

L'art urbain, un nouvel objet muséologique ?

Stéphanie Vergnaud

Volume 3, Number 1, Fall 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1033579ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1033579ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en
Muséologie (AQPREM)

ISSN

1718-5181 (print)

1929-7815 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vergnaud, S. (2008). L'art urbain, un nouvel objet muséologique ? *Muséologies*, 3(1), 48–61. <https://doi.org/10.7202/1033579ar>

Article abstract

Depuis plusieurs années déjà, des oeuvres d'art ont commencé à envahir les murs des villes. Si certaines galeries commencent à s'intéresser à cet art dit « urbain », très peu de musées lui ont ouvert leurs portes. Les artistes urbains, quant à eux, cautionnent pour une large part l'idéologie dominante de l'intégration institutionnelle et tentent d'accéder au marché de l'art. Dans cet article, Stéphanie Vergnaud propose de vérifier s'il existe ou non une dialectique entre l'espace institutionnel et l'art urbain.

Article deux

L'art urbain, un nouvel objet muséologique ?



Depuis plusieurs années déjà, des œuvres d'art ont commencé à envahir les murs des villes. Si certaines galeries commencent à s'intéresser à cet art dit « urbain », très peu de musées lui ont ouvert leurs portes. Les artistes urbains, quant à eux, cautionnent pour une large part l'idéologie dominante de l'intégration institutionnelle et tentent d'accéder au marché de l'art. Dans cet article, Stéphanie Vergnaud propose de vérifier s'il existe ou non une dialectique entre l'espace institutionnel et l'art urbain.

STÉPHANIE VERGNAUD EST TITULAIRE D'UNE MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN DE L'UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE À BORDEAUX (FRANCE) ET D'UN BACCALURÉAT EN ANTHROPOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ VICTOR SEGALEN À BORDEAUX (FRANCE). À L'AUTOMNE 2007, ELLE A ENTREPRIS UNE MAÎTRISE EN MUSÉOLOGIE À L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL. [vsteph@hotmail.fr]

L'histoire de l'art et l'institution muséale française se trouvent face à une difficulté ces dernières années, celle de définir et d'intégrer certaines tendances artistiques contemporaines, tel l'art urbain. Le terme « art urbain » est ici utilisé pour parler des œuvres d'art illégales qui envahissent les murs de Paris depuis plusieurs années. Or, à ce jour, très peu de musées ont ouvert leurs portes aux artistes urbains. Mais certaines galeries commencent à s'y intéresser, voire à en faire leur cheval de bataille. Les artistes urbains, quant à eux, cautionnent pour une large part l'idéologie dominante de l'intégration institutionnelle et tentent d'accéder au marché de l'art. Ce paradoxe est-il significatif d'un malaise au sein de l'institution muséale ou d'une transformation de l'art urbain ? La rue est-elle devenue un nouvel espace d'exposition et, si oui, comment les artistes l'appréhendent-ils ? Pourquoi certains artistes privilégient-ils l'espace urbain ? L'œuvre d'art urbain est-elle de même nature que l'œuvre d'art institutionnel ? Pour répondre à toutes ces questions, nous proposons de vérifier s'il existe ou non une contradiction entre l'espace institutionnel et l'art urbain.

La naissance de l'art urbain

Dans les années 1960, deux phénomènes vont amener l'art à s'exposer dans la rue : d'une part, l'aspiration de certains artistes à faire sortir l'art des galeries (le *land art*) et, d'autre part, l'émergence d'un nouveau paradigme, celui de la société de consommation qui diffuse des images à outrance dans la rue et provoque certains artistes (les nouveaux réalistes).

En parcourant la production artistique des années soixante, nous remarquons que la question du territoire est présente dans toute une série d'interventions sur les notions de frontière, de limite et d'espace clos. Par suite de l'éclatement du cadre-format en peinture et avec la pratique courante de l'installation, largement initiée par l'art minimal, les artistes sont conduits à explorer intensément les modalités de mise en espace des œuvres. Les questions liées au lieu, au site, à la relativité du point de vue et

surtout aux frontières investissent d'une manière prolifique toute la production de l'époque. C'est dans ce contexte qu'apparaît notamment le *land art*. L'artiste commence à façonner son œuvre à partir de ce qu'il trouve sur le terrain. Installer l'art dans la nature et le laisser en proie aux caprices de cette nature, c'est en quelque sorte renoncer au contrôle absolu sur l'œuvre. Ces artistes mettent ainsi les musées au défi de « récupérer » de telles œuvres, ne serait-ce que sous la forme documentaire d'esquisses ou de photographies. La dimension critique ou contestataire de cette sortie hors du musée ou de la galerie est particulièrement sensible dans l'espace urbain, où la démarche devient ambiguë entre déconstruction formelle et engagement politique. La ville est également source d'inspiration pour les nouveaux réalistes qui mettent en exergue la publicité, les mass médias et la société de consommation afin de les critiquer.

