



# **Quand l'art interroge l'espace public. Le graf, le travail social, l'art contemporain et le politique**

Virginie Milliot

## **► To cite this version:**

Virginie Milliot. Quand l'art interroge l'espace public. Le graf, le travail social, l'art contemporain et le politique. L'Harmattan. L'art contemporain, champs artistiques, critères, réception, Actes du colloque l'Art sur la Place,, L'Harmattan, pp.179-195, 2000. <hal-00700044>

**HAL Id: hal-00700044**

**<https://hal.science/hal-00700044v1>**

Submitted on 22 May 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

# Quand l'art interroge l'espace public

## *Le graf, le travail social, l'art contemporain et le politique*

Virginie MILLIOT

L'intérêt et la complexité de projets tels que "l'Art sur la Place", qui situent leurs actions à la croisée du "social" et du "culturel", est la diversité des acteurs qui s'y trouvent engagés. Ils amènent des mondes qui n'ont pas l'habitude de coopérer -le monde du travail social, les associations locales, les institutions culturelles, la politique de la ville, les mondes des banlieues populaires, les pouvoirs municipaux, les mondes de l'art contemporain, etc.- à collaborer autour d'un même projet. Comment ces différents mondes -qui ont chacun leurs langages, leurs codes, leurs objectifs, etc.- s'accordent-ils les uns aux autres ? Que génèrent ces collaborations ? Ces projets tissent une convergence très ponctuelle entre ces différents acteurs institutionnels et professionnels. Chacun est amené à travailler à la frontière de son monde avec des objectifs qui lui sont propres. L'évaluation de l'opération se fera *in fine* selon des critères très différents dans chacun de ces champs. Du point de vue de l'artiste, "la posture est complexe : il faut que l'objet réalisé fonctionne à la fois dans le champ artistique, dans le champ social et dans le champ institutionnel" affirme Alain Pouillet<sup>52</sup>. Certains projets réalisés dans le cadre de l'Art sur la Place ont été positivement évalués par le Musée d'Art Contemporain et très vivement critiqués par les structures sociales de proximité, d'autres à l'inverse, ont été très mal reçus par les responsables de la du Musée alors qu'ils ont été localement appréciés. Dans l'exemple

---

<sup>52</sup> Entretien d'Alain Pouillet (artiste plasticien) réalisé par Catherine Foret dans : Les politiques culturelles face aux dynamiques sociales et métropolitaines. Les cahiers millénaire 3 n° 19, 2000, Grand Lyon prospective.



qu'il m'a été donné d'observer, "l'objet" n'a fonctionné dans aucun des mondes concernés. Le projet initial a connu toute une série de reformulations, sa mise en place a généré des malentendus et des conflits qui ont fini par produire des effets contraires à ceux qui étaient escomptés, du point de vue de l'ensemble des professionnels concernés... Pour analyser ce qui s'est produit, je me propose de commencer par distinguer les différents cadres d'interprétations en présence -à "trier les structures de significations" dirait Geertz-<sup>53</sup> avant d'exposer et d'analyser ce que révèlent ces conflits et malentendus.

### **1- Les différents cadres d'interprétation : ce que chaque monde met en jeu**

En réponse à l'appel d'offre du Musée d'Art Contemporain, le Centre Social du quartier des "Etats Unis" (Lyon 8ème) a monté un projet visant à sensibiliser un groupe d'une quinzaine de jeunes à la notion d'espace public. L'idée était de les amener à prendre conscience de la nature spécifique de cet espace "de tous et de personne", en leur faisant rencontrer les artistes de la cité de la création - qui ont peint les rêves de Tony Garnier sur les murs de leur quartier- les responsables du Musée urbain - qui cultivent la mémoire de la petite cité- des architectes, des urbanistes et des bailleurs. Dans un deuxième temps, le projet prévoyait une formation aux techniques de l'art aérosol avec un graffeur reconnu et la réalisation par les jeunes d'une "immense fresque" sur les murs de la halle du marché, afin de favoriser non seulement la connaissance et la réflexion, mais également l'appropriation de l'environnement urbain... Outre le Musée et le Centre social, les partenaires de ce projet étaient la Préfecture du Rhône, la Direction Régionale et Départementale de Jeunesse et Sports, la Ville de Lyon (délégation à l'action en faveur des

---

<sup>53</sup> Geertz Cl; : La description dense : vers une théorie interprétative de la culture, Enquête, n°6 -1998 pp 73-105.

quartiers défavorisés), la Mairie du 8ème et le collège Longchambon.

