lieux²⁷. Pour Bruxelles, citons, entre autres, le projet Usquare.brussels²⁸ aux anciennes casernes d'Etterbeek, qui abrite le programme culturel d'occupation transitoire See U²⁹. La croissance de ce type de projet y est telle qu'elle est désormais structurée par des organismes publics³⁰ et même privés³¹ ! La figure du squatteur, intrinsèquement liée aux friches de la première heure, a laissé la place à celle de l'entrepreneur culturel. On le voit, l'esprit n'est pas du tout le même que dans les friches « rebelles » de première ou de deuxième génération.

Toutefois, on ne doit pas en déduire trop vite que l'esprit de rébellion des « frichistes » a disparu. Quand on s'intéresse de près au phénomène, on est étonné, d'une part, du nombre de lieux alternatifs qui existent en Europe, et d'autre part, de l'inventivité des modes de gestion de ces lieux, qui leur permet d'exister : citons en vrac les SCIC/Sociétés coopérative d'intérêt collectif (Friche Belle-de-Mai ou Association Main d'Œuvre à St-Ouen³²), les SCOP/Sociétés coopératives et participatives, les Pôles territoriaux de coopération économique (La Coursive Boutaric) ou encore les coopératives foncières citoyennes, qui rachètent aux propriétaires des immeubles, usines ou terrains délaissés, comme le fait le collectif Main d'Œuvre dans le Nord de Paris.

Par conséquent, le modèle pour ainsi dit « pur » de la ville de création a évolué. À l'image de l'art lui-même, de plus en plus hybride, de plus en plus écologique, et à l'image des artistes, qui souvent naviguent entre des métiers alimentaires dans les industries créatives ou autres et leur activité artistique, les lieux culturels ouverts depuis quelques années ont tendance à se marier avec d'autres activités, socio-culturelles, économiques, sociales, associatives, citoyennes – mais plus rarement politiques, bizarrement. Ils sont d'emblée conçus comme des lieux hybrides.

Conclusion

Que retenir de ces brèves analyses sur la ville de création, la ville créative, les friches culturelles et les tiers-lieux ? Tout d'abord, que la « ville de création », telle que nous l'avons caractérisée, existe. New York, Londres et secondairement Paris l'ont été dans les années 1960 et 1970. Barcelone et Berlin, dans les années 1990, présentent deux trajectoires parallèles de villes de création ayant rapidement évolué en villes créatives au cours des années 2000, puis en villes touristiques et récréatives dans la décennie 2010. Plus près de nous dans le temps et dans l'espace, on peut poser comme hypothèse que Bruxelles fait aujourd'hui figure de ville de création, avec sa scène culturelle très riche, ses lieux *in* et ses lieux *off*, sa scène street art réputée, son moteur créatif, ses communautés linguistiques et culturelles, sa culture de quartier, sa forte population étrangère, ses loyers encore relativement accessibles, ses écoles d'art et d'architecture, son statut de capitale européenne et son ouverture sur le monde³³. De fait, les ressemblances entre le Berlin des années 1990 et le Bruxelles des années 2010 sont réelles, au point que l'on peut *in fine* se demander s'il n'existe pas des transferts culturels entre les deux capitales. Néanmoins, Bruxelles n'est pas la seule « ville de création » repérable actuellement dans le monde, loin s'en faut. Pour ne parler que de l'Europe et sous réserve d'analyses plus poussées qui restent à mener, l'évolution actuelle, au Sud, de Lisbonne et d'Athènes (qui a accueilli une partie de la dernière *Documenta* d'art contemporain³⁴), ou à l'Est, de Belgrade et de Zagreb évoque là aussi des villes de création en plein boom. À une échelle inférieure, Leipzig en Allemagne ou Sheffield, ex-capitale sidérurgique du Nord de l'Angleterre reconvertie en gigantesque *fablab* artistique, font également figure de villes de création.

Il est important de rappeler que cet état n'est que provisoire. Aucune cité au monde n'est une ville de création de toute éternité. Au contraire, à l'image de New York hier, de Berlin ou de Barcelone aujourd'hui, force est de constater que les « ex-villes de création » sont devenues progressivement des destinations attirant les créatifs et les métiers dits créatifs. Pendant un temps très court ces deux populations, les créateurs et les créatifs, ont coexisté, avant que les premiers soient chassés de leurs terrains de jeux par les seconds, puis qu'à leur tour ceux-ci, pris dans l'infamie machine à recycler de la ville libérale qui trie en permanence et ne conserve en son sein que les *happy few*, soient obligés de déménager en périphérie car la ville, qu'elle s'appelle *Innercity* dans les pays anglo-saxons, centre-ville dans les pays francophones, *Innenstadt* dans les pays germaniques ou *Centro Città* en Italie, est devenue inaccessible, même pour eux. « *E la nave va...* » aurait dit Federico Fellini³⁵. Et ainsi va la ville néolibérale, que de nombreux experts en économie urbaine et en *urban policy* nous présentent comme le plus efficace des systèmes de gouvernance économique appliquée à l'organisme urbain mais que, pour finir sur une note personnelle, je ne peux m'empêcher de comparer à un ogre, doué de tous les atours et terriblement séduisant mais qui finit toujours par dévorer ses enfants, surtout les plus doués, sensibles et créatifs d'entre eux.

33 Sur cette hypothèse, voir Tatiana Debroux et Boris Grésillon, « Bruxelles, le nouveau Berlin? Regards croisés sur deux métropoles européennes », in *Belgéo*, n° 4, 2017 (<https://journals.openedition.org/belgeo/20783?lang=de>).

34 Tous les cinq ans, la ville allemande de Kassel accueille une manifestation majeure dans le monde de l'art contemporain, durant les cent jours de l'été (voir <https://www.documenta.de>). Pour sa 14^e édition en 2017, elle s'est tenue en partie à Athènes en contrepoint aux turbulences économiques traversées par ce pays au sein de l'union (économique) européenne.

35 Allusion au film de Federico Fellini *Et vagabond le navire* (IT/FR, 1983).

Frau Isa,
Bruxelles capitale européenne,
MIXITY Walls, 2017.



DU MARKETING URBAIN À L'ÉDUCATION CULTURELLE

Depuis 2010, visit.brussels est l'agence de communication du tourisme et de la culture de la Région de Bruxelles-Capitale à l'attention de ses habitants, des Belges et des visiteurs étrangers. Son but est d'étendre et de renforcer l'image de Bruxelles et de placer la Région sur la scène locale et internationale en sa qualité de capitale de cinq cent millions d'Européens, de véritable « ville-monde » la plus cosmopolite d'Europe, où cohabitent au quotidien plus de cent quatre-vingt-trois nationalités différentes. Cité de la diversité et de l'ouverture, Bruxelles est également valorisée comme une capitale du bien-vivre et de la créativité. Concrètement, l'organisation a pour but de positionner Bruxelles comme destination de vie, de loisirs et de tourisme d'affaire sur la carte nationale et internationale¹. Dans ce cadre, on épinglera la mission du pôle *Strategy & International* qui définit la stratégie de la « marque » Bruxelles, les thématiques-clés, les segments de marché ainsi que les objectifs, les priorités et les moments d'impact vis-à-vis de la clientèle. Dans le contexte et compétitif d'un marché globalisé de la culture – pour les habitants – et du tourisme – pour les visiteurs étrangers –, il s'agit bien de développer des outils promotionnels hérités du monde entrepreneurial, tel que le marketing urbain (ou *city branding*) – déclinaison urbaine de la notion de marketing territorial adaptant les techniques du marketing à la promotion et à la valorisation des villes.

Pour contextualiser la progressive prise en compte du street art par visit.brussels, il faut rappeler que, dans un premier temps, le tourisme de masse apparaît conjointement au basculement des nations européennes dans la société de consommation, si bien que le voyage devient un « produit » répondant, comme tout autre, aux principes de l'offre et de la demande. De nombreux opérateurs touristiques soutiennent alors les États pour le développement de voyages organisés encourageant les visiteurs à suivre des itinéraires spécialement conçus à leur intention, si bien que l'image du touriste finit par se charger de connotations négatives liées au refoulement de son individualité et de son sens critique. Dans un second temps, par réaction, la quête du voyageur des temps modernes s'apparente davantage à celle de l'authenticité, de l'insolite et de la découverte de l'extraordinaire dans l'ordinaire. Or, cette tendance a rapidement été assimilée par les opérateurs touristiques qui ont intégré dans leur offre ces nouveaux modèles : désormais, le touriste est avant tout un explorateur, un aventurier, un autochtone passager à la recherche de l'inattendu et d'expériences alternatives, gourmand de propositions individualisées et segmentées. Le récent engouement suscité par les parcours street art s'explique donc dans le contexte de ces nouvelles tendances : sur les sites promotionnels des capitales touchées par le mouvement – Londres, Paris, Amsterdam et bientôt Bruxelles –, parmi la promotion des attractions incontournables, des hébergements ou encore de la gastronomie

1 Voir <https://visit.brussels/fr/>. Ce focus se base sur l'intervention de Philippe Op de Beeck au colloque « De la subversion à la subvention. L'art urbain entre pratique illégale et commande publique à l'âge du capitalisme culturel » ; sur l'interview accordée par Stéphanie Van Den Bergh

dans le cadre du mémoire de fin d'études de Coline Bechoux, *Le graffiti peut-il être une opportunité culturelle et touristique pour les villes? L'analyse des enjeux liés aux Street Art Tours en Europe et en Amérique du Nord*, tous deux collaborateurs de visit.brussels ; ainsi que sur une rencontre avec

Patrick Bontinck, directeur de la structure, dans le cadre de la préparation de ce volume.

2 Voir <https://visit.brussels/fr/article/street-art-a-bruxelles-oeuvres> (voir, dans ce même volume, le focus sur le *PARCOURS Street Art*).

locale, on trouve à présent une rubrique dédiée à la présentation du street art, de ses artistes et de ses lieux phares. On passe clairement d'une situation de repoussoir – quand tags et graffitis étaient assimilés au vandalisme générant un sentiment d'insécurité –, à la prise de conscience d'une opportunité culturelle et touristique pour les villes capables de valoriser la présence des formes d'art urbain héritées de ces pratiques autrefois décriées, et contribuant désormais à procurer au voyage sa part d'insolite.

Plus précisément, c'est à partir de 2012 qu'au sein du département *Nightlife, Youth & Diversity*, visit.brussels décide de consacrer un article au street art bruxellois à destination des jeunes visiteurs – information proposée au même titre que les renseignements relatifs aux divers magasins vintages, bars tendances et autres boîtes de nuit populaires de la capitale. C'est le point de départ d'une présence croissante et de plus en plus structurée de propositions d'activités en rapport avec cette nouvelle forme d'expression urbaine, rassemblées sous une rubrique dédiée, avec un budget propre, et adressée *in fine* à un public dépassant la catégorie jeunesse – jusqu'à faire la promotion du *PARCOURS Street Art*, en relais avec le site développé par le service Culture de la Ville de Bruxelles², et d'autres événements liés au street art sur le territoire des autres communes bruxelloises. On travaille ici par clusters identifiés suivant un marketing affinitaire ciblant les visiteurs potentiels selon leurs centres d'intérêt et leur appartenance identitaire. Pour le street art, il s'agit alors du *cluster City Life* et de la thématique *Urban Culture* – créée en 2016, sous l'impulsion de la Fédération Wallonie-Bruxelles (en charge de la culture), d'une part, et en réponse à la demande croissante des visiteurs, d'autre part –, reprenant les thématiques culturelles et touristiques émergentes, dont le « skate », le « tatoo » et le « Hip-Hop »³. Outre véhiculer l'image d'une

3 On remarquera que dans un premier temps, le street art n'est donc pas repris dans la catégorie *Arts & Creativity* consacrée à l'art contemporain ou la bande dessinée par exemple. Cette position se justifie alors par l'ancrage de ce mouvement dans les quartiers davantage que dans les musées, en marge

des partenaires institutionnels classiques. Situation appelée à évoluer, notamment suite à l'ouverture en 2016 du MIMA/Millennium Iconoclast Museum of Art (voir, dans ce même volume, le focus qui lui est dédié) qui occupe désormais une place vedette à l'onglet « culture urbaine », même si plusieurs pages

destination jeune et dynamique, on insiste sur la gratuité d'accès à cette culture : effectivement, l'art urbain apparaît comme l'une des rares ressources dont disposent les villes pour développer une offre s'inscrivant en dehors du secteur marchand. À ce titre, il constitue donc une réelle opportunité pour proposer aux visiteurs une alternative aux activités culturelles classiques et tarifées, telles que la visite des musées et des monuments emblématiques propres à chaque destination : faire de la ville un « musée à ciel ouvert » rejoint donc ici les préoccupations du marketing urbain, en même temps que les acteurs politiques font le choix, de leur côté, d'instituer le street art comme l'un des axes forts de leurs politiques culturelles.

À l'appui de cette nouvelle orientation, visit.brussels met alors en chantier une brochure papier reprenant les informations liées à la thématique : le *Urban Culture Guide* paraît en 2017, en partenariat avec la Ville de Bruxelles et avec l'aide des acteurs du terrain – particulièrement l'association Urbana Project, chargée d'établir un état des lieux de ce qui existe à Bruxelles en matière d'art urbain⁴. Ciblant les touristes mais aussi les habitants, cette première édition gratuite tirée à quinze mille exemplaires fait l'objet d'une couverture médiatique importante engendrant une demande soutenue de la part du public bruxellois – situation inédite pour visit.brussels plus habitué à renseigner les visiteurs étrangers – au point qu'elle fut rapidement épuisée. On y trouve des chapitres consacrés aux artistes émergents et confirmés, à une quarantaine d'œuvres représentatives et accessibles, aux différents concepts associés à cette pratique, aux lieux dédiés à cet art, aux visites guidées, aux espaces de libre expression, ainsi qu'à quelques thématiques connexes comme celle du tatouage, par exemple. On oriente également le lecteur vers les différentes associations actives sur le terrain, sans monopoliser donc l'information liée à cette nouvelle catégorie de

relatives au street art restent disponibles à qui prend la peine d'entrer ces mots-clés dans le moteur de recherche du site.

4 Voir <http://www.urbana-project.com>, ainsi que, dans ce même volume, le focus qui lui est dédié.

tourisme bruxellois. Suite à ce succès, un deuxième guide est rapidement édité en 2018, cette fois en vingt-cinq mille exemplaires payants, riche d'une actualisation conséquente en matière de fresques dans la mesure où, comme on le sait, de nouvelles œuvres apparaissent tandis que de plus anciennes réalisations viennent à disparaître. Pour pallier la frustration liée au caractère obsolète de toute publication papier liée à une forme d'art en constante évolution, le site internet de visit.brussels permet quant à lui d'adapter les informations au fur et à mesure en collant à l'actualité du street art à Bruxelles – notamment grâce à une carte interactive tenue à jour, pour laquelle les chiffres de fréquentation sont également très élevés. D'autres outils sont mobilisés, comme les réseaux sociaux et les médias, mais aussi des journalistes et des influenceurs, qui intègrent de plus en plus l'art urbain dans leur communication.

Autre projet développé dans ce contexte, celui des fresques *MIXITY Walls*, qui propose aux street artistes de couvrir les murs bruxellois des couleurs de la diversité, dans le cadre plus large de l'année thématique *MIXITY.brussels* en 2017. Un nouveau partenariat est noué avec l'association Urbana Project qui met toute la créativité d'artistes belges et internationaux au service de la Région de Bruxelles pour décorer les murs orphelins de huit communes bruxelloises emblématiques, générant un parcours « diversité » à travers la ville, au-delà du territoire habituel de la Ville de Bruxelles, financé par visit.brussels⁵. Enfin, en 2019, la plateforme, en collaboration avec le collectif bruxellois Farm Prod et avec le soutien de la Ville de Bruxelles, a développé un parcours street art qui rend hommage au grand maître flamand Pieter Bruegel, au cœur de la capitale : pas moins de onze fresques ornent désormais plusieurs façades du quartier des Marolles⁶. Bruxelles a choisi, entre autres, de célébrer les quatre-cent-cinquante

ans de la mort de Bruegel en parsemant le cœur de la ville d'interventions street art inspirées de l'univers de l'artiste : c'est le collectif Farm Prod, cette fois, et plusieurs autres artistes, qui ont décliné leur art dans les rues de Bruxelles.

Ceci étant, on aurait tort de réduire le travail de visit.brussels aux seuls aspects de promotion et de communication au service de la Région bruxelloise, car un autre pan de l'action de cette structure touche à l'accès à la culture dans le cadre plus large de préoccupations liées à l'éducation. Il est question ici de la rencontre avec une culture différente de la sienne, et de l'ouverture d'esprit qui s'impose dans le contexte d'une pluralité brassant origines et destins divers – plaider pour une tolérance dans une ville créative. Ainsi, le parcours Bruegel s'inscrit dans cette volonté de favoriser un accès à la culture pour des personnes restant généralement en retrait sur ce point. On mise sur le fait qu'une jeunesse éloignée de la culture « savante » – comme ici la peinture ancienne – puisse y entrer par l'entremise de la culture « populaire » – à savoir le street art. En s'intéressant aux réinterprétations d'artistes urbains, le public serait ainsi tenté d'aller découvrir les originaux – à tout le moins l'univers singulier qui sert de source d'inspiration aux fresques –, en fréquentant les expositions présentées pour l'occasion dans plusieurs musées jalonnant le parcours lui-même⁷ – de sa propre initiative ou sous la conduite des enseignants auprès desquels une promotion ciblée est faite par ailleurs. Dans un effort salutaire de désacralisation, la culture urbaine permet d'atteindre un autre public que celui lié à la culture plus élitiste présentée dans les musées des Beaux-Arts. On notera qu'il s'agit ici également de valoriser la culture dans laquelle baigne le public visé, en tissant des liens de filiation plutôt que de rupture, en dénonçant toute approche hiérarchique des arts. Un décloisonnement bienvenu pour encourager les croisements et les allers-retours

5 Voir <https://visit.brussels/fr/article/mixity-wall> et <https://www.urbana-project.com/mixitywall2017/>.

6 Voir <https://visit.brussels/fr/article/bruegel-parcours-street-art> et <https://parcoursstreetart.brussels/parcours/parcours-bruegel/>, ainsi que, dans ce même volume, le focus sur Farm Prod.

7 On pointera aussi le fait, par exemple, que le célèbre street artiste PHLEGM fut invité à réaliser une ambitieuse fresque temporaire, croisant son univers avec celui de Bruegel, sur la façade de la Bibliothèque royale accueillant une exposition sur les gravures du maître bruxellois, dans laquelle une œuvre de PHLEGM était également

présentée – faisant ainsi le trait d'union entre l'extérieur et l'intérieur de l'institution muséale (voir <https://www.kbr.be/fr/phlegm-realise-une-fresque-monumentale-aumont-des-arts/> et <https://phlegmcomicnews.blogspot.com>).

entre les différents « archipels » du monde de la culture. En finançant ce type de projet – qui pourrait se décliner sur la base d'autres univers picturaux de référence, comme ceux des peintres René Magritte ou Paul Delvaux –, visit.brussels contribue à embellir la ville, tout en ouvrant au plus grand nombre les portes d'accès à la culture du pays.

Ce type d'initiative, reposant sur le *credo* d'une possible coexistence pacifique de cultures différentes, s'inscrit dans l'ADN même de Bruxelles, dont l'histoire ancienne, comme récente, démontre son attractivité pour une communauté internationale d'artistes trouvant ici plus qu'ailleurs un univers propice aux échanges, et favorable à la liberté d'expression, où tombent plus facilement les

barrières héritées de la tradition, dans un milieu échappant à l'autorité d'une culture dominante – plébiscite pour la pluralité dans une ville cosmopolite. Un laboratoire de créativité, dont il importe de faire la promotion des valeurs qu'on y défend, tout autant que les richesses de son patrimoine. Pointons le fait qu'à la suite de la vague d'attentats qui a touché Bruxelles et d'autres villes européennes en 2016, c'est ici l'affirmation de la diversité comme une richesse qui est mise en avant, davantage que le repli communautaire – voire identitaire – dont on peut déplorer la recrudescence ailleurs – ce qu'illustre bien le projet *MIXITY.brussels* présenté ci-dessus. Pour la Région bruxelloise, la diversité devient ainsi une identité à mettre en avant, au-delà même de la sphère culturelle.



Farm Prod,
Parcours Bruegel/Exposition *Prints
in the Age of Bruegel* à Bozar,
2017.



Piotr Szlachta,
La fuite en Égypte,
Parcours Bruegel, 2019.



Fred Lebbe,
La Chute des anges rebelles,
Parcours Bruegel, 2019.



Kim Demane,
La tour de Babel,
Parcours Bruegel,
2019.



Nelson Dos Reis,
La Paresse,
Parcours Bruegel,
2019.



Alexis Corrand,
L'âne à l'école,
Parcours Bruegel,
2019.

Créons,
Le dénicheur, orgueil
et autres créatures,
Parcours Bruegel, 2019.

H



CRÉONS

Nean,
Bruxelles ville intergénérationnelle,
MIXITY Walls, 2017.



Okuda,
Bruxelles LGBT,
MIXITY Walls, 2017.



Samuel Idmtal & Orlando Kintero,
Bruxelles Ville Monde,
MIXITY Walls, 2017.



Seth,
Bruxelles ville d'ouverture,
MIXITY Walls, 2017.



MIMA / MILLENNIUM ICONOCLAST MUSEUM OF ART

Éric Van Essche

DE LA GALERIE AU MUSÉE

Dès leur rencontre au début des années 2000, Alice van den Abeele et Raphaël Cruyt s'accordent sur une passion commune pour les cultures urbaines découvertes au cœur des villes qu'ils arpentent à l'étranger, prenant la mesure d'un univers de créativité échappant manifestement au radar des musées. Particulièrement, le street art et la musique électronique, qui tressent leur développement sur les bases illégales du graffiti pour l'un, et de la *rave party* pour l'autre. Ils prennent conscience aussi du fait que cette culture urbaine n'est pas représentée dans les galeries d'art, sauf quelques lieux alternatifs proposant à la vente des produits dérivés plus que des œuvres d'art au sens classique du terme. En 2005, le tandem décide donc de lancer dans le centre de Bruxelles une galerie dédiée à ce mouvement, couplée à un espace librairie permettant de se documenter sur ses déclinaisons : Alice Gallery soutient depuis lors des artistes contemporains, émergents ou confirmés, dans tous les médias, et qui partagent une esthétique combinant les codes de l'art contemporain avec ceux des cultures alternatives, parmi lesquelles le graffiti et le street art¹. Il s'agit de décloisonner ces expressions urbaines qui, d'un côté, sont déjà soutenues par des marques dans le domaine du textile, et par des labels de

musique, mais qui souffrent d'une absence de relais dans le monde de l'art et des librairies.

Les livres favorisent alors en effet cette démarche de diffusion auprès d'un public plus large que celui des pairs ou des initiés – avant qu'internet ne joue son rôle de caisse de résonance amplifiant le phénomène, d'abord *via* des forums d'échange pour cette communauté, puis par les sites et le développement des réseaux sociaux. Dans la mesure où peu d'ouvrages se publient à cette époque sur le sujet, les artistes urbains s'efforcent d'y être représentés car le succès attendu des livres contribue à la notoriété de leur travail². Pour favoriser une approche transversale des différentes formes prises par cette culture urbaine, les livres traitant d'architecture, de graphisme, de tatouage, de bande dessinée, etc., sont regroupés sur les mêmes rayonnages sans procéder à un classement selon des catégories thématiques étanches. Les divers publics attirés par ces différents registres sont bien sûr invités ensuite à visiter la galerie pour ajouter le travail des plasticiens à leur appréciation du phénomène global. Des performances et des concerts rythment également ce travail de promotion, s'appuyant sur le caractère événementiel de cette culture pour en augmenter l'attractivité. Dans cet esprit, des soirées s'organisent *extra*

muros, investissant des lieux inoccupés avant destruction ou transformation, mêlant ici encore graffitis et concerts. La galerie prospère et s'installe en 2010 dans son espace actuel, plus adapté à une activité qui va en se professionnalisant. Plus récemment, un lieux connexe est ouvert pour accueillir des projets expérimentaux proposés par de plus jeunes artistes – conservant ainsi la dimension exploratoire des débuts, ainsi qu'un lien direct avec le terrain de l'émergence. Dans le même temps, le désir de travailler à un impact sociétal *via* la culture se renforce, et des projets d'une autre dimension vont permettre de passer à l'action.

En 2014, Alice van den Abeele et Raphaël Cruyt sont les commissaires d'*Asphalte #1*, deuxième édition d'une biennale qui a pour objectif de revaloriser la ville de Charleroi en partant de ses singularités, en collaboration avec les acteurs culturels de la région, et sur base d'une programmation rencontrant tous les genres artistiques – de la peinture murale à la danse, de la sculpture à la musique, en passant par la performance, avec des débats, des colloques et des ateliers artistiques –, pour s'interroger sur les métamorphoses de la ville et les nouvelles urbanités³. Le tandem y voit un défi intéressant à relever dans la mesure où leur intérêt se portait jusqu'alors sur les œuvres illégales, dont la présence en elle-même suffisait à charger de sens le geste du graffeur, tandis qu'une intervention autorisée, dans un programme officiel, se doit de justifier sa valeur par un surcroît de qualité tant sur le plan de la forme que du contenu. Charleroi, ville industrielle, regorge de bâtiments en friche : l'objectif d'*Asphalte* est donc de participer au renforcement de l'attractivité de la ville pour la positionner sur la scène culturelle, artistique et sociale belge en redonnant vie, durant les quelques mois de sa programmation, à des lieux laissés

à l'abandon. Cette réappropriation culturelle a pour but de faire (re)découvrir la ville au public, suivant un parcours pédestre conçu pour faire transiter les visiteurs potentiels dans chaque quartier de la ville, tandis que des street artistes belges et internationaux sont invités à faire (re)vivre les murs par une série de fresques : Invader (FR), Boris Tellegen dit Delta (NL), Steve Powers (US), Sixe Paredes (ES), Maya Hayuk (US), Escif (ES), Hell'O Collective (BE), SozyOne Gonzalez (BE), Tod James (US), HuskMitNavn (DA), Poch (FR), ou encore Para (NL), investissent les chancres, les friches et les pignons aveugles pour remodeler la ville. Ils réalisent onze œuvres monumentales, ainsi que des dizaines d'autres interventions plus petites⁴. On notera que la plupart des fresques réalisées dans le cadre de cette biennale d'art urbain sont toujours visibles – ce qui participe du succès de l'entreprise dans la mesure où le degré d'appropriation des œuvres par la population et les autorités permet d'apprécier la pertinence des installations⁵.

Après un commissariat du même ordre pour la promotion du street art à l'occasion de *Mons 2015 Capitale européenne de la Culture*, Alice van den Abeele et Raphaël Cruyt s'associent à Florence et Michel de Launoit pour fonder en 2016 le MIMA/Millennium Iconoclast Museum of Art, dans les bâtiments de l'ancienne Brasserie Belle-Vue au bord du canal, dans le centre de Bruxelles. D'envergure internationale, ce musée est dédié à une approche transversale de la création contemporaine issue principalement des arts urbains, avec une attention particulière – mais non exclusive – pour le street art (dont la véritable exposition se fait dans la rue)⁶. Il s'agit de valoriser une culture cosmopolite et décloisonnée, que les concepteurs du musée qualifient de « Culture 2.0 », c'est-à-dire les cultures urbaines qui se sont diffusées grâce à internet, et sont

1 Voir <https://alicebxl.com>.

2 Par exemple l'ouvrage *Spraycan Art (Street Graphics/Street Art)* édité par Thames & Hudson en 1987.

3 Voir <https://www.bps22.be/fr/expositions/asphalte1>. La première édition est initiée en 2012 par le BPS22, alors Espace de Création contemporaine de la Province de Hainaut, avec le projet *Inside Out/Smile*

du street artiste JR qui réalise sept cent cinquante photographies représentant des visages d'habitants placardés dans toute la ville. Dès le départ, l'objectif d'*Asphalte* est de devenir un événement récurrent et de rendre Charleroi attractive sur la scène culturelle belge : une troisième édition orientée vers les arts numériques a lieu en 2016. En Belgique, citons aussi le

Kosmopolite Art Tour organisé régulièrement depuis 2010 à Bruxelles puis Louvain-la-Neuve et Alost, par le collectif Farm Prod (voir, dans ce même volume, le focus qui leur est dédié), et les différentes éditions du festival *The Crystal Ship* mis en place à Ostende par Bjorn Van Poucke depuis 2016 (voir <https://thecrystalship.org/fr/homepage-fr/> et <http://streetartbelgium.com>).

4 Sara Conti, Laurent Lacotte, El Nino 76 et le collectif Arturbain sont, quant à eux, intervenus en marge de la Biennale mais intégrés à celle-ci dans un volet « off » rassemblant les propositions spontanées des artistes (voir Anne Norman, « Charleroi, la ville noire se pare de couleurs », in *Les Nouvelles du Patrimoine* n° 160, 2019, p. 46-47).

5 Certaines ont en effet été recouvertes par d'autres réalisations dont l'œuvre d'Invader remplacée par des portraits d'entrepreneurs wallons jouant un rôle important dans le développement économique de la région : une commande du journal *L'Écho* au street artiste Spear (du collectif Propaganza) sur le site de l'entreprise Inter-Béton. On notera que cette

situation illustre à quel point le street art est devenu à la mode et a infiltré le monde en marge duquel il a commencé à se développer (voir Anne Norman, *op. cit.*, p. 47).

6 Voir <http://www.mimamuseum.eu>.

devenues populaires et influentes tout en restant méconnues du monde de l'art contemporain et de ses institutions. Le site propose au public une collection permanente, mais surtout des expositions temporaires, des rencontres, des projections, des concerts et des performances, dans un espace de plus de 1 200 m² répartis sur quatre étages. L'institution trouve rapidement sa place dans le paysage muséal bruxellois puisqu'aucun lieu de cette ampleur ne s'ouvre alors aux street artistes⁷.

Pourtant, dès l'origine, le MIMA est prévu pour une dizaine d'années seulement, au cours desquelles l'équipe archivera minutieusement les traces des deux expositions annuelles et des événements programmés dans le musée, afin de transmettre ensuite l'héritage d'un premier bilan de la culture du début du 21^e siècle – avant de se réinventer en repartant d'une page blanche en fonction d'un nouveau contexte socio-politique. Sur cette ligne du temps définie d'avance (comment ne pas faire le lien ici avec un des paramètres de l'art urbain qui est précisément celui d'être éphémère?), les auteurs du projet écrivent une histoire, découpée en chapitres thématiques qui se déclinent au fil des expositions présentées au public – comme, par exemple, la désobéissance civile ou l'humanisme. Une façon de s'autoriser à prendre du recul par rapport au projet lui-même, pour l'observer depuis un méta-point de vue plus réflexif, et de tirer sans fard le bilan de l'aventure, en se donnant le temps de regarder en arrière plutôt que de garder sans cesse les yeux rivés sur l'avenir⁸. D'autre part, se fixer un terme favorise aussi la densité du programme des dix chapitres à écrire avec les deux expositions annuelles – en somme, penser dès le départ sa propre fin donne un relief et du sens au projet. Cela permet aussi d'éviter l'écueil menaçant tout musée – et plus encore un musée consacré aux expressions urbaines – de figer la matière vivante de la culture en un objet neutralisé,

rendu inoffensif par le dispositif muséal lui-même. La collection n'est donc pas au centre du débat, ce qui permet de renforcer le rôle de la documentation qui représente aux yeux des protagonistes un héritage plus intéressant que les objets conservés, si bien que le travail de médiation développé par l'équipe prend un relief particulier: les expositions sont en effet systématiquement accompagnées de prises de parole à leur sujet, notamment par le biais de capsules vidéo. Le débat généré par les activités est mis en avant au même titre que les travaux exposés – ce qui valorise bien le rôle joué par la culture dans la société: il s'agit donc ici d'un projet politique autant qu'esthétique. Bien entendu, cette manière inédite de «faire musée» s'accompagne des possibilités offertes par l'essor des technologies numériques, et anticipe sur le changement probable de paradigme pour l'institution muséale quant à la matérialité traditionnelle des expositions. On préfère miser sur le présent de la rencontre entre une œuvre et son public, dans l'actualité d'une prise de conscience à l'origine de laquelle elle peut se trouver, plutôt que sur le devenir de l'objet d'art – qui plus est dans le silence des réserves du musée. Sur base des monstrations et des discussions – dont la documentation gardera trace –, on progresse dans le travail d'écriture du récit sous-tendant le projet du MIMA, qui se conçoit comme un élément agissant parmi d'autres au sein de l'écosystème de la ville comme métaphore de la société, au même titre que les interventions d'art urbain ne font sens que par leur interaction avec le contexte pluriel de tout espace public.

La question du financement du projet contribue sans doute aussi à la contrainte volontaire d'une fin programmée d'avance. Le MIMA est le fruit d'une initiative privée rendue possible par un *crowdfunding* (financement participatif), si bien que le modèle économique de son fonctionnement repose davantage sur la billetterie et le sponsoring

privé que sur des subsides publics. Ce montage financier permet en tous les cas de préserver une indépendance garante d'autonomie et de liberté d'action – revendiquée du reste tout autant par les acteurs de la culture urbaine –, quitte à prendre le risque de l'éphémérité pour cela. Ceci n'empêche pas l'équipe d'assumer un rôle socio-culturel envers le quartier – comme le ferait un opérateur subventionné – contribuant à la qualité de la vie des riverains par la revalorisation d'un patrimoine industriel en déshérence, comme à celle du vivre-ensemble par le biais de l'ouverture d'esprit offerte par l'éducation à l'art⁹. De fait, un ferme engagement alimente ici en carburant le moteur du musée, forgé sur la conviction que la culture reste un élément déterminant pour faire avancer les questions politiques, économiques, écologiques, etc., doublé du désir de ne pas laisser en héritage aux générations suivantes une société bancale faute d'avoir tenté de la réformer. La culture globalisée des arts urbains est en effet perçue comme capable de fédérer des forces vives, guidées par le récit collectif d'une nécessaire transformation participative du monde.

On assume ici pleinement le fait que le musée soit le véhicule d'un discours – dont la subjectivité se cache habituellement derrière son rôle pédagogique – et qu'une exposition produit toujours une fiction asservissant les œuvres exposées selon une

scénographie définie par le curateur en accord avec sa vision personnelle de l'art. Présenter le musée comme un outil politique, sous-tendu par un récit engagé, c'est prendre ses responsabilités. Du reste, au vu de la transversalité de leur pratique à la croisée du graphisme, de l'illustration, du design, du stylisme et des métiers de la communication, les artistes présentés au MIMA, plus que d'autres, semblent capables de contribuer à impacter la société grâce au langage formel très accessible de leurs travaux, plus rapidement en tous les cas que les plasticiens issus des Beaux-Arts. Prenons-le comme un encouragement à atténuer la tension entre créateurs et artistes, et à décroquer les arts savants et populaires. Car l'on s'expose sinon au risque de leur émancipation – par l'entremise des réseaux sociaux –, de l'emprise des structures classiques du monde de l'art, comme l'institution muséale (pour la diffusion de leur production) ou la galerie d'art (pour la commercialisation de leur travail, décliné en une série de produits dérivés, fragilisant de surcroît la doctrine de l'œuvre unique originale). En associant ces deux outils complémentaires – Alice Gallery pour le marché qui finance les artistes, MIMA pour la culture qui alimente le débat –, Alice van den Abeele et Raphaël Cruyt ont trouvé leur équilibre actuel. Mais, dans le même temps, les bouleversements pressentis qu'ils tiennent à intégrer dans leurs projets, sont la cause d'une urgence à accomplir avant de disparaître.

7 Outre les expositions *Vapors* organisées par l'association Propaganza (voir, dans ce même volume, le focus qui leur est dédié), plusieurs initiatives d'occupation temporaire, variables en taille et en durée, peuvent être signalées ici: le projet *Remember-Souvenir* par Denis Meyers à l'intérieur de l'ancien siège de la firme Solvay

avant sa destruction; le projet *Quelque part* de Créons dans une ancienne quincaillerie des Marolles avant sa transformation, et son exposition *L'autre part* dans le cadre de See U, programme culturel d'une occupation transitoire du complexe U-Square dans les anciennes casernes d'Etterbeek; le projet *Strokar Inside* par Fred Atax et Alexandra

Lambert dans un ancien supermarché avant sa reconversion (voir Christophe Mouzelard, «Les nouvelles galeries du street art», in *Les Nouvelles du Patrimoine* n° 160, 2019, p. 42-45).

8 Décision inspirée par une expérience vécue au moment de la refonte du site internet de Alice Gallery après une dizaine d'années,

quand une consultation attentive des archives a révélé l'ampleur des expériences accumulées, dont certaines menaçaient même d'être oubliées du fait de l'obsession à toujours progresser.

9 Il se fait que le musée devait être inauguré le jour des attentats de Bruxelles, si bien que l'ouverture fut retardée d'un

mois, tandis que le projet était revisité en ajoutant une approche locale tournée vers les habitants de Buxelles en général et de la commune de Molenbeek-Saint-Jean en particulier, s'agréant à l'audience internationale attendue au départ – liée au tourisme en augmentation dans la ville, contribuant d'ailleurs à l'évolution du

quartier sur le plan de l'hôtellerie qui recycle pareillement d'anciens bâtiments industriels. Évolution bienvenue dans la mesure où, contre toute attente, le succès du musée fut immédiat auprès des Bruxellois, tandis que les visiteurs étrangers restèrent longtemps éloignés de la capitale blessée.



Montage de l'exposition Maya Hayuk
dans l'espace actuel occupé par Alice Gallery.



Tag sur la vitrine du premier espace occupé par Alice Gallery.



Montage de l'exposition Barry McGee au premier espace occupé par Alice Gallery.



Montage de l'exposition Alicia McCarthy à l'espace actuel occupé par Alice Gallery.



Composition de Maya Hayuk pour l'exposition City Light en 2016 au MIMA.

Le MIMA au bord
du canal de Bruxelles.





Rhys Lee, exposition ZOO en 2020 au MIMA.



Akay & Olabo, exposition *Wonderland* en 2018 au MIMA.



Akay & Olabo, exposition *Wonderland* en 2018 au MIMA.



Steven Harrington, exposition ZOO en 2020 au MIMA.



Elzo Durt, exposition *Dream Box* en 2020 au MIMA.

Steve Power,
Bisous M'Chou,
Asphalte #1, 2014.



Sixe Paredes,
Composition sur un double pignon,
Asphalte #1, 2014.



POCH,
Collage dans les escaliers,
Asphalte #1, 2014.



HuskMitNavn,
Composition sur l'école Cobaux,
Asphalte #1, 2014.



HuskMitNavn,
Composition sur les piliers du Ring,
Asphalte #1, 2014.

SozyOne,
Composition sur un double pignon,
Asphalte #1, 2014.



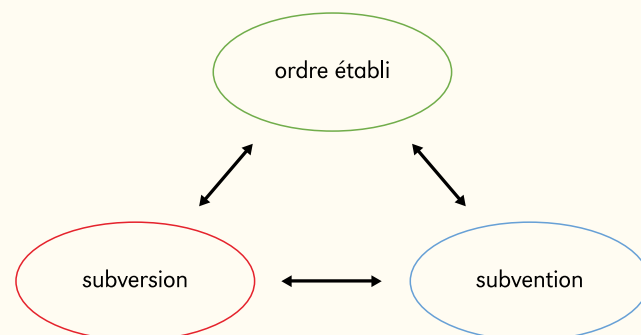
DE LA SUBVERSION À LA SUBVENTION

Christophe Genin

1 L'intitulé du colloque à l'origine de cette publication (« De la subversion à la subvention : l'art urbain entre pratique illégale et commande publique à l'âge du capitalisme culturel ») n'est évidemment pas sans rappeler le titre du livre de Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention : art contemporain et argument esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.

L'histoire de la propagande et l'histoire de l'art nous permettraient de multiplier les exemples d'idées subversives¹, telles celles des anarchistes, d'éléments subversifs, tel Egon Schiele, accusés de renverser l'ordre établi par nihilisme ou pour instituer un contre-modèle social, politique, artistique. Les subversifs finissaient généralement en prison ou dans une condition misérable, tel Verlaine qui pourtant fit amende honorable pour se réinscrire dans un conformisme chrétien. On pourrait donc croire à première vue que la « subversion » contredit la « subvention », la première niant l'ordre établi pour le saper par en dessous (*sub-vertere*) quand la seconde attend le secours de subsides (*sub-venire*) ; la première se voulant radicalement autonome quand la seconde assume sa dépendance.

Mais où se trouve la primauté ? Dans la subversion qui vient troubler un ordre établi avant de bénéficier tardivement d'une subvention, ou dans la subvention qui relève d'une politique culturelle officielle déjà là, avant d'être contredite par une subversion qui résisterait à une telle courtoisie ? Et de quelle primauté s'agit-il ? Une primauté chronologique de l'une par rapport à l'autre, mais en fait pouvant aller dans les deux sens, ou une primauté logique ? En fait, la subversion est historiquement et logiquement seconde par rapport à l'ordre établi qu'elle dérange, dérègle, détruit, mais il en est de même pour la subvention historiquement et logiquement seconde par rapport à l'ordre établi qu'elle conforte, justifie, protège. Elles ne sont donc pas inscrites dans un rapport binaire et frontal, mais dans une triangulation :



Par conséquent, la subversion n'existe pas dans l'absolu mais par une relation : elle est subversion d'une institution (de quoi ?), d'un maître (de qui ?) pour inverser les rapports d'autorité (pour quoi) afin de satisfaire les dominés (pour qui ?).