La société industrielle et publicitaire a en effet profondément modifié le paysage des villes. En France, l'affiche constitue l'élément le plus direct de ce mouvement. La loi du 29 juillet 1881 limite le droit à l'affichage, mais, en créant des emplacements obligatoires, cette loi a également permis de créer des surfaces privilégiées qui, par le jeu de lacérations diverses et de juxtapositions successives, offrent des possibilités infinies de création pour des artistes comme Raymond Hains ou Jacques de la Villeglé. Les nouveaux réalistes cherchent à dégager la signification inhérente à l'objet. Le geste appropriatif est immédiat. Il ne vise ni à la transcription ni à la conceptualisation de l'objet, mais à la perception de la réalité en tant que telle. L'objet atteint sa pleine autonomie expressive. Ainsi, les nouveaux réalistes donnent à voir une réalité contemporaine et urbaine à travers les images spécifiques qu'elle suscite. Cependant, à la différence des artistes du *land art*, les nouveaux réalistes exposent dans les musées. Nous avons donc, d'un côté, un art qui sort des musées et, de l'autre, une réalité urbaine qui entre au musée. Dans les deux cas, un changement est perceptible autant dans le rapport qu'entretient l'artiste avec l'environnement externe que dans le lien qui unit l'artiste à l'institution muséale.

En parallèle, un courant plus esthétisant et figuratif commence à poindre aux États-Unis. Andy Warhol fait entrer le report photographique dans l'histoire de l'art, Roy Lichtenstein récupère les bandes dessinées, James Rosenquist a recours aux panneaux-réclames. Les artistes pop aux États-Unis, tout comme les nouveaux réalistes en France, vont devenir les tenants de la modernité et de la société postindustrielle. C'est d'ailleurs ce qui va amener Kirk Varnedoe, directeur du Museum of Modern Art (MoMA) à New York, à organiser l'exposition *High and low, Modern art and popular culture*, en 1990. Américains et Européens s'y retrouvent sous le signe commun de la culture populaire, soit celle qui se lit sur les murs de la ville : les panneaux publicitaires, les enseignes, les affiches, etc. Les rues deviennent ainsi le réceptacle

d'un art en pleine effervescence, animé par les nombreux échanges entre la France et les États-Unis, un art qui se veut figuratif et inspiré de la réalité contemporaine, laquelle sera plus difficile dans les années 1970 et 1980, dans les ghettos noirs. En effet, les zones urbaines américaines subissent un climat de dégradation sociale au début des années 1980, résultant du libéralisme à outrance qui renforce le sentiment d'exclusion.

C'est alors que l'émergence du hip-hop va donner le ton, en se nourrissant de deux grands mouvements, le mouvement associé à la négritude et celui de la lutte pour l'égalité des droits, le *Black Power*^[1]. Dans cet esprit de protestation non violente et de liberté d'expression, les jeunes commencent à écrire leur nom à répétition sur les murs. La ville se couvre de griffures dont la profusion invite à la surenchère. Il faut alors inventer des stratégies pour se démarquer du lot : la bombe aérosol apparaît, les caractères s'allongent et se compliquent. Au fil des ans, l'école new-yorkaise développe de nombreuses variations typographiques : le *blockletter*^[2], le *wildstyle*^[3] déformé et enchevêtré, le *bubble style*^[4], etc. Les personnages, à l'origine auxiliaires à la calligraphie, forment par la suite un genre à part entière, allant du dessin comique à la figure photoréaliste. Le choix du matériel s'élargit : bombe aérosol, peinture à l'huile ou acrylique, aérographe, affiches, autocollants, pochoir, etc. Les graffitis connaissent la consécration à New York, avec le *Times Square Show*, en juin 1980. Cette exposition, organisée dans un immeuble désaffecté, sur l'initiative de la galerie Fashion Moda et d'un groupe de graffeurs (Colab^[5]), constitue l'étape incontournable de légitimation des graffeurs. Plusieurs graffeurs y sont invités, dont Jean-Michel Basquiat et Keith Haring. À partir de ce moment, le graffiti new-yorkais sera diffusé internationalement, grâce notamment aux magazines *Subway Art* et *Spraycan Art* qui se font l'écho de ce mouvement, ainsi qu'aux voyages réalisés par ses acteurs.