### **• Du social au culturel : médiations entrecroisées pour une redéfinition du vivre ensemble**

Quel est le sens de ce projet pour le centre social ?... L'action culturelle est investie par les travailleurs sociaux d'enjeux qui sont propres à ce corps de métier. Contre l'avis de ceux qui la considèrent comme "une cerise sur le gâteau de la misère"<sup>54</sup> un certain nombre de structures sociales de proximité en ont fait un terrain d'expérimentation de nouveaux modes d'intervention sociale. Ils partent généralement du constat d'une nécessaire redéfinition du travail social. La prolifération des "valides invalidés par la conjoncture"<sup>55</sup> - pour qui le chômage est devenu un état non plus transitoire mais permanent - a en effet modifié le sens de l'intervention sociale en déplaçant la frontière entre les "intégrés" et les "marginaux". On ne peut plus aujourd'hui penser comme si les difficultés étaient uniquement du côté de la marge et de ses incapacités. Dans ce contexte, l'action culturelle est apparue comme un bon moyen d'élargir les limites de l'action sociale, de redéfinir le sens et les modalités des interventions et d'inventer de nouvelles "postures professionnelles"... Ces projets permettent de construire de nouvelles relations avec les populations ciblées, en travaillant sur les capacités et les potentialités plutôt que sur les difficultés et les handicaps. Ils

---

<sup>54</sup> "L'action culturelle, ainsi nommée lorsque la production artistique naît de la rencontre hybride entre la culture et le social est une sorte d'objet mutant entre deux eaux. Pas suffisamment "pure" pour appartenir à la culture, l'action culturelle est dans le champ du social, souvent regardée comme un luxe, une cerise sur le gâteau de la misère, un travail à la limite du superficiel et du non vital, les priorités sont ailleurs." Warda Hissar-Houti : "L'action culturelle en renfort de l'action sociale pour inverser les situations personnelles" dans Les cahiers du D.S.U., 1999.

<sup>55</sup> Castel R. : Du travail social à la gestion sociale du non-travail, Esprit, Mars-Avril 1998, 3-4

sont utilisés comme un "levier" pour remobiliser les exclus de la société, comme un moyen de dégager au coeur de la relégation des espaces provisoires de flottaison sociale, comme un outil pour renouer le lien social... Du point de vue des travailleurs sociaux, la culture n'est jamais une finalité, elle est mise au service d'un projet de socialisation et "d'insertion sociale". Les plus cyniques la considèrent comme un moyen de maintenir la paix sociale malgré l'hémorragie de désaffiliation, en projetant les sans avenir dans un avenir à court terme, en multipliant les activités culturelles pour faire oublier l'absence d'activités professionnelles<sup>56</sup>. Les plus optimistes y voient un moyen de lutter pratiquement et symboliquement contre l'exclusion en donnant la parole à ceux qui ne l'ont pas, en travaillant l'accessibilité et la mise en réseaux...

La participation à un projet défini et piloté par le Musée d'Art Contemporain avait une double portée symbolique pour le centre social : *"Le fait de monter un projet avec des jeunes du quartier en lien avec le Musée, c'est très important pour nous, ça légitime notre action auprès d'un certain nombre de partenaires locaux qui ne comprennent pas forcément l'intérêt de ce type d'action, et puis du point de vue de l'insertion c'est pas rien, ça donne une reconnaissance à ces jeunes qui se sentent complètement à la marge. Là, ils sont partie prenante, ils participent, ils sont reconnus comme membres de la société aussi..."* Le centre social a fait appel au Musée d'Art Contemporain pour le choix de l'intervenant artistique. Ce qui donnait une validité artistique importante à affirmer pour crédibiliser le projet auprès des partenaires locaux. Dans les représentations du commun, cette pratique artistique du Hip Hop reste en effet, très largement associée à une certaine forme de vandalisme. L'intercession du Musée permettait de garantir la valeur et la qualité artistique de l'intervenant et du projet. Cette médiation de légitimité n'a elle même été possible qu'en raison d'une médiation antérieure sur le