« L'ART BÂTARD »

Brassaï fut un des premiers artistes à attirer notre regard sur le graffiti non pas comme trace d'un archaïsme ou comme généalogie d'une civilisation, mais comme initiale de tout art :

« Les graffitis nous font assister avec la joie sensuelle du voyeur, à l'épanouissement et à la fécondation de la fleur ; le fruit jaillit, un fruit minuscule et sauvage qui porte encore l'or des pollens, au milieu des pétales [...]. L'art bâtard des rues mal famées, qui n'arrive même pas à effleurer notre curiosité, si éphémère qu'une intempérie, une couche de peinture efface sa trace, devient un critérium. Sa loi est formelle : elle renverse tous les canons laborieusement établis de l'esthétique [...]. Que reste-t-il des œuvres contemporaines après cette confrontation ? »

Renverser les canons établis de l'esthétique : voilà bien la subversion, « toute l'énergie subversive de l'atome ». Le graffiti spontané, loin d'être la négation de l'art ou son degré zéro, en est le critère et le canon : la vérité, la sincérité, l'authenticité du geste guidé par une « nécessité physiologique ». Autant l'art peut être la technique des « apparences trompeuses », autant « l'art bâtard » est une énergie vitale. Certes les graffitis photographiés par Brassaï, des années 1930 aux années 1950, ne sont pas ceux de New York ou de Philadelphie. Cependant nous voyons bien à quel point Brassaï fut avant-gardiste puisque l'art contemporain est aujourd'hui profondément altéré, remanié, retravaillé par tous les apports techniques, visuels, protocolaires présents dans cette « matrice » du graffiti comme art *in situ*, gestuel, contextuel, collectif et participatif, brut, naïf, nourri des constances de l'âme humaine (Éros et Thanatos, la hantise du monstre, etc.). De quel *critérium* s'agit-il ? De l'éphémère. À l'encontre d'un art classique qui se veut pérenne pour célébrer les dieux et les grands hommes, fondateurs du monde et de la Cité, l'art bâtard est une éphéméride de la vie quotidienne. Jusqu'à quel point peut-il résister à la tentation de se pérenniser tant par son processus que par ses sujets ?

Avançons encore un peu : au regard de qui y a-t-il subversion ? Ou encore toute subversion est-elle criante, scandaleuse, ostensible ou peut-elle passer inaperçue ? Quand Morèje et Psychoze³ posent des œuvres dans les catacombes de Paris pour un public de cataphiles, on est plus proche de la clandestinité des premières gravures chrétiennes que de la subversion de quelque *agit-prop*. Que subvertit-on quand on fait un « graff » sur un mur anti-bruit d'autoroute à peine visible par des passants qui l'entrevoient à

2 Brassaï, « Du mur des cavernes au mur d'usine », in *Minotaure*, n°3/4, décembre 1933, reproduit in *Graffiti Brassaï*, Paris, Flammarion, 2016, p.139.

3 Jérôme Gulon (dit Morèje), et Alexandre Stolypine (dit Psychoze), sont des street artistes français actifs depuis les années 1980, voir <http://www.moreje.fr> et <http://www.psychoze.com>.

130 km/h ? Une subversion inaperçue n'est-elle pas alors une subversion ratée ? Pour être subversif, il faut le faire savoir, crier son manifeste sur les parois et les toits par des slogans, par une occupation et une réappropriation de l'espace public. La déclaration se veut performative en identifiant la ville à son image.

La série des peintures pornographiques sur les murs de Bruxelles – femme se masturbant, pénétration vaginale, verge flaccide, anus en gros plan, anus en excréation⁴ – semble subversive au sens où elle exhibe le caché et fait parler d'elle, suscite émois et controverses, mobilise un passage à l'acte pour la nettoyer. Mais il n'y a de subversion qu'au regard d'une morale ou d'une politique définissant des interdits précis et exigeante sur le respect de ses interdits. La nudité d'un sexe masculin est subversive dans des sociétés habillées, hantées par le « péché originel », mais elle est innocente dans un cabinet médical, dans un vestiaire de sportifs, sur une plage de naturistes. La subversion est ainsi dans la transgression de ces interdits par des représentations indécentes, des propos déplacés, une conduite inconvenante. La subversion suppose une mise en situation insolite : la vue d'un anus est ordinaire pour un urologue ou un coprologue, ou sur une planche d'anatomie. Inversement elle est subversive quand l'intimité est mise au plan de l'exhibition publique. Toutefois pourquoi est-on choqué quand une représentation d'anūs est tracée sur un mur, alors qu'on étudie sagement *Le Sonnet du Trou du Cul* de Rimbaud ou qu'on s'amuse d'un anus étoilé et solaire dessiné par Picasso ? Ce n'est donc pas le sujet seul qui fait subversion – ici ce qui relève du genre des *stupra*⁵ –, mais sa mise hors contexte – ici la vie de la Cité – et son mode de représentation – ici un format monumental. L'artiste américain Paul McCarthy eut les mêmes déboires avec son godemichet géant (un « sapin » en forme de *plug* anal) dressé place Vendôme à Paris, avant d'être vandalisé, crevé puis platement dégonflé⁶.

Ainsi, la subversion n'est pas seulement un désaccord avec le régime, mais ce qui en ridiculise la crédibilité, puis l'autorité, enfin la pérennité. Le subversif, plus que réfractaire ou protestataire, est contestataire : mettre à bas le régime pour lui substituer un autre mode d'organisation collective – par exemple la question de l'homoparentalité. La subversion met sens dessus dessous, en désorientant une représentation du monde (religieux, politique, social), mais surtout elle met au jour les dessous d'une convention. En cela, elle n'est pas convenable puisqu'elle dévoile le non-dit qui fait fonctionner l'ordre. Elle est blasphématoire au sens propre : cette parole nuisible qui dit haut et fort ce que chacun sait mais tait. La subversion vient ainsi troubler la *doxa* : ce qu'il est décent de dire, de faire, de montrer. Dès lors si la subversion devient elle-même une *doxa*, lorsqu'une contre-culture devient culture légitime, c'est alors la réaction qui devient une subversion, comme lorsque le « peuple de droite » veut contredire la « bien-pensance » du peuple de gauche. La provocation est alors réversible.

4 Depuis 2016, une série de fresques à caractère sexuel s'est développée dans les communes du centre-ville, entraînant de nombreux débats tant sur leur auteur anonyme, sur leur signification que sur l'attitude à adopter (conservation au nom de la liberté artistique ou effacement au nom de la censure ?), voir, entre autres <https://www.lalibre.be/debats/ripostes/ces-fresques-bruxelloises-de-l-art-ou-du-cochon-57e2bca3cd70633d44575773>.

5 Ce terme latin signifiant « obscénités » donne son titre à la plaquette reprenant trois poèmes d'Arthur Rimbaud dont le fameux « L'idole. Sonnet du Trou du Cul » évoqué ici.

6 En 2014, l'installation temporaire d'une sculpture de McCarthy déclencha en effet un scandale qui conduisit même à l'agression de l'artiste, voir, entre autres https://www.lemonde.fr/arts/article/2014/10/17/mccarthy-agresse-pour-l-erection-d-un-arbre-de-noel-ambigu-place-vendome_4507834_1655012.html.

Être subventionné pour qui se dit, se veut et se croit subversif est une incohérence dépréciative, ce qui entraîne un conflit de légitimité. En effet, au sein d'un même milieu (celui de l'art, celui de l'art contemporain, celui du street art, celui du tag, celui du *wild style*), être subversif permet d'être reconnu par ses pairs, ses égaux : les dissidents. On est alors légitime au regard d'une pratique non-officielle, anticonformisme (*underground*, *alternative*, etc.), auto-autorisée. Mais inversement, toujours au sein d'un même milieu, être subventionné signifie être reconnu par les institutions, par les représentants de l'ordre établi certes, mais aussi par les représentants de la nation et donc du peuple, ce qui atteste d'un combat gagné. On est alors légitime au regard d'un art officiel, lequel n'est pas systématiquement synonyme d'académisme passéiste comme Lek et Sowat ont pu en faire la preuve à la Villa Médicis⁷. Ce conflit de légitimités entre une pureté au nom d'une morale sans concession et un accommodement au nom des réalités sociales se cristallise par un conflit entre les « vandales » et les « vendus », entre les rebelles éternels et les artistes entrepreneurs.

Le problème actuel est que l'art officiel s'affirme en se dédisant : il se veut non-officiel, et l'anticonformisme est un néoconformisme dans la mesure où, depuis maintenant un siècle (les Dadaïstes et Marcel Duchamp), tout est possible, tout est recevable, au moins dans les sociétés libérales désinhibées, et même parfois dans les sociétés totalitaires (voir, par exemple, le statut ambigu de l'artiste chinois Ai Wei Wei). En outre, l'histoire de l'art est une histoire du « devenir-conforme », de Molière à Shepard Fairey⁸ en passant par Claude Monet. Une esthétique rebelle, rugueuse, avec du grain – dont un grain de folie – devient policée : polie, lissée, passée à la police des mœurs. Car avoir une conscience de soi comme contestataire ne signifie pas qu'on le soit réellement, c'est-à-dire selon ses conditions matérielles d'existence. La « vérité » d'un contestataire est trop souvent une discordance entre une pensée de soi et ses modalités d'existence effectives.

Toutefois, entre subversion et subvention, ce peut n'être qu'une question de temps – du temps que prend un processus de reconnaissance, allant du refus à la gloire, du procès à l'hommage, comme ce fut le cas pour Monet, plusieurs fois refusé dans les Salons parisiens (1867) avant de devenir le peintre officiel du président de la République française Georges Clémenceau qui lui attribua les pièces ovales de l'Orangerie du Palais des Tuileries à Paris, afin d'y exposer la série des *Nymphéas* (1914-1927), et comme put le vivre récemment Gérard Zlotykamien⁹. Joue dans ce cas un phénomène générationnel : une génération de jeunes artistes aux méthodes et aux représentations inédites trouble l'ancienne génération qui refuse et dévalue, puis qui tolère et laisse faire, enfin qui concède et abandonne. Rares en effet sont les anciens qui ont suffisamment de perspicacité et de modestie pour savoir accueillir d'emblée une nouveauté troublante. La subvention est-elle une récompense pour qui est enfin reconnu par les représentants d'une communauté nationale, ou une perte d'authenticité par qui est racheté par le pouvoir ? Cette question est en fait lourde de présupposés. D'abord, l'argent serait corrupteur et le

7 En 2015-2016, les street artistes français Frédéric Malek et Mathieu Kendrick (dits Lek & Sowat) ont été accueillis en résidence à la prestigieuse Villa Médicis/Académie de France à Rome, voir <https://www.villamedici.it/fr/residences/frederic-malek-et-mathieu-kendrick-dits-lek-sowat/>.

8 Street artiste américain célèbre, entre autres, pour son projet *Obey Giant* (voir <https://obeygiant.com>), pour sa série d'affiches en soutien à la campagne présidentielle américaine de Barack Obama en 2008, et, plus récemment, pour la polémique autour d'une fresque parisienne représentant la « Marianne » française et la devise « Liberté - Égalité - Fraternité » (voir https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/02/15/obey-fait-lui-meme-pleurer-sa-marianne-parisienne_6069962_3246.html).

9 Né en 1940, Gérard Zlotykamien (dit Zloty) est un artiste français pionnier de l'art urbain, précurseur du street art en France.

signe d'une aliénation qui fait perdre une pureté originaire, présumée être hors de toute relation marchande. Ce naturalisme radical revient à une forme de misanthropie qui s'exclut des relations ordinaires, et le street art « pur », « vandale » s'inscrit alors dans une marginalité en rupture de société, comme les squats alternatifs associés dès lors à cette expression artistique singulière. Ensuite, le pouvoir et la loi seraient nécessairement oppressifs, ce qui renvoie à une conception radicalement subjectiviste de la liberté comme caprice. Enfin, le pouvoir capterait l'argent à des fins strictement égoïstes ou particulières, sans redistribution à la collectivité.

La subvention est-elle un détournement de subversion ou une adaptation du pouvoir à l'évolution des réalités sociales ? Certes, un puriste incorruptible peut toujours dénoncer la subvention comme le stigmate d'une trahison de la cause « vandale », mais elle peut tout autant être comprise comme un signe d'intelligence pour qui sait évoluer, s'ouvrir, s'amender en assimilant une altérité. La subvention a, par ailleurs, ses effets pervers. En effet, elle sanctionne le succès d'une forme ; d'où un risque de « routine » qui rompt toute surprise et tout étonnement. En outre, elle peut entraîner la soumission d'un artiste à un État, ce qui le prive de liberté selon les libertaires. Enfin elle est un supplétif pour un artiste incapable de subvenir tout seul à ses besoins selon les libéraux.

En fait, cette polémique est assez oiseuse, car les artistes menant une carrière rencontrent tôt ou tard une subvention, que ce soit celle d'une entreprise, d'une fondation, d'un mécène, d'une administration. Mais elle est le symptôme d'un double fond culturel : d'une part, une morale de l'ascétisme (cynisme, catholicisme, quiétisme ou autre) qui culpabilise l'obtention d'argent ; d'autre part, une esthétique kantienne qui déprécie l'art « mercenaire » pour un art supposé libéral (*freie*), et qui minore la beauté adhérente (*pulchritudo adhaerens*), qui répond à un concept et une finalité, par rapport à la beauté libre (*pulchritudo vaga*), censée être celle du jugement de goût pur¹⁰. Or, par la subvention, le donateur favorise l'artiste dont l'œuvre répond le mieux à ses fins ou à sa représentation du monde, en quoi l'œuvre subvenue devient *de facto* « adhérente ».

LA RÉCUPÉRATION

Passer d'une opposition à une succession ne suffit pas pour élucider les rapports entre subversion et subvention. En effet, depuis ce que l'on a trop rapidement appelé « la fin de l'histoire¹¹ » après la chute du mur de Berlin – c'est-à-dire la défaite du contre-modèle communiste –, bon nombre de forces de subversion ont trahi leur idéal révolutionnaire et sont passées à l'ennemi, devenu leur commanditaire. On a ainsi coutume depuis plusieurs décennies de résumer par le terme de « récupération » l'itinéraire qui commence par la subversion et finit par une subvention.

Ce mot est apparu après les événements de Mai 1968, quand les « éléments subversifs » de toutes sortes qui espéraient bouleverser le système capitaliste et ses expressions politiques se sont rendus compte que non seulement leur action ne fut pas suivie d'effets radicaux mais plus encore qu'elle devint un motif de renforcement dudit capitalisme. En effet, ce dernier puisait dans cette subversion des motifs de renouvellement du marché par la maîtrise d'une nouvelle demande. La publicité, comme la mode, répandirent partout l'image d'un hippie propre et sympathique (à l'image de Jésus), d'une jeunesse éprise de liberté qui somme toute formait une nouvelle zone de chalandise. Le marginal finit par devenir un modèle de nouveau conformisme et le refus de la société de consommation devint un motif de consommation – ce que Heath et Potter nomment justement « *the rebel sell* » : « la révolte consommée » ou « le rebelle en vente »¹².

Cette dialectique de la récupération induisit un désenchantement pour ceux qui constatèrent que les lendemains chantaient la même rengaine que les veilles, avec diverses conséquences : une intégration décomplexée au capitalisme par des « libéralo-libertaires », ou une nouvelle gauche adepte d'un compromis avec le capitalisme, des postures radicalisées et très marginalisées, ou encore le suicide (Nikos Poulantzas, Guy Debord). Conscient d'un tel devenir-conforme, Debord voulait prévenir cette récupération dans sa théorisation même du détournement qu'il définit ainsi dans *La société du spectacle* : « Le détournement ramène à la subversion les conclusions critiques passées qui ont été figées en vérités respectables, c'est-à-dire transformées en mensonges¹³. » En termes debordiens (post-hégéliens), le détournement est la « vérité » d'une pratique artistique première, soit son expression convenue (laquelle résulte d'un devenir-conforme au sein du spectacle), distancée par une critique ironique seconde (la technique artistique de la parodie), laquelle garde trace de ses propres outils critiques pour ne pas retomber dans un nouveau type de conformisme. Le détournement est donc plus qu'une caricature subversive : il doit dialectiquement être position d'une critique et négation du devenir-conformisme de cette critique, en exposant les traces de son processus de production afin de parer à toute récupération illusoire. Ainsi, le détournement se devrait d'avoir des éléments autoréférentiels pour casser l'effet de crédibilité que produit toute œuvre. Le détournement est ainsi une visée politique, une technique artistique tout en demeurant une dialectique de l'esprit spéculatif dans la lignée du philosophe G.W.F. Hegel.

Le passage de la subversion à la subvention pose la question du changement de lieu : est-ce une simple « délocalisation », sans altération de fonction, ou une « déportation » qui nie des conditions d'existence ? Quel est le statut du transfert ? Que signifie passer de la friche industrielle, de la ruine contemporaine à la salle de spectacle comme put le faire Babs¹⁴ à une soirée de l'ADAGP/Association pour la Diffusion des Arts Graphiques et Plastiques à Paris ? Cette récupération peut encore être religieuse, tel 100Taur¹⁵ dressant un immense portrait de saint Dominique sur un mur

12 Joseph Heath et Andrew Potter, *Révolte consommée, le mythe de la contre-culture* (2005), trad. Élise de Bellefeuille et Michel Saint-Germain, Paris, L'Échappée, 2020.

13 Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Champ Libre, 1971, §206.

10 Sur ces concepts esthétiques, voir le paragraphe 16 du traité d'Emmanuel Kant, *Critique de la Faculté de Juger* (1790), trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1974.

11 Sur ce concept historique, voir Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le Dernier Homme*, trad. Denis-Armand Canal, Paris, Flammarion, 1992.

14 Babs est un graffeur français actif depuis les années 1980, voir <https://babs-uvtpk.com>.

15 Nicolas Giraud (dit 100Taur) est un street artiste français actif depuis les années 2000, voir <https://100taur.com>.

16 Voir, entre autres, <https://www.ladepeche.fr/article/2015/06/07/2119666-fresque-graffeur-800e-anniversaire-ordre-dominicains.html>.

17 Christian Guémy (dit C215) est un street artiste français actif depuis les années 2000, voir <https://c215.fr/C215/HOME.html>.

du couvent des Dominicains à Toulouse¹⁶; politique, tel C215¹⁷ servant le récit national par la série des *Illustres*; ou économique et esthétique également, en définissant un nouveau genre d'œuvres, voire une nouvelle modalité d'art, aujourd'hui communément nommée – et mal nommée – art urbain contemporain.

LE CONCEPT D'ART CONTEMPORAIN

Ce qu'on nomme aujourd'hui « street art » ou art urbain contemporain pose toutes sortes de problèmes épistémologiques : comme la validité d'un tel concept, sa définition en compréhension et en extension, sa constitution en catégorie d'objets ou en corpus d'œuvres, son élaboration d'un genre, d'un style, d'une école, d'une manière. Peut-on parler d'« œuvres » pour des tracés spontanés, sans intention artistique, comme les graffitis relevés par Brassai, et dont la légitimité est controversée, ou pour des productions qui relèvent des biens culturels des industries culturelles. Un graff fait dans le cadre d'une soirée *hip-hop* comme événement culturel sponsorisé par une grande entreprise, qui s'en sert pour faire sa publicité, est-ce une œuvre opportuniste et performée, un dessin d'illustration, une publicité travestie, les trois à la fois ?

À partir de quand y a-t-il œuvre ? Est-ce dès le début d'une production, si on s'accorde à reconnaître comme « œuvre » une production qui, par-delà une maîtrise technique, fait montre d'une audace, veut changer les paradigmes, trouble l'état des choses du seul fait d'agir, d'exister, de persister ? Ce dérangement trouble alors une réception accoutumée à une routine esthétique comme « le Je ne sais rien et le N'importe quoi¹⁸ ». Ou, inversement, est-ce après un état des lieux reconnus qui avalise une nouvelle école, une autre manière, de nouveaux effets de style, ou faut-il comprendre cette fin comme une dévitalisation, un mercantilisme réduisant l'œuvre à un bien culturel des industries culturelles, voire des industries du divertissement ?

DE LA RÉVOLTE AUX ENCHÈRES

À vrai dire « art urbain » est une mauvaise appellation, même si elle a été rapidement adoptée et promue par le marché de l'art qui voyait en cela une manière de renouveler l'offre et par là même les ventes et la chalandise, et ce pour plusieurs raisons. D'abord, en France, l'art urbain désigne d'abord un aménagement de l'espace public par des architectes-urbanistes pour créer un habitat collectif – ce qui est loin du graff, du tag, et surtout des œuvres conçues en atelier pour les galeries. L'art urbain relève avant tout de l'architecture, de la sculpture, mais il ne peut pas couvrir l'ensemble des pratiques artistiques mobilisées par l'« art citadin » actuel : pochoir, collage d'affiches ou de photographies, autocollants, installations, mosaïques,

incrustations d'objets, etc. Ce que les galeristes retiennent comme « art urbain » se réduit en fait à la peinture, parfois à la chose détournée devenue objet d'art (comme un parpaing), ce qui est facile à commercialiser selon les règles classiques du marché de l'art.

Ensuite l'appropriation des pratiques pariétales par les administrations locales ou régionales relève plutôt d'un néo-muralisme, du décor urbain en tant qu'images illustratrices ou décoratrices. Cela se voit très nettement dans la *Marianne* de Shepard Fairey, commandée par la mairie du XIII^e arrondissement de Paris, qui est d'un style convenu, fleuri, *kitsch* ou néo-*kitsch*¹⁹, et la *Marianne* des rues faites par Raf Urban²⁰ au moment des attentats de Paris en 2015, figure métisse au regard déterminé.

Enfin, comment peut-on encore parler d'art urbain pour des œuvres conçues en atelier, peintes sur toile, vendues en galerie sans jamais passer par la rue ? « Urbain » signifie alors non un lieu de production ou d'inspiration mais un référent : ces œuvres sont faites à la manière « urbaine », avec multiplication des clichés visuels censés faire « urbain » : coulures, répétition, couronnes, etc. C'est ce que nous nommons le *street pop* ou le *street kitsch*. L'art urbain en ce sens ne réfère pas à l'urbanisme mais plutôt à l'urbanité, ce en quoi il est devenu un art policé : il se pose là où on le lui dit.

Des pratiques jadis considérées comme actes de « Zoulous » et pourchassées par la police sont, en jouant sur les mots, devenues des pratiques policées : ce qui incarne la politesse de l'urbanité, et même ce qui est protégé par les autorités comme peuvent désormais l'être les œuvres de Banksy²¹. À l'inverse, c'est au nom du désintérêt que Blu²² a passé son œuvre au noir à Berlin, refusant de devenir l'argument de vente d'un promoteur, incarnant ainsi le civisme des street artistes²³.

Il est donc plus juste de parler d'« art pariétal » puisqu'il investit les parois horizontales ou verticales des villes dans leurs dimensions aérienne ou souterraine (le métropolitain, les catacombes), ou d'« art citadin » puisqu'il fait sien le devenir de la ville, son habitabilité, y compris dans les zones désaffectées, et même d'« art civique » puisqu'il y a chez bon nombre d'artistes une conscience politique, un sentiment d'un devoir et même d'une « vertu » au service d'une requalification d'une humanité déchu par un capitalisme strictement intéressé ou par l'oppression du fanatisme, de l'ignorance et de l'obscurantisme. C'est ainsi que le street art, plus qu'une subversion, est la « résilience » d'un peuple naguère muet qui prend la parole pour clamer son irrépressible dignité et son espérance de liberté.

19 Voir *supra* note 10.

20 Street artiste français actif depuis les années 1990, voir <https://www.rafurban.com>.

21 Street artiste britannique actif depuis les années 1990, voir <https://www.banksy.co.uk>.

22 Street artiste italien actif depuis les années 2000, voir <http://blublu.org/b/>.

23 En 2014, Blu a recouvert une de ses fresques célèbres dans le quartier Kreuzberg à Berlin pour éviter de servir à la promotion immobilière d'un quartier en processus de gentrification. Dans le même esprit de résistance, en 2016, il a effacé toutes ses fresques de la ville de Bologne pour lutter contre un processus de « muséification », voir, entre autres https://www.lemonde.fr/arts/article/2016/03/15/le-graffeur-blu-s-efface-a-bologne_4882979_1655012.html.

Vincent Glowinski,
Anges/composition finale,
101% Brigittines, 2018-2021.



BONOM AUX BRIGITTINES

Vincent Glowinski et Catherine Grosjean

DE LA FRESQUE ILLICITE À L'ŒUVRE D'ART PUBLIC

À partir de 2006, l'immeuble de logements sociaux Les Brigittines et ses alentours sont le théâtre de plusieurs épisodes et rebondissements rythmant l'histoire d'une rencontre entre un artiste – Vincent Glowinski, dit Bonom² – et un quartier – celui des Marolles à Bruxelles. Dans ce contexte singulier, plusieurs fresques ont été réalisées clandestinement avant qu'un appel à projets pour une audacieuse commande publique ne soit finalement remporté par l'auteur même de ces interventions « spontanées ». La parole est ici donnée à Catherine Grosjean¹ – qui a dirigé l'intégration de l'œuvre pour la SLRB/Société du logement de la Région de Bruxelles-Capitale dans le cadre du programme 101^e % –, et à Vincent Glowinski – auteur de la fresque officielle inaugurée en 2020 –, afin qu'ils « tressent » leurs voix (en italique pour l'artiste) en se remémorant l'un et l'autre les étapes d'un projet s'étalant sur plusieurs années. Ce récit prend délibérément la forme d'une chronique, progressant au fil du temps, en s'autorisant des détours à géométrie variable sur les versants lyriques ou administratifs d'une telle expérience, contribuant ainsi à humaniser avec beaucoup de sincérité le processus qui conduit à la présentation d'une nouvelle œuvre d'art dans l'espace public.

2007 – Intervention clandestine sur la cage d'escalier extérieure de l'immeuble de logements Les Brigittines.

Interrompu par la police suite à l'appel de l'agent de sécurité du Centre d'art Les Brigittines³, je me cache sur le toit toute la nuit et parviens à m'enfuir le lendemain seulement.

2008 – Invitation faite à Vincent Glowinski par le Centre d'art Les Brigittines pour participer au festival *Corps Urbain*.

L'œuvre sur la cage d'escalier, alors inachevée, était un point charnière justifiant cette invitation. Je retourne donc finir la fresque sur la cage d'escalier, en complicité cette fois avec l'agent de sécurité du centre d'art et de la direction. En même temps, a lieu la création de la performance Human Brush avec Jean-François Roversi pour le festival.

2009 – Une fresque illicite apparaît sur le pignon de l'immeuble de logements sociaux sis au n° 1 de la Petite rue des Brigittines à Bruxelles. Elle représente un homme-serpent.

C'était le portrait funéraire de mon père. Il est mort au mois de septembre et j'ai peint son portrait au début de l'hiver. Il est prolongé d'une queue de serpent. Le jour où je l'ai peint, j'ai eu peur de mourir. Ce dessin a agi comme une médecine.

1 Architecte spécialisée en maîtrise d'ouvrage publique, depuis 2016 en charge du développement et de la réalisation d'intégration d'œuvres d'art sur des sites de logements publics à caractère social.

2 Voir <http://www.entropieproduction.be/-Vincent-Glowinski-.html> et aussi Vincent Glowinski & Ian Dykmans, *Bonom, le singe boiteux*, Bruxelles, CFC-Éditions/ISELP, 2014 et Vincent Glowinski & Agnès Debizet, *Mater*

Museum, Bruxelles, CFC-Éditions, 2016.

3 Centre d'Art contemporain du Mouvement de la Ville de Bruxelles, voisin de l'immeuble de logements sociaux (voir <http://www.brigitines.be/fr/>).

2014 – Pour des raisons techniques, la fresque est recouverte par des panneaux d'isolation.

Elle avait fait son temps. Je n'étais pas triste de la voir disparaître. Je pensais plutôt : « Quelle belle page blanche à nouveau ! ».

Le 1^{er} décembre 2016 – Un marché de service pour la réalisation d'une œuvre d'art est lancé : cinq artistes ou collectifs ayant marqué leur intérêt reçoivent le cahier des charges pour une « Mission de conception et de réalisation d'une œuvre d'art sur un site de logement social dans le cadre du programme 101^e % ». Côté commanditaire, la ministre de tutelle de la SLRB, sensible à la qualité du travail des street artistes bruxellois, nous demande que soit incluse une œuvre de ce type dans le programme du 101^e %. Où ? Par qui ? Comment ? Il faut dire que la SLRB est la société de tutelle et d'investissement du logement social en Région bruxelloise, et qu'elle exerce cette mission depuis plus d'un siècle comme en témoigne la diversité d'un patrimoine qui s'étend des cités-jardins à quelques grands ensembles modernistes, en passant par de nombreux immeubles de logement intégrés dans la ville. Pour donner un ordre de grandeur, cela représente environ 40 000 logements mis en location. En 2001, la Région de Bruxelles-Capitale décide d'octroyer à la SLRB un pour cent d'investissement complémentaire – rebaptisé plus tard le 101^e % – pour la réalisation d'œuvres d'art public associées à ses bâtiments⁴.

Parmi les objectifs de ce programme figure la recherche du meilleur équilibre possible entre le lieu concerné et l'œuvre à implanter, dans le cadre d'un processus participatif impliquant les habitants. Petit à petit, d'un projet à l'autre, les procédures ont évolué pour résoudre la délicate équation que représente le choix d'un artiste pour la réalisation d'une œuvre participative. En effet, c'est sur base de la « vision » du créateur – en ce compris son processus –, que celui-ci est désigné. L'œuvre résulte ainsi tant de son processus participatif que de sa matérialisation finale,

4 Voir <https://slrb-bghm.brussels/fr/particulier/qui-sommes-nous/nos-missions/programme-101e>.

dont la forme, la taille, l'emplacement exact, etc., ne sont précisés qu'à l'aboutissement du processus. Elle est ensuite réalisée sur une durée de deux à trois ans en moyenne. Comment arriver au meilleur équilibre ? L'intérêt général ou celui des particuliers ? Atteindre une forme d'universalité ? Le programme 101^e % serait-il une utopie contemporaine ? Sans doute. Paradoxalement, il cherche malgré tout à exister. Il nous invite à transcender les limites, il nous donne à vivre, à voir, à toucher, nos questionnements, nos contradictions, nos émotions... Si le programme 101^e % est une passerelle entre différents mondes, le projet *Anges* de Vincent Glowinski l'est à plus d'un titre, et c'est une chance que l'artiste ait accepté de l'emprunter, pour passer de la pratique d'un art libre à sa mise au service du bien-être commun.

Si je veux pointer le désordre existant, je dois prendre tous les rôles. Si je prenais vos demandes à la lettre voilà ce que ça donnerait... Nous reprenons le dossier à trois, avec Pierre-Laurent (Entropie Production) et Anne Louise (embauchée spécialement pour la rédaction du dossier). En s'arrachant les cheveux, en se contorsionnant au gré de toutes les demandes de l'appel – même les plus paradoxales –, nous répondons exactement dans les termes attendus. On joue le jeu. Il faut voir ce jeu comme une campagne électorale où on promet tout. On sera parfaits ! Nous sommes très loin d'un processus artistique, loin de ce à quoi j'aspire, mais, en ayant établi depuis des années une relation avec la ville, en l'utilisant comme support tout en profitant de ses institutions, je me sens « en devoir ». Je suis pris dans un étau depuis que, entré en école d'art, je sors dans la rue. Je décide d'assumer ce positionnement inconfortable. Je veux en finir avec ce double jeu. Je veux payer ma dette.

Comment et pourquoi un organisme public s'engage-t-il sur la voie qui le conduira à proposer à un artiste de passer d'un art spontané au dépôt d'une offre dans le cadre d'un marché public ? Sans doute

parce qu'en démocratie, toute expression artistique reconnue par le *quidam* – de par ses qualités, ses questionnements, son apport à la société, etc. –, finit inexorablement par être reconnue aussi par le monde politique. Dans le cas qui nous occupe ici : notre ministre d'alors avait été touchée par l'œuvre *Remember Souvenir* de Denis Meyers⁵. Elle nous propose donc : « Pourquoi pas un projet street art, un mural ? N'avons-nous pas un site ? un mur ? ». Un mur ? Oui ! Quel mur ? Le directeur technique du Logement Bruxellois répond à notre demande : « Ce pignon sur l'immeuble Les Brigittines, il vient d'être rénové. Il dispose d'une grande visibilité dans un quartier déjà "pratiqué" par des street artistes. »

Le site des Brigittines est donc choisi. Mais à qui pouvons-nous faire appel ? L'administration se met en route, un cahier des charges est rédigé, les principaux enjeux sont précisés. En voici un extrait : « Le site des Brigittines, plus particulièrement son mur nord/ouest, est situé tel un phare dans le quartier Jonction⁶. Il est un support évident pour apporter un signal fort quant à la revitalisation du quartier. Le 101^e %, soucieux de soutenir les différentes dynamiques de l'art contemporain, souhaite réaliser ici une œuvre inspirée du mouvement street art pour faire émerger sur ce "lieu signal" une identité positive, en relation avec ses habitants, y apporter un autre regard. Ici, le souhait est d'encourager et de développer une dynamique positive entre non seulement les habitants des immeubles sociaux, mais aussi avec les principaux "acteurs voisins", que ce soit dans le domaine culturel ou socio-économique. » Il faut dire les Marolles sont un des plus vieux quartiers de Bruxelles, et l'un des plus populaires. La présence du street art y est également la plus forte. La culture urbaine, avec notamment la présence d'un *skate park*, y est très prégnante. Le fameux Bonom a de fait réalisé de nombreuses œuvres dans le quartier, et même sur l'immeuble concerné. Il fera d'ailleurs partie des artistes sollicités pour répondre à l'appel à projets.

Le 11 janvier 2017 – Une visite des lieux est organisée avec les artistes. La jonction ferroviaire Nord-Midi crée une fracture urbaine dans le quartier, en le scindant. Le bâtiment, qui abrite des logements modestes, est fortement enclavé dans son environnement immédiat : par sa position surélevée et sa façade ouverte en « L », il ne se tourne pas vers le quartier mais vers les rails du train qui coupent le quartier, et vers les tunnels passant par-dessous. Située à un carrefour stratégique, cette barre d'immeuble impressionnante délimite pourtant la frontière du quartier des Marolles. Dans ce contexte urbanistique, la façade sur laquelle on projette de faire réaliser l'œuvre n'est pas directement visible par les habitants de l'immeuble, mais plutôt depuis les bâtiments situés de l'autre côté des voies de chemin de fer, et tout autant par les passagers des trains qui l'empruntent. D'autre part, les murs sont déjà couverts de plusieurs interventions « sauvages » : le lettrage « Hollywood » sur le pourtour (visible depuis la place Poelaert), et le dessin d'un poulpe sur le pignon sud. Enfin, l'immeuble Les Brigittines est inclus dans la dynamique de rénovation urbaine impulsée par le Contrat de Quartier durable Jonction en cours⁷ : les travaux de la dalle et du jardin, ainsi que le projet de réaménagement du centre d'art Recyclart. Ainsi, il nous semble impératif que les artistes n'entrent pas dans le projet avec une thématique prédéfinie, mais qu'ils nous proposent plutôt une méthodologie pour que la fresque résulte d'une réflexion participative et active sur l'environnement urbain du site et sur l'impact potentiel des images – la conception de la fresque se basant sur un travail d'exploration des images du quartier et, d'une façon générale, sur une connaissance approfondie des contextes sociologique et urbanistique.

Dans cet appel à projets on veut un peu de tout. On veut un artiste qui soit capable de se mettre de côté pour entrer en contact avec des habitants, proposer une œuvre qui ressorte de son immersion, qu'il y mette

5 En 2015, Denis Meyers investit temporairement l'ancien siège de la firme Solvay à Ixelles pour remplir ses quelques 30 000 m² de calligraphies et de portraits, sur plusieurs étages, du sol

au plafond, en passant par les murs, les portes et les escaliers. Un travail colossal qui attire des milliers de visiteurs avant sa destruction pour un nouveau projet immobilier. L'association Arkadia, active

pour la promotion du patrimoine belge et bruxellois, s'occupe de gérer l'organisation des visites qui rencontrent un vif succès, attirant jusqu'aux responsables politiques chargés des matières culturelles, tant

de son univers mais sans oublier à chaque étape que c'est pour les habitants. Qu'il veuille à prendre des photos et des vidéos de sa rencontre avec le quartier, que ça se voie et qu'on en parle mais surtout que ce soit pour les habitants. Tout est dit pour les habitants mais chaque ligne de l'appel à projets semble annoncer une promotion pour la SLRB et l'initiative politique associée. Dans le contexte de l'art dans l'espace public, l'artiste est condamné à être l'illustrateur d'une intention politique. Il est souvent lui-même l'illustration. Comment se libérer de l'image par laquelle on me capture ? Comment proposer quelque chose d'autre ? Inviter à regarder autrement alors que les commanditaires, eux, savent déjà ce qu'ils veulent comme résultat ? On demande à l'artiste d'être poreux et adaptable alors que le commanditaire est certain et intangible. Je vois là un paradoxe. Les prétentions humaines et sociales m'apparaissent être une mascarade. Nous ne sommes plus au 17^e siècle. On subventionne l'art et la culture en revendiquant la liberté qui y est associée. L'artiste agit comme la preuve de la liberté de pensée. Pourtant, cet appel à projets nous replonge dans une époque où l'artiste est au service des puissants et de ceux qui peuvent le payer. Nous sommes au 17^e siècle et la République est destituée pour un retour à la Monarchie. Les frères De Witt sont livrés à la foule. La foule aveuglée par des manipulations politiques et de fausses rumeurs. Un soir, je peins ce frère De Witt lapidé sur le mur prévu pour l'œuvre officielle⁸.

Le 24 janvier 2017 – Alors que l'appel à projets du programme 101^e % est en cours, nous découvrons dans la presse qu'une fresque « sauvage » a été peinte sur le pignon de l'immeuble. L'apparition d'un pendu ensanglanté dans la ville suscite la polémique. Comment réagir ? Si la SLRB ne communique pas officiellement à propos

au niveau communal que pour la FWB/ Fédération Wallonie-Bruxelles.
6 On appelle « Jonction », la cicatrice urbaine qui transperce le cœur de Bruxelles et relie la gare du Midi à la gare du Nord.

7 Sur les Contrats de Quartier, plans d'actions conclus entre la Région de Bruxelles-Capitale et la Ville de Bruxelles, visant à améliorer le cadre de vie d'un quartier précaire, voir <https://www.bruxelles.be/contrats-de-quartier>.

8 En 1672, Johan De Witt, chef du gouvernement, ne peut empêcher Louis XIV d'envahir les Pays-Bas dont fait alors partie la Belgique actuelle. Accusé d'avoir livré sa patrie

de cette peinture illicite, elle ne s'en pose pas moins des questions. Qui en serait l'auteur ? Un nom circule... Et si c'était l'un de ceux que nous avons sollicité ? En avons-nous la preuve ? Non. Juridiquement, doit-on réagir ? Peut-on poursuivre le projet ? Pouvons-nous maintenir la poursuite du marché ? La réponse du service juridique est positive. Et moralement, vis-à-vis des artistes soumissionnaires ? Et des habitants ? Eux, qu'en pensent-ils ? Les avis sont mitigés, mais rien ne peut rationnellement justifier l'arrêt du marché. La procédure se poursuit donc : la remise des offres – présentant la « vision » des artistes –, prévue pour le mois de février, est maintenue.

J'ai lâché ma crotte. Et j'espérais ainsi avoir court-circuité le projet. On payerait maintenant un gros budget pour remplacer une œuvre d'art par une autre déjà en place ? Qui jugera de la pertinence artistique ? Qui jugera du bon goût et de la légitimité d'une œuvre plutôt qu'une autre ? Comment assumer la dépense d'argent pour ce remplacement ? Qui se fait juge de l'art ? Le monde économique ? Le monde politique ? Le monde artistique ? Le quidam ? Le temps ? Le participatif, c'est de la bouillie de politique sociale imaginée par des puissances coloniales encore actives. Rien à voir avec de l'art. L'art doit-il s'intéresser à la redynamisation de la ville et des quartiers ? L'art doit-il inclure les habitants, la ville et sa politique ? Je m'aperçois que toute ma passion s'exprime à défendre une idée de l'art. L'art est une fonction primitive de l'Homme. L'art n'est pas un moyen pour améliorer les conditions de vie et de société. Ce serait peut-être l'inverse : nous respirerions, mangerions, et ferions société pour pouvoir faire de l'art. Nous nous agiterions à la surface de la terre dans l'ultime objectif de toucher à quelque chose d'autre, au-delà.

Le 23 février 2017 – Remise des dossiers en réponse à l'appel à projets. Sur les cinq

prévues, trois offres seulement sont reçues car deux participants ont préféré ne pas soumissionner – dont un par déontologie: par respect pour l'œuvre réalisée clandestinement.

Je m'entends crier, pester, ruminer mes espoirs déçus et je pense: «Si je veux sortir de ma colère, il faut que j'accepte d'être entendu et compris!». Je décide d'aller un pas plus loin. Si aucune conciliation n'est possible, j'en ferai la démonstration. S'il existe un point de rencontre, alors je dois le chercher. Je remets finalement un dossier de candidature avec l'aide de Pierre-Laurent et Anne Louise.

Le 23 mars 2017 – Comme prévu, le Comité d'avis se réunit. Ce comité – composé d'experts en art, de la maîtrise d'ouvrage et de représentants de l'administration –, assiste la SLRB dans l'analyse des différentes offres. Il est chargé d'examiner leur qualité et de remettre un avis circonstancié sur celles-ci. Les artistes exposent leur démarche, présentent les points forts de leur projet, et répondent aux éventuelles questions et remarques qui leur sont faites. Si toutes les propositions sont qualitatives, l'une d'entre elles sort du lot: «Soyons petits, voyons grand», soumise par Entropie Production pour Vincent Glowinski, est incontestablement celle qui répond le mieux à l'ensemble des critères. Précise, détaillée, pertinente. Voici en vrac quelques aspects relevés par le comité d'avis en fonction des critères du marché: «Un des artistes les plus intéressants au regard de ce qui existe déjà à Bruxelles comme expressions de type street art, avec une innovation plastique qui représente une plus-value artistique pour le quartier»; «La proposition de l'artiste ouvre le débat avec les habitants pour donner du sens à l'ensemble de ses réalisations précédentes dans le quartier»; «Un travail sur les enjeux éthiques et sociétaux, interrogeant la place de l'image dans l'espace public, et de la violence dans la société». Si l'offre de Vincent Glowinski est incontestablement

la meilleure au regard de notre demande, une question demeure cependant: «Et si c'était lui qui...? Peut-on lui "passer commande"?».