Le graffiti trouve alors un terrain favorable en arrivant en France. Il bénéficie de l'influence de la « figuration libre » (Robert Combas, Benjamin Vautier^[6]), en s'inscrivant dans une évolution de la peinture urbaine initiée depuis les années 1970. Son inspiration, proche du pop art, est l'imagerie populaire : le rock, les images des mass médias, la bande dessinée, la publicité, etc. La figuration libre est destinée à l'inattention collective des promeneurs des villes, elle n'exige aucune réflexion particulière. Elle utilise pour cela le même langage que les médias, à savoir l'image figurative et de grand format, non pas dans un but commercial, mais plutôt dans un but esthétique et symbolique (réveiller les passants). C'est dans ce contexte que, de façon progressive, Paris devient une terre d'élection pour une école du graffiti, proche des problématiques de la figuration libre. La révolte s'habille de noir et traîne avec elle une esthétique de la désinvolture. Violent et énergique, le punk rejette dans l'obsolescence l'art du bon goût. On doit aussi aux punks le fait d'avoir remis le pochoir au goût du jour. Furtif, efficace et facile à

[1]

BAZIN, Hugues.

La culture hip-hop. Paris : Desclee de Brouwer, 1995.

[2]

Lettrage clair et net.

[3]

Construction excessivement complexe de lettres enchevêtrées.

[4]

Les lettres arrondies prennent l'apparence de bulles ou de nuages.

[5]

Colab est un collectif d'artistes créé en 1978, à New York, qui se distingue par l'engagement politique de ses membres issus de plusieurs disciplines.

[6]

Plus connu sous le pseudonyme Ben, il est le théoricien du mouvement de la figuration libre.

utiliser, cet outil de diffusion massive devient un médium artistique (Blek le rat^[7], Flavien Demarigny^[8], Jef Aérosol^[9]). Parallèlement, les panneaux publicitaires continuent à être exploités et deviennent un terrain de prédilection pour certains artistes comme Jean Faucheur et les frères Ripoulin^[10]. Le contexte politique est propice à l'émergence de cet art populaire et sauvage. Les rêves impériaux de François Mitterrand offrent à l'inventivité des artistes une profusion de palissades et l'enthousiasme de Jack Lang est lu comme un encouragement. C'est une période favorable pour tous les artistes. Les démarches artistiques se multiplient et se diversifient. C'est à ce moment que les médias commencent à s'intéresser au mouvement en France et, très vite, les collectionneurs s'intéressent au phénomène.

En France, dès le début des années 1990, le marché de l'art contemporain est en crise et touche le milieu de l'art urbain. Toutefois, le mouvement ne s'arrête pas là, bien au contraire. Certains lieux sont privilégiés par les graffeurs, comme le quartier des Halles, les palissades du Louvre et le terrain de Stalingrad, qui devient un emplacement phare de la scène du graffiti et même du hip-hop français. En effet, par son intérêt stratégique (visible depuis le métro aérien), le terrain de Stalingrad se transforme en un lieu de rencontres entre graffeurs, danseurs et musiciens. Par rapport à la génération précédente, les graffeurs de la deuxième génération adoptent une démarche plus proche du hip-hop et de l'esthétique américaine. Bando soigne son alphabet, tandis que Skki, Lokiss et Jonone s'affranchissent de la lettre et développent un langage pictural abstrait. D'autres graffeurs, comme Mode 2, se distinguent par leur virtuosité à peindre des personnages, alors que certains se contentent de la répétition excessive de leur pseudonyme, comme O'Clock. Le mouvement prend alors une ampleur impressionnante. Il devient de plus en plus difficile de se démarquer dans cette cacophonie de traces urbaines. À la fin des années 1990, certains artistes de la rue développent des stratégies pour se différencier, comme le logo, qui remplace la signature : André et son Monsieur A^[11], Zevs et son éclair^[12], Invader et ses *Space Invaders*. Les frontières entre les différentes techniques s'estompent et de nombreux artistes passent indistinctement de l'une à l'autre, du graffiti au pochoir, de l'affiche à l'autocollant, etc. De nouvelles pratiques émergent, comme l'intégration de la mosaïque, qui fait son apparition avec Invader, et l'utilisation de la photographie.