---

<sup>56</sup> Castel R. : Les métamorphoses de la question sociale. Une chronique du salariat, Paris, Fayard, 1995.

terrain de l'action culturelle. Le lien entre le graffeur et le Musée d'Art Contemporain ne s'est pas noué de manière spontanée, il a été tissé en 1997 - à l'occasion de la 1ère édition de l'Art sur la Place - par I.S.M. qui s'efforce depuis 1992 d'ouvrir des espaces de reconnaissance et de professionnalisation pour les artistes du mouvement Hip Hop. Une passerelle avait été préalablement jetée des terrains vagues transformés par les graffeurs en galerie de plein air, au Musée. En amont se trouve donc une politique de reconnaissance et de décroisement menée sur le terrain des dites "cultures urbaines" depuis le début des années 1990<sup>57</sup>. L'objectif de cette politique -qui peut être considérée comme une expérimentation pluraliste-<sup>58</sup> était de dégager sur le terrain artistique, une scène de visibilité positive pour la jeunesse socialement définie comme étant "d'origine immigrée" des banlieues populaires. Il s'agissait, dans un contexte "d'explosions urbaines" et de crise du modèle d'intégration républicain, de valoriser des formes culturelles "métissées" issues de ces villes au ban du lieu, afin de construire des référents positifs et d'accroître le sentiment d'appartenance de ces populations. Les acteurs de cette politique ont réalisé dans la région Rhône Alpes un important travail de décroisement et de mise en réseaux des institutions culturelles et des espaces "d'émergence culturelle", qui a rendu possibles d'autres projets et médiations...

Ce qui est en jeu, de ce point de vue, est donc la question du vivre ensemble sous l'angle de la diversité - ou comment concilier intégration et pluralisme - et de l'exclusion -comment

---

<sup>57</sup> Cette politique de reconnaissance a été impulsée par Jack Lang au début des années 1990. Elle a été développée de manière expérimentale dans la région Rhône Alpes par Inter Service Migrants, le F.A.S. et la D.R.A.C, qui ont réalisé un important travail de décroisement et de reconnaissance autour de la "danse urbaine".

<sup>58</sup> Belmadani Milliot V. : "Culture, cultures et redéfinition de l'espace commun" : Métissage, héritages, apprentissages, (ouvrage collectif) édition de l'Aube, Paris, 2000. Belmadani Milliot V. : Vers une intégration pluraliste ? dans : Les politiques culturelles face aux dynamiques sociales et métropolitaines. Les cahiers millénaire 3 n° 19, 2000, Grand Lyon prospective.

réduire ou gérer l'écart entre ceux qui sont dedans et ceux qui sont dehors.

### • Du culturel au social : la question du public

Pour le Musée d'Art Contemporain de Lyon, "l'Art sur la Place" s'inscrit dans la lignée d'un travail sur "l'esthétique de la réception", impulsé depuis quelques années sur le constat d'une rupture : "il n'y a pas de continuité entre l'art (ce que j'appelle l'histoire spécifique de l'art") et le visuel (c'est-à-dire la culture visuelle globale normale) comme si ces deux univers du regard appartenaient à deux cultures totalement distinctes."<sup>59</sup> Ce projet de "sensibilisation extra muros" est pensé comme une expérience de rencontre et de confrontation de la "culture haute" et des cultures populaires. Il vise à décroquer la création contemporaine en allant à la rencontre de nouveaux publics. Ce type de projet est fortement encouragé par les pouvoirs publics qui incitent -par un certain nombre de mesures financières, la mise en place de procédures d'évaluation, etc. un réengagement de l'artiste dans la cité. Ils incitent les mondes de l'art subventionnés à s'investir aux frontières de leurs territoires sur le terrain du "social", en travaillant avec de nouveaux publics, par des actions pédagogiques classiques de "démocratisation culturelle" -amener la culture à ceux qui ne l'ont pas, transmettre les codes permettant une juste réception de l'oeuvre, ouvrir les institutions culturelles sur l'extérieur en développant des partenariats- mais aussi par des opérations de développement culturel. Pour répondre à ce que Shusterman appelle "le problème de l'art démocratique"<sup>60</sup> la politique de la ville a