Entre avril et août 2017 – L'administration hésite, procède à une analyse juridique. Elle échange avec le Logement Bruxellois sur les questions éthiques: sa responsabilité vis-à-vis des locataires, en tant que gestionnaire public. Et si on lui passe tout de même la commande, l'artiste est-il prêt à intervenir sur une œuvre déjà réalisée? Finalement, plus l'offre est analysée, plus elle semble irréprochable et plus elle démontre sa qualité, si bien que les réserves s'effacent une à une.

Le 24 octobre 2017 – Réunion du Conseil d'administration de la SLRB pour confirmer la désignation de l'artiste.

Soit près de six mois de retard par rapport à la date prévue. Il faut comprendre que l'appel à projets est une injonction très autoritaire. La remise d'un dossier vaut engagement de l'offre proposée. La SLRB peut dès ce moment-là exiger le respect de ses règles. C'est une grosse institution face à laquelle l'artiste seul ne fait pas beaucoup de poids. Nous découvrons que la SLRB est la première à déroger à son propre engagement en prenant six mois de retard sur la désignation de l'artiste. J'ai du mal à rester indifférent face à l'autorité que l'institution fait peser sur l'artiste.

2018 – La confiance en l'artiste est acquise, son intervention peut commencer. Petit à petit, discrètement mais sûrement, Vincent Glowinski investit les lieux à l'écoute des habitants. Il se joint aux multiples activités du site: café du jeudi matin, four à Pizza du quartier, actions du Contrat de Quartier, etc., pour rencontrer les habitants et les usagers du site de façon anonyme. Une table à dessin est installée au rez-de-chaussée

de l'immeuble, et les premiers ateliers pour enfants sont mis en place. Le processus participatif impliquant les acteurs du quartier nourrit la réflexion de l'artiste, et deviennent eux aussi acteurs du projet. Les Marolles jouissent d'un tissu associatif riche: l'artiste se greffe aux initiatives et événements proposés pour aller à la rencontre des gens *via* divers médias – des performances, une résidence artistique, des visites du quartier, et des ateliers de dessins.

Septembre 2018 - Pour la fête du Contrat de Quartier Jonction, Vincent Glowinski propose une initiation à son dispositif *Human Brush*⁹. Les ateliers hebdomadaires ont lieu dans la chapelle des Brigittines, voisine de l'immeuble. Ils attirent de nombreux enfants et s'achèvent avec une performance participative sur la dalle au bas des logements. Assez rapidement, l'artiste souligne d'ailleurs l'importance de cette dalle pour les locataires («Eux, c'est ça qu'ils voient depuis leur logement»): le projet peut s'étendre.

Juin 2019 – Une immense fresque, «explosive en couleurs» est peinte sur la dalle au bas de l'immeuble. Les Brigittines. Sous l'impulsion de l'artiste, on envisage désormais d'y réaliser une installation pérenne. Des contacts sont pris avec la Ville de Bruxelles pour y parvenir. Sur le pignon, d'autre part, l'artiste transforme la fresque du pendu en une chrysalide, symbole du projet en devenir. L'histoire qui s'y inscrit devient collective. Les interventions se succèdent. La chrysalide éclot *via* une fente noire: un visage (ré)apparaît, le corps d'un serpent aussi, tandis que les couleurs de la peinture sur la dalle éclaboussent le bas du mur. Au final, tel un palimpseste, on retrouve dans cette œuvre-processus la métamorphose et le mouvement des performances *Human Brush*, qui font se succéder, dans une dynamique de transformations successives, l'élévation de l'homme-serpent, la chute du pendu, l'attente de la chrysalide, son éclosion et, enfin, l'envol d'un ange.

Juin 2020 – Après plusieurs phases évolutives, sous une chaleur accablante, Vincent Glowinski fait apparaître *Anges*, fruit de la rencontre entre un lieu, ses habitants et sa sensibilité – c'est désormais une commande publique. L'artiste s'est mis en danger tant lors de sa prestation physique – suspendu le long du pignon comme un alpiniste –, que sur cette «passerelle» artistique qu'il a tendue entre son «monde» et celui des habitants. Nous avons assisté à d'intenses moments de création où, avec sa générosité et sa sensibilité, il a relevé le défi, à sa manière, comme un pendule au bout d'une corde, ou un funambule. Il a mis son art «libre» au service de ce programme si particulier du 101^e %. Tout ceci n'aurait pu avoir lieu sans la confiance, la bienveillance, et la qualité d'écoute de tous les acteurs de ce projet.

Mon intervention dans le quartier des Brigittines aurait pu s'arrêter à la peinture du frère De Witt. À ce moment, mon action était complète. Le reste n'a été que du développement. Ce n'était pas un pur acte de contradiction, ce n'était pas du despotisme ni une agression. C'était peut-être une forme de dénonciation, davantage encore une mise en garde. Cette étape du travail est le réel aboutissement du projet. Je vois une dérive sur la place de l'art dans notre société. On demande à l'artiste de s'adapter à la masse, de coller à l'image qu'on se fait de lui. On n'éduque ni les regards ni les esprits à des formes nouvelles. Le travail est de faire comprendre à tous que la peinture du frère De Witt, belle ou moche, avait sa juste place. L'art public ne sera toujours que l'image du pouvoir public. Ce sont pourtant d'autres images que j'espère porter. Des images qui viennent d'avant et ressurgissent, comme à la surface d'un océan dont nous sortons juste la tête.

à la France et, à tort, de vouloir faire assassiner le souverain en place, il est emprisonné avec son frère Cornelis en attente d'un jugement pour haute trahison. Le 20 août, les deux hommes sont massacrés par un attroupement qui force les portes de leur cellule, puis

mutile sauvagement leurs corps. Conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam, un tableau du peintre Jan de Baen représente le martyr des Frères De Witt. Le motif du «pendu» sur la fresque peinte par Vincent Glowinski est directement inspiré du tableau (voir <https://>

fr.wikipedia.org/wiki/Johan_de_Witt).
9 Depuis 2008, Vincent Glowinski travaille avec le vidéaste Jean-François Roversi à une transposition performative de ses fresques de rue. Un danseur-dessinateur évolue sur une grande surface sombre, dans la pénombre. Il

est intégralement peint de blanc et faiblement éclairé par des «lumières noires» (*blacklights*). Filmés du dessus, ses déplacements et les figures qu'il exécute au sol sont capturés par une caméra et traités en temps réel par un logiciel afin de les fixer sur un écran de

projection. En direct, une forme apparaît peu à peu: c'est l'image de sa trace au sol, accumulée au cours du temps. La silhouette du corps en vue zénithale devient un outil calligraphique multiforme selon les postures et les séquences du mouvement. On peut

comprendre le dispositif en le comparant à une surface sensible photographique dont on assisterait au développement instantané, au fur et à mesure de son exposition à la lumière (voir <https://www.entropieproduction.be/Human-Brush-Indoor.html>).

Le 10 mars 2021 – La réunion de concertation en vue d'obtenir le Permis d'urbanisme a lieu: un avis positif unanime est donné.

Le 20 avril 2021 – Le permis d'urbanisme est obtenu pour une durée de neuf ans. L'histoire n'est cependant pas finie, car la pérennisation d'une fresque sur la dalle est en cours... Affaire à suivre!

Le 27 mai 2021, je repasse devant la fresque. Tout l'espace de la dalle et du jardin est en chantier. J'ai le sentiment d'un grand brouillon. Un endroit sans axe, soumis à tous les vents. Je regarde la fresque et je me dis tout haut: «Ben... je ne vois pas ce que j'aurais pu faire d'autre.»

ÉPILOGUE: LE POINT DE VUE CROISÉ DE PIERRE-LAURENT BOUDET (ENTROPIE PRODUCTION)

Après plus de trois années investies dans ce projet, je ne crois pas que Vincent ait «livré» *Anges*. Je ne vois pas sa fresque comme un aboutissement. L'œuvre est inscrite dans la durée, dans tout ce que cela implique depuis l'apparition du 24 janvier 2017 jusqu'à aujourd'hui. Pour répondre à l'appel, nous nous sommes demandé comment réagir à cette impulsion, à l'apparition aussi impétueuse qu'inopinée de cette fresque sauvage: que proposer après ça? Ce fut le point de départ, la naissance de quelque chose et de tout ce que cela a suscité. À présent que le mur n'était plus neutre, maintenant qu'il faisait réagir, nous allions nous positionner, et Vincent allait pouvoir entamer un dialogue avec les habitants et les institutions. Peut-être que cette action spontanée aurait pu enrayer une machine, mais après l'attente, les polémiques et les atermoiements, la qualité de la proposition a primé, et notre travail allait permettre à Vincent d'inventer des manières de créer avec.

Il y eut les premières interventions: peindre à l'extincteur sur les murs du parc avec les enfants curieux du quartier comme pour leur dire que ces murs sont à eux – un incendie à l'extincteur qui ne tiendra que quelques jours, ces murs sont

vivaces! Et puis, très vite, sont arrivées les questions insistantes des habitants de ces logements insalubres sur le budget de la commande. Et puis les échecs, la disproportion du dispositif de *Human Brush* sur la dalle qui a effrayé plutôt que de susciter de l'intérêt. Il fallait se recadrer – *Soyons petits, voyons grand* était le titre du projet. Rien n'était écrit, tout bougeait tout le temps: Vincent est resté poreux à cet environnement et soucieux de son intégrité, sensible aux démarches des travailleurs sociaux sur le terrain tous les jours. C'est avec eux, en osmose avec eux, que tout devait se faire.

Tout était organique, vivant et imprévisible. Un cocon en évolution, des taches de couleurs, des dessins sur les murs. Vincent a reproduit méticuleusement la pureté des traits des enfants, handicapés, des personnes âgées sur une toile monumentale, et puis une peinture encore plus monumentale sur la dalle des Brigittines. On ne savait plus jusqu'où cela pouvait aller. Tant que le budget le permettrait, le projet vivrait comme un organisme, une bête que Vincent nourrissait de ces expériences sur le territoire. Et puis il a fallu livrer... Je présentais chez Vincent une véritable torture de livrer après tout ça. Alors que tout le travail accompli allait bien au-delà des attentes et des engagements.

La conception même de la fresque, dont on parle peu, fut complètement inédite à cette échelle dans le cadre d'une commande publique. Vincent ne savait pas ce qu'il allait faire. Passer et repasser des couches pendant plusieurs jours. Alors qu'un jour, des motifs organiques apparaissent, le lendemain tout est recouvert mais laisse entrevoir en transparence les créatures et projets passés. Deux traits pour faire ces ailes, un rond pour faire la tête, et deux billes minuscules pour faire les yeux: un dessin d'enfant. À la première vision, la pureté de l'intention m'émeut aux larmes, et puis, avec ces deux billes oculaires, j'y perçois une inspiration ou un hommage au dessin de la vieille dame du home où Vincent a animé un de ses ateliers. Tout y est, et on sait déjà que tout va continuer à vivre. Je ne vois pas l'œuvre comme une fresque inerte, mais comme un organisme vivant, un nouveau membre du bestiaire de Vincent Glowinski.



Bonom et Ian Dykmans,
L'homme-serpent sur l'immeuble Les Brigittines, 2012.

NO



Bonom et Ian Dykmans,
*Bonom suspendu au-dessus
de la Gare de la Chapelle,*
2012.



Bonom, intervention spontanée sur l'immeuble Les Brigittines, 2017.



Bonom, intervention spontanée sur l'immeuble Les Brigittines, 2017.



Fête de clôture du Contrat de quartier Jonction,
101^e % Brigittines, 2018-2021.

Atelier *Human Brush* au centre d'art Les Brigittines,
101^e % Brigittines, 2018-2021.



Vincent Glowinski,
Anges/esquisse composition intermédiaire,
101^e % Brigittines, 2018-2021.



NO



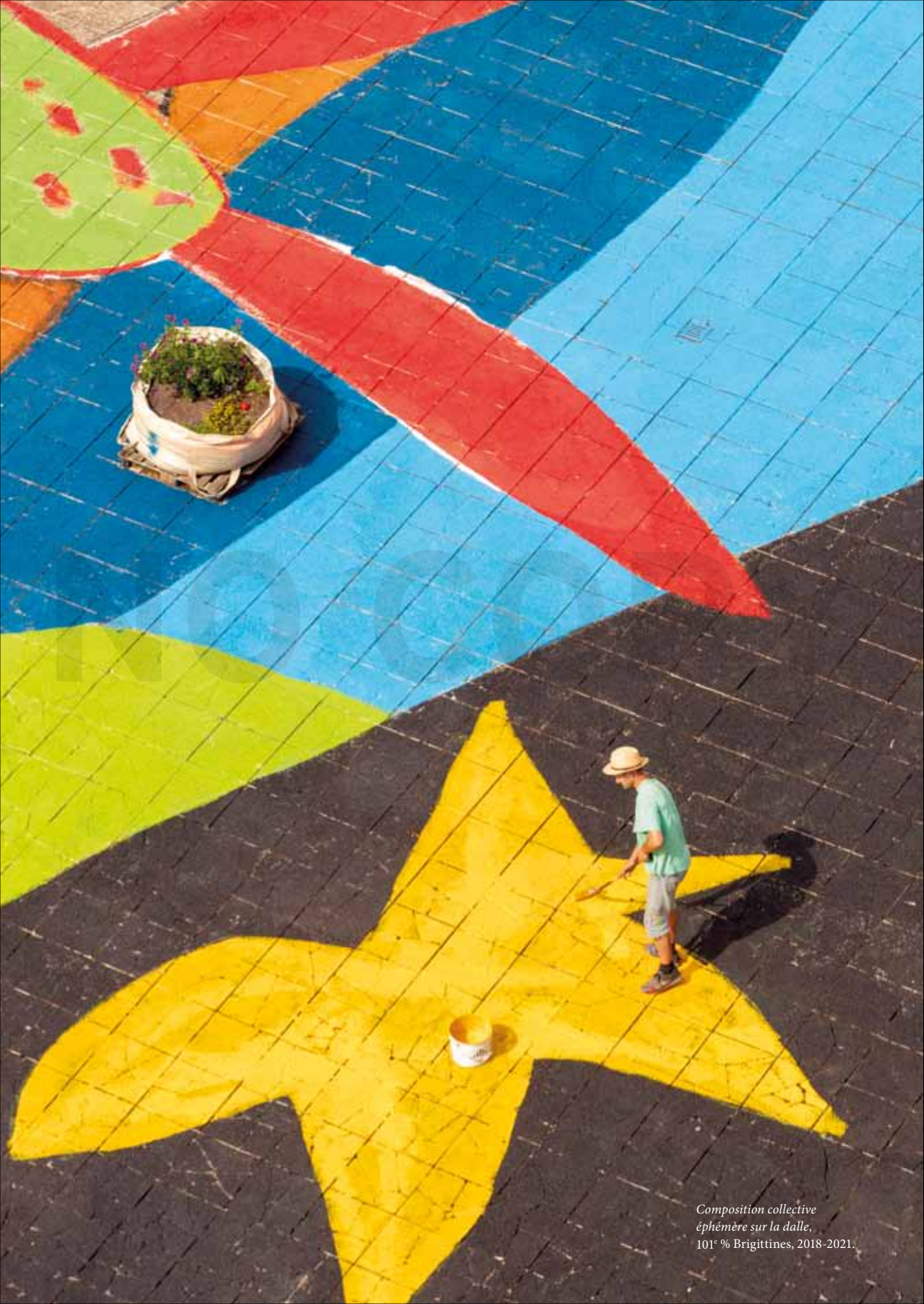
Vincent Glowinski,
Anges/composition intermédiaire,
101^e % Brigittines, 2018-2021.



Vincent Glowinski,
Anges/composition intermédiaire,
101° % Brigittines, 2018-2021.



Vincent Glowinski,
Anges/composition intermédiaire,
101° % Brigittines, 2018-2021.

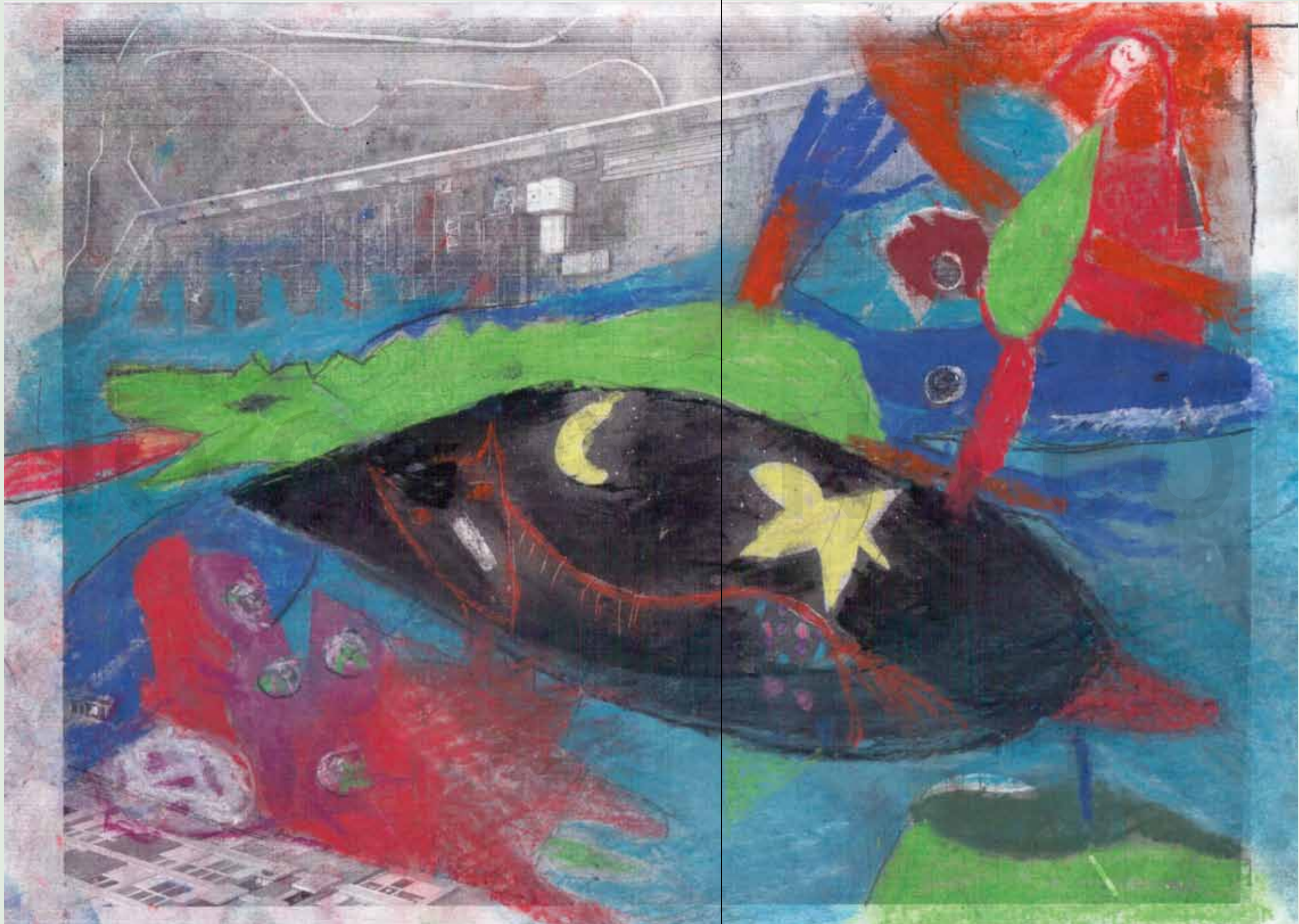


Composition collective
éphémère sur la dalle,
101^e % Brigittines, 2018-2021.

NO



Composition collective
éphémère sur la dalle,
101^e % Brigittines, 2018-2021.



*Esquisse pour la dalle,
101^e % Brigittines, 2018-2021.*



Vincent Glowinski,
Anges/esquisse composition finale,
101° % Brigittines, 2018-2021.



Vincent Glowinski,
Anges/esquisse composition finale,
101° % Brigittines, 2018-2021.



Vincent Glowinski,
Anges/esquisse composition finale,
101° % Brigittines, 2018-2021.



Vincent Glowinski,
Anges/esquisse composition finale,
101° % Brigittines, 2018-2021.

Vincent Glowinski,
Anges/esquisse composition finale,
101% Brigittines, 2018-2021.



DE LA RUE À L'EXPOSITION

Nicolas Mensch

Commençons par questionner l'art urbain en tant que mot dont l'emploi est le fruit d'une histoire restant à discuter. Est-ce un mouvement artistique ? La rue ayant forgé des personnalités hors-normes et des œuvres controversées, sans être nécessairement subversives, y a-t-il un malentendu dans l'engouement d'un large public envers celles-ci, même pour leurs représentations les plus lissées et les plus décontextualisées ? On pense ici aux propos d'artistes de rue, adeptes du graffiti, où les mots « course-poursuite », « garde-à-vue », « amende », « prison » ou « points de suture », contrastent avec les discours de commentateurs déconnectés de ce qu'est la rue dans ses aspects les plus sombres. À travers l'opposition entre authenticité et artificialité, j'aborderai ici les tensions propres à la régulation de l'art dit « urbain » comme champ professionnel. L'appropriation culturelle et la notion d'altérité seront aussi évoquées. Enfin, puisque ces éléments de débats restent méconnus, nous verrons en quoi leur considération est distinctive d'une nouvelle élite artistique.

ART DE RUE

A priori, l'art urbain est un mouvement artistique. Un mouvement artistique regroupe des artistes dont la démarche est commune, qui se réclament de théories définies, dont les œuvres ont une cohérence conceptuelle, une esthétique proche. On y trouve des chefs de file, des références partagées... Le graffiti est un mouvement défini par ses acteurs, qui reconnaissent leurs maîtres. Des livres comme *Subway Art* et *Spraycan Art*, où les œuvres de précurseurs ont été présentées, il y a plus de trente ans, font office de références¹.

Le street art, ou l'art urbain, sont avant tout des mots dont l'emploi est socialement et historiquement situé, comme le relève Psy² : « Le street art est un mot générique inventé par les galeristes³. » Certes, des mouvements artistiques ont déjà été nommés à l'insu de ceux qu'ils étaient censés regrouper, comme les Fauves au début du 20^e siècle. Concernant des acteurs, des pratiques et des œuvres que tout peut distinguer, une union sous le terme d'art urbain consacre moins l'existence d'un mouvement artistique qu'une représentation dans laquelle les artistes concernés peinent à se reconnaître.

1 Henry Chalfant & Martha Cooper, *Subway Art*, Londres, Thames and Hudson, 1984, a été vendu à plus de 500 000 exemplaires. Ce livre est considéré comme le manifeste du mouvement graffiti. Suite aux refus d'éditeurs américains, c'est à Londres qu'il a été publié. Par la suite, l'ouvrage de Henry Chalfant et James Prigoff, *Spraycan Art*, Londres, Thames and Hudson, 1987, témoigne de l'émergence du graffiti en Europe. Voir encore Claire Calogirou (dir.), *Une esthétique urbaine. Graffeurs d'Europe*, Paris, L'œil d'Horus, 2012; Bernard Fontaine, *Graffiti. Une histoire en images*, Paris, Eyrolles, 2011; et Stéphanie Lemoine & Julien Terral, *In situ. Panorama de l'art urbain de 1965 à nos jours*, Paris, Alternative, 2005.

2 Alexandre Stolypine (dit Psychoze), est un graffeur français actif depuis les années 1980, voir <http://www.psychoze.com>.

3 Caroline Perreau, « Psychoze », in *Paris Tonkar International*, n° 17, janvier-mars 2018, p. 83.

Parmi ceux que ce terme est censé embrasser, des tensions existent. Sur ce, les artistes du graffiti, possédant leur réseau de publication, sont des plus loquaces. Ainsi s'exprimait Funco⁴ dans le magazine *Paris Tonkar* :

« Des gens qui réalisent des choses dans la rue, ce n'est pas nouveau, mais le *street art* tel qu'on l'entend aujourd'hui est très différent... C'est une sorte de fourre-tout indigeste dans lequel se mêlent graphistes, peintres, pochoiristes, affichistes... Et bien entendu, graffiti-artistes. C'est là que le bât blesse. Le graffiti n'a pas besoin de cette appellation *street art* et n'a surtout pas besoin d'être mis sur un piédestal comme étant la nouvelle forme artistique du 21^e siècle. "*What you got is a whole miserable subculture*" comme le dit si bien la mère de Skeme⁵ dans *Style Wars*⁶. Certes ironique, cette citation correspond bien à ce que je pense de ce mouvement, non pas pour le rabaisser, mais simplement pour préserver sa forme originelle⁷. »

Dans ces débats, la question économique est présente, comme le dit Lady K⁸ :

« La société a l'art qu'elle fabrique ou qu'elle mérite. C'est soit une production apparentée à une ressource économique vendue aux enchères pour blanchir de l'argent, donner des pots-de-vin, spéculer, soit un acte social, une revendication qui va au-delà de la sensation esthétique. Le tag s'inscrit dans un héritage culturel, un environnement social et économique... Mais je ne pense pas que le collectionneur et le spectateur lambda soient capables d'aller au-delà de la soupe kulturindustrielle qu'on leur sert, ils consomment ce qu'on leur dit de consommer sans esprit critique, ils achètent ce qu'on leur dit d'acheter⁹. »

Il est question d'engagement contre une « récupération », une « dénaturation » :

« Ces mêmes institutions qui criaient à l'horreur pour l'impressionnisme sont sur le point de raffoler du tag/graff dans une contradiction extrême. [...] Déconcertant que cet acte que l'on voulait gratuit, qui voulait démocratiser l'accès à une production picturale revendiquant notre droit d'être respecté par les institutions, soit récupéré par le capitalisme. Ces galeries ne vont pas défendre d'idées sociales, juste vendre et dénaturer un discours auquel j'ai adhéré parce qu'il était censé défendre l'opprimé contre l'opresseur¹⁰. »

Dans ce discours critique, le marché manquerait d'experts pour être régulé :

« Le marché de l'art et les acteurs qui le fabriquent n'ont pas tous une légitimité car certains n'y connaissent pas grand-chose et montrent des artistes qui n'ont rien fait ou presque dans la rue. Dans *street art*, il y a le mot *street* et beaucoup de gens vendus en galeries utilisent plus souvent la *street* pour aller chercher du pain que pour y peindre, ou s'y sont mis pour vendre leur production dans une démarche de *street marketing*¹¹. »

4 Funco (également connu sous le nom de Koofunc 88) est un graffeur français actif depuis la fin des années 1980.

5 Skeme est un graffeur américain actif depuis la fin des années 1970.

6 Le film *Style Wars*, produit par Tony Silver et Henry Chalfant en 1983, retrace les débuts du graffiti à New York.

7 Helios Figuerola Garcia, « Funco AKA Satur », in *Paris Tonkar International*, n° 17, janvier-mars 2018, p. 54-55.

8 Lady K est une graffeuse française active depuis les années 1990.

9 Élise Clerc et Audrey Derquenne, *Graffeuses*, Paris, Éditions Alternatives, 2018, p. 65-68.

10 *Ibidem.*, p. 68.

11 *Ibidem.*, p. 70.

Psy, Lady K et Funco sont reconnus pour leurs qualités artistiques. Ils ont une place dans le marché de l'art et leurs arguments font autorité. Ces propos révèlent une tension entre des valeurs d'authenticité, défendues, et d'artificialité, dénoncées. Entre les lignes, on décèle l'intensité de l'engagement transgressif, des trajectoires de vie marquées par la rue et ses dangers. Leur reconnaissance est légitimement associée à une "street credibility" plus que par un potentiel subversif.

La reconnaissance artistique est liée, entre autres enjeux, à l'acquisition de capitaux symboliques et économiques. C'est une professionnalisation qui, comme toute autre, est régulée. Or, ces témoignages soulignent l'importance de remodeler les mécanismes de régulation de la profession. Trois étapes caractérisent le processus de reconnaissance artistique. Tout d'abord, ce sont les artistes, dans leur sphère, qui discutent de la valeur qu'ils accordent aux productions de nouveaux prétendants au statut d'artiste. Il s'agit d'une reconnaissance par les pairs justifiée par le fait que, connaissant les contraintes de leur pratique, ils sont les premiers à être légitimes pour une évaluation. Ensuite, un des rôles des experts en art, comme les galeristes et les journalistes, est de soutenir les artistes émergents afin de les faire connaître, enfin, d'un public. Une reconnaissance ainsi établie prendrait, en moyenne, vingt-cinq années pour être construite¹². Or, le champ de l'art urbain a vu émerger des personnalités méconnues de la rue, mobilisant ses codes pour des travaux d'atelier et de commande, et en des temps très courts. Dans ce processus, l'exposition/transformation du graffiti a été fondamentale, comme le relève Klor¹³:

« Le graffiti, c'est le mulet qui sert au *street art* à s'exposer. Les graffeurs sont vus comme des gens sales, on les utilise au début pour s'encanailler, puis après on fait de la place aux "vrais" artistes¹⁴. »

Avant que le terme d'art urbain n'émerge, des événements marqués par l'appropriation culturelle et la fascination pour l'altérité que représente les artistes sont à considérer.

DE LA RUE À LA GALERIE OU DE LA JUNGLE AU ZOO ?

Durant la décennie 2000-2010, en parallèle d'une forte répression du mouvement graffiti, en France¹⁵, par exemple, s'est consolidé un segment du marché de l'art qui finira par être nommé « art contemporain urbain ». Alain-Dominique Gallizia est un collectionneur dont l'influence a été majeure et révélatrice¹⁶. Son nom a été associé à des expositions d'envergure, dans des structures prestigieuses. Les pièces présentées, réalisées par des « maîtres » du graffiti, ont acquis le statut de chefs-d'œuvre. Leur support classique et cessible, la toile, permet leur circulation sur le marché et la constitution de collections. Saluée par la presse artistique et généraliste, sa démarche a cependant suscité de vives critiques.

En 2009, deux expositions étaient montrées à Paris par Alain-Dominique Gallizia. La première, *Tag au Grand Palais*, a été organisée au Grand Palais et la seconde, *Né dans la rue*, s'est tenue à la Fondation Cartier¹⁷. Toutes deux sont révélatrices d'un phénomène d'appropriation culturelle caractérisé par la circulation et la redéfinition d'objets artistiques d'un groupe social à un autre et dans un rapport de domination. À ce titre, Johannes Stahl effectue un parallèle entre l'appropriation culturelle du graffiti et celle des arts non-occidentaux:

« La fascination n'émane pas tant des images ou des objets représentés, mais plutôt du mode de vie des sprayeurs, leur statut illégal [...]. Les graffitis demeurent cantonnés à un domaine comparable à celui des arts visuels africains [...]. L'exposition de ces images au sein des galeries d'art constitue bien plus qu'une tentation d'associer certains contextes à l'impression visuelle produite par les métros tagués, elle traduit un mépris évident du travail réalisé en tant que composition picturale individuelle. On observe alors une sorte d'échange comparable à ceux des temps coloniaux des matières premières troquées d'un côté contre la création d'une superstructure de l'autre¹⁸. »

Le numéro hors-série du magazine *Connaissance des Arts*, dédié à l'exposition *Tag au Grand Palais* est une des premières publications conséquentes sur le graffiti dans la presse d'art¹⁹. Sur les trente-six pages de la revue le mot « sauvage », associé à « art » et « artiste », apparaît quarante-six fois. Héritage d'idéaux coloniaux, le « bon sauvage », son ouvrage, se retrouvent encadrés, domestiqués, aux sens propres et figurés...

Dans une interview publiée par le magazine de graffiti *Innercity*, Honet²⁰ s'est érigé contre cette exposition :

« Je me demande seulement quel est le but de cette exposition ? Exhiber du graffiti au public ? Comme s'il n'en voyait déjà pas assez dans la rue, chez Colette, à la télé, sur leurs Nike ou sur le cartable de leurs gamins ! Satisfaire le caprice de cet architecte qui s'est découvert un dada, bourgeois un peu bohème qui collectionne les tags comme certains collectionnent les papillons ? Satisfaire l'égo de certains, à la recherche de reconnaissance, qui ont l'impression d'avoir mis un pied au musée et de s'être fait un pote dans la jet-set de l'art contemporain ? [...] Des toiles en batterie, des starlettes comme sur la Croisette, des couleurs criardes, une thématique à l'eau de rose (l'Amour), les gros titres sur TF1... ON EST À BEAUFLAND !!!²¹ »

L'exposition *Né dans la rue*, était axée sur l'histoire du graffiti hip-hop depuis les années 1970 à New York jusqu'à la constitution d'un mouvement artistique mondial. Nous y retrouvons notamment des photographies de Jon Naar et de Henry Chalfant et, aussi, des toiles issues de la collection Gallizia. La récurrence de la formule « de la rue au musée », « de la rue à la galerie », dans des titres d'expositions ou d'articles de presse, loin d'être anodine,

12 Michel Stiernon, historien et sociologue de l'art du 21^e siècle, effectue actuellement des recherches sur le processus de reconnaissance des artistes urbains. Ces éléments lui sont empruntés.

13 Klor est un graffeur français actif depuis les années 1990.

14 Élise Clerc et Audrey Derquenne, *op.cit.*, p. 39.

15 Ledit « Procès de Versailles » a réuni au tribunal une soixantaine de graffeurs français entre 2002 et 2011 suite à des plaintes de la SNCF/Société nationale des chemins de fer français et de la RATP/Régie autonome des transports parisiens. De 2003 à 2006, des magazines de graffiti étaient aussi assignés en justice. Durant la décennie, le graffiti a été saisi comme un symbole de l'insécurité urbaine.

16 Voir <http://www.gallizia.com>, et, plus particulièrement sur la collection, <https://www.collectiongallizia.com>.

17 Pour une liste exhaustive des expositions de graffitis par Gallizia, voir <https://www.collectiongallizia.com/expositions/>.

18 Johannes Stahl, *Street Art*, Postdam, Ullmann, 2009, p. 145-147.

19 Alain-Dominique Gallizia, Dominique Le Floch et Françoise Monnin, *Tag et graffiti au Grand Palais. La collection Gallizia*, Paris, Connaissance des Arts, coll. « Hors-série » n° 392, janvier-mars 2009.

20 Honet est un street artiste français actif depuis les années 1990.

21 Éric Fournet, « Honet, un héros de notre temps », in *Innercity*, n° 19, juillet-septembre 2009, p. 20.

traduit et véhicule tout un ensemble de représentations mettant en exergue la stratification sociale. Venir de « la rue », c'est en être sorti. C'est avoir bénéficié d'une promotion concédée par des élites grâce à la reconnaissance d'un talent. Christophe Genin offre des concepts permettant d'appréhender ce processus de reconnaissance des figures de l'art urbain à l'aune de caractéristiques typiquement américaines. L'ascension sociale se traduit par le terme de « *success story* » qui est étroitement liée à une discrimination positive. Notant les références redondantes au parcours de Jean-Michel Basquiat dans les discours portant sur la reconnaissance de l'art urbain, l'auteur constate aussi une méprise culturelle²².

22 Christophe Genin, *Le street art au tournant. Reconnaissance d'un genre*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2013, p. 133. Voir aussi la contribution de Christophe Genin dans cet ouvrage.

Contre toute complaisance à l'égard de l'appropriation culturelle et de la concurrence déloyale, Honet réagit. Pour le partage des bénéfices de la reconnaissance artistique, il propose l'authenticité, l'expérimentation, la prise de risque comme critères d'évaluation :

« C'est facile de montrer une énième foire avec ces arrivistes dont les seuls graffitis se trouvent dans les ruelles entre chez Agnès B.²³ et le Grand Palais ! Je parle des VRAIS, ceux qui ont fait leurs preuves dans la rue ou dans les terrains vagues. Peu importe tant que leur démarche est sincère. Ce qui définit cette sincérité, c'est la complexité de leur personnalité, leurs expérimentations, ceux qui cherchent à ne pas ressembler aux autres, qui se remettent en question, qui prennent des risques. C'est l'authenticité du personnage qui en fait sa grandeur. Ces virtuoses ne sont pas difficiles à trouver, mais ils ne savent pas toujours se vendre. Ils ne passent pas leurs journées à gratter à la porte. Les puristes sont plus durs à « cadrer », les hors-normes, les introvertis, les autistes... Parce que ce qui les motive n'est pas le profit mais leur sensibilité, leur rage ou leur intelligence, leur vision aura TOUJOURS de l'avance. Et tous les cafards auront beau plagier, mentir, voler, ils ne seront jamais que des suiveurs²⁴. »

23 Sur cette célèbre galeriste parisienne et sa collection, voir <https://www.agnesb.eu/la-maison-b-/la-collection-d-oeuvres-d-art-d-agnes/>.

24 Éric Fournet, « Honet, un héros de notre temps », in *Innecity*, n° 19, juillet-septembre 2009, p. 22.

Durant l'été 2011, Alain-Dominique Gallizia présentait une exposition au Grimaldi Forum de Monaco. Il proposait une nouvelle définition de la peinture sur toile abordée par des maîtres du graffiti, à travers le néologisme « pressionnisme » (en référence aux peintres impressionnistes et à l'outil aérosol). Puis, de mars à septembre 2015, c'est à la Pinacothèque de Paris qu'il montrait l'exposition *Le Pressionnisme 1970-1990. Les chefs-d'œuvre du graffiti sur toile de Basquiat à Bando*²⁵. Le mot ne rentrera pas dans le langage usuel. Les artistes y ayant été associés se verront unis sous le terme « street art », surtout par rapport à la considération fulgurante de Banksy²⁶ amorcée en 2010.

25 Alain-Dominique Gallizia et al., *Le pressionnisme. 1970-1990. Les chefs-d'œuvre du graffiti sur toile de Basquiat à Bando*, Paris, La Pinacothèque de Paris, 2015.

26 Street artiste britannique actif depuis les années 1990, voir <https://www.banksy.co.uk>.

27 *Faites le mur ! (Exit through the gift shop)* est un film anglo-britannique réalisé par Banksy en 2010, un documentaire ambigu entre réalité et fiction qui connut un succès retentissant.

PRIMATES, SALES GOSES ET AUTRES VENGEURS MASQUÉS

La sortie du film de Banksy, *Faites le mur !*, en 2010, a fait connaître d'un large public l'anglicisme « street art » comme désignant un mouvement artistique international, urbain²⁷. Nous assistons à l'imposture de l'excentrique Mister

Brainwash dans le marché de l'art. Sa clientèle, argentée, apparaît sous les traits de la plus impressionnante débilité. Sur l'affiche du film, le personnage représenté est à la fois un autoportrait de Banksy et la figure stéréotypée du graffiteur où s'incarne un spectre de figures de l'altérité. Surtout, il invite tout autant à décrire Banksy qu'à définir le spectateur comme porteur d'une somme de préjugés, enfermé par un carcan social, moral. Le renvoi du spectateur à un être asservi intervient dans un système de justification donnant une valeur à la transgression. Il serait possible à ce spectateur d'être « libre » en suivant Banksy. L'image illustre aussi le concept d'appropriation du stigmaté où l'insulte, ridiculisée, devient un mot d'ordre, une échappatoire au langage dominant comme aux normes sociales.

Ce personnage, au premier plan, comme un adolescent, porte un sweatshirt à capuche. Il paraît être surpris en flagrant délit, dans la pénombre, après avoir inscrit sur un mur, au second plan, le titre du film avec une bombe de peinture. Il a un masque de chimpanzé semblant avoir fusionné avec son visage. Comme dans une histoire démoniaque, le masque s'est animé, l'a animalisé. Presque enfantine, l'écriture rouge de l'injonction, du slogan, est malhabile et coulante. Elle évoque le sang, une lacération de la ville montrée comme un corps et, par extension, une menace pour le corps social. Ici, l'homme-singe, tel le « chaînon manquant », s'inscrit entre nature et culture, sauvagerie et civilisation, stupidité et intelligence, enfance et âge adulte, primitif et moderne, Afrique et Europe, Bien et Mal.

En parallèle du succès de *Faites le mur !*, le terme « street art » s'est imposé dans le vocabulaire et sur le marché de l'art. Il a été traduit, en français, par « art urbain », et non par « art de rue », trop péjoratif. Le concept réuni des œuvres conceptuellement et formellement très éloignées. L'évolution sémantique des objets désignés vers une nomination à la fois neutre et valorisante, résulte d'une dynamique de régulation des conflits observés dans le champ entre artistes, médiateurs culturels et publics. L'expertise d'amateurs, étayée par l'emprunt de codes de l'art contemporain, a conduit à la construction d'un segment particulier désormais nommé « art contemporain urbain ». Une multitude de galeries se sont spécialisées dans le domaine. Des festivals ont vu le jour, les commandes de fresques ont transformé des pans de villes, une somme d'ouvrages a été publiée ainsi que des magazines spécialisés. Expositions et ventes sont relayées dans la presse artistique.

Depuis 2012, la rédaction du magazine *Graffitiart* publie, chaque année, son *Guide de l'art contemporain urbain*²⁸. Il s'agit d'un outil destiné à des professionnels et à des collectionneurs. La revue propose un état des lieux du marché ainsi qu'un catalogue présentant les talents confirmés et les entrants, même des « imposteurs » selon les tenants de la rue. Alors que l'on a constaté, depuis des décennies, la fin des grands mouvements idéologiques comme artistiques, corrélée à un individualisme, la prochaine étape sera peut-être d'évincer le mot « urbain » pour simplement parler d'art, pour singulariser des œuvres et des parcours.

28 Voir <https://www.graffitiartmagazine.com>, et, pour le guide, <https://www.graffitiartmagazine.com/trailer-guide-de-l-art-contemporain-urbain-2020/>.