La ville semble offrir des possibilités infinies à ces artistes marginaux qui représentent une sorte de microcosme de techniques artistiques au sein d'un milieu qui leur est propre, la rue. Bien qu'une des principales caractéristiques de leur art soit liée à son caractère distinct, il est possible de relever trois caractéristiques communes à leurs diverses approches.

[7]

Blek le rat réalise, dans les rues de Paris, dès les années 1980, des personnages grandeur nature, connus ou inconnus, grâce à la technique du pochoir.

[8]

Flavien Demarigny, plus connu sous le pseudonyme Mambo, commence en tant que graffeur à Paris et collabore avec le collectif 9^e concept et l'émission Groland sur Canal Plus. Ses toiles associent logos, typographies, portraits de personnalités ou d'inconnus. Pour des visuels, consulter le site <<http://mambo.vu/home.php>>.

[9]

Voir un peu plus loin dans le texte pour un résumé de son œuvre.

[10]

Les frères Ripoulin est un collectif d'artistes, issus de l'école nationale supérieure des Arts décoratifs de Paris, dont les six membres peignent sur des affiches qu'ils collent ensuite dans les rues. Jean Faucheur est l'un des co-fondateurs du collectif.

[11]

André est un artiste urbain qui dessine à répétition un personnage schématisé, caractérisé par un œil rond et l'autre en forme de croix, un chapeau haut de forme et de longues jambes. Pour des visuels, consulter le site <<http://www.monsieura.com/>>.

[12]

Zevs est un artiste urbain qui capture les ombres du mobilier urbain sur le sol d'un trait blanc de peinture routière. Il s'invente un logo, un nuage zébré qu'il place toujours à côté de ses « captures ».

Un art contextuel

Premièrement, l'art urbain participe pleinement de l'art contextuel, selon la définition qu'en donne Paul Ardenne :

Sous le terme d'art contextuel, on entendra l'ensemble des formes d'expression artistique qui diffèrent de l'œuvre d'art au sens traditionnel : art d'intervention et art engagé de caractère activiste (happenings en espace public, manœuvres), art investissant l'espace urbain ou le paysage (performance de rue, art paysager en situation...), esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, des médias ou du spectacle^[13].

L'art contextuel est un art qui déserte les lieux institutionnels pour s'immerger dans une réalité concrète s'expliquant par le désir d'abolir les barrières spatio-temporelles entre création et perception de l'œuvre. L'œuvre d'art n'est plus une représentation de la réalité, mais plutôt une présentation de celle-ci. Dès lors, il n'y a plus d'intermédiaire entre l'œuvre et l'artiste, pas plus qu'entre l'œuvre et le spectateur. Plus précisément, il n'y a plus de « médium idéologique », c'est-à-dire de discours plus ou moins officiel sur l'œuvre d'art. Le médium devient la rue, un espace en perpétuel mouvement, un endroit vivant. L'œuvre contextuelle se veut en interaction avec la réalité et le spectateur. L'œuvre n'est pas l'image elle-même, mais ce qu'elle provoque sur le lieu. La rue offre alors un grand potentiel suggestif, poétique et symbolique ; une histoire qui va donner un sens supplémentaire à l'œuvre d'art. Toute position dans un contexte donné relève d'un acquis et c'est cet acquis que les artistes contextuels veulent bousculer. Toute expérience devient alors provocation, car elle perturbe l'ordre des choses. Pour Ernest Pignon-Ernest,

[13]

ARDENNE, Paul.

Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation. Paris : Flammarion, 2004, p. 11.

[14]

LEMOINE, Stéphanie et Julien TERRAL, *In situ. Un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours.* Paris : Alternatives, 2005, p. 113.

[15]

BIGA, Daniel et Agathe LARPENT-RUFFE. *Un autre regard, une autre image, à propos d'une intervention d'Ernest Pignon-Ernest.* Paris : La Mandragore, 1984.

L'œuvre n'est pas l'image. C'est essentiellement le lieu et le moment... mon travail au fond, c'est un morceau de réalité dans toutes ses composantes, temps, espace, dans lesquelles je viens inscrire un élément de fiction qui doit exacerber tout ça, le révéler, le perturber, faire remonter à la surface des choses enfouies, en faire apparaître d'autres^[14].