---

<sup>59</sup> Thierry Raspail : Qu'est ce que l'Art sur la Place ? dans : Les politiques culturelles face aux dynamiques sociales et métropolitaines. Les cahiers millénaire 3 n° 19, 2000, Grand Lyon prospective.

<sup>60</sup> "Aujourd'hui on se trouve devant un grave problème culturel : le problème de l'art démocratique. Non seulement le grand art éprouve un malaise postmoderne, mais il est devenu de plus en plus éloigné de l'expérience de la plupart des gens qui, du coup, pour leur expression et leur satisfaction

fortement encouragé les actions de reconnaissance et de développement des émergences culturelles. L'objectif était, comme nous venons de le voir, d'ouvrir un espace de reconnaissance et de confrontation de la diversité endogène, mais il s'agissait également de conquérir un nouveau public. Et dans le domaine de la danse, force est aujourd'hui de constater *"le formidable vecteur de conquête du public que constitue la danse Hip Hop. Nous vivons de l'argent public, il doit y avoir une éthique à son utilisation. La plupart des directeurs de théâtres subventionnés ne sont-ils pas soucieux de modifier la structure sociale de leurs publics et d'attirer ceux qui sont habituellement exclus des salles de spectacle ?"* affirme Christian Tamet<sup>61</sup>. La reconnaissance - ou tout du moins l'intégration puisque ce mouvement ne se fait pas sans transformations - de mouvements artistiques populaires, est aussi une stratégie de diversification et d'augmentation du public. La question centrale du point de vue des institutions culturelles (qu'il s'agisse de projets de "démocratisation", de sensibilisation ou de développement culturel) est donc celle du Public. Dans le cadre de "l'Art sur la Place", c'est un critère déterminant dans le choix des projets. Et c'est certainement le seul sur lequel s'accorde l'ensemble des membres du comité de pilotage. On pourrait presque dire que si les différents partenaires s'entendent à produire quelque chose, c'est du lien social bien plus que de l'art. Le processus de la rencontre avec ceux que l'on nomme parfois le "non public", devient plus important que ce qui est produit. Tant et si bien que les responsables de la Biennale ont des difficultés à qualifier ce qui est réalisé, ils parlent tantôt de "choses", de "formes hybrides" ou "d'ateliers vivants". La

---

culturelle, se tournent vers l'art populaire" : Shusterman R. : Doit-on légitimer l'esthétique de la rue ? dans : L'esthétique de la rue, colloque d'Amiens, Paris, L'Harmattan, 1998, p 27.

<sup>61</sup> Christian Tamet, Isabelle Galloni d'Istria dans Preszow G ; (sous la direction de) 1996 : La Hip Hop danse, de la rue à la scène, Rue des Usines, n° 32-33, p 36. Cité par Claudine Moïse : Danseurs du défi. Rencontre avec le Hip Hop, Indigène éditions, 1999.



production est ici tellement subordonnée au processus social qu'elle concrétise, que certaines des réalisations de l'Art sur la Place ont fini à la benne...