UNE ÉLITE ARTISTIQUE ET RADICALE SE DISTINGUE

L'art urbain est devenu un sujet largement discuté dans des articles de vulgarisation, souvent semblables, publiés au rythme des échappées de Banksy, et dans des ouvrages où, invariablement, des artistes que tout distingue sont réunis et présentés en quelques lignes. Le quidam m'interpelle : « J'adoreeee le striiiiiit art ! Vous connaissez Banski ? » Il s'enthousiasme pour la décoration d'un transformateur électrique commandée à un peintre du dimanche. Quel ennui ! La peinture à l'huile, sur toile, n'est pas plus un art que le tag ou le pochoir, quand bien même de véritables artistes s'y adonnent. Il est de bon ton de parler de l'art urbain comme étant populaire et accessible, notamment lorsqu'il s'agit de l'opposer à l'art contemporain, jugé hermétique. Face à l'ignorance, l'élitisme est un refuge.

Nicolas Gzeley, journaliste et artiste, documente l'art de rue depuis le milieu des années 1990. Lorsqu'en lien étroit avec le graffiti, très codifié, d'autres formes artistiques étaient créées, il en a publié des photographies dans le magazine *Radikal*²⁹. En 2003, il fondait la revue *WorldSigns*. Rétrospectivement, en 2011, un texte publié dans *Graffiti All Stars* revenait sur cette aventure éditoriale :

« Au début des années 2000, le terme *street art* ne fait pas encore partie du langage commun. Pochoirs, affiches, stickers et autres interventions urbaines sont encore considérées comme de vulgaires graffitis et les travaux de Banksy, Space Invader³⁰, André³¹ ou Honet ne sont connus que d'une poignée d'initiés. Quant aux galeristes et institutions, elles considèrent avoir fait le tour de la question avec Keith Haring et Jean-Michel Basquiat. Hors de question pour elles de se pencher sur les travaux de ces quelques sauvages qui souillent la ville. C'est pourtant ce que vont faire OKT et Nicolas Gzeley en créant le magazine *WorldSigns*. Véritable ovni dans le milieu graffiti traditionnel. Exit les tags, flops et autres brûlures, on parle alors de logotypes ou de post-graffiti. Volontairement élitiste, le magazine se focalise sur ceux qui présentent une vraie démarche artistique, passant sous silence les nombreux opportunistes du moment. Trop pointu, trop discret, trop précoce, refusant de tirer vers le bas toute une scène émergente, le magazine ne durera qu'un peu plus d'un an. Cinq numéros aux ventes confidentielles que les rares lecteurs de l'époque considèrent aujourd'hui comme annonciateur d'un mouvement désormais plébiscité par tous³². »

Ainsi, parmi les raisons ayant conduit à l'arrêt de la publication de *WorldSigns*, l'anticipation d'une vulgarisation dommageable est évoquée, comme l'entrée d'intrus dans le champ. Et si un nouvel élitisme, marqué par l'exigence, la confidentialité et la cohérence, était apparu ? Pourquoi la reconnaissance serait-elle un enjeu au sein d'une contre-culture ? C'est ce qu'indique Funco :

« L'intérêt du grand public pour cette forme artistique est faussé : ce qu'ils appellent "graffiti" n'est bien souvent que peu en accord avec notre propre définition du terme. Comme tout mouvement artistique, il est important d'en comprendre les tenants et les aboutissants. Aux yeux du spectateur lambda, tout ce qui est réalisé à l'aérosol est du *street art* alors que notre mouvement est bien plus complexe et demande une longue immersion pour en comprendre la substance [...]. Le *street art* est un terme destiné au grand public, créé par des galeries et des annuaires de l'art urbain dans un but délibérément mercantile. Le graffiti tel que je l'entends s'adresse à une élite d'initiés [...]. J'ai fait mon choix et finalement je préférerais le temps où les gens détestaient le graffiti³³. »

Des partisans de l'authenticité, de la pertinence artistique, peuvent se présenter comme une élite avant-gardiste. Si leur exigence passe pour de la pédanterie et leur dévaluation des imposteurs pour de l'intolérance, ils se distinguent de ceux que cela dépasse. En quoi une expression artistique devrait être en adéquation avec un anticonformisme acceptable ? Et si cette nouvelle élite demeurerait irrécupérable, même politiquement par l'absence de volonté subversive, comme le suggère Honet :

« Marre du politiquement correct, du street-propre, des rebelles du premier rang, des "Merci, la caisse c'est par ici", du vide, du creux, du zéro talent, des bad toys pour les good boys ! Je veux de l'esprit, de l'élégance, du scandaleux, de l'introspectif, du torturé, de l'émotif, de la déviance, du vitriol, des problèmes avec la justice... Je veux un truc qui ne plairait pas à ma mère³⁴ ! »

29 Une centaine de numéros parus entre 1996 et 2005.

30 Street artiste français actif depuis les années 1990, voir <https://www.space-invaders.com/home/>.

31 André Saraiva (dit André) est un street artiste d'origine portugaise, actif en France depuis la fin des années 1980.

32 Anonyme, « WorldSigns Magazine. Le premier magazine de street art », in *Graffiti All Stars*, n° 13, juillet-septembre 2011, p. 49.

33 Helios Figuerola Garcia, *op. cit.*, p. 55.

34 Éric Fournet, *op. cit.*, p. 22.



LEZARTS URBAINS

Éric Van Essche

UN OBSERVATOIRE DES NOUVELLES PRATIQUES URBAINES

Reconnue par la Fédération Wallonie-Bruxelles, Lezarts Urbains est une association culturelle et d'éducation permanente centrée sur les cultures urbaines et les pratiques artistiques issues des milieux populaires, en particulier le mouvement Hip Hop¹. Active dans le champ socio-artistique, elle mène, avec de nombreux partenaires, une action diversifiée d'accompagnement et de soutien de projets artistiques, d'organisation d'événements, de réflexion, ainsi que de formation, et d'animation en ateliers. L'association intervient dans le réseau associatif et culturel: les écoles, les maisons de jeunes, les prisons, les centres culturels, les théâtres, les bibliothèques, etc. Lezarts Urbains gère par ailleurs une plateforme d'information et de diffusion, et assure la présence vivante d'un centre de documentation basé à la Bibliothèque de Saint-Gilles, en partenariat avec la Maison du Livre. L'équipe assure une permanence d'information, de consultance et de conseil pour la construction de projets artistiques, à destination des artistes émergents impliqués dans le circuit du réseau Hip Hop.

L'histoire commence en 1977, lorsque des artistes et militants créent la Fondation Jacques Gueux, du nom d'un chansonnier engagé dans les luttes sociales des années 1900. Leur objectif est de valoriser les cultures populaires et ouvrières, par souci d'émancipation sociale et de démocratie culturelle. Au seuil des années 1990, l'expression populaire et ses multiples formes artistiques évoluent considérablement: la fracture sociale et les métissages culturels génèrent notamment le mouvement Hip Hop (rap, break dance, graffiti, deejaying...) – de nouvelles expressions artistiques ouvrent le champ des cultures urbaines. L'association est interpellée et se passionne pour

ces courants puissants: elle s'ouvre à l'émergence de ces formes et décide de travailler avec les artistes et les groupes qui les portent, afin d'aider à leur reconnaissance mais aussi de contribuer à leur développement. Cette période a été marquée notamment par le festival « historique » *Lezarts Hip Hop* aux Halles de Schaerbeek en 1997. Au début des années 2000, toujours soucieuse des inégalités sociales et culturelles, la Fondation investit quelques terrains dynamiques, sur lesquels elle a acquis une connaissance de fond, un savoir-faire d'organisation et une implantation en réseau: la danse urbaine, l'art graffiti, le rap, le slam et les nouvelles formes d'écriture issues des milieux populaires. En 2004, son nom est adapté à sa nouvelle réalité: Lezarts Urbains.

Préoccupés par les inégalités sociales et culturelles à Bruxelles, en Belgique et à l'étranger, on considère ici que l'expression artistique est une voie privilégiée, tant pour l'émancipation des personnes et des groupes que pour la lutte contre le racisme, le sexisme et les autres discriminations, ainsi que contre l'exclusion, la misère sociale, intellectuelle et affective. Au nom de ces valeurs qui impliquent le croisement de l'art, du social et du pédagogique, Lezarts Urbains désire construire, avec tous les partenaires possibles, un espace et un réseau de rencontre, de création, de réflexion, de formation et d'action, participant ainsi au développement culturel de la cité, dans un esprit d'engagement démocratique, d'interculturalité et de résistance face à la montée des replis identitaires et de la suprématie du marché. C'est que les pratiques artistiques urbaines constituent un puissant outil de décroisement afin de lutter contre l'exclusion des minorités qui composent notre société, avec une attention particulière pour les catégories de population les plus défavorisées.

¹ Voir <http://lezarts-urbains.be>.

Tristan Locus,
Image du tournage
du documentaire
Mauvaises Herbes,
2013.





Le centre de documentation,
Lezarts Urbains.



Atelier graffiti,
Lezarts Urbains.



Rage.
Composition
au festival
Couleur Café,
1995.

ART BRUTAL

Simon Raket

Si vous demandez aux passants dans la rue une définition du mot « graffiti », les réponses seront multiples. Certains vous diront qu'il s'agit de peintures sur les murs de la ville. C'est assez vrai, mais c'est oublier que l'art a trouvé sa place dans nos rues depuis très longtemps, que cela soit sous forme de peintures murales ou de sculptures. Cependant, personne ne considère Constantin Meunier, Roger Somville ou Pol Bury comme des pionniers du graffiti en Belgique. D'autres vous parleront de lettrage ou de bombes aérosols, mais ces réponses ne sont pas vraiment exactes non plus. Il serait faux d'extraire du graffiti tout ce qui n'est pas fait à la bombe, ou tout ce qui ne comporte pas de travail calligraphique. D'une part, une technique ne résumera jamais un courant artistique, et, de l'autre, certaines œuvres graffiti sont totalement abstraites. Parmi les réponses de notre micro-trottoir, nous aurons certainement aussi quelques personnes pour nous parler de « saloperies qui salissent la ville » et de « jeunes qui écrivent leurs noms partout comme des chiens font pipi ». Eh bien... C'est sans doute ces gens-là qui s'approchent le plus de la réalité et, étrangement, de la beauté de cette réalité.

En termes d'esthétique, on retrouve dans l'imagerie de ce qui est considéré comme graffiti toutes sortes d'influences, du pop art à l'art brut, de la calligraphie classique aux comics américains ou encore aux lettrages publicitaires, mais en somme, rien de très neuf. Tout juste une nouvelle manière pour ces influences de coexister, de s'amalgamer, d'être mâchées et recrachées. Mais dans tout cela au fond, rien de profondément exceptionnel.

Ce qui définit le graffiti, c'est l'illégalité. La volonté farouche de crier son existence, vandale, pulsionnelle et animale, qui existe depuis la Rome

antique. Un acte violent, difficilement défendable, qui ne respecte ni les lois, ni le bien d'autrui. Lezarts urbains, l'association pour laquelle je travaille aujourd'hui, a produit avant mon arrivée un documentaire sur le tag vandale¹, dans lequel une spécialiste des mauvaises herbes, parlant de plantes invasives en milieu urbain, disait sans s'en rendre compte une chose très vraie sur le graffiti: « Bien sûr, il faut les enlever... Ça ne fait pas propre et ça coûte énormément d'argent, mais bon... tant qu'elles seront là, ça prouvera que le béton n'a pas gagné la bataille. » Cela s'applique parfaitement à notre sujet. C'est vrai, ça coûte un pont, c'est dérangeant et souvent moche. Comme l'adolescence, au fond. Mais que seraient nos vies sans l'adolescence? Cette rage de vivre, ce trop-plein d'émotions, ce rejet de l'ordre établi, cet âge qui reste inscrit pour la plupart d'entre nous comme le moment le plus terriblement intense de notre existence? Où serions-nous sans cette envie de tout détruire qui a toujours construit nos sociétés?

On pourrait croire que je m'appête à défendre le « vrai » graffiti contre de vils fantoches spoliateurs, mais ce n'est absolument pas mon propos. Loin de moi l'idée d'opposer les « vandales » aux « vendus ». Il est bien entendu souhaitable que l'art envahisse l'espace public, et il est très légitime que certains artistes aient envie de se lancer dans la peinture monumentale, qu'ils soient ou non passés par la case vandale. Il est aussi très compréhensible qu'un artiste vandale décide un jour de vivre de son mode d'expression. Je considère seulement que le graffiti et l'art urbain sont deux choses totalement différentes, à nommer distinctement.

Bien entendu, le street art s'est très largement inspiré de l'imagerie graffiti, c'est un fait, mais cela ne suffit pas à lier les deux pratiques, qui

s'appréhendent à travers des grilles de lecture totalement différentes. Le street art pose à celui qui regarde les mêmes questions éternelles que l'art a toujours posées: Est-ce que j'aime? Est-ce que je n'aime pas? Est-ce que c'est beau? Est-ce que c'est nouveau? Le graffiti ne s'embarrasse pas de ces questions-là. La question du beau n'a pas sa place ici. Ce n'est pas sa fonction. Sa fonction est plus sourde, plus compliquée à percevoir, et bien souvent elle n'est même pas intellectualisée chez les artistes eux-mêmes. Ce qui fait de ce vandalisme une forme d'art, c'est ce qu'il dit du monde. Ce monde où certains ressentent le besoin viscéral d'écrire leur nom pour exister. Ce monde où l'on n'existe vraiment que lorsque notre nom s'affiche en grand.

Ce qui est interpellant à la rencontre d'un graffiti, c'est tout ce qu'on ne voit pas. L'ensemble des facteurs qui ne sont pas la pièce en elle-même, mais qui la définissent. Le froid, le stress, la nuit et pour ceux qui l'ont vécu, une certaine camaraderie bravache. Une pièce en hauteur nous laisse rêver aux dangereux stratagèmes qui ont dû être mis en place pour y accéder. Une œuvre inachevée nous laisse entrevoir l'interruption, la police, la course-poursuite qui s'en est peut-être suivi. La peinture perlée par la pluie nous raconte jusqu'à la météo de l'instant où l'acte a été posé, comme l'urgence peut encore être perçue dans le geste, des années plus tard.

On trouve des graffitis datant de l'antiquité. Des mentions comme « Cornelia Helena est la maîtresse de Rufus » ou « J'ai baisé ici le 13 et le 19 des calendes de septembre » ornent encore les murs de Pompéi ou du Colisée. Mais si l'on considère que cette pratique a toujours existé, on peut aussi constater, après quelques expériences dadaïste et Mai 68, une véritable explosion à la fin des années 1970, avec le punk en Europe et la naissance tonitruante du hip hop aux USA. À cette époque, la question de la différence entre art public et art vandale ne se posait pas. Tout ce mouvement émergent agissait dans

l'illégalité, et aucun artiste n'espérait en vivre un jour. En gros cela n'intéressait personne, à l'exception de certains milieux pointus qui étaient encore totalement *underground*.

Il est intéressant de constater qu'à cette époque, après les premiers balbutiements où les pionniers ont découvert l'aérosol et son potentiel, les artistes ont rivalisé de virtuosité et de précision, la qualité et le respect portés à une œuvre résidaient à leurs yeux dans le fait de réaliser des œuvres propres, belles et techniques, malgré l'illégalité. Ensuite, avec le temps, ces milieux artistiques *underground* sont devenus l'*intelligentsia* de la mode et de l'art contemporain, et l'imagerie de cette « nouvelle » forme d'expression a été assimilée par la culture Pop. Vers le milieu des années 1990, on a vu fleurir les premières expositions de graffiti. Si les artistes ont d'abord perçu ce phénomène comme une reconnaissance, certains ont très vite ressenti un malaise, considéré les œuvres exposées comme des lions en cage. Des lions déprimés et déprimants, privés de liberté et de férocité.

Avec le temps, des murs glauques aux défilés huppés, l'imagerie graffiti a conquis la planète. Des marques de luxe comme Louis Vuitton, TAG Heuer, ou encore le cognac Hennessy ont utilisé ce style pour tenter, avec succès, de conquérir un public plus jeune. Aujourd'hui, lorsque je dois acheter un nouveau cartable pour mon fils, deux modèles sur cinq sont ornés de lettrages « graffiti ». En réaction à cette reconnaissance, à cette assimilation, ou à cette récupération selon le point de vue, les artistes graffiti du 21^e siècle se sont tournés vers des styles beaucoup plus sauvages, plus sales et moins techniques... le « style ignorant » était né. Un style rude, sauvage et urgent, où la virtuosité n'a pas sa place, qui fait inévitablement penser aux gribouillages d'enfant ou aux pulsions psychotiques de l'art brut. Ce refus radical de la beauté académique est venu souligner la volonté de vandalisme, jusqu'à inventer la peinture à l'extincteur, qui permet de réaliser en quelques secondes des

¹ Caroline Verduynde & Catherine Wielant, *Mauvaises herbes* (BE, 2013).

lettrages de plusieurs mètres de haut, sans la moindre précision, et donnant un résultat plus proche de l'agression colorée que de ce que l'on considère habituellement comme une œuvre d'art.

D'un point de vue esthétique, la différence était beaucoup plus ténue au 20^e siècle, mais au 21^e siècle, par contre, les courants graffiti et street art se sont clairement divisés. Sur ce plan-là uniquement, car il est cocasse de constater qu'un très grand nombre d'artistes issus du graffiti, aujourd'hui reconnus par les musées et les pouvoirs publics, continuent à exercer illégalement sous des identités différentes et parfois dans des styles complètement opposés. Certains s'amusent même à vandaliser leurs propres œuvres de commande. La subversion ne survit pas à la reconnaissance et à la diffusion. En revanche, elles peuvent vivre en parallèle, coexister, et parfois même se nourrir l'une de l'autre.

S'il est encore une facette du graffiti capable de rendre ce mouvement si passionnant, c'est son aspect profondément romantique. Je ne parle évidemment pas ici de la période de l'Histoire de l'art – quoiqu'à bien y réfléchir, Géricault et Goya s'inscrivaient eux aussi en opposition à l'académisme de leur temps –, mais bien de romantisme poétique et philosophique. Quoi de plus romantique au fond que de tout risquer; sa liberté, sa santé financière et parfois même sa propre

vie pour peindre? Peindre un mur inaccessible ou un train qui ne sortira peut-être jamais du dépôt sans avoir été nettoyé. Peindre quoi qu'il arrive, toutes les nuits, quels que soient les dangers, peindre sans attendre quoi que ce soit en retour.

Le philosophe Marshall McLuhan est connu pour avoir écrit: "*The medium is the message*", à propos du fait qu'un même propos change de sens en fonction du média qui le porte. C'est précisément de cela qu'il s'agit. Le même mot, par exemple «liberté», prend un sens totalement différent lorsqu'il est écrit à la va-vite sur un mur, ou s'il clignote à la télé dans une publicité pour un abonnement de téléphonie mobile. De la même manière, le graffiti change profondément de sens et de statut lorsqu'il est réalisé de manière illégale sur un train, ou quand il existe dans le cadre d'une initiative publique. Le message est dans le média. La finesse du fond réside au creux de la brutalité de la forme.

Lorsque j'écrivais plus haut que la question du beau n'avait pas sa place en graffiti, je parlais du questionnement autour de la beauté, certainement pas de la beauté elle-même, car pour celui ou celle qui sait la percevoir, la beauté du graffiti est tapie à chaque coin de rue. Une beauté d'autant plus puissante qu'elle ne s'embarrasse pas d'analyse, de conscience et de réflexion. Les lions en liberté ne se demandent pas s'ils sont beaux. Ils le sont, un point c'est tout.





Tags et graffitis.



Tags et graffitis.



Tags et graffitis.



Tags et graffitis.

LE M.U.R. BRUSSELS

Le M.U.R. est l'acronyme de Modulable, Urbain et Réactif. C'est un concept venu de France qui consiste à transformer un panneau publicitaire en un « musée » à ciel ouvert. Repris à Bruxelles de 2016 à 2020 par l'association Costik fondée par Noémie Tant, ce projet réalisé en accord avec les autorités et avec le soutien de l'échevinat de la Culture, proposait à des artistes contemporains, principalement représentatifs de la scène belge, d'investir chaque mois un panneau de trois mètres sur neuf, avec une création originale et éphémère, selon le principe d'une affiche recouvrant l'autre. Acryliques, encres, aérosols ou performances en direct, les modes d'intervention étaient libres et multiples, car, à travers ce mélange des genres, l'objectif était de faire voler en éclat les barrières symboliques qui séparent le public de l'art, et d'offrir un espace d'exposition non-marchand là où les murs sont partout récupérés par des messages publicitaires¹.

Un vernissage était organisé pour l'inauguration de l'œuvre à laquelle le public était convié via les réseaux sociaux et des cartons d'invitation. Outre leur visibilité via un panneau explicatif à des endroits fréquentés du centre-ville, les réalisations ont été systématiquement publiées sur le site internet du projet qui apparaît désormais comme une archive numérique précieuse forte de vingt-huit chapitres, qui présente l'artiste et son œuvre, avec les différents liens vers les sites personnels et autres Instagram ou Facebook, ainsi qu'une courte vidéo du *making of* pour la moitié des travaux. On notera que les artistes recevaient un cachet et un défraiement pour un projet légal prenant la forme d'une commande publique. Une collaboration avec les Halles Saint-Géry, à l'époque

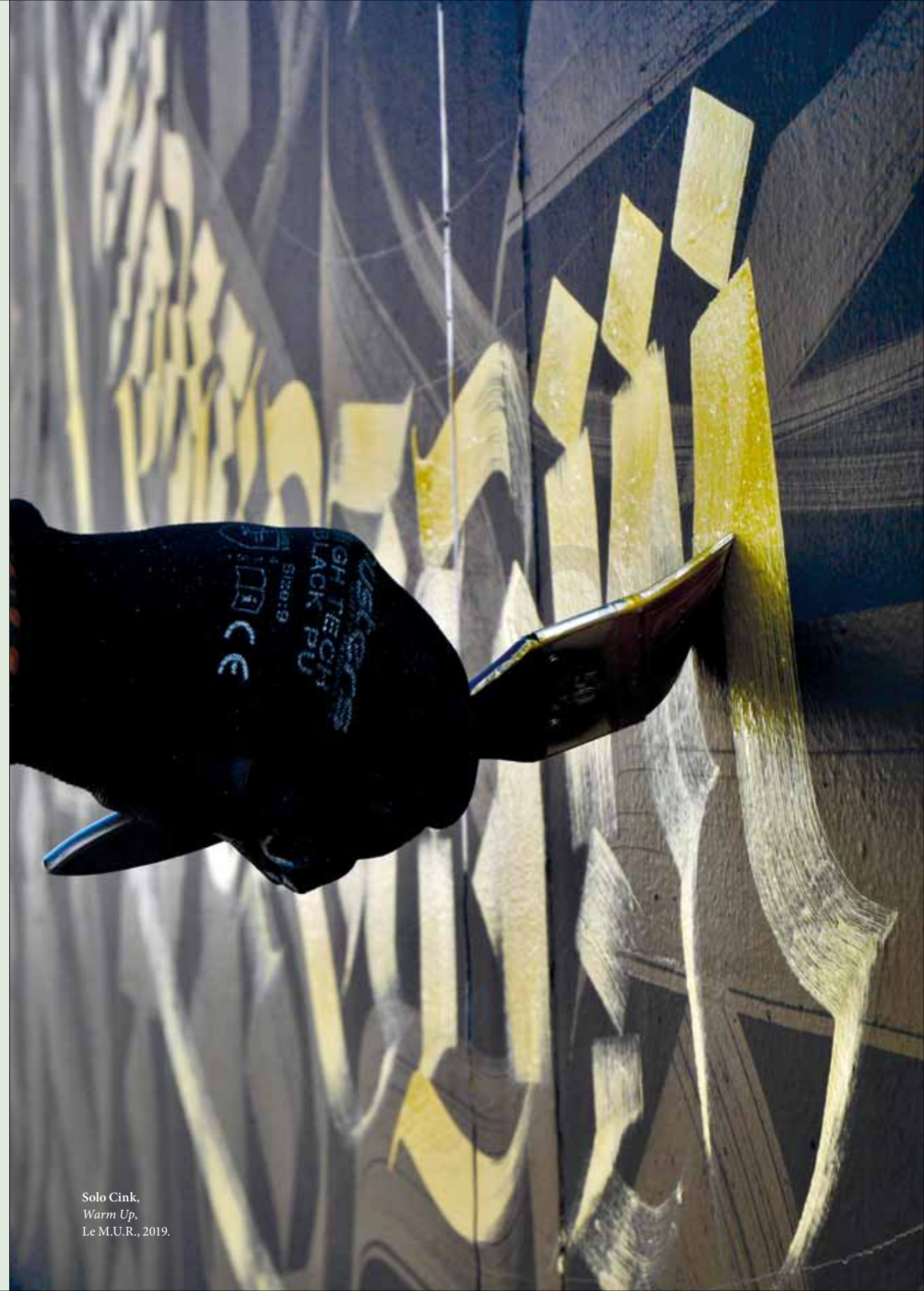
dirigées par Stéphanie Pécourt, a également permis d'« infiltrer » le monde institutionnel.

Si le M.U.R. a pu voir le jour grâce au dynamisme de l'association Costik, qui a pour ambition d'offrir aux graffeurs et aux street artistes une structure qui les encadre dans le montage de projets, au niveau logistique et administratif tout en préservant leur liberté artistique, cette initiative s'inscrit dans une « officialisation » des pratiques dans la mesure où l'entreprise se monte en partenariat avec la Ville de Bruxelles². Ceci étant, cette « négociation » avec les autorités en place permet d'offrir une rétribution aux artistes pour leur travail, sans contrainte de sélection de la proposition artistique qui demeure entièrement libre, et s'inscrit malgré tout dans un combat contre le système, dans la mesure où il s'agit de s'approprier le principe des panneaux d'affichage publicitaire jugés envahissant dans l'espace urbain, et résultant d'un monde consumériste face auquel il faut entrer en résistance. En outre, la visibilité nouvelle offerte à cet art urbain – travail légal de jour, au niveau du trottoir où déambulent les passants – contribuait, au-delà d'une prise de conscience du caractère omniprésent de la publicité en ville, à changer le regard porté sur ces nouvelles pratiques artistiques jusque-là déconsidérées dans le chef du grand public et trop souvent associées à de la délinquance. Sans nécessairement adhérer à l'esthétique des œuvres, le public prend forcément conscience, durant les quelques jours de travail auxquels il peut assister, de la virtuosité nécessaire pour la conception et la réalisation d'une fresque de cette dimension en si peu de temps – sans compter l'observation en direct de la grande maîtrise des gestes du graffeur, notamment dans la manipulation des bombes de peinture.

1 Voir <https://www.lemurbrussels.com>, <http://www.costik.be>. Le projet est repris sur le site du PARCOURS street art de la Ville de

Bruxelles: https://parcoursstreetart.brussels/oeuvres/129_parcours-street-art_le-m-u-r-brussels/.

2 Situation comparable à l'*Open Wall* mis en place par Dynamic Art (voir, dans ce même volume, le focus sur ce projet).



Solo Cink,
Warm Up,
Le M.U.R., 2019.



Djamel Oulkadi,
Chapitre 7,
Le M.U.R., 2017.



Do The Writing,
Chapitre 11,
Le M.U.R., 2017.

Somey,
Chapitre 3,
Le M.U.R., 2016.





Kanser.
Chapitre final.
Le M.U.R., 2020.

AUX ORIGINES ÉTAIT LA SUBVERSION

Par l'auteur du blog *Graffiti Art on Train*¹

ÉCRIRE SON NOM

La nuit du 26 au 27 juin 2012, des mecs ont escaladé les échafaudages du Palais de Justice de Bruxelles jusqu'à la coupole fraîchement restaurée. Tout cela pour y apposer un nom à la bombe de peinture: *idEAHOT*. Le lendemain soir, l'information faisait la une du journal de la chaîne de télévision privée RTL-TVI, reprise par de nombreux autres médias dans les jours qui ont suivi. L'occasion d'associer le graffiti à du vandalisme – à de la déviance – et de mettre en garde leurs auteurs face aux risques encourus. Ensuite, d'évoquer le graff comme un moyen d'exister et de se créer soi-même, un acte politique de remise en cause de l'ordre établi, de détournement de l'espace, et de reconnaissance par ses pairs. Pour moi, parmi les actions réalisées en Belgique, elle correspondait le plus à l'esprit du graffiti. L'idée de conserver le graff n'est venue à l'esprit de personne, bien au contraire...

Le mardi 23 octobre 2012, le quotidien La Libre Belgique faisait état de l'arrestation d'un suspect. Dans l'article intitulé: « De la détention préventive pour un dangereux tagueur » on pouvait notamment lire:

« Un avocat pénaliste parle de détournement de la détention préventive, un autre critique les arguments développés par le ministère public (qui a parlé de la peur qu'inspireraient les tags à l'opinion publique) pour s'opposer à la libération du suspect. Suspect inculpé de destruction d'édifice public et risquant

entre un et quinze ans de prison [...]. Le fait de dessiner des graffitis sans autorisation constitue pourtant une infraction pénale en tant que telle, punie de six mois de prison maximum². »

Des peines exagérées qui ne font qu'augmenter l'aura du tagueur dans le milieu du graff, tout en ruinant parfois une partie de sa vie.

ART, GUERRE, VANDALISME?

Il est bon de rappeler que le graff des origines, ce sont les « vandales » – anonymes pour le grand public, mais connus et reconnus par le milieu, la justice et la police. Le vandalisme fait partie de l'ADN du graff. Les vandales peignent dans les dépôts de trains, le long des autoroutes, rarement sur les murs. Ils taguent en rue et ne font jamais de commandes publiques. Peu ont conservé cet esprit; qui connaît les ANIMALS, NAWAS, PSK ou les RALERS³? Ce sont pourtant les *crews* les plus respectés et les plus actifs en Belgique depuis de nombreuses années. Le vandalisme étant un passage obligé pour être reconnu par ses pairs.

Depuis toujours les pouvoirs publics tentent d'éradiquer ce déferlement graphique. Récemment la commune d'Ixelles et la SNCB/Société nationale des chemins de fer belges ont adapté leur stratégie de lutte en misant sur le street art. Considérant

l'illégal comme non-art et le légal comme art, associant l'illégal au sentiment d'insécurité et, *a contrario*, le légal au sentiment de sécurité, tous espèrent réduire les créations sauvages ou à tout le moins les reléguer vers d'autres murs que les leurs⁴. Les résultats de cette « fresquisation » murale forcée sont peu appréciés des tagueurs et des graffeurs lorsqu'on efface des murs qui font partie de l'histoire du graffiti⁵. D'autres initiatives sont, par contre, très bien perçues quand il s'agit de recouvrir des murs gris comme aux abords du parc Maximilien à Bruxelles⁶.

Une partie plus surnoise se joue entre la Ville de Bruxelles et ses artistes. Depuis peu, elle ajoute dans ses contrats des clauses telles que « l'œuvre sera la propriété de l'ASBL Brufête⁷ » et dans la partie relative à la mise en œuvre du projet: « l'artiste [organisateur] veillera à atteindre un équilibre entre les hommes et les femmes dans la sélection des artistes qu'il programmera ». C'est ce qu'a pu constater l'association Costik dans la proposition de renouvellement de sa convention, ce qui a poussé l'équipe à renoncer à poursuivre le projet Le M.U.R. Brussels.

UNE SOCIÉTÉ DISCRÈTE

La carrière habituelle du graffeur débute par le tag, se poursuit par le graff pour évoluer vers le street art. Certains artistes pratiquent les trois disciplines – les deux premières étant souvent liées et, contrairement au street art, la lettre en est la composante principale. Pour le graffeur, ce qui compte c'est la lettre, toujours à réinventer. Des lettres illisibles pour le profane, dégoûtantes de couleur parfois accompagnées d'un personnage et dédiées au *crew* et à ses membres. Pouvoirs publics, médias et public en général ont tendance à établir une hiérarchie de valeur entre le tag associé à du pur vandalisme, le

graff « parfois beau » et le street art « très tendance ». Les débutants se perfectionnent lors de stages dans les maisons de jeunes, dans la rue ou dans des lieux parfois improbables. Un bel exemple est le Byrrh (2015-2016) où, dans un bâtiment proche de Tours et Taxis à Bruxelles, sous l'impulsion de Gaetan Tarantino et de Fred Lebbe⁸ toutes les générations de graffeurs ont pu se perfectionner. On y croisait des jeunes, de grands anciens, des légendes, des graffeurs de trains, des street artistes, des étrangers de passage... Ce fut une expérience très enrichissante pour tous.

Les street artistes, ou artistes urbains, peignent des fresques murales souvent à la bombe. Ils utilisent des techniques mixtes et s'inscrivent, entre autres, dans la lignée des muralistes mexicains du début du 20^e siècle. Contraint au respect de la *doxa* du commanditaire et bien souvent des riverains, le street artiste répond généralement à un appel d'offre, travaille sur des murs légaux, assez rarement avec des lettrages. Le street art se décline également sous la forme d'affiches, de pochoirs et de stickers.

Cette société discrète est traversée par des histoires de familles, comme l'illustre parfois les vagues de « toyage⁹ » dont sont victimes les membres d'un *crew*. Elle a ses luttes intestines, entre les adeptes du graffiti des origines et les street artistes décidés à vivre de leur art. Elle a ses règles; lorsque par mégarde un tagueur a apposé sa signature à un endroit non-approprié, un ancien a demandé: « Quelqu'un le connaît? [...] Dis-lui de venir me trouver [...]. Je lui expliquerai [...] ». Le bouche-à-oreille a fait son effet, le tagueur a payé les bombes pour réparer ses dégâts. En arrière-fond de ces anecdotes, il y a le respect envers les anciens et leurs faits d'armes, celui envers les morts « pour le graff », et auxquels on dédicace toujours des pièces, des années après leur disparition.

1 Voir <https://graffiti-art-on-trains.blogspot.com>. Ce blog peut être considéré comme un partenaire structurel du projet Le M.U.R. dans la mesure où il assure systématiquement la diffusion des projets réalisés tout au long de l'aventure (voir encore, du même auteur, *La lettre est leur*

matière. 2020 – *Exercices d'admiration*, Bruxelles, #graffitiartontains, 2021: précieux recueil imprimé de graffitis sur des trains, considéré comme un prolongement naturel du blog).

2 Voir <https://www.lalibre.be/belgique/de-la-detention-preventive-pour-un-dangereux->

tagueur-51b8f31e4b0de6db9c85af8.

3 Un livre pour découvrir leur univers: *Ralers Bruxelles*, Bruxelles, Éditions Premier, 2019.

4 Voir le blog de Viviane Teitelbaum, alors échevine de la Propreté à la Commune d'Ixelles: <http://vitelu.be/streetartixelles/>,

et le site de la SNCB: http://www.belgianrail.be/fr/corporate/Presse/Presse-releases/22_09_2017.aspx.

5 Voir <https://graffiti-art-on-trains.blogspot.com/2019/06/qui-veut-buffer-les-bcp.html>.

6 Un projet de l'association Une ville

en couleur: <http://unevilleencouleur.com/2019/07/31/jaba/>.

7 Brufête est une association à laquelle la Ville confie depuis 2005 la mission de mettre sur pied et d'organiser des événements culturels sur son territoire, voir <https://www.brufete-brufest.be>.

8 Respectivement maîtres d'œuvre des projets Station De Wand à Laeken en 2007-2008 et Kosmopolite Art Tour Belgium en 2012 et 2015 (sur ce dernier projet, voir dans ce même volume, le focus sur Farm Prod).

9 Action de recouvrir un graff par un autre.

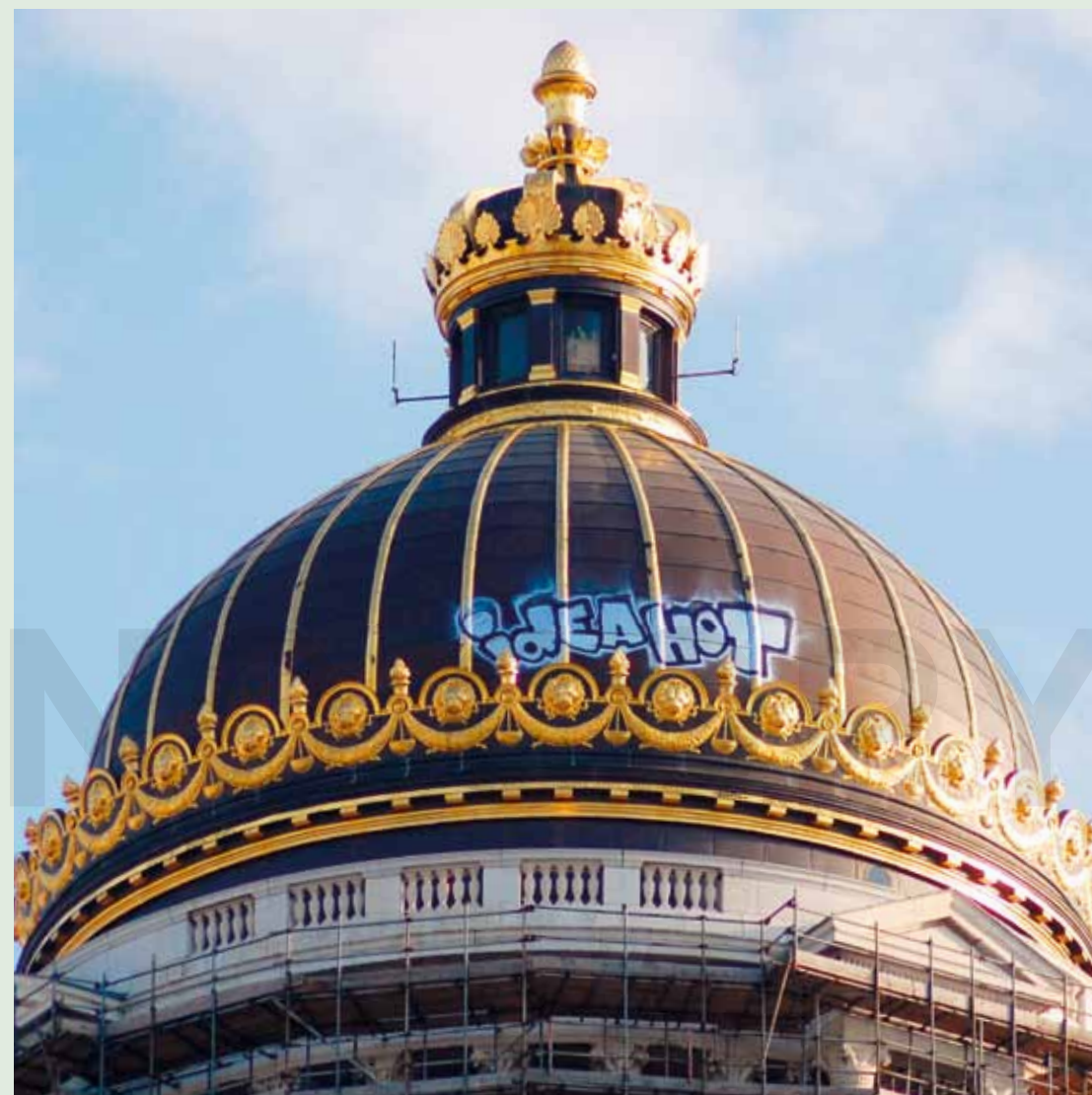
VOIR DU GRAFFITI

Le graffiti peut-il s'exposer dans un musée? Deux tentatives institutionnelles n'y sont pas parvenues¹⁰. L'entreprise est semée d'embûches: comment habiter et faire vivre un espace muséal si éloigné des rues et des dépôts de trains? J'entends encore Shock¹¹ dire en boutade (mais c'était plus qu'une boutade): «Moi aussi on m'a demandé de participer [à l'exposition *YO Bozar*]. Mais quand j'ai vu que la demande était signée par un commissaire, je me suis dit: "ça, ce n'est pas pour moi!"». Plus qu'une reconnaissance des institutions, les graffeurs et tous les artistes ont d'abord besoin de lieux pour peindre. Des lieux ouverts 24h/24. Les pouvoirs publics ont un rôle à jouer, le privé aussi, en proposant des lieux en attente de rénovation – des lieux gérés non pas par les propriétaires mais par les artistes. La Belgique possède des centaines d'artistes talentueux, graffeurs ou non, mais plutôt que d'ouvrir les murs on assiste à une régression dans la mise à disposition d'espaces pour créer. Une politique d'ouverture permettrait aussi de réduire le vandalisme.

Les trains et les abords des gares sont les endroits les plus accessibles pour découvrir du graffiti. Même le graff sauvage est de mieux en mieux perçu; et lorsqu'un accompagnateur

de trains m'écrit, sous couvert d'anonymat, en demandant si l'on pouvait éviter de graffer entièrement les fenêtres et les chiffres sur les trains, il ajoute avec malice: «À part cela je dois vous dire: "c'est pas bien", mais vous le savez déjà! Alors je vous demande seulement de tenir compte de mes remarques; les derniers graffs immondes de PSK du genre "Je retourne un pot de peinture argentée sur le train", nous ont particulièrement énervés¹²!».

Le graff peut aussi se vivre en direct dans un endroit légal – rue des Rivages sous le ring de Charleroi, par exemple. L'endroit reflète le mépris accordé aux artistes en général, mais l'environnement correspond assez bien au graff des origines: en plein chantier, entouré de toxicos, de prostituées et de rats. Ni commissaires de quelque espèce que ce soit, ni curateurs, juste des mecs qui créent... Passez dire bonjour et regarder les trains, on lira ensemble «ces noms de guerre au cœur de la métropole¹³»: AMER PSK FUCK STREET ART JONAS NORM CIMER GEDUN ZOLK SOLID APH SEEZ TASHE HAPY PSYCHOPATHS DRUE BISCOTO WAULE STUP BURNE ETIK WIK ACAB RUIDO SENDR 7CLICK PSIKO KUISTO RUDE ROSIE SHOCK SHOCK SHOCK... Loin, très loin des dorures du Palais de Justice.