L'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest^[15] est un exemple parfait d'art contextuel. En mai 2002, en Afrique du Sud, ce dernier a collé 300 images d'une mère portant un malade du sida dans les bras. Il avait élaboré cette image pour lutter contre cette maladie qui sévissait dans ce pays, en expliquant être parti de trois constats : d'abord, que le sida ne peut être réglé qu'en s'appuyant sur le rôle des femmes, car le machisme est très fort en Afrique du Sud ; ensuite, qu'il faut lutter contre le sida de la même manière qu'on a lutté contre l'Apartheid (il choisit une image très symbolique pour rappeler la mort d'Hector Paterson) et, enfin, qu'il faut utiliser le thème de l'exclusion

des malades. Cette approche s'apparente à un travail anthropologique, où le chercheur prend le temps de discuter avec la communauté pour comprendre ce qui est le plus important pour ses malades, afin de produire une image sensible et efficace plutôt qu'un discours d'Occidental. L'image ainsi produite par Ernest Pignon-Ernest, toujours grandeur nature, permettait de créer un face-à-face avec le spectateur et de maintenir l'effet de réalité, inhibé par l'utilisation du noir et blanc. Ce qui compte le plus dans l'œuvre de cet artiste, au-delà de l'image elle-même, c'est le lieu où celle-ci est placée. Toutes ses œuvres visent l'inscription dans la ville. Sa démarche est double : non seulement il appréhende le cadre urbain d'un point de vue plastique, à partir de ce qui est visible, comme le rythme, la couleur, la matière des murs et la sensualité physique de la ville, mais également en se basant sur ce qui est invisible, ce que l'on ne voit pas, l'histoire des lieux. Il cherche les dynamiques poétiques les plus significatives, d'autant plus que la sérigraphie lui permet de tracer des parcours dans la ville. En insérant ses images dans un lieu, il fait de celui-ci un espace plastique. L'image en fait notamment un lieu présenté, permettant aux drames qui s'y sont déroulés de remonter à la surface. La mise en scène joue quasiment le rôle de la mise en musée. Ernest Pignon-Ernest parvient ainsi à tirer de la rue sa substantifique moelle, ses potentiels suggestif, poétique et dramatique. Pour le passant, il se produit une sorte d'identification ; le regardeur participe de l'image, la représentation devient présentation et la rencontre avec l'œuvre est vécue comme une expérience personnelle. L'image est vierge de toute référence et l'artiste n'indique rien de son origine, ni de sa finalité. Le spectateur est libre de faire des associations, de s'approprier l'image, de s'en étonner, de s'en émerveiller, de s'en inquiéter ou même d'y être indifférent. L'œuvre manifeste simplement une présence, comme dans son travail sur les cabines téléphoniques où il peint des personnages grandeur nature sur les vitres. Cette présence souligne l'étrangeté de l'atmosphère et accroît l'inquiétude du spectateur, en créant en décalage une sensation d'absence. C'est la solitude de l'homme dans la ville qui est signifiée. Les figures sont tour à tour inquiètes, effrayées, hurlantes, accroupies, debout, habillées, nues, endormies, réveillées – enfermées dans leur cabine, c'est l'angoisse de l'existence qui est représentée. Les reflets sur la vitre permettent de capturer les mouvements de la ville, des feux de signalisation, des voitures, etc. L'icône semble un fantôme, un souvenir, une invitation à la mémoire. L'éphémère, l'altération du temps, les plaies du mur, les plis de l'affiche, les déchirures, participent de cela. Ainsi, l'environnement extérieur à l'œuvre prend part à la signification finale de l'œuvre.

Dans le même ordre d'idées, l'artiste L'Atlas^[16] arpente les rues de Paris muni d'une boussole, en donnant un sens à ses trajets. Ici, le mot « sens » signifie deux choses : il peut s'agir d'une direction, d'une orientation ou d'un axe donné à l'œuvre, ou bien d'une idée, d'un concept représenté par

[16]

L'ATLAS. *L'Atlas, l'art du sens.*
Paris : Critères / Urbanités,
2004.