Ces projets génèrent des critiques et des résistances tenaces de la part des artistes pour qui ils ne correspondent pas à une démarche personnelle ("d'art public" ou "d'esthétique relationnelle"). Certains dénoncent le risque d'une transformation de l'artiste en "fonctionnaire du développement culturel", de l'art en vecteur de liens sociaux. " Ainsi en est-il du rôle dévolu à l'artiste contemporain : celui-ci doit être un médiateur. Et pour conforter sa prédestination sociale, il suffit d'invoquer le rôle de la médiation elle-même comme le fondement de la création. A la perception esthétique on substituera l'interaction culturelle et l'oeuvre deviendra une médiation polyvalente entre celui qui la regarde et les représentations de la société qu'elle lui renvoie, entre le jeu des intentions et leurs effets sociaux... l'artiste était un médiateur qui s'ignore, l'objectivation de sa fonction vient consacrer l'utilité de sa place dans la société."<sup>62</sup> Risque d'une aliénation de l'artiste à la raison sociale, risque d'une instrumentalisation de l'art comme outil de pacification et de normalisation sociale, risque d'une redéfinition profonde du sens et de la valeur artistique affirme Henry-Pierre Jeudy. En ouvrant un espace de ressources et de reconnaissance, à l'intersection du social et du culturel, sur d'autres critères que ceux qui structurent les mondes de l'art, cette politique tend en effet à brouiller les critères de la valeur et de la légitimité artistique à un double niveau. Si toute opération socioculturelle avec un public marginal, relégué, "reçoit le label "culture" ou "art", comment la représentation collective d'une distinction peut-elle encore se maintenir ? Comment les instances du contrôle culturel peuvent-elles encore justifier de leur pouvoir à déterminer ce qui justement relève de la

---

<sup>62</sup> Jeudy H.P. : Les usages sociaux de l'art, Paris, Circé, 1999, p 45.

valeur ?”<sup>63</sup>... A trop collaborer avec des partenaires sociaux "extra muros", l'art perdrait le sens de ce qu'il est (en devenant une médiation) et les critères de sa propre légitimité (au profit d'autres instances, telles que les gestionnaires de la ville). Cette politique de décroisement des mondes de l'art semble ainsi s'acheminer vers une redéfinition du sens et de la valeur de la création artistique. Le mouvement de reconnaissance inverse, de la rue à la scène ou au musée, génère également toute une série de renégociations. De la même manière qu'aux Etats-Unis la reconnaissance de la valeur d'autres formes artistiques dites "ethniques" a engendré une refonte des taxinomies des institutions culturelles (Vera L. Zolberg), la reconnaissance de la valeur artistique de ces cultures dites "urbaines", est en train d'interroger et de négocier les conventions artistiques des mondes de l'art contemporain<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> H.P. Jeudy, J.Cl Jeudy, J Bourgeois : Culture au local : les enjeux de la médiation, rapport de recherche, programme "culture, ville et dynamique sociales", Paris, 1998.

<sup>64</sup> Ceci est particulièrement vrai dans le domaine de la danse. Cette politique d'action culturelle a fait passer, en quelques années, la danse hip hop "de la rue à la scène". Si les jeunes amateurs de Hip Hop ne se reconnaissent généralement plus dans cette mise en scène de leur propre culture, c'est que ce passage s'est fait au prix d'une transformation profonde de leur mode d'expression. Les danseurs ont dû se formater aux critères de reconnaissance des mondes de l'art contemporain, et passer d'un art de l'oralité, socialement enraciné, à une écriture chorégraphique, régie par une logique formelle pensée comme "universelle". Mais dans ce cadre imposé, se développent également des résistances et des échanges qui entraînent une progressive transformation du cadre lui-même, un renouvellement des codes et des taxinomies de la danse contemporaine.