Intervention spontanée sur la coupole du Palais de Justice, 2012.

10 *EXPLOSION. L'art du graffiti à Bruxelles*, par Adrien Grimmeau au Musée communal d'Ixelles en 2011, et *YO. Brussels Hip-Hop Generations*, par Adrien Grimmeau et Benoît Quittelier à BOZAR en 2017.

11 Le plus grand graffeur belge sur trains (1972-2018).

12 Publié sur le blog <https://graffiti-art-on-trains.blogspot.com/2018/01/un-accompagnateur-de-train-mecrit.html>.

13 Citation en hommage au texte de Jean Baudrillard, «Kool Killer ou l'insurrection par les signes», in *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 118-128.



Lefaser,
Chapitre 19,
Le M.U.R., 2018.

DE NEW YORK À PARIS

Valérie Petre et Thomas Lallier

La nébuleuse des interventions artistiques urbaines que l'on rassemble généralement sous l'appellation de « street art » peut être abordée dans le contexte d'une « normalisation » des pratiques sous l'influence d'acteurs publics et privés. Ce phénomène s'observe désormais à un niveau mondial. On abordera ici deux situations distantes géographiquement mais convergentes sur le plan des enjeux sous-jacents, malgré quelques spécificités. D'une part, le cas de *Five Pointz* : à partir de 1993, dans le cadre d'un programme destiné à décourager le vandalisme (programme *Graffiti Terminators*), une usine désaffectée de Long Island City dans le Queens à New York, s'est transformé au fil des années en un véritable « musée » de graffitis et de fresques murales, sous la conduite d'un curateur, pour être finalement détruite dans le cadre d'un projet immobilier. D'autre part, le cas de la *Tour Paris 13*, un immeuble du 13^e arrondissement de Paris, investi, avant sa démolition programmée, par des dizaines de street artistes à l'initiative d'une galerie privée en accord avec les autorités publiques, et qui, ici encore, est devenu un lieu de référence éphémère pour ces nouvelles pratiques artistiques. Si les projets ont tous deux connu un succès de fréquentation extraordinaire, leur temporalité diffère cependant : d'un côté l'apparition progressive des interventions à *Five Pointz*, qui s'étire sur plus de vingt ans, de l'autre le chantier rapide et encadré des réalisations à la *Tour Paris 13*, fulgurance d'un peu plus d'une année. Par extrapolation, ces deux cas emblématiques peuvent ainsi contribuer à mieux saisir l'évolution du contexte de création en milieu urbain, en même temps qu'observer le glissement des pratiques du graffiti vers le street art.

1 Contribution de Valérie Petre.

NEW YORK OU LA GENTRIFICATION DU QUARTIER DE BUSHWICK¹

L'artiste a toujours été perçu comme un pionnier de la transformation des zonings post-industriels et ce dès que l'on a commencé à observer une réaffectation et un embellissement des zones utilisées auparavant à des fins industrielles, de la fin du 19^e siècle jusqu'à la moitié du 20^e siècle. Ce phénomène sera souvent décrit comme un phénomène de gentrification. En effet ne bénéficiant pas de moyens financiers élevés, les artistes sont à la recherche d'ateliers mais aussi de logements à un coût à la hauteur de leurs propres moyens. Les immeubles industriels laissés à l'abandon sont considérés comme du « pain béni » : d'un côté, les grandes surfaces brutes

de ces immeubles constituent des locaux idéaux, des ateliers pour y travailler, et de l'autre, ces anciennes usines désaffectées ou autres manufactures leur laissent suffisamment d'espace pour qu'ils puissent y créer un logement et un espace de vie, souvent communautaire d'ailleurs.

Bien souvent, la mise en avant de l'arrivée des artistes dans un quartier était perçue comme un signe avant-coureur de l'embourgeoisement des lieux. Il est utile de préciser ici que la catégorie d'artistes citée dans les écrits scientifiques est en général issue de la scène alternative, à savoir celle qui n'est pas subventionnée. Il y a donc lieu de penser que les graffeurs – ces artistes s'exprimant dans la rue que l'on appellera par la suite street artistes – ne font pas exception. Bon nombre d'entre eux considèrent leur art comme le palliatif d'une ville malade². Ils estiment que la présence d'un mur de béton abîmé est une agression visuelle et tâchent de lui redonner de la prestance³. C'est pourquoi le street artiste français Da Cruz⁴ comparera les fresques à des « sparadraps colorés » de la ville (*"We are the city's colorful Band Aids"*⁵). Par son action, l'artiste rend le quartier plus glamour et met de la couleur dans un paysage urbain morne. Le street art va jouer un rôle avant, pendant et après la transformation urbaine. Les autorités, promoteurs immobiliers et propriétaires, n'hésiteront pas à faire appel à des artistes internationaux, ce qui engendre parfois de grosses tensions avec les artistes du cru comme on peut par exemple l'observer dans le quartier de Bushwick (Brooklyn) qui est en cours de gentrification.

Les artistes ont un sentiment ambivalent par rapport au phénomène de la gentrification. Ils s'installent souvent dans des quartiers négligés et multiculturels, où le coût de la vie correspond à leurs faibles revenus financiers, et où s'offrent à eux d'immenses pans de murs où exprimer leur créativité artistique. Bien qu'initialement ils aient le sentiment de peindre pour eux et pour la communauté, l'embellissement qui en découle entraîne inévitablement de gros changements pour la vie du quartier. En effet, la présence de fresques artistiques rend le voisinage plus agréable et bien souvent il devient un lieu branché, où viennent s'installer les classes plus nanties, où la vie nocturne se développe et où affluent les touristes. L'arrivée de la classe moyenne supérieure, amatrice d'art et de culture entraîne généralement une hausse des loyers qu'ils ne peuvent plus se permettre de payer, les oblige *in fine* à devoir quitter les lieux. C'est ainsi que l'artiste peut devenir malgré lui une victime du phénomène de gentrification qu'il a lui-même initié⁶.

D'un autre côté, lorsqu'un quartier se transforme, l'artiste y voit un intérêt : l'arrivée des nouveaux habitants lui donne une meilleure visibilité et attire probablement des clients potentiels. En démarchant les propriétaires pour leur proposer de peindre gratuitement sur leurs murs, les artistes gagnent en visibilité et jouent un rôle important dans la revalorisation dudit quartier. Comme le fait remarquer Ronald Kramer, dont la thèse de doctorat portait sur la culture du graffiti à New York, ces artistes nouvellement sortis de

2 Jean Duvignaud, *La solidarité: liens de sang et liens de raison*, Paris, Fayard, 1986.

3 Benjamin Pradel, « Entre institutionnalisation et clandestinité: le Graffiti ou l'hydre à 2 têtes », in *Consommation et Société*, 2005, p. 177-189.

4 Graffeur français actif depuis les années 2000.

5 Fanny Arlandis, "The perverse effect of Street art on Neighborhood Gentrification", in *Le Monde*, 4 avril 2013 (voir <https://www.worldcrunch.com/culture-society/the-perverse-effect-of-street-art-on-neighborhood-gentrification>).

6 Voir, de façon générale, Elsa Vivant, *Qu'est-ce que la ville créative?*, Paris, PUF, 2009.

7 Ronald Kramer, «Painting with permission: Legal Graffiti in New York City», in *Ethnography*, n° 11/2, 2010, p. 235-253.

8 Fanny Arlandis, *loc. cit.*

9 Le nom de ce collectif est construit sur la combinaison de spray et d'Austin Texas, voir <https://spratx.com>.

10 Rachel Romero, «Bittersweet ambivalence: Austin's street artist speak of gentrification», in *Journal of Cultural Geography*, n° 35/1, 2018, p. 1-22 (traduction de l'auteur).

11 Rafael Schacter, «Street Art: a Force for Gentrification» (2015), in <https://www.houstonchronicle.com/local/gray-matters/article/Street-art-A-force-for-gentrification-6624702.php>.

12 Jan Dalley, «Why Artwashing is a dirty word?», (2018), in <https://www.ft.com/content/479cb6b2-a0af-11e8-85da-eeb7a9ce36e4>.

l'illégalité affirment aimer la confrontation avec le public. S'exprimer en plein jour leur plaît, car cette technique permet de renouer avec le reste de la société et de recevoir des critiques qui sont bien souvent positives⁷. Nicholas Riggle, docteur en philosophie à NYU/New York University, ajoute que le street art doit interagir avec le public de manière naturelle, créative et spontanée⁸.

Le fait d'utiliser le street art dans certains quartiers n'est pas anodin. Les cités post-industrielles étaient bien souvent occupées par une communauté relativement pauvre avec un taux de criminalité assez élevé où, bien souvent, des bandes urbaines faisaient la loi. Les murs des immeubles étaient recouverts de graffitis. En commandant des œuvres à des street artistes, les autorités essayent ainsi de redonner aux quartiers post-industriels un côté plus « authentique ». Un street artiste Texan faisant partie du collectif sprATX⁹ dira en parlant de son quartier en cours de gentrification :

« Les gens qui vivent dans des complexes d'appartements sont des "jeunes riches" et le street art est plus populaire chez les jeunes. Ce sont ces personnes qui sont les gentrificateurs! [...] Qu'ils viennent d'une autre ville ou non, ceux qui gentrifient ces quartiers veulent ressentir une "sensation urbaine". "Je veux être dans un secteur qui ressemble à un quartier malfamé, mais je ne veux pas vivre dans un voisinage malfamé" ou "je veux vivre à proximité d'un endroit louche". Vous voyez ce que je veux dire? C'est comme dire "je veux un ghetto non menaçant"¹⁰. »

Le street art apporte donc ce que l'on pourrait appeler un « esthétisme de la transgression » qui va avoir pour but d'ignorer la signification que ce lieu peut avoir pour les résidents, ainsi que le côté historique et culturel du quartier¹¹.

Une autre conséquence de la gentrification ressentie par les artistes locaux est le phénomène de ce qui est communément appelé « Artwashing ». Ce terme est assez péjoratif et se réfère à l'arrivée de galeries d'art dans les quartiers gentrifiés¹². Ce nom commun a été utilisé pour la première fois en 2016, à l'occasion de manifestations anti-gentrification dans le quartier de Boyle Heights à Los Angeles. L'argument utilisé par les manifestants pour exprimer leur colère était que l'arrivée des galeries d'art dans leur quartier obligeait d'une certaine manière les commerçants et les services locaux à se déplacer en faisant monter les prix de l'immobilier.

Pour les populations lésées, il s'agit là d'une politique délibérée de la part de agences de biens immobiliers qui ont comme objectif de « nettoyer par [l'utilisation de] l'art » un quartier dans le but de lui permettre de se développer de manière à attirer une population plus instruite, et qui apprécie la culture. Ce fut par exemple le cas dans le quartier de Chinatown à Manhattan où plus de soixante galeries d'art sont venues s'installer entre 2014 et 2017. À ce sujet, *The Chinatown Art Brigade* écrira ceci :

« Les loyers ont augmenté et les locataires et les petits commerces situés dans les environs qu'ils aient des moyens financiers élevés ou faibles ont été chassés. L'hyper-développement – par l'apparition d'immeubles à appartements de luxe, d'hôtels et de galeries – met en danger la manière de vivre et les moyens de subsistance des résidents de longue date. Le groupe reconnaîtra que la gentrification est le résultat d'un certain nombre de facteurs, comme ce fut le cas à SoHo, Chelsea et, plus récemment à Bushwick, les galeries d'art sont les premières entreprises à embourgeoiser la classe ouvrière ou les quartiers industriels¹³. »

En outre, en plus de nuire aux habitants qui se voient chassés de chez eux, les galeries qui viennent s'installer dans les quartiers en plein essor arrivent avec les artistes qu'ils représentent. Ils ne tiennent aucunement compte de la communauté artistique locale, qui prendra cette attitude dédaigneuse comme un outrage et une provocation.

Le cas emblématique de Bushwick

Le quartier de Bushwick à Brooklyn est un quartier où vivent essentiellement des Portoricains. Cet endroit, considéré jusque récemment comme un véritable coupe-gorge, fut l'une des scènes principales des émeutes lors du *Blackout* de 1977¹⁴. Depuis 2012, des dizaines de nouvelles fresques murales y apparaissent chaque année. C'est à l'initiative d'un certain Joe Ficalora que le lieu fut porté sur le devant de la scène du street art : pour rendre hommage à sa mère décédée, ce natif du quartier eut en effet l'idée d'engager un artiste pour réaliser une peinture murale qui, en outre, redonnerait des couleurs à l'environnement urbain. Cet événement est à l'origine de la création du *Bushwick Collective* qui invite désormais régulièrement des street artistes issus de la scène internationale.

Ceci étant, on constate que les œuvres de ces artistes invités par le *Bushwick Collective* sont régulièrement presque instantanément détruites par les graffeurs locaux. Pour élucider cette tension, il est intéressant de remarquer que les murs attribués aux créateurs par le Collectif – ou par ceux qui démarchent les propriétaires des immeubles pour louer les murs de leurs propriétés, comme le fait par exemple la société privée *Colossal Media*, spécialisée dans les annonces publicitaires¹⁵ – étaient le plus souvent déjà couverts d'œuvres peintes à la bombe aérosol par des graffeurs du cru.

Marie-Cécile Flageul, protagoniste française très impliquée dans l'aventure de *Five Pointz*¹⁶, mais aussi fondatrice, directrice et curatrice du MOSA (Museum of Street Art) installé à Bowery (Manhattan), expliquera, lors d'un entretien réalisé dans le cadre de cette recherche, que les street artistes allochtones ne se posent probablement pas la question de savoir qui sont ceux qui ont réalisé le lettrage sur lequel ils vont peindre leurs fresques. Ces nouvelles œuvres d'art prennent parfois des jours à être finalisées et

13 Jillian Billiard, « "Artwashing" and What Are Galleries Doing to Resist It? » (2018), in https://www.artspace.com/magazine/art_101/in_depth/art-gentrification-what-is-artwashing-and-what-are-galleries-doing-to-resist-it-55124 (traduction de l'auteur).

14 Durant l'été 1977, une panne de courant a plongé dans le noir la ville de New York durant 48 heures, déclenchant des émeutes et des pillages, entraînant l'arrestation de 4 000 personnes.

15 Voir <https://colossalmedia.com>.

16 *Five Pointz* désigne depuis 1993 un lieu appelé à regrouper les artistes graffeurs des cinq "boroughs" (quartiers) de New York (Manhattan, Queens, Bronx, Brooklyn et Staten Island). Ce complexe industriel désaffecté de Long Island City (Queens) fut considéré comme la « Mecque du graffiti » couvert de 20 000 m² de fresques, sous la supervision du curateur Jonathan Cohen (dit Meres One). *Five Pointz* est finalement recouvert de peinture blanche durant la nuit en novembre 2013, sur décision du promoteur immobilier ayant racheté le complexe pour y bâtir des tours de logement dans le cadre de la gentrification du quartier – décision qui indigna de nombreux artistes qui s'étaient battus pour sa conservation. Si l'immeuble est finalement démoli en septembre 2014, on notera qu'en 2018, un juge fédéral a reconnu le statut d'œuvres d'art à des dizaines de fresques alors disparues, ce qui entraîna l'octroi de dommages et intérêts conséquents aux artistes!

17 Entretien réalisé le 26 février 2019 au MoSA – Bowery – New York .

18 Natasha Rodriguez, «The War of the Walls» (2017), in <https://medium.com/the-brooklyn-ink/the-war-of-the-walls-57df0daeb21>.

19 Fanny Arlandis, *loc. cit.* (traduction de l'auteur). Texte original: *You can't fight against bulldozers, but you can have an impact on what people are thinking before, while it's happening and after.*

20 Natasha Rodriguez, *loc. cit.* (traduction de l'auteur).

ces dernières seront peut-être détruites en une nuit par un coup de bombe aérosol. Par ce geste, les artistes locaux montrent aux nouveaux venus qu'ils s'installent sur un territoire, qui n'est pas le leur, et qu'ils désapprouvent le fait qu'ils ne respectent pas les règles du jeu en venant peindre sur leurs plates-bandes¹⁷. Dans ce contexte, citons Zexor, street artiste natif de Bushwick, dont la célébrité doit à sa diligence à marquer son territoire en repassant impitoyablement sur les nouvelles fresques¹⁸.

Depuis la création d'œuvres murales à l'initiative du *Bushwick Collective*, le quartier s'est très vite gentrifié et est encore à l'heure actuelle en cours de transformation. Le lieu est aujourd'hui considéré comme le « Temple du Street Art ». Les touristes affluent de par le monde pour visiter cet ancien ghetto devenu branché grâce à son musée à ciel ouvert. Artistes locaux et riverains se voient peu à peu chassés de leurs habitations car le prix de ces dernières n'est plus à la hauteur de leurs moyens financiers. Leur quartier se verra transformé et les habitations qui ont abrité plusieurs générations de Portoricains seront petit à petit remplacées par de nouvelles constructions, des restaurants et bars branchés, des magasins bios et véganes, et des galeries d'art, bien entendu...

Conscients de leur rôle indirect de gentrificateurs, certains artistes décident de sensibiliser la population locale au fait que la transformation urbaine n'est pas forcément quelque chose de positif à accepter sans réagir. Le street artiste Da Cruz, dira à ce sujet :

« On ne peut pas lutter contre les bulldozers, mais on peut avoir un impact sur ce que les gens pensent avant, pendant que cela se passe et après [la régénération du quartier]¹⁹. »

Hops Art, un street artiste natif de Brooklyn, bien qu'appréciant le métissage de population qu'entraîne la gentrification, a décidé de rendre compte de ce qui se passe dans les quartiers réhabilités en l'intégrant à ses fresques. Ce dernier, qui a assisté à la transformation de son voisinage par l'augmentation de nouvelles constructions luxueuses, érigées sur les ruines des anciens logements délaissés par les locaux moins nantis, témoigne :

« Le quartier accueille désormais la jeunesse, les jeunes veulent venir ici dans le but d'améliorer leur vie. C'est bien, j'aime les quartiers mixtes. Cependant, mon problème concerne le logement à un prix abordable. On construit tous ces immeubles de logements avec des appartements luxueux et qu'est-ce qui arrive aux gens que l'on expulse ? Où vont aller ces familles ? C'est mon histoire. J'en fais autant de fresques que possible²⁰. »

Peut-on pour autant considérer qu'il s'agisse d'un acte cohérent de sa part ? Il est conscient que le fait de mettre sa ville en couleur et d'en faire une sorte de musée à l'air libre mettra son quartier en évidence sur la carte artistique, ce qui attirera de nouveaux venus, et engendrera par la même occasion de

nouvelles constructions. Il se rend cependant compte du rôle qu'il joue, car en parlant de sa participation au *Bushwick Collective*, il précise :

« Si je m'y mets et que je collabore avec un autre artiste, je participe d'une certaine façon au fait que de plus en plus d'appartements luxueux verront le jour. Et c'est là que se trouve la confrontation [avec les riverains et les artistes locaux]²¹. »

Suite à la gentrification de Bushwick, accélérée par les actions du *Bushwick Collective*, un groupe d'artistes new-yorkais a décidé de mettre littéralement en lumière le problème. C'est ainsi que le groupe contestataire *Mi Casa No Es Su Casa* (Ma maison n'est pas ta maison), vit le jour dans le quartier. En s'associant avec le groupe *NYC Light Brigade*, le projet artistique *Illumination Against Gentrification* a été mis en place. Ce projet a pour vocation de créer des enseignes lumineuses en néons affichant des slogans tels que « *Gentrification is the New Colonialism* » (la gentrification est la nouvelle forme de colonialisme), « *Not for Sale* » (pas à vendre), « *No Me Desplaces* » (ne me déplace pas), « *No Eviction Zone* » (pas de zone d'expulsion), pour ne citer que ceux-là. Ces artistes engagés installent ces enseignes en signe de contestation dans des petits commerces locaux et chez des habitants un peu partout dans les cinq boroughs de New York City²². Par ailleurs, on retrouve souvent ces mêmes slogans écrits à l'aide de pochoirs sur des murs ou des palissades au cœur des quartiers en cours de gentrification.

Conclusion

À Bushwick, comme dans d'autres quartiers de par le monde, l'utilisation du street art pour lancer ou accélérer la gentrification ne convient certes pas à tout le monde. On observe que les nouveaux arrivants débarquent avec leurs habitudes, que le prix des loyers devient inabordable pour les résidents et artistes locaux. Pour calmer les tensions, il serait raisonnable d'instaurer, dès les premières phases d'une gentrification, un dialogue entre les différentes parties prenantes. En allant à la rencontre et en sondant les artistes du cru, les promoteurs immobiliers et les propriétaires terriens éviteraient de donner aux créateurs autochtones le sentiment d'être « mis sur la touche », lorsque les nouvelles galeries et promoteurs s'installent en ayant pris le soin d'emmener avec eux leurs protégés.

PARIS OU L'AVENTURE DE LA TOUR PARIS 13²³

Au début de l'année 2013, Matthieu Buchsenschutz, producteur au sein de la société de production La Blogothèque, avec laquelle je travaille régulièrement, me parle d'un projet documentaire pour lequel il avait été contacté par la chaîne France Ô. Il s'agissait de concevoir et de réaliser un projet transmédia (documentaire et dispositif transmédia en ligne) sur un projet d'intervention artistique *in situ* à Paris²⁴. Un galeriste parisien

21 *Ibidem* (traduction de l'auteur).

22 Jillian Billiard, *op. cit.*

23 Contribution de Thomas Lallier, réalisateur du film documentaire *La Tour Paris 13* (FR, 2005). Voir aussi Thomas Lallier, « *Tour Paris 13* : le cinéma documentaire entre mémoire et scénographie de l'éphémère », in *ÉchoGéo*, n° 44, 2018 (<https://journals.openedition.org/echogeo/15456>).

24 Le financement du projet de dispositif transmédia, qui incluait un documentaire destiné à la télévision, était assuré par la chaîne France Ô et le Centre National de la Cinématographie – un schéma classique dans l'audiovisuel français.

envisageait de réunir plusieurs dizaines d'artistes du monde entier dans un immeuble d'habitation voué à la destruction, les laisser s'approprier tous les espaces disponibles, leur fournir les moyens de travailler et enfin faire découvrir lors d'une exposition publique les pièces qui en résulteraient, avant la destruction effective de l'immeuble. Un projet hors normes baptisé *Tour Paris 13*, réalisé en secret, avec plus de 4 500 m² de surface au sol, des pans de murs et des plafonds, neuf étages et des sous-sols, soit trente-six appartements entre deux et cinq pièces dédiés au street art, en plein Paris, dans le 13^e arrondissement, au bord de la Seine et face au Ministère des Finances – ce qui, au vu de la pression foncière parisienne, était voué à devenir un événement remarquable.

J'ai commencé à travailler effectivement sur le projet en avril 2013, avec en perspective six mois de tournage et de post-production pour la réalisation d'un site internet interactif, en imaginant une manière de tourner qui me permettrait d'obtenir des rushes utilisables pour les vidéos du site internet, mais également pour le montage du film documentaire, que je souhaitais commencer après la destruction de la Tour. J'avais à ce propos posé comme unique condition pour accepter le projet le fait que la Tour soit vraiment détruite, qu'elle ne puisse pas être *in fine* conservée telle quelle ou réaffectée. La destruction de la Tour constituait en effet pour moi un élément narratif fort, qui permettait d'insuffler au récit une temporalité inéluctable, un caractère d'urgence qui évoquait la pratique en milieu urbain des artistes.

En préparant le tournage, je me suis beaucoup interrogé sur ma propre approche artistique de ce projet, ce que je voulais privilégier et comment m'y prendre. À ce stade, on ne savait pas quels artistes interviendraient effectivement, je ne connaissais pas le travail de ceux qui étaient pressentis, et je ne savais pas si le travail de ces artistes serait réellement digne d'intérêt. J'avais également en tête le fait d'avoir un budget relativement limité et un temps de travail assez restreint quant à l'ampleur de la tâche. J'ai en conséquence décidé d'une approche radicale : prévoir le matériel avec lequel j'allais travailler, cerner les contraintes logistiques et faire confiance à mon instinct et mon savoir-faire. Prévoir peu, écrire le moins possible, préparer le minimum. En somme, comme le font les artistes quand ils interviennent illégalement : travailler moi aussi dans une forme de précarité, sûr de mon matériel et de ma motivation, mais ouvert aux accidents, à l'improvisation. Faire avec, faire sans, mais faire quoi qu'il advienne. Le choix d'une caméra légère et robuste s'est imposé, ne pas utiliser de lumière additionnelle et privilégier la lumière naturelle, travailler sans trépied, en caméra portée, travailler avec un chef-opérateur son et utiliser un son direct perché, bref, mettre le moins de technique possible entre les artistes et moi. Cette posture m'a permis conceptuellement de me sentir évoluer dans le même état d'esprit que les artistes de la Tour au travail : toujours prêt à m'adapter, à changer mes plans, prévoir un plan B voire un plan C. Accepter aussi d'imaginer « rater » des moments potentiellement importants, car je ne pouvais être là continuellement et

pouvoir ne serait-ce qu'espérer documenter l'intégralité des interventions de la centaine d'artistes qui allait passer par là.

Medhi Ben Cheikh, le galeriste initiateur du projet²⁵, avait pu monter toute l'opération grâce à l'implication du maire du 13^e arrondissement de Paris, Jérôme Coumet, qui avait déjà soutenu ses projets de grandes fresques sur les murs aveugles des immeubles de logements publics de l'arrondissement²⁶. Le maire avait mis en contact Medhi et le bailleur social de la SNCF/Société nationale des chemins de fer français, à qui appartenait le bâtiment, qui avaient pu s'arranger pour que les artistes puissent commencer à intervenir alors que les derniers habitants encore présents faisaient leurs cartons. Ces habitants devaient être relogés dans d'autres immeubles du parc immobilier immense appartenant à la SNCF. Intéressé évidemment par la perception que pouvaient avoir les habitants de ce qui attendait leur immeuble, j'ai essayé de rentrer en contact avec plusieurs d'entre eux, mais sans succès. Certains refusaient de parler devant une caméra, d'autres avaient du mal à exprimer ce qui prenait la forme d'une nostalgie anticipée. Devant le peu de matière narrative disponible sous cet angle et avec une certaine frustration, j'ai dû renoncer à exploiter le point de vue des habitants de la Tour.

Je sais néanmoins qu'un travail de médiation sociale avait été mis en œuvre par le bailleur social auprès des habitants pour qu'ils puissent se faire à l'idée de quitter leurs logements, à travers des réunions d'information, des ateliers à destination des enfants de la résidence. Contre toute attente j'ai pu cependant rencontrer une charmante dame du quatrième étage, qui nous a laissés entrer dans son appartement, lui poser quelques questions et faire des photographies. J'y ai vu l'occasion d'une sorte de clin d'œil possible à ma piste de travail naufragée... Chaque appartement de chaque étage où intervenaient les artistes devait idéalement être représenté, si bien que je me suis amusé à donner un nom fictif à cette dame, puis présenter sur le site internet, créé autour de la *Tour Paris 13*, son appartement comme s'il s'agissait d'une intervention d'artiste. Ce nom est notamment apparu plus tard dans certains articles autour de la Tour. Une sorte de *private joke* qui a aussi amusé Mehdi.

Le tournage avec les artistes s'est fait simplement : je filmais ceux qui étaient là quand j'étais là, on se donnait parfois des rendez-vous, fluctuants si les artistes étaient finalement occupés ailleurs. Certains sont intervenus de manière ponctuelle, quelques jours, quelques semaines. D'autres sont revenus ou sont restés longtemps, utilisant l'espace d'intervention que Medhi leur avait proposé comme un atelier éphémère, jusqu'à ce que la Tour ouvre au public et qu'il faille finaliser les œuvres que découvrirait les visiteurs. De sorte qu'au hasard du calendrier, certains se sont croisés, d'autres non, que des amitiés se sont créées, que des fêtes ont été organisées, et que tout en gardant le projet secret, beaucoup ont conservé le souvenir d'un lieu où les artistes se sont rencontrés, comme cela arrive parfois dans des festivals dédiés aux arts urbains.

25 Sur la galerie Itinérance, voir <https://itinerrance.fr>, et sur le projet *Tout Paris 13* plus particulièrement, voir <https://itinerrance.fr/hors-les-murs/la-tour-paris-13/>.

26 Sur le développement du street art dans le 13^e arrondissement de Paris, voir, entre autres, Romain Talamoni, *Les stratégies de mise en visibilité du « street art » dans le 13^e arrondissement* (mémoire sous la direction de Claire Hancock et Pauline Guinard, Université Paris-Est Créteil, s.d.) (https://www.academia.edu/9622023/La_mise_en_valeur_du_street_art_dans_le_13eme_arrondissement_de_Paris); Chloé Kulmann, « De l'exposition de la *Tour Paris 13* au concept de musée à ciel ouvert. Le street art au service du projet urbain? », in *Téoros* n° 24, 2015 (<https://journals.openedition.org/teoros/2776?lang=fr>) et « Temporalités du street art et image des territoires en mutation. Production et valorisation du street art dans la Zone d'Aménagement Concerté Paris Rive Gauche », in *ÉchoGéo*, n° 44, 2018 (<https://journals.openedition.org/echogeo/15467>).

Ouverte gratuitement aux visites durant le mois d'octobre 2013, la *Tour Paris 13* devint un phénomène international, générant des files de plusieurs heures pour enfin accéder au bâtiment, limité à une jauge de quarante-neuf visiteurs. La presse française et internationale couvrit abondamment l'événement, ainsi que les partenaires officiels du projet : France Télévisions, Radio France, le magazine *Télérama*, ainsi que Canal Street, appartenant au groupe audiovisuel Canal Plus. Pour Medhi Ben Cheikh, il y eut un avant et un après *Tour Paris 13*. Son credo étant qu'un galeriste de street art doit être proactif et créatif pour promouvoir ses artistes, il est de fait apparu soudainement prééminent dans le petit monde des galeristes et des marchands spécialisés dans l'art urbain. Grâce à la popularité de l'événement, certains artistes présents dans la Tour ont gagné en célébrité et en visibilité, d'autres déjà reconnus étaient au bon endroit au bon moment, et d'autres encore ont regretté d'avoir sous-estimé le projet ou de n'avoir tout simplement pas accepté de participer.

Plusieurs mois après la fermeture définitive de la Tour, les opérations de démolition se sont déroulées durant trois jours au mois d'avril 2014. En accord avec l'opérateur de travaux publics, la technique dite du « grignotage » m'a permis de positionner des caméras à l'intérieur de l'édifice et sur le bras de la pelle de démolition, ce qui m'a fourni les rushes nécessaires à l'ultime séquence du film. Pour tourner les plans aériens, nous avons bénéficié d'autorisations tout à fait exceptionnelles. Pour le projet dans son ensemble, Medhi ayant le soutien du maire du 13^e arrondissement de Paris, cela nous a permis d'obtenir une autorisation du préfet de Paris et au-delà d'une autorisation de la DGAC/direction de l'aviation civile, les prises de vue aériennes étant particulièrement réglementée dans Paris. Simultanément, nous avons retransmis *in extenso* en direct sur le site internet du projet, les trois journées de démolition, prolongeant l'engouement public suscité par les visites dans la Tour.

Une fois la Tour détruite, je pouvais donc enfin démarrer l'élaboration du film. Pour le montage du documentaire destiné à la télévision, je souhaitais pouvoir travailler de manière plus classique que pour les séquences vidéos du site internet, sans brûler les étapes nécessaires à la réflexion, dès qu'il s'agit d'imaginer un récit long pour lequel j'avais en tête une progression dramaturgique. Afin de bien dissocier les deux objectifs de production du projet (projet transmédia, à travers un site internet interactif, et film documentaire), j'ai imposé au producteur de ne commencer le montage qu'une fois la Tour totalement démolie. Cela me semblait tout à fait rationnel : la Tour enfin détruite et donc mes derniers rushes tournés, je pouvais préparer le montage avec toute la matière vidéo en tête, sans que des éléments nouveaux et inattendus n'interfèrent dans le film que j'imaginais.

Le montage du film de cinquante-deux minutes, formaté pour la télévision, fut un moment réjouissant mais aussi très frustrant, car les responsables de France Ô m'ont contraint à effectuer des modifications qui me paraissaient

affaiblir le film, artistiquement et narrativement. Avec l'appui du producteur, j'ai donc décidé de reprendre les opérations de montage par la suite pour produire le meilleur film possible, selon mes propres considérations. Nous sommes repartis de ma version de cinquante-deux minutes, hors modification exigées par la chaîne, puis nous avons réinséré des séquences écartées au cours des sessions de montage précédentes. L'idée générale était de donner plus de temps aux artistes pour qu'ils parlent de leur pratique, plus de place à l'évocation du « décor », du bâtiment lui-même, et aussi d'intégrer la séquence totalement inédite d'un espace exploité par les artistes, gardé secret pour les visiteurs et même pour le galeriste. En effet, durant les jours précédant l'ouverture au public, quelques artistes avaient découvert une trappe menant à une ancienne station-service située au rez-de-chaussée de l'immeuble. Ils s'étaient introduits à l'intérieur, avaient peint un peu partout, en réussissant à garder l'endroit secret. Lorsqu'ils m'ont fait découvrir l'endroit et qu'ils m'en ont parlé devant la caméra, j'ai senti que le cœur du film était là.

Si l'idée forte de mon film était d'évoquer l'intégrité artistique, ces artistes-là en étaient probablement les meilleurs représentants : dans un endroit surexposé, ils avaient trouvé un espace qui échappait au jugement et à l'appréciation d'un regard extérieur, dans lequel ils avaient peint pour eux-mêmes, sans concession, à l'insu même des organisateurs du projet ! Cette séquence me semblait être une métaphore de ma situation de réalisateur en contrebandier : donner le change mais poursuivre son propre horizon artistique. J'avais dû abandonner mes prérogatives sur la version destinée à la télévision, mais je me devais de défendre ma vision avec une version destinée au cinéma. Cette séquence m'intéressait aussi beaucoup car elle me permettait d'inviter le spectateur dans un espace invisible de la Tour, dont les moindres recoins connus avaient pourtant été abondamment photographiés et partagés par les visiteurs durant le mois de visite publique. Toute la construction du film, en fait, me semblait devoir mener à cette séquence, la surmotiver en termes narratifs.

Une fois le film entièrement post-produit, je me suis chargé de la promotion et notamment de faire circuler le film dans des festivals²⁷. Depuis, les travaux de construction de l'immeuble de logement qui devait remplacer la Tour sont terminés et l'immeuble habité. Medhi Ben Cheikh est devenu un galeriste très en vue, toujours implanté dans le 13^e arrondissement. Il a initié d'autres projets ambitieux, tout en promouvant le travail des artistes qu'il représente. Le livre *Tour Paris 13* édité par Albin Michel est épuisé. Le site internet de la Tour n'est plus accessible, la technologie étant obsolète et le nom de domaine non renouvelé. Le film reste donc un ultime témoignage du projet²⁸. Je suis par ailleurs resté en contact avec plusieurs artistes : Lek et Sowat²⁹, Shoof³⁰, Sébastien Preschoux³¹, Roti³², et je suis aussi *via* les réseaux sociaux l'actualité de Jaz³³, de Stinkfish³⁴, de Stew³⁵, de Seth³⁶, de Katre³⁷, d'Add Fuel³⁸, de Pantonio³⁹...

27 Entre 2016 et 2017, *Tour Paris 13* a été présenté au Festival International du Film de Varsovie en Pologne, au Festival International du Film de Leeds au Royaume-Uni, au Grenoble Street Art Fest en France, au festival Aroha Nui en Nouvelle Zélande. Il a obtenu le prix du meilleur film au Festival International du Cap Vert et a été primé *Best documentary in contemporary art, installation art, protest art* au festival Master of Art à Sofia en Bulgarie. Le film a par ailleurs été programmé en projection commerciale événementielle au Cinéma MK2 Bibliothèque à Paris, non loin de l'emplacement de la Tour.

28 J'ai décidé de continuer à le promouvoir à travers le site internet du film et un accès VOD (vidéo à la demande) : voir <http://www.paristower13.com>. On continue par ailleurs de me contacter pour des projections événementielles, où je présente le film.

29 Frédéric Malek et Mathieu Kendrick (dits Lek & Sowat) sont des street artistes français actifs en duo depuis 2010.

30 Hosni Hertelli (dit Shoof) est un artiste tunisien actif depuis la fin des années 2000.

31 Voir <http://www.sebastienpreschoux.com>.

32 Amir Roti (dit Roti) est un street artiste français actif depuis les années 2000.

33 Franco Fasoli (dit Jaz) est un street artiste argentin actif depuis les années 1990.

34 Street artiste colombien actif depuis le début des années 2000.

35 Street artiste français actif depuis les années 2000.

36 Julien Malland (dit Seth) est un street artiste français actif depuis les années 1990, voir <https://seth.fr>.

37 Street artiste français actif depuis les années 1990, voir <http://www.katre.fr>.

38 Diogo Machado (dit Add Fuel) est un street artiste portugais actif depuis les années 2000, voir <https://www.addfuel.com>.

39 Antonio Correia (dit Pantonio) est un street artiste portugais actif depuis les années 1990.

Je ne suis pas vraiment au fait de l'actualité du graffiti et du street art, que l'on appelle dorénavant plus volontiers les arts urbains, mais j'ai toujours des affinités avec les artistes qui s'en revendiquent. Je remarque et j'apprécie que le graffiti soit toujours un art vivant, qui se pratique sous divers modes, qu'il s'agisse d'une pratique d'atelier (éphémère ou non) ou d'une pratique illégale. À Paris, des jeunes audacieux continuent de peindre des murs, des métros et des trains, tandis que les vétérans cultivent leur art de manière plus raisonnée, plus ambitieuse et exigeante à travers les canaux et les financements des institutions culturelles, publiques ou privées. Au cours du tournage, puis du montage du film, j'ai été frappé par les analogies avec la pratique du skateboard, auquel j'ai consacré un film en 2011 : *Skateboard Stories*. Il y est question de spots, d'endroits que l'on va considérer comme idéaux pour l'exécution d'un *trick* (figure), de mode de vie, de créer une activité qui ne génère *a priori* aucune valeur marchande, qui ne se thésaurise pas... Seule compte la pratique (dynamique dans le cas du skate) des formes de la ville.

Une de mes grandes satisfactions, en tant que réalisateur, a été de montrer les artistes au travail, d'être à leurs côtés, dans l'intimité de la création d'une certaine façon. Avec le monteur du film, nous avons volontairement laissé de côté les problématiques liées au marché de l'art, qui nous semblaient périphériques et anecdotiques. Il aurait fallu mener des entretiens avec des commissaires d'exposition, des galeristes... Quitter les artistes pour un autre univers : de la matière pour un autre film, peut-être. Nous avons préféré consacrer le film exclusivement à l'acte de création artistique, le plus loin possible des problématiques liées à la valeur marchande de l'œuvre. C'était en partie un reproche que la chaîne de télévision m'avait fait : ne pas assez montrer les œuvres (qui par ailleurs étaient en cours d'élaboration), alors que l'intérêt était surtout de voir les artistes. Au-delà de leurs productions, je voulais montrer ce que l'on ne voit habituellement pas : l'approche et l'état d'esprit qui prévalent au moment même de la création, l'ici et le maintenant du travail artistique.

Iota,
Projet Boondaal, 2018.





Propaganza,
Atelier dans une école, 2016.

PROPAGANZA

Éric Van Essche

LE PROJET BOONDAEL

Depuis 2012, le collectif Propaganza a pour objectif de rassembler des artistes de différents horizons, issus principalement du monde du street art et du graffiti, en vue de répondre à la demande grandissante des milieux de l'art urbain : il sert de lien entre les artistes et les clients, qu'ils soient privés ou publics, en aidant de jeunes artistes à se professionnaliser et en soutenant des artistes plus expérimentés. L'association propose également des expositions, des animations et des ateliers d'initiation à la pratique, elle milite pour la mise en place de murs d'expressions libres dans les grandes villes, et combat l'image péjorative généralement associée aux artistes graffeurs. Propaganza rend ainsi accessible à un large public le street art et le graffiti au travers des expositions et des événements développés en assumant un rôle d'éducation et de création de liens sociaux¹.

Propaganza organise des expositions pour valoriser le travail des artistes belges, de même que des événements culturels et des festivals artistiques, et propose également des conférences et des visites guidées sur le thème du street art et du graffiti. Le fait de s'approprier ici une mission, habituellement dévolue au musée, repose sur le *credo* que l'intérêt pour ce type d'art n'est pas à la mesure de son importance, et que, si une attention croissante peut s'observer, elle se limite trop souvent à des artistes internationaux au détriment des talents locaux. Bien entendu, outre les fresques et les installations réalisées sur place, il est question ici de peintures réalisées en atelier, qui autorisent une présentation plus conventionnelle dans un espace d'exposition – ce qui permet de gagner l'attention du public, voire des collectionneurs,

et d'offrir aux artistes un revenu pour leur travail – en misant sur le fait que la découverte de ces talents « en intérieur » sera prolongée par une attention renouvelée pour leur travail « en extérieur ». Toujours est-il que les acteurs du mouvement s'organisent entre eux pour mettre en place les conditions de visibilité de leur travail, qui reste encore ignoré par l'institution muséale. Cette situation est bien connue des jeunes plasticiens contemporains qui s'organisent également de leur côté en collectifs, et investissent des espaces de travail commun, convertis régulièrement en lieux d'expositions, au vernissage desquelles le monde de l'art est convié. On pointera ici le décalage entre la déjà longue histoire de mouvement d'art urbain et sa prise en considération par les lieux de monstration, de même que le hiatus entre sa réputation croissante dans les villes du monde entier et son intégration à une histoire officielle de l'art. Soit ! Un cycle d'expositions a vu le jour, dont trois éditions se sont déjà tenues : *Vapors* est un concept d'exposition exclusivement dédiée au street art et au graffiti belges, qui donne carte blanche à une large sélection d'artistes investissant un espace dédié vierge qui pourra accueillir le temps de l'événement des dizaines d'œuvres réalisées en atelier ou *in situ*. Leur présentation publique s'accompagnera du protocole spécifique à ce type d'activité, à savoir l'organisation d'un vernissage, la mise en place d'une communication vers la presse, pour relayer l'événement dans les médias, sans oublier l'accueil et la médiation des publics.