un ensemble d'éléments significatifs. L'Atlas s'imprègne de la ville, de ses vieux murs couverts d'affiches et de graffitis, des stores des magasins, des panneaux d'affichage, etc. Sa première mission est de repérer certains lieux, de s'en imprégner et d'y projeter une image. Il entend ainsi donner un sens à son œuvre, tout comme au lieu. Comme Ernest Pignon-Ernest, ce qui compte pour L'Atlas, c'est l'interaction entre l'œuvre et le lieu, car l'un ne va pas sans l'autre. Il s'agit pour lui d'étudier le rapport de l'homme à la ville, plus précisément sous l'angle du déplacement. C'est là que le mot « sens » prend une dimension géographique, en évoquant celui de l'orientation. L'Atlas place des boussoles, réalisées par des incrustations de graphes dans le bitume, le plus souvent à la sortie des bouches de métro. Ces boussoles prennent l'aspect d'étranges labyrinthes, marquant des temps d'arrêt, des moments où le passant s'immobilise et s'interroge. Les boussoles sont réalisées à partir de son pseudonyme traduit en alphabet arabe, plus ou moins lisible, et toujours orienté nord-sud. Mais il n'existe pas de règle immuable ; tout dépend du lieu. Ainsi il crée une véritable signalétique piétonne, faisant écho à son travail de calligraphie arabe. Il confronte les techniques contemporaines de l'art urbain à la tradition calligraphique arabe et témoigne en cela d'un possible échange entre tradition et modernité. Ses peintures peuvent donc se lire de deux manières : comme un pur essai calligraphique, signifiant son pseudonyme L'Atlas, ou comme une sorte de labyrinthe, symbolisant les rues de Paris. Il fait se rencontrer deux cultures dans un espace où « l'Autre » est habituellement perçu comme un étranger. À la recherche de quelque chose entre l'écriture et l'idéogramme, l'artiste parvient à mettre en scène trois éléments : la ville, l'homme et la lettre. Cet essai calligraphique prend donc tout son sens dans la rue, celui d'une volonté d'universalité. Ce n'est qu'à travers son contexte que nous sommes en mesure d'apprécier ce travail, comme ce fut déjà le cas avec les œuvres d'Ernest Pignon-Ernest. L'exposition institutionnelle semble difficile à envisager pour un art inextricablement lié au milieu urbain.

Des chroniqueurs des villes et d'une époque

La deuxième caractéristique de l'art urbain est que celui-ci est un discours sur la ville : pour l'historien ou l'anthropologue, l'art urbain témoigne de l'imaginaire collectif et du goût artistique des habitants de l'époque ; en ce sens il ne doit pas être séparé de son contexte. Cette époque est décrite notamment par Paul Virilio comme

celle du paradoxe poussé à l'extrême, et ceci, dans tous les domaines : éthique et esthétique, technique ou politique [...] Non, il ne s'agit pas d'une période transitoire, une de plus, mais bien d'une décennie paradoxale où les extrêmes se côtoient, parfois même se touchent, comme ces fameux parallèles qui se rejoignent à l'infini^[17].

Jef Aérosol fait partie de ces artistes en phase avec la réalité sociale et en adéquation avec les mouvements musicaux de l'époque, notamment le punk, mais en contradiction avec le marché officiel. Il affectionne principalement les portraits, dont beaucoup témoignent de son influence musicale. Nombre de ses pochoirs représentent des musiciens importants du mouvement rock, qu'il fait revivre dans les rues de Paris : Bob Dylan, Velvet Underground, The Clash, Pink Floyd... Ses œuvres nous plongent littéralement dans les années rock et son imagerie si particulière. Son pochoir de Jim Morrison quittant le cimetière du Père-Lachaise, par exemple, revient arpenter les rues de Paris de temps en temps. Il le représente debout, micro à la main, en train de chanter, accompagné d'une petite phrase : « *This is the end.* » Comme Ernest Pignon-Ernest, ses personnages sont grandeur nature, renforçant l'effet de leur présence. Personnages du passé ou encore présents, ils sont la plupart du temps représentés en noir, gris et blanc, accompagnés d'une flèche rouge. Entre la silhouette et le dessin figuratif tous ses portraits participent à l'atmosphère des rues et envahissent le passant d'une étrange et discrète présence. Ses personnages deviennent alors des témoins silencieux des villes. Utilisant la sérigraphie, comme Andy Warhol, il multiplie le même personnage dans différents lieux, désacralisant ainsi le portrait. L'icône devient proche de nous, nous interpelle. Mais il y a aussi les inconnus, les anonymes : cet enfant népalais, cet accordéoniste roumain, cette fille aux yeux trop fardés, ce vieil Irlandais joueur de cornemuse, etc. Il cherche à capter un geste, une expression, une attitude, pour tenter de partager l'émotion avec les passants. Certaines images marquent même un engagement net : sans-abri, personnalités pacifistes, tels Luther King et Gandhi. Ses images sont presque toujours accompagnées de textes, parfois simples, parfois elliptiques, voire obscurs ; ils ne sont pas prévus pour être lus de la même façon par tous. Certains textes liés à des musiciens ou à des titres de chanson évoquent des éléments différents selon la culture de chacun. Les références ne font qu'exprimer ses centres d'intérêt et ont une valeur esthétique : les typographies lui permettent de composer ses images. Sa flèche rouge, clin d'œil à la signalétique urbaine, dirige le regard du spectateur, oblige au mouvement et rend ainsi son œuvre dynamique. La rencontre avec ses personnages est vécue comme une expérience personnelle et plonge le spectateur dans ses souvenirs et ses références. Ses images participent ainsi à l'écriture de l'histoire en reprenant les icônes, marqueurs d'époques.