La structure propose aussi des ateliers d'initiation au graffiti pour les débutants, et une aide administrative et logistique pour les confirmés,

avec une mise à disposition d'ateliers et du prêt de matériel. Il s'agit de favoriser la rencontre entre un artiste talentueux, pas forcément capable de valoriser son travail face à un amateur, ni à le vendre à un client potentiel – une situation récurrente dans le monde plus large de l'art et de la culture entraînant une forte professionnalisation de l'intermédiation culturelle entre l'artiste et son public. L'attention se porte ici prioritairement aux artistes belges et émergents, car il s'agit d'élargir l'intérêt porté à cette expression artistique au-delà de celle habituellement réservée aux figures les plus renommées, trop systématiquement sollicitées par des instances n'ayant qu'une perception limitée de l'étendue réelle de cette scène artistique récemment prise en considération. Cette mission, qui prévoit de diversifier le panel d'artistes urbains gagnant en visibilité et en notoriété, s'apparente cette fois au travail mené par les galeries privées qui développent une politique exploratoire dans le domaine des arts plastiques. Un autre point commun avec le monde de l'art en général peut être pointé ici : l'association est bien consciente d'accompagner de jeunes artistes qui, avec le succès, finiront par quitter la structure pour évoluer de façon plus autonome en s'appuyant sur une notoriété consolidée – une situation bien connue des petites galeries d'art contemporain. En somme, Propaganza fonctionne ici comme un incubateur qui offre à ses membres, régulièrement renouvelés, l'opportunité de s'intégrer à une équipe, de bénéficier d'échanges avec leurs pairs plus expérimentés au sein du réseau, et de profiter de l'infrastructure de l'association.

Enfin, Propaganza met en place des ateliers et des fresques participatives dans les écoles pour sensibiliser les plus jeunes à l'art urbain, et aide également à l'intégration des adolescents en difficulté via des projets spécifiques. Enfin, le collectif met le talent de ses membres au service d'une redynamisation de l'espace public (gares, ponts, murs, etc.). Le collectif assume la polarité selon laquelle se répartissent ses

activités : d'une part, un engagement pour la mise en valeur du travail des artistes urbains et un programme d'éducation à cette nouvelle forme d'expression, tant dans ses dimensions esthétiques que socio-culturelles ; d'autre part, un service commercial de fresques murales qui répondent à une demande croissante face à l'intérêt grandissant pour le street art de la part de particuliers, des entreprises et du secteur public. Alors qu'au moment du lancement de la structure, l'audace et le caractère novateur de l'entreprise ne lui garantissaient en rien un avenir évident, plusieurs projets ont été menés avec le secteur privé et les autorités publiques, à Bruxelles comme en Wallonie : interventions dans de nombreuses gares à la demande de la SNCB/Société belge des chemins de fer², parmi lesquelles nous retiendrons celle de la station du Vivier d'Oie quand, suite au projet d'aménagement du tunnel reliant les deux quais de la gare d'Uccle-Calevoet, quelque 1 800 m² de béton ont été mis à la disposition des artistes pour une composition géante entièrement réalisée à la bombe de peinture, inaugurée en 2018 en présence du ministre fédéral de la Mobilité et des Transports, du bourgmestre de la commune d'Uccle, et de l'échevine de la Culture et de la Propreté. Dans le chef de ces autorités publiques, il s'agit également de voir sécuriser les abords de la gare, en espérant ainsi contrer les incivilités – nous y reviendrons.

Toujours est-il que, d'autre part, plusieurs contrats commencent à être signés avec les services communaux, comme l'importante commande de plusieurs murs dans différents quartiers par la commune d'Ixelles en 2018. Dans le cadre d'un appel public ou d'une commande directe, il importe de trouver un équilibre entre l'opportunité de bénéficier d'une visibilité, tant sur le plan spatial que temporel, et de pouvoir travailler dans des conditions acceptables sur le plan matériel (frais de production et cachet des artistes). Trop souvent en effet – mais cela ne touche pas que l'art urbain –, les tenants de l'institution estiment que l'exposition de l'œuvre peut être considérée comme

¹ Voir <https://www.propaganza.be>. Dans le cadre de cette publication, nous avons principalement travaillé avec Julien Piloy, fondateur et cheville ouvrière du collectif.

² Voir, par exemple, Nicole Gesché, « Quand chantent les quais », in *Les Nouvelles du Patrimoine*, n° 160, 2019, p. 22-24.

une gratification susceptible de réduire, voire de remplacer, la rémunération... Dans la mesure où le marché devient très concurrentiel, l'équilibre budgétaire n'est trop souvent atteint qu'aux dépens des artistes et des porteurs de projets. Un artiste sera, par exemple, manifestement sous-payé pour réaliser une fresque sur le quai d'une gare, en comparaison avec le salaire perçu par l'homme de métier chargé de mettre la couche de primaire sur les murs alloués à l'artiste. En somme, on glisse d'une saine compétition invitant les artistes à augmenter la valeur qualitative de leurs projets, à une rivalité toxique qui tire ces derniers vers le bas, les réduisant à leur seule dimension financière. C'est l'un des combats de Propaganza que de faire progresser ce rapport de force entre les commanditaires et les artistes, en restant ferme dans la négociation sur la valeur du travail, ou en refusant de répondre à un appel à projets qui, vu le nombre de structures qui y répondront, supposera de devoir d'emblée « brader les prix » pour augmenter les chances de l'obtenir.

Il faut aussi compter avec une certaine versatilité des interlocuteurs publics dont l'intérêt pour cette forme d'expression peut, selon les interlocuteurs, passer du strict rejet au soutien enthousiaste. Or, les équipes changent et d'un échevin de la Culture à l'autre, par exemple, les rapports peuvent parfaitement s'inverser sans que l'on puisse réellement miser sur une politique consolidée à long terme, car soumise à l'ouverture d'esprit relative des interlocuteurs amenés à se succéder dans le temps. La défense de la liberté d'expression, principalement sur le plan des thématiques abordées dans les fresques, doit faire aussi l'objet d'une attention soutenue. Enfin, on s'attardera ici davantage sur la question de l'instrumentalisation des artistes dont le travail risque de servir à la défense d'autres causes que la promotion artistique et la diffusion culturelle. Parmi les lieux d'interventions soumis par l'autorité communale à Propaganza, c'est le Projet Boondaël

qui va retenir notre attention. Ce travail réalisé sur le long mur à l'arrière d'un dépôt de trams, chaussée de Boondaël, a réuni une vingtaine d'artistes des quatre coins du pays pour la réalisation d'une série de tableaux. Il s'est construit en collaboration avec le service de la Propreté publique de la commune d'Ixelles. Il s'agit donc d'un contexte bien connu : celui des gares et des stations de métro où l'on mise sur une forme de « domestication » des pratiques « sauvages », en confiant les surfaces murales à des artistes invités à travailler en toute légalité pour réaliser des fresques officielles qui remplaceront d'anciens tags et graffitis, afin d'empêcher, ou à tout le moins de réduire, la présence de nouvelles occurrences indésirables. Malgré cela, cet ambitieux projet est apparu comme une réelle occasion à saisir pour répondre aux objectifs du collectif quant à la promotion, la diffusion et la reconnaissance de la scène artistique urbaine. Si le contexte était délicat, il représentait dans le même temps une opportunité pour servir utilement la cause chère à Propaganza.

Hélas ! En plein chantier, la commune s'est mise à diffuser une affiche pour la promotion de l'art urbain, qui affirmait sans détours : « Des fresques dans l'espace public pour limiter les tags ». Qui plus est, la présence du logo de l'association associait le collectif dans cette campagne publicitaire – ce, sans que la communication entre les parties ait été suffisamment claire à ce sujet. Or, on touche là à un point fort sensible – voire à une franche susceptibilité – dans le milieu graffiti où il est prohibé de « repasser » sur le travail des autres, encore moins en étant au service d'une autorité en lutte contre ce qu'elle continue de considérer comme du vandalisme non artistique. En outre, l'affiche promotionnelle reprenait la photographie d'une fresque réalisée précédemment pour le même service de la Propreté, mais sans l'autorisation préalable de leurs auteurs³. Cette maladresse ne pouvait qu'attiser les tensions latentes entre « vandales » – qui pratiquent illégalement – et

« vendus » – qui acceptent des commandes publiques. La scène urbaine faisait donc les frais d'une politique menée en amont par l'échevinat de la Propreté publique, qui mettait les artistes dans une situation qui leur échappait, mais qu'ils allaient devoir justifier car ils apparaissaient « en première ligne » dans cette affaire. Ceci étant, en changeant de point de vue, on peut comprendre les fondements de l'action politique, dont la mission vise ici précisément à garantir la propreté publique pour l'ensemble des habitants de la commune. Des riverains ne manquent pas de se plaindre auprès des autorités au sujet des tags et autres graffitis illégaux qui envahissent la façade de leur maison ou de leur immeuble – sans oublier les bâtiments gérés par la municipalité. Sur les conseils de la police, concernée de longue date par ces « nuisances » graphiques et dès lors experte en ce domaine, on part du principe qu'un mur recouvert d'un graffiti spectaculaire ou d'une fresque ambitieuse peut se voir adouber par le milieu, et gagner ainsi un respect qui fera renoncer à taguer par-dessus. La tentation est alors grande d'opter pour une solution consistant à prévoir un budget, à identifier les murs qui posent problème, et à passer commande à un artiste ou à un collectif en vue, dans un premier temps, de remplacer les tags et les graffitis indésirables et, dans un second, d'immuniser la surface peinte de leur potentiel retour – contrairement au nettoyage des façades « souillées », qui sont très régulièrement « revisités », à peine l'opération terminée. Dans l'esprit du commanditaire, il n'y a

rien de répréhensible à remplacer du « laid » par du « beau », et à en faire la publicité auprès de la population pour l'informer de la réponse apportée aux attentes des citoyens par l'action politique.

Mais, pour la minorité qui évolue à la marge et qui affirme son identité au sein d'une contre-culture, cela équivaudra à une instrumentalisation des uns pour combattre les autres, à une tentative de soumission des pratiques autonomes, avec une exacerbation de la rivalité larvée entre acteurs de l'ombre – qui investissent la nuit – et ceux qui s'exposent à la lumière – et agissent en plein jour. On ne peut que regretter cette tension : une pacification de la cohabitation entre les différentes communautés d'acteurs intervenant graphiquement dans l'espace urbain serait mieux venue, sans jugement de valeur sur leur qualité esthétique – du reste difficile à objectiver. Même en faisant preuve d'une relative tolérance pour les fresques sauvages (réalisées de nuit sans autorisation et anonymes), « régularisées » en quelque sorte a posteriori, en accord avec le goût du politique ou, éventuellement, du grand public – alors que les sujets qu'elles proposent peuvent s'avérer provoquants⁴ – la coprésence des formes, plaisantes et déplaisantes, est désormais une évidence contre laquelle il semble naïf de vouloir agir en remplaçant l'une par l'autre ou, à l'inverse, en optant pour un improbable retour en arrière, à un monopole du graffiti pur et dur. Les deux options, toute deux réductrices, clivantes et fondées sur des stéréotypes, restent vouées à l'échec.

3 *The Echoing Green* par Spear & Nean (2018) à la rue Gray.

4 En 2016, certaines communes de Bruxelles ont été « visitées » par l'auteur anonyme d'une série de tableaux à caractère sexuel. Défrayant la chronique, ces interventions n'ont pas manqué de susciter

un vif débat entre ses détracteurs – au nom de la morale – et ses défenseurs – contre la censure artistique. Sauf une exception à la demande d'un propriétaire privé, les images sont toujours présentes dans l'espace urbain

car elles ont été considérées comme des œuvres à protéger davantage que comme du vandalisme à effacer.



Spear & Nean,
The Echoing Green,
2018.





Dzia,
Projet Boondael, 2018.



Samuel Idmtal & Orlando Kintero,
Projet Boondael, 2018.



Farm Prod & XL CTS,
Projet Boondael, 2018.



IndexPouce,
Projet Boondael, 2018.

Propaganza,
Projet Gare du Vivier D'Oie (Uccle), 2017.



FARM PROD

Éric Van Essche

LE KOSMOPOLITE ART TOUR

Installé à Bruxelles depuis 2003, le collectif Farm Prod se compose au départ d'un groupe d'amis ayant étudié ensemble le graphisme et l'illustration, sans être forcément issus du graffiti ou du street art – ce qui est le cas tout de même de certains d'entre eux –, mais, en tout cas, baignés par la culture Hip Hop dans ses différentes déclinaisons¹. Ils pratiquent ce qu'ils préfèrent qualifier de muralisme, soit la réalisation de fresques murales avec différentes techniques qui ne se limitent pas à l'usage de la bombe aérosol. Ils interviennent dans l'espace urbain dans le cadre d'événements, de commandes publiques ou privées, avec pour caractéristique importante de privilégier les productions collectives et le *live painting* (peintures improvisées et réalisées à plusieurs). Cette approche collective du travail est rendue possible par une complicité graphique développée au fil des années d'études quand, au sein de leur atelier commun, une émulation partagée stimulait le groupe lors des nuits blanches précédant une remise de projet. Malgré les parcours différents suivis au sortir des études, et les compétences propres développées au fil du temps, la volonté de continuer à peindre ensemble reste forte, ce qui conduit à la création du collectif lorsque le groupe se reforme au sein d'un nouvel espace de travail dans le fameux squat de l'Hôtel Tagawa à Bruxelles². L'originalité de l'équipe – qui colore ses activités – est d'accorder une importance soutenue au travail en commun, d'être animé d'une énergie collective, de favoriser la richesse des échanges, partager le plaisir de créer ensemble, produire une esthétique qui transcende les styles singuliers de ses membres réunis autour d'un projet fédérateur, tout en respectant la

personnalité artistique de chacun – libre d'avancer sur des travaux plus personnels par ailleurs. Le *Kosmopolite Art Tour* trouve son origine dans le Festival Kosmopolite, créé en 2002 à Paris, qui est progressivement devenu l'un des événements phares de la scène graffiti internationale³, si bien qu'un essaimage se fait vers Amsterdam et Bruxelles – où la coordination est assurée par le collectif Farm Prod, invité à l'édition parisienne de 2008. C'est justement le «faire ensemble», développé au fil du temps par le collectif lors de performances picturales accompagnant des soirées musicales alternatives, qui avait alors frappé les organisateurs comme les participants découvrant le travail du collectif belge, car cette façon de créer dénotait avec les habitudes de la scène graffiti française, quand les membres d'un même *crew* peuvent de fait travailler ensemble sur une même composition mais en se dispersant sur un arrière-plan commun, plutôt que de fusionner avec les autres intervenants dans l'élaboration d'une peinture improvisée à la manière d'un morceau de jazz. Le contact avec des artistes hollandais se nouant d'autre part à cette même occasion, l'idée germe de concevoir une «tournee européenne» du festival. Dans le cadre de l'association des équipes française, belge et hollandaise, il s'agissait de décliner ces rencontres interculturelles dans les trois grandes capitales des pays concernés – avant un élargissement vers l'Asie, l'Amérique du Sud et l'Afrique du Nord. La première édition belge se tient en 2010 à Bruxelles. L'événement se déplace en 2012 à Louvain-la-Neuve, puis dans les trois régions du pays en 2015 : à Bruxelles, Louvain-la-Neuve et Alost⁴. Si le cœur du festival est occupé par la création de fresques murales collectives

confiées à des artistes confirmés ou émergents, belges et étrangers, issus de cultures différentes et développant des univers picturaux singuliers, les organisateurs souhaitent également favoriser la rencontre entre les créateurs et le public invité à découvrir une esthétique particulière servie par des techniques innovantes. Diversités et rencontres, donc, pour représenter les multiples facettes de l'art pictural dans l'espace urbain. Accompagnant la réalisation des fresques, les festivaliers accèdent ainsi gratuitement à des expositions, des visites guidées, des projections, ainsi que des ateliers de graffiti et de sérigraphie ouverts aux jeunes artistes. Plus avant, le projet possède une dimension socio-culturelle et son déroulement est ponctué de différentes animations : danse, musique, cinéma, etc.⁵

Si la préparation des différentes éditions implique pour les membres de Farm Prod de mettre en berne leur travail artistique pendant l'année nécessaire au montage et au suivi du projet – ce qui démontre une certaine générosité au service des artistes présentés durant le festival –, cette aventure contribua grandement à la construction du collectif et à sa professionnalisation, de même qu'à son existence aux yeux des autorités institutionnelles. Du reste, la structuration progressive du collectif au fil de son évolution va de pair avec l'avancée en âge de ses membres qui, face à de nouvelles responsabilités plus contingentes, souhaitent offrir à leur créativité une surface consolidée pour bénéficier de revenus légitimes. Cette dimension humaine de l'aventure fait du reste partie du projet né, on le rappelle, du bonheur d'être ensemble ressenti par un groupe d'amis. De toute évidence, pour monter de pareils projets, il est nécessaire de travailler avec les autorités locales afin de trouver des subsides et des aides logistiques, si bien que le groupe développe un réseau étendu, englobant jusqu'aux responsables politiques qui deviennent des interlocuteurs réguliers de la structure. Ceci étant, il ne s'agit pas de produire des fresques pour effacer ou remplacer les tags et les graffitis, mais de rassembler le temps

de l'événement une communauté internationale d'artistes pour faire l'expérience de vivre et travailler ensemble, animés d'une passion commune pour l'art urbain. Si les subsides reçus ont vocation à couvrir les frais sans qu'un but lucratif anime le collectif – qui refuse aussi tout sponsor pour ne pas devoir faire la promotion de logos –, depuis la première édition du *Kosmopolite Art Tour*, une évolution se fait clairement sentir : au départ, il était plutôt difficile de recevoir un soutien financier à la hauteur du projet, car la promotion de ces nouvelles pratiques urbaines ne figure pas encore dans le champ d'intérêt des responsables culturels et politiques, alors qu'au fil des années, les démarches ont gagné en productivité à mesure que montait la curiosité d'abord, puis l'attention soutenue du monde institutionnel. C'est que l'augmentation des budgets publics mis à disposition de ce type d'initiatives et des artistes urbains en général a suivi l'inflation d'un mouvement de «normalisation» des pratiques originellement subversives : de demandeur, le collectif est devenu demandé et les commandes ont afflué, dynamisant le rythme de travail, même si l'on reste lucide quant à l'intérêt relatif de certains projets – sans jamais accepter de commandes purement commerciales – par rapport à d'autres qui procurent le sentiment de vraiment contribuer au progrès de la démarche artistique.

Une intégrité doit être préservée dans le contexte des partenariats conclus pour le montage du festival, afin d'éviter tout récupération et conserver une liberté d'action, même s'il faut, bien entendu, cultiver un certain art du compromis – moins contraignant toutefois que dans le cadre d'un appel à projets. De fait, on peut regretter à cet endroit une mise en concurrence des acteurs de la scène urbaine qui, chacun de leur côté, se fragilisent mutuellement à remettre une offre basse pour gagner à tout prix le contrat, alors que la mise en place d'une solidarité pareille à celle du festival, et conforme à l'esprit du collectif, renforcerait les artistes qui pourraient ainsi revendiquer de meilleures conditions de

1 Voir <http://www.farmprod-collective.be>. Dans le cadre de cette publication, nous avons travaillé avec Guillaume Desmarets et Fred Lebbe, deux membres fondateurs du collectif, avec Alexis Corrand, Arnaud Debal

et Nelson Dos Reis.

2 Entre 2003 et 2007, un ambitieux squat de logement et de travail a occupé un hôtel vide sur la prestigieuse avenue Louise de Bruxelles.

3 Voir <https://kosmopolite.com>.

4 Voir Elisabeth Bruyns, « Embellir la ville sur le thème de l'utopie. Le Kosmopolite Art Tour 2015 », in *Les Nouvelles du Patrimoine*, n° 160, 2019, p. 30-32. On notera que cette

troisième édition marqua aussi le lancement du *PARCOURS Street Art* de la Ville de Bruxelles (voir, dans ce même volume, le focus sur ce sujet).

5 On pointera ici la collaboration à l'occasion du festival avec l'association Chez Zelle : Maison engagée des jeunes de Louvain-la-Neuve, active dans la culture graffiti, et dont le moteur est la promotion

du concept «CRACS» (Citoyen Responsable Actif Critique Solidaire) (voir <http://chezelle.be>).

production et de rémunération en se fédérant face aux commanditaires. Dans ce contexte, il n'est pas non plus question d'accepter de contribuer au « remplacement » des expressions « sauvages » par des formes « domestiquées », en répondant à des appels à projets dont l'objectif serait de recouvrir tags et graffitis par des fresques – ce qui n'empêche pas l'inverse quand des tagueurs ou des graffeurs interviennent sur une peinture du collectif après sa réalisation. Si l'éphémérité est bien constitutive des expressions de ce type en espaces urbains, on apprécie tout de même que les réalisations disposent d'un certain temps d'exposition avant d'être peu à peu recouvertes. Enfin, pour certains projets, le collectif propose même à des « vandales » de collaborer avec les « vendus » pour renforcer l'équipe ! Il y a clairement ici un endroit de conflictualité culturelle entre deux manières de faire de l'art urbain, qui apprennent pourtant à négocier leur coprésence respective dans les espaces publics, en équilibrant l'exercice d'un respect mutuel avec le désir d'une présence visuelle. L'apprentissage du partage de la rue connaît inévitablement rebondissements et tensions dans un contexte de monopole en crise (celui du tag et du graffiti), troublé par la montée en puissance de pratiques nouvelles (celle du street art et des fresques).

Farm Prod prend par ailleurs une position très affirmée dans le débat qui anime la scène artistique urbaine à propos du rattachement des pratiques à l'un ou l'autre courant. Ce collectif, composé avant tout d'artistes peintres dont le travail ne peut être assimilé au graffiti ou au street art, même si des influences sont assumées et que les travaux sont régulièrement associés à ces mouvements auquel les membres du groupe peuvent, mais à titre personnel alors, éventuellement participer. Se revendiquer fresquiste permet de manière tout à fait consciente de s'inscrire dans une tradition historique – celle de la peinture murale occidentale et des muralistes latino-américains par exemple. Ils ont ainsi le sentiment de se placer dans un courant artistique bénéficiant d'une épaisseur dans le temps, et apprécient de pouvoir prendre leurs distances vis-

à-vis d'un phénomène de mode à connotation plus commerciale, comme certaines productions du street art peuvent le faire ressentir dans un contexte jugé plus opportuniste et égocentrique avec l'explosion des réseaux sociaux, de même que, par rapport au graffiti cette fois, ils ont à cœur de s'extraire d'une communauté aux codes par trop pesants. D'un côté, il y a le désir de s'émanciper d'un phénomène « en excès » et, de l'autre, de s'affranchir d'une pratique « en retrait ». Dans cet esprit, les invitations au festival sont principalement adressées aux acteurs ayant déjà fait le pas de sortir de la clandestinité pour développer une peinture plus travaillée, en investissant des lieux où ces pratiques jouissent d'une certaine tolérance – ce qui permet de prendre le temps de la recherche formelle sans risquer d'être interrompu ou arrêté. Ainsi, même si les « vandales » sont également invités au festival – qui n'exclut donc personne –, cet événement contribue à la diffusion et la connaissance de pratiques qui passent ainsi de l'ombre à la lumière, et touchent un public élargi au-delà du cercle des seuls spécialistes ou initiés. En outre, la dimension internationale du festival favorise les liens entre artistes dispersés dans le monde, et permet de tisser un réseau de contacts dépassant les frontières. On précisera ici que les artistes urbains voyagent beaucoup en fonction de l'émergence, à un moment donné, de zones actives de création dans telle ou telle ville se concevant comme une opportunité d'expression et de rencontre à ne pas manquer, mais aussi selon les invitations à des événements ou même des commandes publiques ou privées à réaliser *in situ*.

Terminons avec le projet pour lequel Farm Prod est sollicité en 2019, avec d'autres artistes, par la plateforme publique visit.brussels désireuse de célébrer les quatre-cent-cinquante ans de la mort de Bruegel par un parcours street art dans le quartier des Marolles où se trouve sa maison⁶. Se confronter au célèbre peintre ne peut que rencontrer la volonté des membres du collectif d'inscrire leur travail dans une tradition historique – le temps long de l'histoire de l'art – sans négliger l'univers graphique particulier de l'œuvre bruegelienne, ni la prégnance

6 Voir, dans ce même volume, le focus sur visit.brussels.

thématique de l'espace public dans son corpus. Ayant participé avec succès à l'appel d'offre, cette commande publique officielle permet au groupe de s'épanouir en tant qu'organisateur car, dans les faits, une grande partie du suivi du projet leur est déléguée, à commencer par l'identification des lieux où la dizaine de fresques prévues peut être implantée. Sur le plan de la visibilité, ensuite, cela ouvre une fenêtre d'attention sur les productions du groupe. Sur le plan artistique enfin, il s'agit de se mesurer au talent du maître ancien en plongeant dans la richesse de son univers, sans autre contrainte que de tisser un lien avec ce dernier.

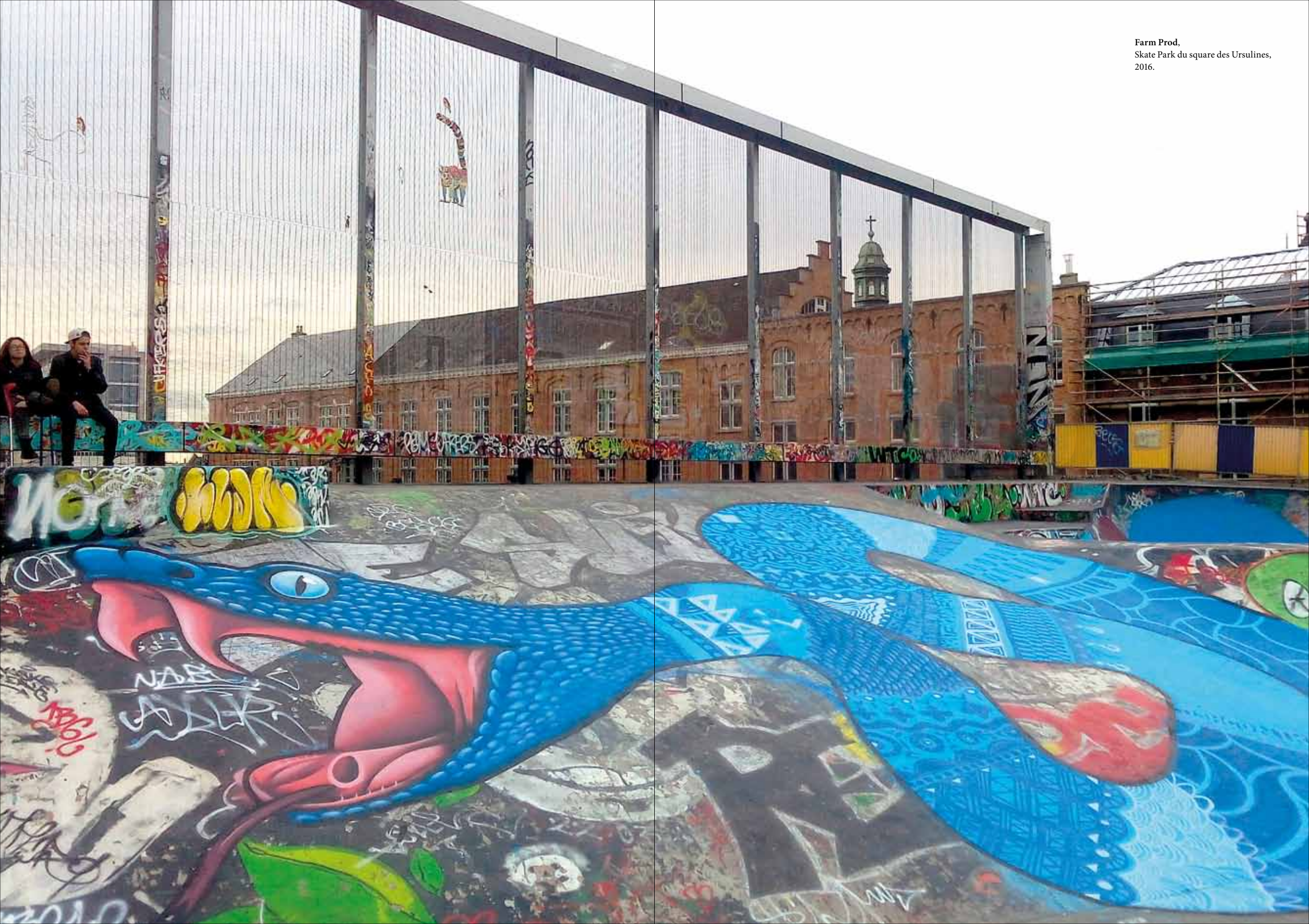
Pareille émulation due à une entreprise collective de la sorte est nouvelle pour Farm Prod. Cela fait écho à l'organisation du festival quand, d'un

côté, chaque membre peut réaliser une fresque personnelle « à la manière de », et que, de l'autre, un ambitieux tableau commun trouve sa place dans la série. Insistons sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une forme d'autopromotion, mais d'un dialogue avec un peintre du passé – fil conducteur de l'ensemble de la série – au cours duquel les artistes acceptent d'ouvrir leur univers propre pour produire une œuvre hybride, qui associe patrimoine et actualité – une opération facilitée par l'esprit de fusion qui anime le groupe lors de ses performances collectives. Une fois encore, la volonté d'élargir l'audience des fresques urbaines, alliée au désir de faire gagner en reconnaissance et en respectabilité ce courant artistique, sont des objectifs que le collectif peut atteindre ici, tout en restant fidèle à la mission qu'il s'est donnée lors de sa fondation.



Farm Prod,
Skate Park du square des Ursulines,
2016.

Farm Prod,
Skate Park du square des Ursulines,
2016.





Hell'O Collective,
Kosmopolite Art Tour Bruxelles, 2015.

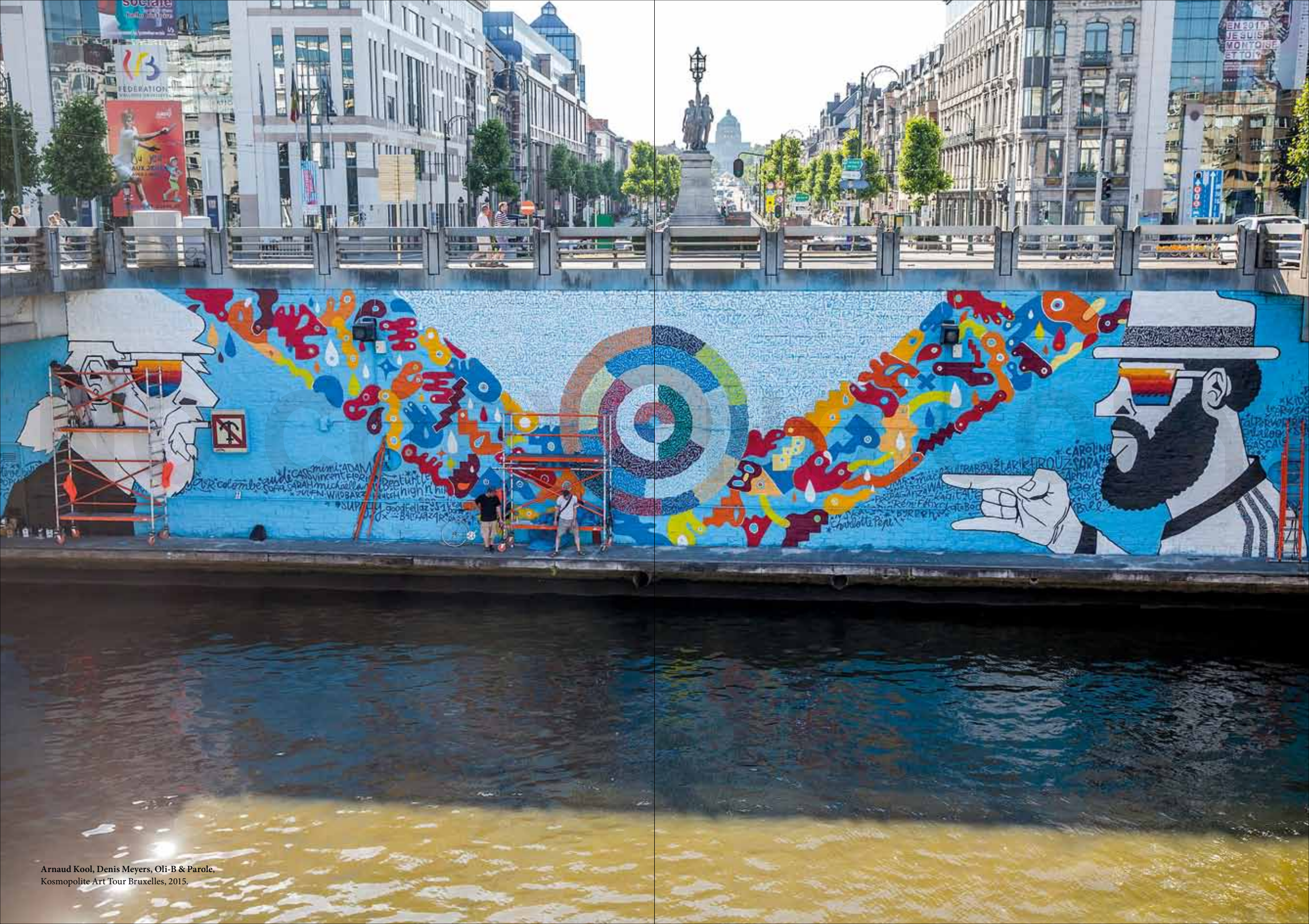


Farm Prod,
Chantier du
Kosmopolite Art
Tour Bruxelles, 2015.



Farm Prod,
Chantier du Kosmopolite
Art Tour Bruxelles, 2015.





Arnaud Kool, Denis Meyers, Oli-B & Parole,
Kosmopolite Art Tour Bruxelles, 2015.



A Squid Called Sebastian, Dzja & Steve Locatelli,
Kosmopolite Art Tour Bruxelles, 2015.

Farm Prod,
Composition pour le Street Art
Festival de Hasselt, 2013.



DE L'ART PUBLIC AUX ARTS URBAINS

Pauline de La Boulaye

En 2020, art urbain = street art ou graffiti. Dans le métro, sur les volets baissés, dans les zones grises, sur les murs des écoles, dans les galeries d'art, sur les tee-shirts, dans les toilettes, sur les paquets de biscuits, au musée, dans les gares... Les graffitis sont partout. Le street art n'est plus le langage subversif de groupes marginaux mais le code « marketing » des produits de consommation de masse et le signe d'une œuvre d'art pour les experts de la culture. Cette reconnaissance populaire et élitiste est fascinante. Il y a dans le fait de travailler à même les murs quelque chose de profondément humain. Quelque chose qui nous ramène aux premiers graffitis, aux fondements de la création artistique, lorsque les anciens gravaient des images dans la matière, pour qu'elles leur survivent. Il me semble que le street art perpétue cette mémoire archaïque. Ce qui expliquerait la place considérable qu'il a prise dans notre quotidien et notre imaginaire collectif.

Pourtant le street art n'est qu'une partie de l'art urbain. Les arts urbains sont vastes : il existe d'innombrables façons de créer dehors, dans la rue. Ceci depuis aussi longtemps que les villes existent. Les arts urbains se sont particulièrement développés avec l'expansion de la ville moderne dans les années 1960 : la performance, les arts de la rue, la sculpture sociale, les *happenings* sont des réactions épidermiques à la planification urbaine, un refus manifeste de l'organisation des vivants dans des espaces quadrillés... L'artiste Gordon Matta-Clark disait : « Je crée des formes à partir de la matière de la ville : son état, sa souffrance. » Il demandait : « Qu'est-ce que l'art peut apporter à la communauté ? » Il se donnait pour mission de « créer des circonstances pour réunir les gens à travers ses œuvres¹ ».

Je m'inscris dans sa lignée et dans les pas de la danseuse Anna Halprin (née en 1920), des dériveurs Situationnistes (1957), de Michel Foucault, philosophe éclairé des espaces autres (1967), du funambule Philippe Petit en équilibre entre les *Twin Towers* de New York (1974), des artistes-marcheurs *Stalkers* (1996), etc. Mon intention est de maintenir un regard ouvert sur les diverses formes de création dans la ville, les médiums qui explorent l'espace social, politique et public – les œuvres qui font le lien entre subversion et subvention, entre marge et norme. Il m'importe d'ouvrir l'éventail des arts urbains aux yeux des habitants, des responsables de la ville

1 Gordon Matta-Clark, *Entretiens*, trad. Raphaëlle Brin, Paris, Éditions Lutanie, 2011.

et des institutions culturelles. Car les artistes qui travaillent l'urbain ont un rôle à jouer dans la mutation urbaine et l'imaginaire commun. Un rôle fondamental, dans le sens de fondateur.

Dans la première partie de ce texte, je présente des installations artistiques apparues à Bruxelles depuis 2000 et leurs récentes conditions de productions (commandes, contrats de quartier, réaménagement urbain). Je présente aussi des expériences vécues à travers ma pratique d'analyse et d'accompagnement de projets d'arts urbains. Dans la seconde partie, je propose des pistes d'aménagements des rapports entre artistes et villes en m'appuyant sur des processus artistiques collectifs. La production d'arts urbains collectifs est un projet pour une société dans laquelle il va falloir cohabiter entre humains ainsi qu'avec les autres vivants. Les conditions d'apparition de cette forme artistique n'ont rien à voir avec les systèmes de production artistique existants. Il est donc urgent de mettre en place une politique publique propre aux arts urbains collectifs.

ARTS URBAINS À BRUXELLES DEPUIS 2000

Trois œuvres, trois contextes, trois commandes

Bruxelles est un palimpseste d'arts urbains hétérogènes. Je laisse aux autres auteurs de ce livre le soin de décrire l'évolution du street art, préférant vous guider vers des installations singulières, qui sont apparues dans le paysage bruxellois depuis 2000. Voici donc trois œuvres qui questionnent les dispositifs implicites du pouvoir ou de l'ordre social tout en ayant fait l'objet de commandes publiques provenant de différents organes. Non seulement elles fondent un lien puissant et subversif avec les lieux qu'elles occupent mais elles sont advenues dans des contextes spécifiques.

Emilio López-Menchero, *Pasionaria* : depuis 2006, le porte-voix géant de l'artiste Emilio López-Menchero se trouve au croisement de l'avenue-promenade de Stalingrad et du chaotique boulevard du Midi. Cette œuvre répond à une commande émanant du CAU/Comité des Arts Urbains, cellule d'accompagnement d'installation d'œuvres pérennes sur les territoires gérés par la Ville de Bruxelles². Le porte-voix « structure l'espace tout en désignant une coupure persistante. [...] L'objet formule l'une des dimensions du quartier, étroitement associé aux luttes sociales et politiques³. » L'œuvre invite chaque passant à dire haut et fort ce qu'il souhaite. Elle augmente sa puissance de réaction face à un environnement urbain qui le désoriente et menace de le faire taire. Elle donne la possibilité de hurler contre les murs invisibles et visibles de l'oppression.

Maurycy Gomulicki, *Specter: romantic post-vandalism* : un fantôme éphémère a longtemps habité la façade de la Cité administrative, abandonnée par l'État fédéral belge depuis l'an 2000, après une courte

2 Préambule au règlement du CAU : L'implantation d'œuvres d'art pérennes en espace public sur le territoire de la Ville de Bruxelles mérite une gestion particulière qui doit permettre leur mise en valeur au profit de la viabilité urbaine. Par ailleurs, la dimension artistique des interventions au sein de l'espace public appelle une réflexion dynamique et prospective, en vue de définir une approche cohérente pour l'appréciation des projets futurs. Dans ce cadre, afin d'assister la Ville à réaliser cet objectif, un comité technique spécialisé en la matière a été constitué le 26 juin 1996 (voir [https://www.brussels.be/sites/default/files/bxl/workflow/09-09-2019/09%2009%202019%20OJ%20point_punt%20\(111\)/111_COMITE%20D'ART%20URBAIN%20-%20REGLEMENT%20DE%20FONCTIONNEMENT%20\(FR\).pdf](https://www.brussels.be/sites/default/files/bxl/workflow/09-09-2019/09%2009%202019%20OJ%20point_punt%20(111)/111_COMITE%20D'ART%20URBAIN%20-%20REGLEMENT%20DE%20FONCTIONNEMENT%20(FR).pdf)).

3 Laurent Courtens, « Donner de la voix » in Pauline de La Boulaye & Adrien Grimmeau (dir.), *Being Urban, pour l'art dans la ville*, Bruxelles, CFC-Éditions/ISELP, 2016, p. 120-125.

4 Il aura fallu 25 ans de chantier pour construire cette gigantesque greffe ajoutée à un autre chantier démesuré : une cicatrice en forme de tunnel pour relier la gare du Midi à la gare du Nord (voir *infra* note 12).

5 Pauline de La Boulaye, « Le fantôme du modernisme » in *Being Urban, pour l'art dans la ville*, op.cit., p. 138-143.

6 Sur les contrats de quartier, plan d'action, conclu entre la Région de Bruxelles-Capitale et la Ville de Bruxelles, voir <https://www.bruxelles.be/contrats-de-quartier>.

7 Adrien Grimmeau, « Naissance d'un mythe molenbeekois » in *Being Urban, pour l'art dans la ville*, op.cit., p. 150-155.

8 Catherine Wielant, *La rue est à nous! Zinneke, une parade créative à Bruxelles*, Bruxelles, La Venerie/Fondation Jacques Gueux, 2002. Voir aussi <https://www.zinneke.org>.

9 Voir <http://www.recyclart.be>. La structure occupe désormais un espace mis temporairement à disposition par la commune de Molenbeek.

période de centralisation des administrations (vingt ans!)⁴. En 2011, dans le cadre de la présidence polonaise du Conseil de l'Union européenne, l'artiste polonais Maurycy Gomulicki est invité à investir un lieu public dans Bruxelles. Il voit dans cette Cité un écho du « modernisme décadent » dans lequel il a vécu enfant. Le 17 septembre 2011, avec une équipe d'ouvriers, il brise quatre-vingt fenêtres de la Cité désaffectée. Le profil d'un visage humain apparaît : une évocation du logo du Bauhaus datant de 1919. Cette action-performance avait pour but de « changer la conscience esthétique des habitants de la ville⁵. » Sans prévision, le spectre est resté cinq ans, devenant une icône de la scène alternative belge, avant de disparaître en 2017 pour laisser place à un projet immobilier.

Joëlle Tuerlinckx, *Moment-Point zéro* : depuis 2014, ce monument invisible hante le souterrain de la place communale de Molenbeek. Tel un mythe, des histoires circulent à son propos et une inscription sur un pavé manifeste sa présence magnétique. Cette installation a été créée par l'artiste Joëlle Tuerlinckx au cours du processus de réaménagement de la place, dans le cadre d'un contrat de quartier durable, plan d'action, conclu entre la Région de Bruxelles-Capitale et la Ville de Bruxelles, visant à améliorer le cadre de vie d'un quartier précaire⁶. « Puisqu'il est difficile de rallier les populations variées de Molenbeek autour d'un symbole commun qui deviendrait monumental, ce symbole, c'est [...] celui de l'enfouissement d'un bloc de pierre de plus de 12 tonnes⁷. » L'œuvre enfouie libère l'imaginaire de toute forme imposée d'identité collective et propose à chacun de s'en faire une idée singulière et universelle.

Ces trois installations sont subversives dans leurs façons d'inventer des imaginaires communs insoumis. Elles rééquilibrent les forces vis-à-vis d'un ordre habituel. Elles ont été rendues possibles grâce à trois types de commanditaires : l'Europe, un Comité d'art urbain de la Ville de Bruxelles, ou un contrat de Quartier de la Ville et de la Région de Bruxelles. Elles ont bénéficié d'un contexte favorable depuis l'an 2000, année marquée par l'événement fédérateur *Bruxelles capitale européenne de la culture*. À travers cette célébration, de nouveaux modèles d'expression urbaine inédits ont pu être institués comme la Zinneke Parade, carnaval multiculturel, créatif et participatif « susceptible de réconcilier la population bruxelloise avec son identité⁸ » ; ou Recyclart, centre d'arts alternatifs logé jusqu'en 2018 dans la gare de Bruxelles-Chapelle (au bord de l'abandon) et qui organise soirées, concerts, expositions, initiatives communautaires en mêlant économie sociale, réflexion urbaine et diffusion artistique⁹.

Being Urban, pour plus d'art dans la ville!

En 2015, j'ai eu l'occasion d'apporter un éclairage sur ce palimpseste d'arts urbains bruxellois en travaillant avec Adrien Grimmeau, alors commissaire d'exposition et, depuis, directeur de l'ISELP/Institut supérieur pour l'étude du langage plastique. Nous avons mis sur pied un laboratoire pour l'art

dans la ville. Il s'agissait de faire un état des lieux des pratiques et des formes développées depuis l'an 2000 afin d'ouvrir des pistes de travail pour l'avenir. Nous y avons convié de nombreux acteurs impliqués et engagés dans des projets d'arts urbains : artistes, politiques, architectes, habitants, urbanistes, paysagistes... Dans le but de provoquer des rencontres entre monde alternatif et acteurs de la ville, le laboratoire proposait soixante jours de marches, ateliers, discussions, expériences¹⁰...

Nous avons commencé à travailler sur ce projet juste après les attentats de Charlie Hebdo à Paris (et bien avant le massacre du 22 novembre 2015 lors des attentats de Paris). Cet hiver 2015, il y eut le *black-out* et les chars militaires commencèrent à sillonner Bruxelles. Nous avons provoqué et choisi pour affiche la photographie d'un militaire tenant une pancarte sur laquelle on peut lire : *Being Urban*. C'était le titre du laboratoire, mais aussi une sorte de signal d'alerte : « être urbain » pose la question de la place de l'humain dans l'urbain. Nous avons le sentiment d'une guerre des récits et de l'urgence de créer des contre-récits aux récits militaires et aux récits *mainstream* de la société de consommation qui contrôlent nos places, nos rues, nos espaces communs.

En 2014, était apparu dans l'espace public, un curieux parlement urbain. Il avait été placé là, devant Les Briggittines¹¹, près de Recyclart, par Marollywood, un collectif d'activation du quartier des Marolles, initié par l'architecte Flore Grassiot. Ce quartier a été particulièrement frappé par le chantier monumental de la Jonction au 20^e siècle¹². L'objet était chargé de sens parce qu'il induisait dans sa production et dans sa forme une parole horizontale sur l'usage de l'espace public. Nous avons décidé de commander, activer et programmer un autre parlement dans le laboratoire *Being Urban*. Les deux parlements sont une création de Zuloark, collectif espagnol créateur de mobilier urbain pirate, *hacker* d'espace public, provocateur de nouveaux rapports avec les passants. L'atelier solidaire de Recyclart en a assumé la fabrication. À ce jour, ce deuxième parlement appartient aux habitants de Bruxelles. Jusqu'en 2019, Hans Eelens s'en est servi pour l'Atelier de la Dalle, toujours dans les Marolles, dans le cadre d'un contrat de Quartier¹³.

Depuis cette expérience, un ouvrage retrace l'évolution de l'urbanisme et de l'art, valorise des projets soucieux du devenir urbain collectif, et donne des outils pour le renouveau de l'art dans la ville¹⁴. Une carte recense cent-trente interventions artistiques dans Bruxelles : des initiatives spontanées (tricots sur les arbres, parlement urbain...) aux commandes publiques (1 % artistique¹⁵, Comité d'Art Urbain, Contrats de Quartiers, Europe...). Ce travail documentaire de terrain mériterait d'être continué pour consolider une politique des arts urbains à Bruxelles. Et pour rester aussi neutre que possible, ce pourrait être une mission de développement urbain soutenue par la Région de Bruxelles-Capitale.

10 Voir les archives du projet sur <https://labo-being-urban.tumblr.com>.

11 Centre d'Art contemporain et du Mouvement de la Ville de Bruxelles, voir <http://www.brigitines.be/fr/>.

12 On appelle « Jonction », la cicatrice urbaine qui transperce le cœur de Bruxelles et relie la gare du Midi à la gare du Nord. Bruxelles est une des rares capitales traversées par des trains nationaux et internationaux. La Jonction est une histoire du 20^e siècle fonctionnaliste et moderniste.

13 Voir https://www.bruxelles.be/sites/default/files/bxl/AN3_PV_190521_LM_COQ14.pdf.

14 *Being Urban pour l'art dans la ville*, Bruxelles, CFC-Éditions/ISELP, 2016.

15 Décret en Fédération Wallonie-Bruxelles favorisant l'intégration d'œuvres d'art dans les bâtiments publics ou subsidiés par des fonds publics (voir <http://www.infrastructures.cfwb.be/index.php?id=108>). Pour des exemples d'intégrations, voir *Intégrations d'œuvres d'art. Inventaire des intégrations d'œuvres d'art 1986-2010 en application du Décret de la Communauté française. Les personnes morales de droit privé*, Bruxelles, ISELP/Fédération Wallonie-Bruxelles, 2011.

Appel des six tunnels sous la Jonction Nord-Midi :
une tentative d'innovation

16 Voir *supra* note 12.

17 Association créée par Harlan Levey, curator et galeriste d'origine américaine, vivant à Bruxelles, voir <https://nonewenemies.net>.

18 Voir <https://www.bruxelles.be/sites/default/files/bxl/communiqué-ANSPERSOONS-sixtunnels.pdf>.

En 2016, la Ville de Bruxelles lançait un appel aux artistes pour transformer le dessous des ponts de la Jonction ferroviaire Nord-Midi¹⁶. Cet appel était innovant pour deux raisons. D'une part, il était porté par la coopération inédite entre la Ville de Bruxelles, un Contrat de Quartier durable Jonction, le centre Recyclart et No New Enemies¹⁷. D'autre part, l'appel avait « pour objectif d'établir des projets avec une démarche participative fortement impliquée dans l'intention artistique, créant un projet inclusif avec une inscription culturelle forte dans le quartier. [...] des projets qui stimulent l'appropriation et l'usage actif de l'espace publique, qui font le lien avec la ville et ces habitants¹⁸. » Une somme de 450 000 euros était prévue pour les six tunnels.

Je me suis mobilisée avec des artistes. Cependant, on se posait les questions suivantes : comment créer des œuvres sans recouvrir d'anciens graffitis qui ont une histoire forte avec Recyclart (donc précédemment subsidiés) ? Et si ces œuvres étaient par la suite elles-mêmes recouvertes ? L'appel demandait aux déposataires une importante responsabilité juridique : pour créer une structure en volume (qui n'est pas une image), pour toucher à l'espace urbain, à l'infrastructure, il fallait de l'ingénierie, des assurances. Nous avons donc constitué une équipe pluridisciplinaire (artistes, architecte, commissaire-médiatrice) pour relier création artistique, architecture et communauté d'habitants. Nous avons été présélectionnés dans le cadre du marché de service public et avons présenté notre projet. S'en est suivi un long silence. Des mois plus tard, nous devinerons, en filigranes, l'abandon de l'appel, sans aucune explication. Deux ans plus tard, en décembre 2019, la ville inaugurait six fresques peintes sur les voûtes des ponts : trois fresques de street art et trois fresques de bande dessinée¹⁹.

Quid de l'appel et des artistes qui ont concouru ? *Quid* de la somme allouée au projet initial ? Tout le monde a droit à l'erreur et le caractère innovant de cet appel pourrait expliquer sa fragilité. Pour les personnes qui administrent une ville, créer des projets d'arts urbains sur le long terme exige patience et audace. Reste à saluer la volonté d'inventer de nouvelles formes de collaboration entre habitants et artistes, et cela semble aussi au programme de nombreuses communes en Belgique. C'est le défi démocratique et social pour les villes du futur. Mais on manque de structures adéquates pour soutenir les arts urbains collectifs. Il devient urgent de repenser les conditions de production des arts urbains et de proposer des pistes d'aménagements des rapports entre artistes et villes en s'appuyant sur des processus collectifs.

19 Voir https://www.bruxelles.be/sites/default/files/bxl/CP_-_fresques_Jonction.pdf.

ARTS URBAINS COLLECTIFS : MÉNAGER LES RELATIONS ENTRE ARTISTES ET VILLES

L'art urbain univoque qui répète le récit *mainstream* de la société de consommation, qui normalise des formes subversives ou qui impose de l'art contemporain « tombé du ciel » est selon moi, coupé du vécu des citoyens. C'est en indépendante que j'accompagne des artistes qui cherchent à activer les lieux et les liens. La neutralité est souhaitable pour s'approcher de l'authenticité. Il faut à la fois faire face au risque d'abandon politique de l'espace public, quand ce n'est pas son instrumentalisation, et contrer la standardisation de la ville créative et commerciale. Pour mettre en place des projets indépendants du clientélisme politique et de la demande touristique, il est indispensable de s'intéresser aux conditions de production des arts urbains. Qui sont les commanditaires ? D'où vient le désir ? Est-il partagé ? Qui finance ? Travailler sur ces mécanismes est nécessaire pour développer les arts urbains collectifs dans les projets de ville.

Penser la production des arts urbains collectifs comme
un exercice démocratique

Habiter quelque part est un acte politique dans la mesure où l'on s'intéresse à son mode de vie, à la gestion de sa ville, à son environnement, on choisit ses élus, on exerce sa citoyenneté. Contribuer aux formes qui nous entourent est aussi un acte politique. Ces formes sont symboliques, environnementales, artistiques... C'est la raison pour laquelle il faut questionner les mécanismes de représentation des arts urbains de la même manière que les mécanismes de représentation dans la gestion la ville : Comment fonctionne la démocratie ? ; À quel moment je (en tant qu'habitant) me laisse représenter ? ; Quels sont les outils intermédiaires entre ma réelle présence (je) et mes représentants, mes élus (nous) ? ; Les formes instituées sont-elles horizontales ou verticales ? ; Comment faire cohabiter des identités multiples ? ; Sommes-nous coresponsables des images et œuvres de notre environnement ? ; Comment faire cohabiter l'ordre et la marge ?

De nombreux artistes cherchent à recoudre la coupure entre le « soi » et les formes environnantes en initiant des pratiques artistiques collectives. L'art a la capacité subversive de relier les habitants, autrement que dans les relations d'échange imposées par le travail ou la société de consommation. Peu soutenus dans ces démarches hors institutions, les artistes prennent leur responsabilité publique de manière souterraine, voire illégale. S'ils retournent dans la rue, auprès des habitants, la ville devrait pouvoir les accompagner en adoptant des mesures adaptées.

Observer les conditions de production des arts urbains, nécessite de situer les acteurs qu'ils impliquent. Dans la transition accélérée du moment, il semble opportun de rappeler les rôles de chacun. On peut dessiner une rosace avec quatre pôles pour les quatre sphères impliquées :



La sphère des pratiques artistiques : des artistes, des auteurs, des collectifs créent des œuvres sans lesquelles la société n'aurait aucune dimension imaginaire, symbolique ou culturelle. Seuls ou organisés en collectifs, associations ou coopératives, les artistes développent la création alternative, émergente, subversive *a priori* sans subvention. Que se passe-t-il en ce moment ? Une troublante prolifération des formats, des festivals, des propositions artistiques urbaines. Et une explosion du nombre d'étudiants dans les écoles d'art et de la *creative class*²⁰.

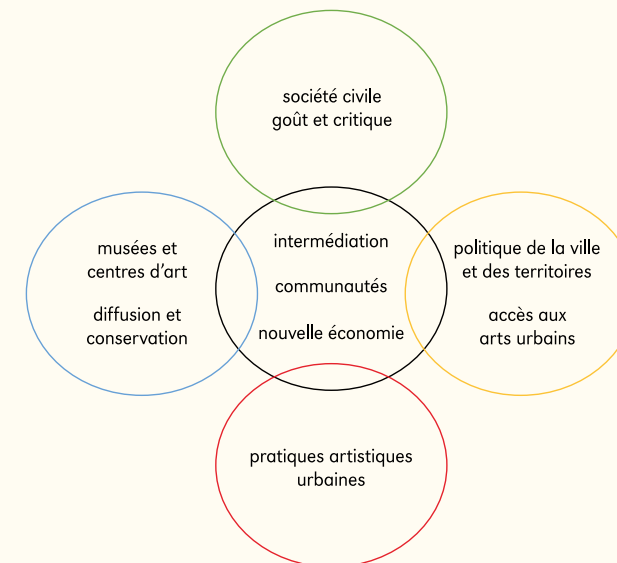
La sphère des musées et centres d'art : des responsables culturels sont chargés de conserver la mémoire et les archives de la création et/ou de diffuser la création contemporaine. Ils ont un rôle légitimant par leur capacité à faire entrer des œuvres dans une histoire collective. Mais ils ont tendance, malgré une volonté de démocratisation, à séparer l'art de la société²¹. Que se passe-t-il en ce moment ? On trouve des « experts » dans tous les domaines : dans le domaine du graffiti, dans le domaine de la commande publique, dans le domaine de l'art dans l'espace public, dans le domaine de la performance urbaine... Cependant il n'y pas de vision transversale, c'est-à-dire, pas d'approche culturelle, au sens d'étudier ces pratiques, de questionner leurs liens avec la société, avec l'urbanisme, avec des esthétiques.

20 Voir Richard Florida, *The Rise of the Creative Class*, New York, Basic Books, 2002 et *The Flight of the Creative Class*, New York, Harper Business, 2005, et la contribution de Boris Grésillon dans ce même volume.

21 John Dewey, *L'art comme expérience*, trad. Jean-Pierre Cometti et alii, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais » n° 534, 2010.

La sphère politique : les responsables politiques qui gèrent villes et territoires ont pour mission de donner accès à la culture et à la connaissance. Rappel historique : L'éducation et la culture sont deux missions d'intérêt général, au cœur de tout État-nation depuis son réveil démocratique. Et ce depuis la création de l'UNESCO, organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture en 1945, pour éviter l'ignorance (donc la guerre). La mission politique consiste à aider les artistes et les structures favorisant la création artistique (tissu associatif, centres culturels). La sphère politique n'a pas à décider du contenu artistique. Elle doit se modéliser en fonction des négociations continues avec les artistes et les responsables culturels. Que se passe-t-il en ce moment ? Face à la prolifération des projets d'arts urbains, il est de plus en plus difficile de prendre du recul. Les politiques sont assez démunies et font des choix à court terme. Il y a un malaise vis-à-vis de l'art, une perte de confiance, un abandon de la « culture » politique de la culture. Le marketing du tourisme est en train de faire oublier la mission d'intérêt général de garantir l'accès à la connaissance et à la culture, aux arts, dans leur multiplicité, diversité et marginalité... Le marketing de la ville risque de modéliser l'artistique en fonction des attentes des consommateurs, attentes qui ne vont pas (toujours) dans le sens de l'éducation.

La sphère de la société civile : tout habitant (artistes, politiques, responsables culturels compris) peut exercer son goût, son esprit critique et sa liberté d'expression. Une démocratie repose sur le dialogue permanent entre subversion et subvention, entre marge et norme. Que se passe-t-il en ce moment ? L'exercice du débat critique actif, c'est-à-dire sur la place publique (pas dans les médias, ni sur les réseaux sociaux), manque cruellement dans la société civile. La notion de subversion semble absorbée par un renforcement de la morale, des critères esthétiques en vigueur, des lois du marché.



Le cœur des arts urbains collectifs : intermédiation et communautés

Les enjeux actuels pour les villes donnent le vertige : nous sommes face à une extrême densification de la population, à une crise migratoire, à une crise environnementale et au tourisme de masse. Comme le remarquait Michel Guerrin en 2018 déjà : « Bien sûr, c'est le tourisme qui fait vivre la culture – voir sauve ce qui serait déjà en ruine – mais à la veille du pire : On rêve d'un touriste de proximité, qui tisse des liens avec la population²². » Pour déjouer l'art urbain monumental et touristique (représentation du pouvoir et symboles historiques), pour éviter l'art urbain populiste ou commercial, pour tisser les conditions d'arts urbains collectifs, liés aux habitants et propres à transformer la société (migration, environnement, transition), il nous faut donc penser les outils de l'intermédiation, fabriquer des communautés hétérogènes, refonder une économie politique.

Sur ce second schéma, la sphère centrale n'a rien de nouveau : intermédiation, associations, médias, ont un rôle important à jouer entre les quatre sphères. Malheureusement, cette sphère a été affaiblie depuis vingt ans. Par manque de moyens économiques, la médiation, le tissu des associations, ou le journalisme culturel sont de moins en moins des ciments pour la culture et l'imaginaire collectif. Repenser ces outils vis-à-vis des artistes, du politique, des habitants, des institutions est fondamental aujourd'hui. Les financer également.

Les budgets publics généralement alloués à la production d'œuvres d'arts urbains pourraient donc intégrer un pourcentage pour ce travail de lien symbolique, communautaire, réflexif et critique. Par exemple, lorsqu'une ville commande une fresque murale, un pourcentage du budget de production devrait être alloué à l'activation d'un événement avec les riverains, à un débat critique avec la presse, à un workshop avec les artistes. Il ne s'agit pas de se contenter d'un communiqué pour justifier l'arrivée d'une œuvre sur un mur ou une place, il s'agit d'intégrer la relation avec les habitants en amont de l'installation. Car les arts urbains collectifs ne sont pas confinés entre les quatre murs d'un espace destiné à un public cible. Ils s'inscrivent dans un espace civique. Cela doit être moteur de débat et d'émancipation.

Voici un exemple où la médiation est au cœur d'un processus de création collective et non pas à la fin du processus. L'artiste Julien Celdran a personnalisé quarante antennes paraboliques avec les habitants (*Paraboles Custom 2* [rue Navez, Schaerbeek, 2011]). Puisque la fonction des antennes est d'apporter des images lointaines à l'intérieur de chaque appartement auquel elle est reliée, la proposition ici est que ces antennes donnent en retour, une image, un motif décoratif qui vient de l'intimité des appartements. L'artiste a pu réaliser ce projet dans le cadre d'un Contrat de Quartier²³ bruxellois et avec le soutien de l'association Patrimoine à Roulettes²⁴. Le rôle de médiation joué par l'association a été déterminant pour connecter l'artiste et les habitants. Pour « montrer les cultures », Julien Celdran se met en retrait. Il se dit auteur d'un protocole mais « presque pas »

22 Voir https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/11/23/le-touriste-entre-t-il-pour-la-culture-dans-la-categorie-des-nuisibles_5387389_3232.html.

23 Voir *supra* note 6.

24 Voir <https://patrimoinearoulettes.org>.

auteur des dessins qu'il applique à l'adhésif découpé. Son protocole s'appuie sur un motif (séquence géométrique répétitive destinée à être ornementale) qui doit venir de l'intérieur, de chez soi. Chez l'habitant, l'artiste discute des propositions, prend le temps du « dissensus » et de la négociation avant de trouver un accord. En résulte une exposition sur les toits du quartier de la Cage aux Ours. Exposition itinérante car, à chaque déménagement, les antennes se déplacent avec leurs propriétaires.

Ce type de projet demande une certaine organisation des rapports entre l'artiste, les habitants, le Contrat de Quartier, l'association médiatrice. Il place l'œuvre au cœur d'un processus de concertation. Chaque acteur est coresponsable de l'œuvre. C'est une œuvre qui échappe tant au marché qu'à une institution. Une œuvre collective qui prend soin des symboles identitaires. Elle s'expose dans le paysage urbain, lui apporte une nouvelle dimension. L'œuvre doit vivre une vie sociale, traverser le temps, éprouver le climat. Son exposition est liée aux aléas de la vie. Sa conservation aussi. Ce qui relativise les notions d'œuvre et de propriété.

Autre exemple : Habitant.e.s des images est un collectif artistique né à Bruxelles en 2013 et qui a pour champ d'action la ville et les médias, l'art et le social. Les Habitant.e.s des images utilisent des médiums populaires tels que vidéo, journaux, photographie, contes, affiches. Ils publient par exemple, une fois par an, le Journal Intime d'un quartier de Bruxelles. En 2019, le collectif participe à *architectures! inventaire collectif*²⁵. Dans ce projet, un dispositif itinérant de campements a été mis en place par les commissaires pour visiter des constructions, provoquer un débat sur l'architecture avec les non-architectes et sélectionner les bâtiments exemplaires lors d'assemblées citoyennes sur les places publiques.

Les Habitant.e.s des images ont généré un débat avec les riverains à travers des affiches placardées dans les villes. Le collectif a d'abord questionné l'architecture sur les murs mêmes de la cité : « D'après toi, est-ce une belle architecture ? ». Puis lors des campements, il a recueilli des réponses avant de les afficher à nouveau. Le collectif a ainsi créé un réseau social physique sous forme d'affiches, reproductibles sur internet, hors-sol. Au cours de ce travail, le collectif a pu identifier quatre critères pour la sélection des bâtiments : social, gouvernance, environnement, esthétique. Les Habitant.e.s des images ont également coorganisé avec les commissaires le processus de délibération citoyenne pour la sélection finale des bâtiments.

Les multiples voix récoltées par les Habitant.e.s des images et par les commissaires ont été recueillies dans un livre destiné aux responsables de la ville, du paysage et des territoires ainsi qu'aux habitants soucieux de leur environnement²⁶. Les affiches et leurs assemblages sont des créations collectives signées par les Habitant.e.s des images. La publication est un tissu d'intermédiations dans sa fabrication portée par une communauté de personnes.

25 La Fédération Wallonie-Bruxelles publie tous les trois ans un livre qui dresse un portrait des architectures contemporaines en Wallonie et à Bruxelles. Les projets sélectionnés pour la période 2016-2020 sont publiés et exposés en Belgique et à l'international. Chaque édition est confiée à un ou plusieurs commissaires. Cette édition placée sous le signe de l'ouverture et de la co-construction a été proposée par les commissaires Gilles Debrun (architecte) & Pauline de La Boulaye (historienne) en collaboration avec Habitant.e.s des images, voir <https://architectures2016-2019.com>.

26 Gilles Debrun & Pauline de la Boulaye (dir.), *Inventaires #3 Inventories 2016-2020*, Bruxelles, Fédération Wallonie-Bruxelles - Cellule architecture, 2020.

L'espace urbain semble être pensé pour une communauté homogène, uniforme et lisse; communauté imaginaire qui a permis de bâtir une société avec ses normes nécessaires au fonctionnement du corps social dans l'espace public. Mais ces normes ne peuvent pas ignorer la marge, l'exception, l'incroyable diversité des populations urbaines. Comment faire pour que l'espace public soit aussi le lieu de la rencontre avec des personnes différentes?

C'est ce que questionne le collectif d'artistes, architectes et designers ArtiCulE: « ArtiCulE, ce sont trois lettres. A pour Art, C pour Culture et E pour Éducation... permanente. Trois lettres qui s'articulent. L'objectif de l'association est d'organiser des événements à caractère artistique et culturel, qui interrogent la réalité sociale au sens large. Au départ, un constat: la difficulté de rassembler un public mixte – et pas nécessairement convaincu d'avance – autour d'enjeux sociétaux. Et un intérêt pour les expressions culturelles et artistiques les plus diverses²⁷. »

27 Voir <https://articule.be>

En 2018, le collectif commence à installer illégalement des modules sur les bancs de métro, volontairement divisés par des arceaux pour empêcher les corps de s'allonger. « Avec le projet *Design for Everyone*, nous souhaitons rendre visible les dispositifs mis en place pour réguler certains usages de l'espace public, notamment ceux qui ont pour objectifs d'empêcher les sans-abris d'y trouver refuge. Nos interventions consistent à attirer l'attention sur des dispositifs qui cachent mal leur destination d'empêcher des usages jugés dérangeants. Ils sont le signe tangible d'une volonté de cacher ce que l'on ne veut pas voir. Vision que l'on peut caricaturer en "propre, nette, *secure*" qui se traduirait par "cacher, exclure, réprimer". »

À travers leurs actions, ArtiCulE rappelle que nous sommes co-responsables des formes que nous produisons (qu'elles soient symboliques, architecturales, esthétiques) comme nous sommes coresponsables de nos espaces urbains dans lesquels nous cohabitons. Un bien commun est un bien partagé par une communauté. Les arts urbains collectifs sont donc des biens communs dont les différentes sphères de la société pourraient prendre soin.

La notion de « communauté » est aussi au cœur du Carnaval sauvage de Bruxelles. Depuis sept ans, il réapparaît à chaque printemps. Des créatures ressemblant à des esprits sortent des mondes souterrains de l'hiver pour célébrer la vie et l'importance du vivant dans le monde urbain. Il est apparu à la suite d'une évacuation d'un lieu alternatif sur le canal pour des projets immobiliers. Il renoue avec le procès du « Promoteur immobilier et de sa fidèle compagne la Bureaucratie », un procès symbolique organisé dans les années 1960 lorsque de nombreux habitants du quartier des Marolles étaient menacés d'expropriation²⁸. Le Carnaval sauvage part toujours de la place du Jeu de Balle pour cette raison historique et symbolique.

« On ne peut pas parler d'œuvre d'art quand on parle d'un carnaval même s'il y a des pratiques artistiques qui le composent: des musiciens,

28 Voir <http://www.plateforme-marolles.be/proces-du-promoteur-immobilier-et-de-sa-fidèle-épouse-la-bureaucratie/>

des gens qui fabriquent des costumes, d'autres qui écrivent le procès, des danseurs... » témoigne un des membres de la Société de Carnaval sauvage de Bruxelles. « C'est une pratique culturelle collective, plus vaste qu'une œuvre d'art: c'est imbriqué dans la société. Pas toute la société mais au moins une marge de la société, qui reste quand même un groupe humain. J'ai appris quelque chose en arrivant à faire cela, c'est qu'un carnaval s'institue dans une pratique collective. » Le Carnaval sauvage n'est pas institutionnalisé car il n'est pas déclaré auprès de la Ville, mais il est légitime pour une communauté de trois mille personnes.

CONCLUSION : VERS UNE NOUVELLE ÉCONOMIE POLITIQUE DES ARTS URBAINS

Ce qui est frappant dans les exemples évoqués précédemment, c'est l'identification commune à des formes multiples qui émergent de groupes de personnes. Ces formes qui émergent sont souvent indisciplinées et indissociables des lieux et des communautés qui les ont fait surgir. Mais quand vient une reconnaissance politique et culturelle par le biais d'une subvention, il y a souvent segmentation entre les auteurs et les publics, la pratique et la discipline, la forme et le lieu. C'est ce qui se passe avec le mouvement Hip Hop qui s'est segmenté en devenant culturel. Le « culturel » formate. La « scène » sépare. Une nouvelle dimension politique serait de lutter contre la segmentation des pratiques collectives, en rompant avec la reconnaissance individuelle de l'artiste pour financer des projets communautaires hybridant performance, installation, musique. Et finalement renouer avec les « mystères antiques » aux origines du cirque (quand il n'était pas rangé dans les arts de la scène)²⁹.

Sur le plan économique, un peu partout en Europe, les récentes coupes budgétaires du secteur culturel sont sidérantes. André Malraux préconisait, avant la création d'un ministère de la Culture en France en 1959, d'allouer des fonds à la culture via d'autres missions politiques: éducation, social, urbanisme. C'est le système développé au Royaume-Uni. Une piste à suivre pour les projets de ville serait de prélever une taxe en faveur des arts urbains collectifs sur les permis d'urbanisme ou bien de rassembler des fonds pour le social, la formation et la recherche, afin de financer ce grand chantier des arts urbains collectifs³⁰. Autre piste: la ville européenne du début du 21^e siècle fourmille de friches, d'occupations temporaires et de fabriques urbaines. Ces espaces sont en permanente renégociation avec le politique et sont créatifs en matière d'invention de structures: coopérative foncière citoyenne, société coopérative des intérêts collectifs³¹. Ces fabriques sont en train d'expérimenter une nouvelle forme d'économie sociale et solidaire. Elles allient sagement les subventions, l'autonomie solidaire et les ressources propres. L'autogestion permettrait donc de sortir du monde dual dont les deux pôles sont: le marché de l'art (modèle capitaliste du divertissement) et l'art subventionné (modèle d'état providence). Les arts

29 Pauline de La Boulaye, « Le cirque à la lisière du corps social », conférence pour l'inauguration de l'ESAC/École supérieure des Arts du Cirque à Bruxelles, le 20 avril 2018.

30 Voir Patrick Bouchain, « Pour un chantier lieu d'expérimentation », in *Urbanisme* n° 338, 2004.

31 Voir la contribution de Boris Gréssillon dans ce même volume.

urbains collectifs peuvent être l'occasion de penser avec agilité une troisième voie économique pour la production de formes collectives, symboliques, sociales. Ce n'est en aucun cas une raison pour baisser les subventions: il faut au contraire financer massivement le grand chantier politique des arts urbains. C'est une mission d'intérêt général: si l'argent public doit financer la culture, alors la priorité est de financer les arts urbains collectifs. Plus de subventions, pour plus de subversions: c'est l'unique garantie du principe démocratique de renégociation permanente entre subversion et subvention. Reste à en faire un projet politique « Malraux 2.0 ».

Une dernière préconisation pour le futur des arts urbains collectifs: rallonger les conventions entre structures politiques et structures intermédiaires, et stopper les appels à projets pour douze mois. Ces échéances sont trop courtes! Nous sommes des « êtres reliés », et consolider nos liens prend du temps. Du temps nécessaire à l'incubation d'une énergie créative collective. Il n'y a rien de plus subversif que les liens humains. Car il existe un territoire fluctuant entre l'ordre et la marge: un espace précieux pour le débat, la critique, le trouble et la nuance; un lieu à habiter de toutes nos forces. Murer cette zone entre l'ordre et la marge, c'est se taire à tout jamais et laisser la violence monter. Les arts urbains collectifs ont ce pouvoir singulier de relier des êtres et des lieux. D'où l'urgence de leur faire de la place sur le long terme.

NO COPY

Steve Locatelli,
Hall of Fame de Neerpede,
Itinérart, 2016.





Une palissade de chantier transformée en galerie de portraits.

URBANA PROJECT

Éric Van Essche

DES « GÉANTS D'ANDERLECHT » À VIZION MAGAZINE

Créée en 2012 par Adrien Lobet¹ et Nicolas Morreel², Urbana est une association née de la volonté de mettre en avant les arts contemporains urbains en animant une réflexion globale de qualité autour de l'ensemble de disciplines telles que le street art, l'architecture, l'urbanisme, la mode, le design, etc. En portant un projet d'envergure complet et différent, l'équipe se donne pour mission de combler les lacunes dont souffre la représentation des arts urbains en Belgique, à une époque où la ville et les réseaux urbains prennent de plus en plus d'importance dans la vie des citoyens. Dans cette perspective, Urbana a la volonté de servir d'incubateur de projets et de créer une plateforme d'information, de rencontres et d'accompagnement d'artistes. Elle va ainsi développer des projets porteurs et innovants pour promouvoir et représenter ces arts émergents, mettre en place des espaces d'expression artistique, améliorer leur intégration dans la gestion des espaces publics et privés et, globalement, contribuer au rayonnement international des artistes belges. En mettant en avant la qualité et le sens critique, la structure bruxelloise ambitionne de dépasser le décalage entre la scène des arts urbains actuelle et la vision parfois réductrice qu'on en a. L'objectif est également de soutenir la transversalité entre les différents intervenants en matière d'urbanisme, afin de créer une émulation artistique efficace et durable, et tisser des synergies qui montreront la capitale comme un catalyseur de compétences et de créativité³.

De même que les autres associations ou collectifs qui accompagnent la professionnalisation des graffeurs et militent pour la reconnaissance culturelle et artistique de ce registre d'expression⁴, Urbana veille à trouver un juste équilibre entre les objectifs des différents commanditaires – privés comme publics –, avec lesquels l'équipe monte des projets, et le légitime désir des acteurs de la scène street art d'être acceptés en tant qu'artistes méritant une juste rémunération pour leurs réalisations, en évitant l'écueil d'une instrumentalisation du genre à des fins de lutte contre les tags et graffitis. Il s'agit aussi d'endiguer le risque de contribuer à une « domestication » des cultures urbaines, nées dans la rue, en tant que contre-culture dont il faut défendre l'esprit originel. Les artistes qui sortent du graffiti intéressent principalement la structure, qui ajoute à la pratique du lettrage d'autres pratiques comme les fresques ou même la peinture sur toile. Cela élargit du coup le public d'amateurs potentiels à d'autres cercles que celui des seuls initiés. Il est clair également que le « discours » des œuvres se fait moins polémique que celui qui sous-tend des interventions « sauvages », et que l'attention se porte davantage sur la qualité des réalisations, dans l'optique d'une galerie d'art « à ciel ouvert » au cœur de la cité, transformant, par exemple, la laideur des palissades de chantier ou des murs décrépis en surfaces d'exposition de tableaux composés par des artistes de talent – habiles, par ailleurs, à tirer le meilleur parti de l'espace disponible. En outre, cela contribue à la revalorisation des quartiers investis par ces expressions urbaines, et cela peut aussi favoriser

la rencontre des habitants autour d'une œuvre dont ils peuvent se faire les défenseurs si, d'aventure, un projet d'aménagement urbain venait à la menacer.

De fait, les projets développés par Urbana permettent à des artistes peu connus de profiter d'une forme de tremplin pour émerger, et contribuent ainsi à l'obtention de commandes privées et de contrats publics dans la suite de leur carrière, en Belgique comme à l'étranger. Cette mise en valeur est rendue possible par le fait que l'association accompagne les créateurs, jusqu'à relever les défis logistiques qui ne manquent pas de se poser à tout qui intervient dans l'espace public : location d'échafaudages, réalisation d'esquisses en trois dimensions, choix des matériaux, démarches à entreprendre notamment pour l'obtention d'un permis, etc. L'équipe sert ici d'intermédiaire, elle partage son expertise pour aider les praticiens. Le site internet d'Urbana contribue également tant à la reconnaissance collective du genre – valorisé par le biais de cet espace d'exposition numérique qui lui est dédié –, qu'à la notoriété singulière des créateurs dont les travaux sont archivés (avec illustrations, notices détaillées et liens vers les sites personnels des artistes).

Dans ce contexte, la première commande d'importance gérée par Urbana a certainement joué un rôle fondateur pour sa démarche militante et pour les enjeux liés à l'extériorisation de l'art urbain. Contacté par la commune d'Anderlecht, au départ pour l'occupation d'un pilier sous l'autoroute traversant son territoire, l'équipe se démène pour occuper davantage de surfaces et donner plus d'ampleur à la mise en avant du savoir-faire des street artistes. Des sponsors privés sont mobilisés pour augmenter les fonds disponibles et, finalement, une quinzaine de piliers sont mis à la disposition des artistes⁵. Ainsi, dans le cadre du parcours d'artistes d'Anderlecht, *Itinérart 2016*⁶, Urbana peut inviter plus de quinze artistes sur le site du

Hall of Fame de Neerpede. Tout au long d'un week-end, plusieurs créateurs, aux univers et influences multiples, se succèdent : des illustrateurs, peintres muralistes ou encore calligraphes travaillent autour du thème des « Géants d'Anderlecht », qui se prête au format vertical imposé par la hauteur des piliers (entre six et dix mètres)⁷. Durant la réalisation des fresques, un public de tous âges visite le site. Par la suite, l'association reçoit des messages de félicitations et de remerciements, parfois même accompagnés de photographies. La reconnaissance de la valeur artistique des interventions se confronte désormais au stéréotype du vandalisme et contribue à donner du sens à l'entreprise, tout en favorisant la venue d'autres commandes qui encouragent et pérennisent la structure.

Du reste, ce site possède une histoire antérieure à l'intervention d'Urbana car, depuis les années 1990, des calligraphies graffitis (signatures sous forme de lettrages colorés et souvent déformés, difficilement lisibles pour les non-initiés) ont majoritairement investi le lieu, de même que plusieurs fresques monumentales. Et depuis la visibilité qui lui a été conférée, il reste le plus grand site d'expression libre en Région bruxelloise, mis à la disposition des artistes qui peuvent y travailler en pleine journée, en toute liberté. Protégé de l'agitation urbaine, il favorise l'aboutissement d'une recherche formelle autrefois réalisée dans l'urgence. Une règle tacite de « méritocratie » permet de recouvrir une œuvre à condition de pouvoir la dépasser en qualité, si bien que certaines réalisations demeurent visibles pendant plusieurs années, alors que d'autres ne le sont que durant quelques semaines, voire quelques jours. L'éphémérité garantit aux amateurs un renouvellement permanent de ce « musée » de plein air. Ceci étant, le développement du site n'a été rendu possible que grâce à l'engagement du service Tourisme d'Anderlecht, qui a pu convaincre les autorités communales de la dimension artistique du street art – et de son potentiel touristique. Une

1 Adrien Lobet est actif dans le milieu graffiti depuis une vingtaine d'années.

2 Nicolas Morreel est le fondateur du Montana Shop, un magasin de référence à Bruxelles pour le matériel utilisé par les graffeurs et les street artistes (voir <http://www.montanashop.be>).

3 Voir <http://www.urbana-project.com>. L'association s'est par ailleurs associée à visit.brussels pour la production d'un précieux guide sur les pratiques urbaines (voir, dans ce même volume, le focus sur visit-brussels).

4 Voir, dans ce même volume, les focus sur Farm Prod, Costik, DynamicArt,

Propaganza et Fais le trottoir, mais également l'association Une Ville en couleur qui milite pour un accès ouvert au monde artistique en brisant son côté élitiste, par une action menée essentiellement dans l'espace public, rapprochant ainsi l'offre artistique des citoyens (voir <http://unevilleencouleur.com>).

5 Voir <http://www.urbana-project.com/portfolio/les-geants-danderlecht/>. Cet événement était organisé avec le soutien du service Tourisme d'Anderlecht et de la COCOF/Commission communautaire française qui gère les dossiers culturels en Région bruxelloise pour la Fédération

Wallonie-Bruxelles. Il s'agit du Ring Ouest, entre les sorties 15 (Anderlecht-Pede) et 16 (Erasmus) : un viaduc surmontant le Neerpedebeek grâce à une forêt de cent cinquante piliers.

6 Organisé par Escalade du Nord, le Centre culturel d'Anderlecht

(voir <https://escaladunord.brussels>).

7 Allusion au folklore de la commune puisque la procession de Saint-Guidon et Notre-Dame de Grâce comprend neuf figures de Géants depuis la fin des années 1980, évoquant des personnages liés à l'histoire ancienne d'Anderlecht (voir <https://>

brochure sur le graffiti à Anderlecht a été publiée pour replacer les fresques actuelles, accessibles à tout visiteur (contrairement aux collections des musées), dans une histoire plus large de la peinture murale sur ce territoire. Un inventaire des graffitis anderlechtois a aussi été dressé, tandis que des visites guidées ont été organisées pour convaincre le grand public de l'intérêt de cette nouvelle forme d'expression artistique⁸.