[17]

VIRILIO, Paul.

« La décennie des paradoxes, nos années 80 ». *Beaux Arts Magazine*, numéro spécial, p. 5.

L'action plus que la représentation

Enfin, l'artiste urbain privilégie l'action, l'instant, l'éphémère, au détriment de la pérennité de l'œuvre. L'emplacement de l'œuvre nécessite un long cheminement dans les rues. Ce cheminement participe pleinement à sa démarche artistique et propose au passant attentif un nouveau parcours. Marcher est donc une façon d'ouvrir un espace, de remettre en jeu des façons de voir et d'aborder cet espace. Le franchissement d'une distance spatiale s'affirme à la fois comme matière première et comme outil pour l'élaboration d'une œuvre, par la mise en place d'un travail du point de vue de l'artiste, mais aussi du spectateur auquel un rôle déterminant est bien souvent octroyé. Plusieurs éléments théoriques ou pratiques développés par les artistes du *land art* sont repris par les artistes urbains actuels : la pratique nomade, l'utilisation du déplacement comme un outil physique et plastique et la capacité du lieu à inspirer une œuvre. L'artiste devient un individu mobile dont les pérégrinations fondent les réalisations, ou du moins les influencent fortement. Le geste de l'artiste est perçu par le passant comme un acte accompli par quelqu'un passé par là à un moment donné, transitoire et éphémère. L'espace s'est alors modifié par le déplacement, réactivé par l'œuvre. Cette démarche fait du transport plus qu'une pure et simple translation spatiale, d'où l'investissement de plus en plus important des artistes urbains sur les trains, les métros et les autres moyens de transport.

[18]

INVADER. *Le livre de l'invasion de Paris*. Paris : Frank Slama, 2003.

Ce travail sur la notion de déplacement est particulièrement sensible dans l'œuvre de l'artiste Invader^[18]. Ses personnages arpentent les rues de Paris et du monde entier (Londres, Amsterdam, Los Angeles, New York, etc.). À première vue, ce ne sont que des motifs en mosaïque très simplifiés, sans aucune recherche esthétique particulière. Il répète inlassablement le même motif, changeant seulement la couleur et la disposition des pièces de la mosaïque. Sa démarche est similaire à celle des tagueurs qui inscrivent leur pseudonyme sur tous les supports qu'ils rencontrent. Il décline ses formes à partir d'un motif initial : le jeu vidéo *Space Invader*, des petits *aliens* qu'il faut combattre. Ce choix de motifs s'explique par la volonté d'envahir le monde tels des *aliens*, la mosaïque rappelant l'image numérique devient le symbole du monde pixélisé qui a envahi notre monde depuis plusieurs années. Tel un virus informatique, ses petites mosaïques discrètes se propagent dans l'espace urbain. Son concept tourne ainsi autour de trois pôles : la rencontre du pixel et la mosaïque, la transposition d'un jeu vidéo dans la réalité et un processus d'invasion. Un *Space Invader* que l'on croise n'est pas une simple mosaïque, il fait partie d'un réseau. Le réseau permet de penser l'espace dans sa globalité, une globalité fragmentée. Par exemple, à Montpellier, il place ses mosaïques de telle sorte que, si on les relie sur une carte, elles forment une figure géante de *Space Invaders*. L'invasion d'une nouvelle ville est une expérience qui suppose de la parcourir, de s'y perdre,

de comprendre son fonctionnement. Il s'agit pour *Invader* d'une sorte de « dérive situationniste »^[19]. Ce qui compte c'est le déplacement dans la ville et la trace qu'il laisse de son errance. Il tente de tracer son parcours dans le labyrinthe des villes, ce qui ne va pas sans rappeler la démarche de L'Atlas. Depuis plusieurs années il numérote et photographie consciencieusement chacune de mosaïques, qu'il reporte sur une carte. La carte permet de se repérer dans ce labyrinthe, de marquer les lieux à voir, comme les guides traditionnels. De plus, cet aller et retour permanent entre le terrain et la représentation offre un quadrillage des villes efficace et une impression d'invasion totale. Sa démarche s'articule donc entre la pose de mosaïque et une cartographie minutieuse. Les cartes étant indissociables de son projet, elles créent un lien entre l'infiniment petit (le pixel) et l'infiniment grand (le monde), ce qui permet à l'artiste d'établir une communication entre l'espace réel de la ville et ses prolongements virtuels. Ce n'est plus vraiment le motif qui prime, même s'il participe pleinement au concept, mais la thématique du déplacement, de l'invasion.