Dans ce même esprit de valorisation et de reconnaissance du genre, Adrien Lobet met par ailleurs en chantier le projet d'un magazine de graffitis qui rencontre deux aspects-clés de cette expression urbaine : d'un côté, l'accès à des références pour les passionnés, comme pour ceux qui souhaitent se lancer dans la pratique ; de l'autre, la nécessité d'archiver ce qui est naturellement voué à disparaître. Longtemps, au sein de l'univers du graffiti, il n'était pas aisé de se documenter sur les différentes inventions de lettrages : on voyait ce que l'on pouvait rencontrer dans sa région, en fonction de son champ d'exploration possible des friches urbaines, abords des gares, tunnels de métro. Et tant pis pour les graffeurs « de province », éloignés des centre-villes ! On mesure du reste assez peu « dans le monde profane », que de véritables expéditions peuvent s'organiser au sein du milieu pour aller admirer un graffiti dont la réputation a circulé dans un périmètre parfois fort large. Enfin, il y a quelques magazines spécialisés, à la diffusion confidentielle, que l'on s'échange précieusement pour en dévorer le contenu avec une gourmandise visuelle qui n'a d'égale que la rareté à pouvoir se sustenter. Certes, avec l'arrivée d'internet, puis le développement des réseaux sociaux, la situation change : il devient dorénavant possible pour tout un chacun d'accéder en quelques clics à une bibliothèque mondialisée de graffitis, d'une diversité extraordinaire. Mais en marge de l'avènement d'un tel catalogue iconographique numérique aux ressources exponentielles, Adrien Lobet, qui

a souffert d'un indigent manque de références à ses débuts dans la pratique, conçoit durant les trois mois de période creuse que lui laisse chaque année la gestion d'Urbana, le projet éditorial un peu fou d'un *yearbook* reprenant le meilleur d'une année entière de production de graffitis et de street art en Belgique – sans négliger les tags, si déterminants pour l'élaboration d'une grammaire graphique qui ira en se complexifiant avec le temps. *Vizion Magazine* est né, démontrant que la Belgique est riche de talents, d'une scène locale fort active, renforcée par le passage d'artistes étrangers sur un territoire déjà fort fréquenté⁹.

La méthode est simple : un appel est lancé à destination des acteurs du milieu, qui font parvenir bénévolement les prises de vue de travaux visibles sur les murs du pays, sans oublier l'important corpus liés aux trains¹⁰ – un inventaire participatif, dont le réseau des intervenants ne cesse de s'élargir d'édition en édition, si bien qu'il n'est possible de montrer que la partie émergée de l'iceberg. À ce jour, quatre éditions ont été publiées, dont la première est épuisée. Chaque magazine comprend quelque trois cents pages, avec des compositions réalisées par des graffeurs et street-artistes belges (donc près de deux mille photographies), des focus sur certains artistes représentatifs de la diversité des pratiques et des styles, le tout accompagné du compte-rendu de grands événements liés au mouvement. Cette publication devient rapidement une « bible » pour le milieu, tant pour les artistes que les amateurs, et les acteurs publics ou privés à la recherche de talent pour une commande ou un projet d'exposition. Le magazine constitue ainsi une précieuse archive, d'autant plus que l'on connaît le caractère provisoire des interventions illégales : références regroupées par styles ou par thématique, par un œil expert capable de s'orienter parmi les milliers d'images qui lui sont adressées chaque année par un public bigarré – du teenager au papy-boomer, tous passionnés de photographies de graffiti – en

augmentation au fil des éditions quand même les plus réticents à l'origine prennent progressivement conscience de la faisabilité et de la qualité du projet.

Il faut ensuite veiller à écarter les clichés qui documentent une œuvre d'une année antérieure à celle concernée par le magazine, éviter les doublons pour rassembler un véritable *best of*. Longue vie à *Vizion* ! qui permettra de suivre les évolutions stylistiques et thématiques qui feront la joie des historiens de l'art enfin investis par l'étude sérieuse du phénomène. Insistons sur le fait que, tant l'étendue du panel que le mode participatif de la collecte des images permettent d'avancer à contre-courant de la voie *mainstream* qui gagne en visibilité dans les projets officiels, soutenus par les pouvoirs publics qui, dans le meilleur des cas, ont le souci d'aller à la rencontre des artistes urbains, mais qui s'avèrent, au pire, désireux de réguler ce courant impétueux. Le magazine propose un portrait plus juste de ce qui se fait en Belgique, et pas seulement dans la capitale ou dans les grandes villes – un légitime retour des choses à l'endroit du graffeur « de province », évoqué précédemment. On conçoit aisément que ce sont bien ces œuvres dispersées sur l'ensemble du territoire national dont il est essentiel de garder la trace, davantage que les grandes fresques qui s'inscrivent dans un parcours officiel. Ce d'autant que la plupart des œuvres répertoriées dans le magazine sont difficiles voire impossibles à observer *in situ*, car réalisées clandestinement dans des lieux interdits ou difficiles d'accès, et menacées de disparition à très brève échéance. Le projet se situe donc clairement à distance de la tendance à l'officialisation des pratiques, qui, si elle se justifie par bon nombre d'aspects positifs pour les artistes et les habitants des quartiers concernés, s'expose aussi au risque d'un certain appauvrissement de l'éventail des pratiques et des personnalités artistiques. Le magazine est un sanctuaire de la diversité du graffiti et du street

art : il englobe dans le spectre de son attention tant le centre que les marges du phénomène. L'extrême foisonnement du catalogue de *Vizion* rend compte aussi de la pluralité des auteurs qui, tant sur le plan social, professionnel et générationnel, ne sauraient être contenus en un seul et même profil type : en somme, il y a autant de graffeurs que de graffitis, et de raisons de graffer que de graffeurs, même si tous partagent des codes que tout membre se doit de connaître et de respecter.

La diffusion de *Vizion* est volontairement restreinte, doublée du choix assumé de ne produire qu'une version imprimée (et non digitalisée), afin de préserver l'authenticité du projet inspiré par les magazines des temps héroïques, et éviter de noyer le magazine dans l'océan d'informations qui inonde la toile numérique – exposant l'internaute au risque de manquer le meilleur, dissous dans l'abondance. Le volume papier permet de stabiliser les images, leur évite d'être emportées dans le tourbillon d'un internet en constante actualisation – il confère à la documentation une forme d'impermanence structurelle. En même temps, la volonté de limiter le tirage à quelques centaines d'exemplaires rejoint aussi le souhait de conférer aux volumes – et à leur contenu – la valeur qu'un accès illimité pourrait pervertir : un mimétisme entre la revue et son sujet, dont le renouvellement régulier fait partie de l'ADN ? Célébrée comme un événement au sein du milieu, chaque sortie s'accompagne d'une exposition basée sur une sélection de clichés, au vernissage de laquelle le périodique est proposé à la vente – avant que le site internet du magazine ne prenne le relais, de même que quelques adresses dédiées de boutiques spécialisées, dont le Montana Shop à Bruxelles. Le projet éditorial s'accompagne enfin d'un volume dédié aux œuvres sur papier : l'édition des *Belgian Artist on Paper* en est à sa troisième édition – dont la première est déjà épuisée –, reprenant chacune les travaux de plus d'une centaine d'artistes sur près de cent-cinquante pages en couleurs.

www.anderlecht.be/sites/default/files/medias/Files/tourisme/geantsfr.pdf).

⁸ Voir Christophe Mouzelard, « Le Hall of Fame d'Anderlecht. Un Middelheim du street art », in *Les Nouvelles du Patrimoine*, n° 160, 2019, p. 28-29. C'est d'ailleurs le service Tourisme qui est responsable du site

du Hall of Fame, sur base d'une convention passée avec la Région de Bruxelles-Capitale, propriétaire du site coincé entre deux espaces verts communaux.

⁹ Voir <https://vizionbelgium.bigcartel.com>. Il faut dire qu'au début des années 2000, Adrien Lobet figurait déjà parmi

les fondateurs du premier site internet rassemblant des graffitis provenant de toute la Belgique : *BelgianGraffiti.org*.

¹⁰ Sur ce volet particulier mais historiquement déterminant pour la sphère graffiti, voir, pour la Belgique, le blog <https://graffiti-art-on-trains.blogspot.com>. Dans le

graffiti, il existe en effet deux écoles : les murs ou les trains. Dans le cadre des interventions sur des trains – qui rassemble de véritables « passionnés » capables de voyager pour graffer un modèle spécifique à ajouter à leur « collection », le travail graphique de recherche de lettrage et de couleur se voit

doublé d'un côté « mission » : trouver les dépôts, éviter la surveillance, connaître les horaires des gardiens, jusqu'à devenir un « sport artistique » doté d'une dimension tout aussi addictive.

Le chantier des « Géants d'Anderlecht » au
Hall of Fame de Neerpede, Itinérart, 2016.





Eyes-B,
Hall of Fame de Neerpede,
Itinérart, 2016.

EYES-B
WWW.EYES-B.NE



Hell'O Collective,
Hall of Fame de Neerpede,
Itinérart, 2016.



BlancBec,
Hall of Fame de Neerpede,
Itinérart, 2016.



Reab,
Hall of Fame de Neerpede,
Itinérart, 2016.



Aien & Ebola,
Hall of Fame de Neerpede,
Itinérart, 2016.



Solo Cink,
Hall of Fame de Neerpede,
Itinérart, 2016.



Fresque de Ryck pour la couverture de Vizion Magazine #4, 2019.

PAROLES D'ARTISTES

Éric Van Essche

HELL'O COLLECTIVE, OLI-B ET JAUNE

Trois artistes témoignent des nouvelles modalités d'expression qui sont les leurs, dans le contexte de la popularisation des pratiques labellisées « street art », issues de l'univers du graffiti. Les singularités complémentaires retenues ici permettent, pour chacun d'entre eux, de rendre compte de la diversité des situations auxquelles font désormais face les artistes de cette nouvelle génération.

HELL'O COLLECTIVE¹ ET LA GLOBALISATION

« Les artistes sont maintenant davantage impliqués dans la diffusion de leur travail, et les structures à leur disposition plus conséquentes. Cela permet de développer un réseau d'envergure internationale. Dans ce contexte globalisé, Bruxelles n'est pas la ville avec laquelle nous travaillons le plus, car le phénomène y est malgré tout moins développé qu'ailleurs, vu la taille assez modeste de la capitale – même si l'on y sent une progression virale du mouvement et du nombre de nouveaux projets. Dès la formation de notre collectif, nous avons partagé nos travaux dans le monde entier grâce au développement du réseau internet, sur lequel nous pouvions poster un dessin et recevoir des commentaires en retour. Les nouvelles plateformes apparues sur la toile nous ont permis de montrer notre travail en temps réel, elles ont, comme

pour d'autres, servi à la construction d'une reconnaissance internationale : chacun peut assez facilement s'approprier ce nouvel outil de communication pour assurer son autopromotion, avec peu de moyens et depuis n'importe où, sans passer par les institutions du monde de l'art. Cela nous a beaucoup aidé, aussi vis-à-vis des galeries d'art dont l'attention pouvait ainsi être attirée par ce que nous faisons. Aujourd'hui, Instagram est devenu un outil à part entière pour diffuser notre travail – tant nos réalisations sur des murs que nos dessins sur papier – et cela nous sert aussi à archiver notre production dans une "galerie virtuelle" accessible à un vaste public "connecté". Bien sûr, on peut regretter l'accélération du système qui réduit l'attention consacrée aux images qui circulent, alors que les magazines permettaient auparavant de porter un regard plus attentif à ce qui était publié. Cela peut représenter un danger de surproduction pour les œuvres et, plus largement, pour l'intérêt porté aux images. Toujours est-il que notre succès a démarré à l'étranger grâce à internet, surtout dans les pays du Sud de l'Europe dans un premier temps – plus ouverts aux expressions urbaines en raison de leur climat ensoleillé qui autorise à davantage vivre dehors, si bien que les gens font preuve d'une grande ouverture d'esprit vis-à-vis de l'art urbain. Chaque fois que nous sommes partis travailler sur place, sans commande officielle ni autorisation, nous

avons été surpris de constater qu'un dialogue s'engageait facilement avec le public, sans que ne se posent les questions d'illégalité ou de vandalisme qui, ici, prennent trop vite le pas sur le reste. De tels échanges sont toujours enrichissants, car les avis s'expriment de façon plus directe que dans le monde de l'art. Ces retours bruts et francs nous rendent attentifs au fait que les habitants seront amenés à vivre avec la peinture que nous avons réalisée bien plus longtemps que nous, et cela nous motive à davantage tenir compte du contexte dans lequel nous intervenons. Aujourd'hui, nous vivons et travaillons à Bruxelles, qui constitue une base à partir de laquelle nous pouvons aisément nous rendre dans d'autres villes. Hormis les quelques cas exceptionnels de peintres attachés à une ville en particulier, nous pensons d'ailleurs que, de façon plus générale, le voyage fait partie intégrante de la pratique des murals. Pour notre part, nous alternons des périodes de travail dans l'espace urbain à l'étranger – le plus souvent à la belle saison – avec des temps de repli dans notre atelier pour la composition de dessins ou de peintures à exposer en galerie ou en centre d'art. Cette alternance dans notre pratique artistique entre le global et le local équilibre notre pratique : cela nous convient. »

OLI-B² ET LA PROMOTION DE LA VILLE

« En 2018, après ma participation à la manifestation Bruxelles-les-Bains³, j'ai été sollicité pour répondre à l'appel à projets lancé par la Cellule Événements de la Ville de Bruxelles, chargée de la communication visuelle des Plaisirs d'Hiver⁴. Comme je travaille aussi bien la peinture que le digital, j'ai pu répondre à cette invitation et obtenir le contrat pour la campagne d'affichage

qui comportait un volet numérique. Il s'agissait de concevoir le design de la promotion d'un événement organisé par la Ville. Au-delà de mon intérêt pour la recherche graphique à réaliser pour cette commande, le fait de pouvoir bénéficier du réseau d'affichage officiel m'apparaissait aussi comme une opportunité à saisir pour assurer la visibilité de l'esthétique de mes interventions street art et mes fresques murales réalisées dans l'espace urbain. Les deux dimensions de mon travail se sont, en effet, rencontrées quand les autorités de la Ville ont profité de la conférence de presse en clôture des Plaisirs d'Hiver pour inaugurer la fresque que je venais de peindre rue de l'Écuyer, qui – par un heureux hasard – se trouvait juste en face du lieu prévu pour l'événement. Cette peinture murale m'avait été commandée peu avant par le Cabinet Culture pour intégrer le *PARCOURS Street Art*, suite à l'invitation faite aux propriétaires bruxellois désireux d'accueillir une œuvre sur leur bâtiment à se faire connaître afin de lancer un appel à projets en ce sens⁵. L'un d'eux les a contactés pour un pignon, et s'est vu proposer des noms d'artistes dont le mien que les deux parties en présence (le particulier et le Cabinet) ont finalement choisi. Mon travail se fonde sur un vocabulaire formel abstrait, j'étais donc parfaitement libre de ma composition, mais en discutant avec Emmanuel Angeli (alors responsable du *PARCOURS*⁶), nous avons imaginé d'intégrer un élément iconographique en rapport avec le contexte de l'œuvre : en hauteur et au niveau des toits. L'idée m'a plu et j'ai donc imaginé de représenter un chat (de gouttière) qui se fond dans l'ambiance formelle et chromatique générale, et qu'on ne voit pas forcément au premier coup d'œil – comme un vrai chat qui se promène sur les toits. Il s'offre à celui qui prendra le temps de regarder,

1 Le collectif Hell'O Monsters est créé en 2008. À partir de 2014, Antoine Detaille et Jérôme Meynen travaillent exclusivement en duo, et deviennent le Hell'O Collective. Formés en peinture, ils s'éloignent des codes dits « traditionnels » du street art, et ne se considèrent d'ailleurs pas comme des street-artistes mais comme des muralistes – ils se rattachent par là à la tradition de la peinture murale (voir Hell'O Collective, *Hell'O Monsters: Untitled Odyssey*, Bruxelles, CFC-Éditions, 2018). À Bruxelles, les Hell'O

ont réalisé en 2018 la plus grande composition de la ville sur l'imposante CCB Tower à l'avenue du Port dans le cadre du *PARCOURS Street Art*, et la fresque *Patientia* dans les Marolles pour le 450^e anniversaire de la mort du peintre Pieter Bruegel.

2 Issu du graffiti, Olivier Binamé (dit Oli-B) est aujourd'hui peintre, illustrateur et artiste urbain. Son travail s'étend sur un large éventail de supports : acrylique, peinture à la bombe, et techniques numériques ou sérigraphie sur une grande variété de

surfaces, dont la toile, le papier, le bois, les murs et même des autocollants. Oli-B aime l'agitation des grandes villes et leurs foules : il utilise les espaces publics comme une aire de jeu. Il fait aussi vivre son art en l'intégrant dans la jungle urbaine par des peintures et des collages. Ses toiles, ses affiches et ses fresques sont toutes des pièces uniques réalisées à la main (voir <https://oli-b.be>). Outre les travaux dont il est question ici, Oli-B est l'auteur du *Premier rendez-vous*, à l'angle de la rue du Tocsin et de la rue Jenneval, réalisé à la

demande du comité d'habitants du quartier des Squares en octobre 2017 – soit près de dix ans après le début de son activité de fresquiste, qui rencontre un véritable succès à l'étranger sans avoir encore pu s'exprimer à Bruxelles (d'où le titre de l'œuvre). On notera que ses commandes à l'étranger lui viennent au départ d'avoir été, comme les Hell'O Collective, repéré sur internet – et ce jusqu'aux États-Unis. Enfin, plus récemment, il a réalisé une « fresque au sol » de 400 m² avenue de Stalingrad, commandée

par la STIB/ Société des transports intercommunaux de Bruxelles, dans le cadre du chantier de la ligne 3 du métro.

3 Cette manifestation estivale, culturelle et festive, organisée par les autorités de la Ville de Bruxelles s'appelle désormais *Hello Summer* (voir <https://www.hellosummer.be>).

4 Manifestation hivernale, culturelle et festive, organisée par les autorités de la Ville de Bruxelles (voir <https://www.plaisirsdhiver.be>). On notera qu'en 2019, ce sont Guillaume Desmarests et Arnaud Debal (membres du

collectif Farm Prod) qui furent chargés de la campagne graphique.

5 Un onglet « Envie d'accueillir une œuvre d'art sur l'un de vos murs ? » est en effet disponible sur le site internet du parcours : moyennant quelques conditions, il suffit de remplir un formulaire en ligne pour initier le processus (voir <https://parcoursstreetart.brussels/envie-daccueillir-une-oeuvre-dart-sur-lun-de-vos-murs/>).

6 Voir, dans ce volume, le focus sur le *PARCOURS Street Art*.

par exemple le temps de fumer une cigarette à son balcon. Pour le reste, je peins généralement à l'intuition, sans dessins préparatoires, sauf quand cela s'avère indispensable: la presque totalité de mes interventions sont directement improvisées sur le mur. Ici, vu la "contrainte" du motif félin, j'ai d'abord esquissé sur le pignon la silhouette que je souhaitais donner au chat, dans l'idée d'abstraire les formes, comme le triangle de ses oreilles, le cercle de son dos, ou encore l'arc de sa queue qui fait la liaison entre les deux pans du mur. Une fois ce motif positionné, j'ai pu improviser le reste de la fresque, entièrement exécutée à la bombe de peinture. Prendre part au *PARCOURS Street Art* permet de contourner le chemin classique des galeries et des musées. Ainsi, les gens peuvent ressentir une émotion, sans devoir faire la démarche d'entrer dans un lieu d'exposition. J'aime contribuer à faire sortir l'art du monde institutionnel pour offrir au public un accès direct aux œuvres. D'autre part, de même que lorsque je dessine l'affiche des Plaisirs d'Hiver, le fait de contribuer par ce biais à la promotion de la Ville ne me gêne pas dans la mesure où j'y habite moi-même et qu'elle me plaît. Je m'exprime en quelque sorte à la fois comme artiste et en tant que citoyen. Et même si je peins en atelier des toiles qui seront exposées en galerie, je continue à éprouver le besoin de m'exprimer dans la rue où tout a commencé pour moi, d'abord dans la mouvance graffiti puis avec des collages de type street art, et ensuite par la composition de grandes fresques murales. Travailler dans l'espace urbain m'a toujours plu en tant que citoyen, j'aime capter l'énergie qui s'en dégage, scruter les immeubles comme autant de surfaces à peindre un jour.»

JAUNE⁷ ET LA PROPRETÉ PUBLIQUE

«Je peins, sur les murs de la ville, des éboueurs dans des situations incongrues, qui vaquent à toutes sortes d'activités autres que celles qui normalement leur incombent. Ces personnages sont de petite taille et peuvent passer relativement inaperçus – sauf aux yeux de qui prend la peine et le temps de regarder. Cela me permet de travailler le plus souvent sans autorisation préalable dans l'espace urbain, excepté quand je suis invité à participer à des festivals de street art, ici et là. Je trouve intéressant de proposer des images accessibles à tout un chacun, gratuitement et sans intermédiaire, mais c'est aussi une forme de réponse à la forte présence tant de la publicité commerciale que des graffitis difficiles à comprendre pour qui n'en maîtrise pas les codes. D'ailleurs, les premiers pochoirs que j'ai posés de manière illégale montraient des éboueurs en train d'effacer des graffitis – davantage sur le ton de l'humour que de l'injonction. En 2017, après avoir découvert mon travail dans l'exposition soutenue par la Ville de Bruxelles – présentée à LaVallée, à Molenbeek-Saint-Jean, à l'occasion du *Kosmopolite Art Tour*⁸ –, le cabinet de la Culture m'a contacté pour une collaboration. Il faut dire qu'à cette époque, Karine Lalieux était échevine de la Culture mais aussi de la Propreté publique, donc quand elle a vu mes pochoirs, elle a immédiatement imaginé de faire lien avec le travail de Bruxelles-Propreté. Il se trouve que son équipe avait déjà lancé un appel à projets pour une campagne de communication valorisant le travail des éboueurs (pour qu'on lui accorde davantage de respect), mais dont les réponses reçues s'étaient avérées décevantes. Lors d'une relance de l'appel, j'ai donc été contacté.

Après m'être trouvé mis en concurrence avec deux sociétés de communication, j'ai finalement été retenu. On m'a proposé plusieurs thèmes en rapport avec la propreté, dont celui des tags et des graffitis, mais aussi des déjections canines et de l'urine sur la voie publique! J'ai clairement refusé d'assimiler les premiers aux derniers, même si je pouvais comprendre qu'aux yeux des autorités de la Ville, ces différents phénomènes étaient liés aux mêmes conséquences négatives de la concentration urbaine. Je trouvais par contre intéressant de relever le défi consistant à conserver l'authenticité de mon univers artistique tout en rencontrant les attentes d'un acteur public (donc de passer de "pirate" à "corsaire", en quelque sorte), mais aussi de contribuer à diffuser un message positif auprès de la population visée par la campagne. Dans cet esprit, alors qu'il s'agissait au départ exclusivement de l'impression d'affiches et d'autocollants – et de la production de courtes vidéos pour les bornes à écran numérique et les réseaux sociaux –, j'ai convaincu l'équipe de me laisser réaliser des fresques murales, je voulais que mon travail soit physiquement présent dans

la rue. J'y voyais une formidable occasion de pouvoir intervenir à Bruxelles officiellement, tout en sachant que mon travail serait protégé par la suite. Je trouvais également plus pertinent que les affiches soient tirées de compositions que l'on pouvait réellement voir dans l'espace urbain. Même si la campagne de communication est aujourd'hui terminée, les fresques sont toujours visibles. L'une de mes interventions sur un mur habituellement tagué et graffé, proche de la Grand-Place a depuis été préservée, tant par les graffeurs et les tagueurs que le service Propreté, elle n'a été ni recouverte ni effacée! Mon travail prend donc ici un statut particulier, à la base c'est du street art illégal, au même titre que les tags et les graffitis, mais qui touche à la question de la propreté publique dans la rue. Par conséquent, d'un côté la présence de mes pochoirs attire les graffitis et, de l'autre, elle préserve la surface qu'ils recouvrent... Finalement, si des compromis ont été consentis de leur côté comme du mien, je pense avoir réussi à garder mon intégrité tout en satisfaisant mes commanditaires, pour un résultat final qui n'offense personne.»

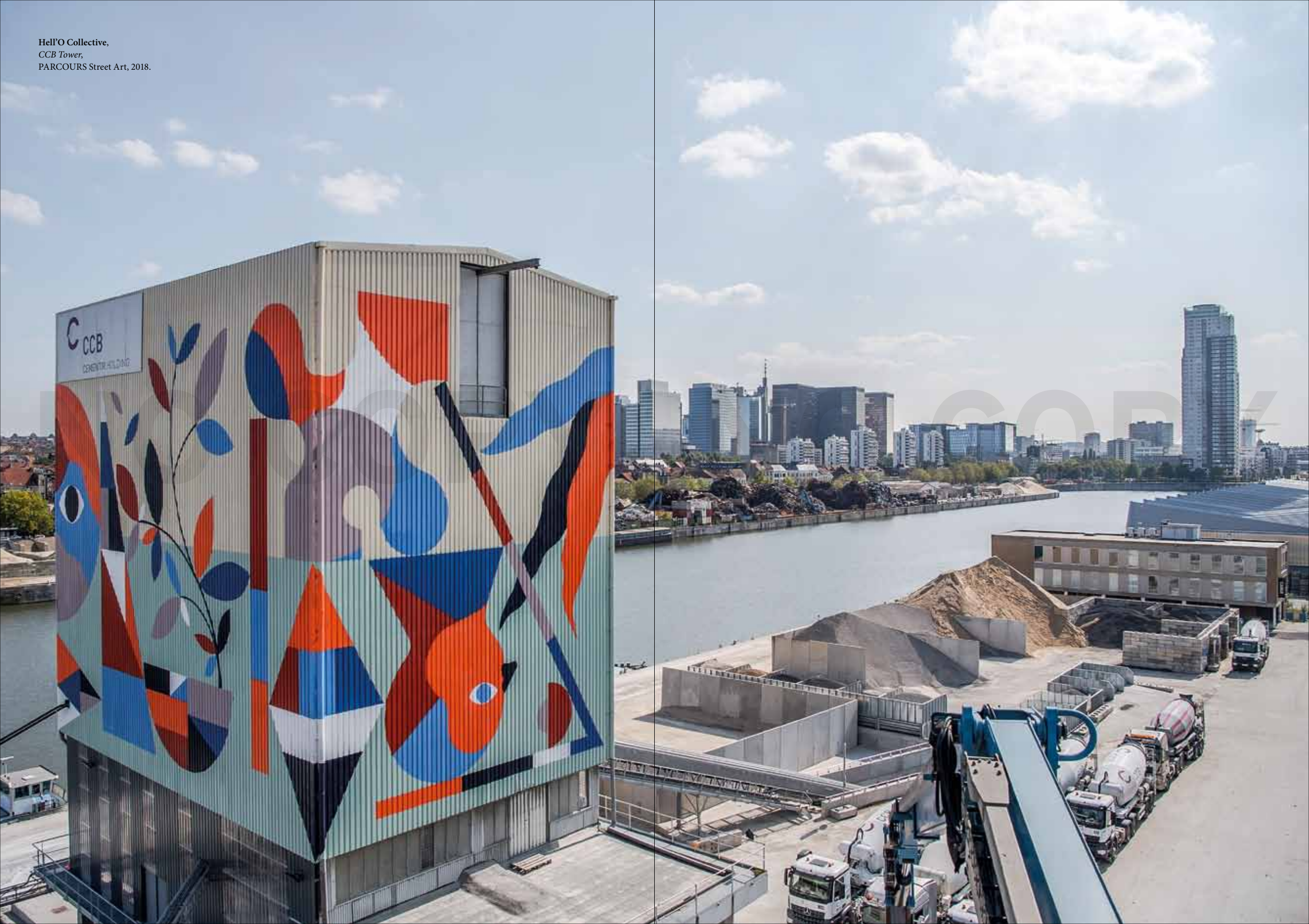
7 Jonathan Pauwels (dit Jaune) est un street artiste qui réalise des pochoirs mettant principalement en scène dans la rue des agents de propreté miniatures. Il rend ainsi hommage à ce métier qu'il a lui-même exercé durant ses études de graphisme (voir Serge Louis, *Pochoirs et pochoiristes à Bruxelles*, Bruxelles, Maedia, 2012 et *Stencilists Pochoiristes*, Bruxelles, Maedia, 2019). En 2017, l'artiste Jaune a réalisé quatre œuvres dans le cadre d'une campagne de Propreté publique de la Ville

de Bruxelles. Intitulée *Héros du quotidien*, celle-ci met les travailleurs de la propreté en valeur de manière artistique. Les images sont déclinées en affiches mais également en fresques réalisées au pochoir: *Discret mais efficace*, au carrefour de la Petite rue des Bouchers et de la rue Marché aux herbes; *Contre vents et marées*, rue d'Ophem; *Le charme de l'uniforme*, rue Léopold; et *Déplacer des montagnes*, rue Van Artevelde. Ces peintures sont désormais intégrées au *PARCOURS Street Art*. Par ailleurs, il est

sollicité à l'étranger après avoir été repéré sur internet, jusque sur les continents asiatiques et américains, comme les Hell'O Collective et Oli-B. Enfin, son travail d'atelier est régulièrement montré dans les galeries et les musées exposant les arts urbains.

8 Voir <https://smartbe.be/fr/nos-services/espaces-de-travail/lavallee-bruxelles/>. Festival organisé par le collectif Farm Prod (voir, dans ce même volume, le focus lui étant dédié).

Hell'O Collective,
CCB Tower,
PARCOURS Street Art, 2018.



Oli-B,
Le chat,
PARCOURS Street Art, 2019.





Jaune,
Contre vents et marées,
PARCOURS Street Art, 2017.

Jaune,
Discret mais efficace,
PARCOURS Street Art, 2017.



AUTEURS

Pauline de La Boulaye est historienne de formation. Depuis 1998, elle a réalisé des expositions, des programmations artistiques et des missions d'étude pour des musées et des villes ainsi que pour des fondations privées et d'entreprise. Elle collabore avec la presse internationale spécialisée en arts et architectures et donne des conférences dans l'enseignement supérieur. En tant qu'auteure, ses ouvrages explorent les liens entre l'humain, l'art et la ville. Elle a codirigé deux volumes scientifiques fondés sur des processus d'action-recherche participative: *Inventaires #3 Architectures Wallonie-Bruxelles*, aux éditions de la Fédération Wallonie-Bruxelles en 2020, et *Being Urban, pour l'art dans la ville. Bruxelles*, coédité par l'ISELP et CFC-Éditions en 2016. En tant que commissaire d'expositions indépendante, elle coproduit des projets d'arts urbains activateurs de liens entre habitants et lieux: *Dédale 2021*, parcours d'arts dans la ville, en collaboration avec le centre culturel de Huy en 2021, et *architectures! inventaire collectif*, exposition-forum itinérante en Wallonie et en Europe, en collaboration avec la Fédération Wallonie-Bruxelles et Wallonie-Bruxelles Architectures, de 2019 à 2022.

Christophe Genin est professeur de philosophie de l'art et de la culture à l'Université Paris1 Panthéon-Sorbonne. Ses recherches portent sur les croisements culturels dans le cadre d'une étude critique globale de la culture à l'ère de la mondialisation et de la numérisation, particulièrement sur les processus de reconnaissance d'expressions atypiques (kitsch, street art) au regard des transformations matérielles et spirituelles apportées par les industries culturelles et touristiques. Il est l'auteur, notamment, de l'ouvrage *Le street art au tournant: de la révolte aux enchères*, aux Impressions Nouvelles en 2016.

Boris Grésillon est professeur de géographie à l'Université Aix-Marseille et chercheur associé au Centre Marc Bloch de Berlin. À la croisée de la géographie urbaine et de la géographie de l'art, ses travaux portent sur différents objets: métropoles culturelles, villes créatives, friches culturelles et lieux intermédiaires, capitales européennes de la culture, artistes et fabrique urbaine. Son ouvrage *Géographie de l'art*, chez Anthropos en 2014, l'a mené de Berlin à Marseille en passant par Bruxelles. Récemment, il a entrepris des recherches théoriques sur les liens (à retisser) entre les arts et les sciences sociales, qui ont donné lieu à un essai engagé intitulé *Pour une hybridation des arts et des sciences sociales*, chez CNRS-Éditions en 2020.

Thomas Lallier, en parallèle de ses études de littérature, s'est formé aux techniques du récit en image. Il est devenu chef monteur puis directeur de la photographie. La complémentarité de l'expertise des savoir-faire techniques et des inspirations artistiques caractérisent son approche et son parcours professionnel. Il travaille sur des films documentaires, des captations musicales, des œuvres de fiction, des publicités ainsi que des projets muséographiques. Sa culture visuelle éclectique l'a amené à collaborer aux projets artistiques de personnalités d'horizons divers, entre film et scénographie. En tant que réalisateur, il travaille essentiellement sur des formes documentaires de durées et d'inspirations très différentes, tout en expérimentant des formes délinéarisées telles que le webdocumentaire. Ses films sont diffusés tant à la télévision qu'en festivals en France et à l'étranger. (<http://www.thomaslallier.com>)

Marie Le Palec est diplômée en Histoire de l'art contemporain à l'ULB/Université Libre de Bruxelles. Passionnée par la culture Hip Hop et l'art urbain, elle a consacré son mémoire de fin d'études à l'un des pionniers du mouvement, l'artiste pluridisciplinaire américain Rammellzee (1960-2010). À Paris, elle assiste à l'épanouissement des musées à ciel ouvert, depuis le toit des immeubles haussmanniens, et à l'engouement des marchands et galeristes pour cet art à l'esthétique foisonnante. Depuis son installation à Bruxelles en 2013, elle observe un écart entre les deux capitales quant à la mise en valeur d'un même mouvement artistique. C'est pourquoi elle attache une importance primordiale à la reconnaissance nationale et internationale des talents de la scène urbaine bruxelloise et belge. Rédactrice pour le webzine *Urban Art Paris* (www.urbanart-paris.fr), ses recherches s'orientent vers une meilleure compréhension iconographique, stylistique et historique de l'art urbain.

Nicolas Mensch est docteur en socio-anthropologie de l'art de l'Université de Franche-Comté. Sa thèse portait sur les graffitis, plus particulièrement sur les relations dialectiques qu'entretiennent leurs auteurs, promoteurs et détracteurs. Depuis, il poursuit ses recherches sur le graffiti et la reconnaissance des arts dits «urbains», et contribue à une meilleure connaissance de ces sujets en partageant régulièrement les résultats de ses travaux par la rédaction d'articles et la présentation de communications en colloque.

Valérie Petre travaille depuis 2009 pour le service de la Culture de la Ville de Bruxelles où elle exerce actuellement le poste de chargée de production pour les événements organisés à l'initiative de l'Échevinat de la Culture. Elle s'est formée dans le domaine de la gestion culturelle (IHECS Academy et ULB/Université libre de Bruxelles), et dans le domaine de la photographie (New York Institute of Photography et École de photographie et de techniques visuelles Agnès Varda à Bruxelles). Les recherches menées dans le cadre de ses mémoires de fin d'études portent sur *La pérennité de l'événementiel dans un marché en perpétuel mouvement. Étude de cas de l'événement Nuit Blanche et L'utilisation du street art comme accélérateur de la gentrification. Le cas de Five Pointz*.

Éric Van Essche est professeur à la Faculté d'Architecture et à la Faculté de Philosophie et Sciences sociales de l'ULB/Université libre de Bruxelles, ainsi qu'à l'ENSAV/École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre. Membre d'HABITER/Centre d'études en développement, territoire et paysages, du LIEU/Laboratoire interdisciplinaire en études urbaines, et codirecteur du GRESAC/Groupe de recherche en sociologie des arts et des cultures, ses recherches s'inscrivent dans le domaine des *Visual Studies, Cultural Studies et Critical Management Studies*. Il fait partie, en tant qu'expert, du CAU/Comité des arts urbains de la Ville de Bruxelles, de la Commission 101° % de la SLRB/Société du logement de la Région de Bruxelles-Capitale, et du Comité de concertation pour les intégrations artistiques, attaché à Bruxelles Mobilité (SPRB/Service public régional de Bruxelles).

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Couverture, p. 138-139, 150, 155,
156, 157, 163, 164, 165, 166-167
© slrb-bghm.brussels

p. 4, 21, 22-23, 29, 30-31, 33, 34, 35, 36-37,
38-39, 42-43, 234-235, 236, 237, 238-239,
240-241, 276-277, 280-281, 282-283
© Éric Danhier

p. 32
© Najlaa

p. 60-61, 66, 67, 68-69
© Pierre Frison

p. 74-75, 76, 77, 78-79
© Fais le Trottoir

p. 88-89, 102-103, 104-105, 106-107, 108-109
© visit.brussels

p. 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100-101
© visit.brussels – Jean-Paul Remy

p. 114-115, 116, 117, 118-119, 120-121
© Raphaël Cruyt et Alice van den Abeele

p. 122-123, 124, 125, 126, 127, 128-129
© Leslie Artamonow

p. 147, 148-149
© Ian Dykmans

p. 151, 152, 153, 158, 159
© O.S.T

p. 154, 160-161, 162
© Vincent Glowinski

p. 176-177, 192, 193, 194-195, 200-201,
4^e de couverture
© Costik

p. 178
© Tristan Locus

p. 179, 180, 181 (haut)
© Lezarts Urbains

p. 181 (bas)
© Alain Lapiower

p. 185, 186, 187, 188, 189
© Simon Raket

p. 191
© Graffiti Art on Trains

p. 199
© Philippe Lerot

p. 213, 214-215, 220-221, 222-223, 224, 225, 226-227
© Propaganza

p. 231, 232-233, 242-243
© Farm Prod

p. 257, 268 (droite)
© Yves Calomme

p. 258-259, 264-265, 266, 267, 268 (gauche), 269
© Urbana

p. 270-271
© Jules Césure

REMERCIEMENTS

Éric Van Essche tient à remercier les nombreux acteurs de cette aventure éditoriale.

Pour l'intérêt porté au projet dès l'origine, et son accompagnement ensuite: CFC-Éditions et tout particulièrement Christine De Naeyer.

Pour le soutien financier et structurel apporté au livre et au colloque qui l'a précédé: le GRESAC/Groupe de recherche en sociologie des arts et des cultures, la Commission Culture & Communication et la Commission Recherche de la Faculté d'Architecture de l'ULB, la Faculté de Philosophie et Sciences sociales de l'ULB, le FRS-FNRS/Fonds national de la recherche scientifique, le laboratoire SASHA/Architecture et sciences humaines de la Faculté d'Architecture de l'ULB, le LIEU/Laboratoire interdisciplinaire en études urbaines et la MSH/Maison des sciences humaines de l'ULB.

Pour leur participation à la coordination du colloque et du livre: Julie Bawin, Laurine Biver, Alexine Delens, Chloé Deligne, Pauline de La Boulaye, Émilie Garcia Guillen, Jean-Louis Genard, Adrien Grimmeau, Najlaa Laarissi, Marie Le Palec, Christine Schaut, Daniel Vander Gucht et Valérie Petre.

Pour l'apport de leur expertise durant le colloque et lors des rencontres qui l'ont suivi pour la préparation du livre: Charles Ambrosino, Emmanuel Angeli, Paul Ardenne, Olivier Binamé, Patrick Bontinck, Raphaël Cruyt, Emmanuelle Dejaiffe, Antoine Detaille, Pauline de La Boulaye, Guillaume Desmarets, Xurxo Duran Sineiro, Hans Eelens, Pierre Frison, Christophe Genin, Vincent Glowinski, Boris Grésillon, Adrien Grimmeau, Catherine Grosjean, Charles W. Hargrove Jr., Delphine Houba, Clotilde Kulmann, Thomas Lallier, Fred Lebbe, Adrien Lobet, Nicolas Mensch, Jérôme Meynen, Denis Meyers, Yolaine Oladimeji, Philippe Op de Beeck, Jonathan Pauwels, Julien Piloy, Simon Raket, Martin Smets, Noémie Tant, Alice van den Abeele, Björn Van Poucke et Caroline Vercruyssen, ainsi que les auteurs des contributions rédigées pour ce livre.

Avec le concours du GRESAC/Groupe de recherche en sociologie de l'art et de la culture
et de la Faculté d'Architecture La Cambre Horta de l'ULB/Université libre de Bruxelles

GRESAC
Groupe de recherche en sociologie de l'art et de la culture
Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles

ULB Faculté
d'Architecture
La Cambre Horta

Ce livre s'inscrit dans la collection *Regards sur la ville* de CFC-Éditions, éditée
avec le soutien de la Commission communautaire française, Bruxelles.



Direction éditoriale, coordination et suivi
Christine De Naeyer

Direction scientifique
Éric Van Essche

Auteurs
Emmanuel Angeli, Pauline de La Boulaye, Christophe Genin, Vincent Glowinski,
Boris Grésillon, Catherine Grosjean, Thomas Lallier, l'auteur du blog Graffiti Art on Train,
Marie Le Palec, Nicolas Mensch, Valérie Petre, Simon Raket et Éric Van Essche

Relecture
Thomas Keukens

Mise en page
Collin Hotermans, assisté de Oscar Langenskiold

Impression
Albe De Coker

c | f c
éditions

Place des Martyrs, 14
1000 Bruxelles
www.maisoncfc.be

ISBN : 978-2-87572-071-9
Dépôt légal : D/2021/5165/8

© 2021 - CFC-Éditions / les artistes / les auteurs

Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction,
par quelque procédé que ce soit, réservés pour tous pays.

Couverture:
Vincent Glowinski,
Anges,
101^e % Brigittines, 2018-2021.

4^e de couverture:
Metallic Avau,
Chapitre 17,
Le M.U.R., 2018.

(R)ÉVOLUTIONS DU STREET ART

Éric Van Essche (dir.)

De la rue à la galerie... le street art est-il encore un art dissident? Toujours plus institutionnalisé, sa présence sur certains murs fait l'objet d'intenses spéculations. Considéré autrefois comme une pratique déviante, il est protégé et trouve sa place dans les musées. Pourtant, il favorise encore le dialogue entre l'art et la ville. Alors s'agit-il désormais d'un art élitiste ou, issu de la rue, échappe-t-il pour partie encore au marché de l'art et aux commandes officielles?



CFC-ÉDITIONS 28 €



9 782875 720719

C
f
éditions
C