Vers une nouvelle muséologie ?

En conclusion, il semble évident qu'exposer cet art contextuel, vivant et éphémère implique soit une transformation de celui-ci, soit un changement au sein de l'institution muséale. Certains artistes proposent alors des expositions alternatives qui respectent mieux ces caractéristiques : le collectif *Une Nuit* a créé, par exemple, un événement réunissant plusieurs artistes urbains, pendant une nuit, pour des collages sauvages sur des panneaux d'affichage dans les rues de Paris, en 2002, en 2003 et en 2005. Les nombreuses affiches de L'Atlas, d'Alexone, de Speedy Graphito, de Mambo, etc., ainsi installées, offrent par ce biais une véritable exposition à ciel ouvert. D'autres artistes proposent une nouvelle conception de l'exposition qui accorde la même importance à l'œuvre, à son contexte et à sa réalisation. Le collectif 9^e concept met en place en 2002 *Le labyrinthe*^[20], une exposition qui a pour vocation de permettre aux visiteurs d'assister en direct au processus de création artistique. Les artistes ont une semaine pour créer des œuvres sur un espace qui leur est imparti sur un site de 250 mètres carrés, vierge de tout habillage. Le spectateur circule entre les différents blocs et observe l'artiste comme s'il était dans son atelier. Cette mise en scène offre une exposition dynamique, vivante, en perpétuelle construction. L'art urbain invite donc la muséologie à se renouveler, proposant déjà quelques pistes de réflexion. Il permet de souligner que la fonction d'un musée est liée à la fonction de l'art et donc doit se modifier en même temps que celui-ci. Le musée devrait se rapprocher d'une pièce de théâtre où l'artiste serait le protagoniste de son œuvre.

[19]

DAVILA, Thierry. *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art du XX^e siècle*. Paris : Regard, 2003.

[20]

À Anglet en août 2002 et au salon Gliss'expo en septembre 2002.

Summary

Urban Art, a New Museological Object?

[Translated by Micheline Giroux-Aubin]

Art history and the French museal institution for some years have faced the difficulty of defining and integrating certain contemporary artistic trends, notably urban art.

Urban art is the term we use here to talk about the illegal works of art that have covered the walls of Paris for several years. However, at the same time, urban artists, for a large part, support the prevailing ideology of institutional integration and try to access the art market. Would such a paradoxical issue be the sign of a problem within the museal institution? Is the street becoming a new exhibition space? If so, how is it apprehended by artists? Why do certain artists chose that urban space? Is the nature of urban works of art similar to that of institutional works of art? Consequently, we will reflect on the dialectic, whether effective or nor, between the institutional space and urban art.

Our study will promote the formalist approach of the object, because the formal elements that constitute the work of art primarily represent the language of the artist and they determine the fundamental reality of the work. It is through the apprehension of formal elements that we first access a work of art and observe the public attraction phenomena or, on the contrary, that of public rejection. This chosen method of analysis seems to have the highest scientific character as we can assert that once a form is created, it should not change; it is the way we look at the form that will evolve with time. However, one of the characteristics of urban art should be emphasized: form—even though it is considered important—is not prioritized, action is; gesture comes first. Form is not considered in itself, but through its interaction with the environment. Form must be thought of as a means, not the objective. It is thus interesting for the art historian to elaborate from such a means, through a meticulous description, amongst others, and not to be content with it but rather to complete it with an entirely different approach: by taking into account the impact of the form on the public and its inherent meaning, that is by trying to register the object both in its creative and receptive contexts. In the case of urban art, in order for its characteristics to emerge, this will entail taking into account the artist's relationship with the street, but also that of passers-by with the street, and comparing these with what art amateurs expect from artistic institutions. In urban

art, the reception of the work is indeed the source of creation. Art is not created for the sake of art, but for the Other. However, to be recognized as artistic, a work of art must correspond to what the public thinks art should be, all the more so if the artist does not exhibit in an official space. And to comply with that requirement, the artist will use certain specific artistic forms. The art historian therefore tries to understand the external factors that push artists to go out on the streets with their brushes, spray paints, felt pens, etc., and to comprehend the impact of such tools on that specific space, but also to study how these same tools are inscribed in a totally different place: the artistic institution.