## • Le point de vue des graffeurs

Le graf a été inventé dans la rue par des jeunes qui, ne pouvant accéder à d'autres espaces, ont imaginé un mode d'expression artistique avec des objets qui leur étaient immédiatement accessibles. Ils réalisent à main levée -sans pochoir, ni règles, ni scotch - des fresques colorées à l'aide de bombes aérosol, qui transfigurent les murs gris de la cité, animent les "non lieux" de la ville de leur propre imaginaire. Les graffeurs définissent le graf comme un récepteur. Ils puisent dans leur propre vécu, dans les images de la ville, les B.D., les jeux vidéos, les images médiatiques comme dans les contes, la science fiction, ou dans les grandes cosmogonies la matière première de leurs fresques. Ils se réapproprient des images, recyclent le familier pour recréer leur monde. Ils s'imprègnent comme des éponges et "balancent" ce qu'ils ressentent sur les murs. *"Le graf est un récepteur... on réceptionne des informations sonores, visuelles, tout ce qu'on veut et on balance ça via 400 000 litres. Quand tu vois nos grafs tu vois notre esprit, c'est comme si le mur était une page blanche et nous on met ce qu'on ressent dessus"* affirme Nordine Berkani -le graffeur ayant participé à ce projet. L'instrument n'est pas un pinceau qui glisse sur un support, une spatule qui griffe, creuse ou caresse, c'est une bombe que l'on vide... La peinture n'est pas directement posée sur le support, elle est projetée à distance. Les graffeurs ne peignent pas, ils "torchent", ils "retournent" affirment-ils. Le graf exprime quelque chose comme une violence - au sens étymologique de "projection d'une force vers..." - créatrice. Une "rage" d'exister qui est par cet intermédiaire, transmuée, esthétisée. *"Le graf n'est pas un art c'est une pulsion"* affirme Nordine. *"C'est artistique mais c'est pas de l'art"*... répondent les jeunes qui ont participé à ce projet. Le graf n'est pas une "oeuvre" au sens où ce terme est classiquement défini, dans son atemporalité et son universalité. Ce sont des fresques éphémères dont les graffeurs acceptent de

se déposséder. Les grafs sont fréquemment tagués ou recouverts par d'autres fresques. L'important est moins le produit que la performance. Il n'y a pas de "sacralité", ni de la production artistique, ni du lieu où celle-ci est présentée : le graf une fois terminé n'appartient plus à l'artiste, il rentre dans le domaine du public... Le graf est un art public engagé, et les graffeurs restent très attachés à cette première définition. La plupart rejettent ainsi le qualificatif d'artiste :

*"On n'est pas des artistes, un artiste, c'est un mec qu'est à côté, en dehors, qu'est sur une autre planète, qu'est pas dans la réalité quoi, alors que nous, c'est le contraire, notre art, toute sa base, c'est la rue... Et c'est un moyen de communication pour dénoncer ce qui ne va pas !"*

-Pourquoi ça te gêne la définition d'artiste ?

*Parce que le mot artiste, il a été vachement dénaturé t'sais, maintenant c'est des types qui sont complètement forcéés, ils délirent à plein but !... T'sais, je me sens pas de similitude avec eux, franchement, aucune, quand je les vois, quand j'entends leurs discours, je me dis, franchement ces types ils délirent à plein but !*

-Par rapport à quoi ?

*T'sais nous on est plus préoccupés par le social qu'eux, eux, ils s'en foutent, ils s'occupent uniquement de leur petit confort, savoir s'ils vont toucher des francs, des subventions, savoir s'ils vont être reconnus, si on va leur donner une exposition...*

-Toi tu t'en fous de la reconnaissance ?

*Moi j'en ai rien à foutre de la reconnaissance, de celle, de la même qu'eux quoi ! T'sais eux, la reconnaissance c'est quoi ? les Conservatoires, les Musées, les critiques d'art, voilà, moi j'en ai rien à foutre des critiques d'art, je les emmerde, ils ont jamais vu de graf de leur vie, ils vont venir me dire si le mien il est bien ou pas bien ? Franchement !"*

Le sens et l'esthétique du graf sont indissociables de cet enracinement dans la rue. Ces fresques ne connaissent d'autres cadres que l'environnement urbain, celui du terrain vague, des

voies de circulations, des espaces indéterminés de la ville qu'ils visent à "retourner". C'est pourquoi "entre les graffitis et l'art la différence n'est pas seulement relative à la qualité - passible du jugement de goût, et donc révisable. C'est une différence en quelque sorte ontologique"<sup>65</sup>... Des passerelles ont néanmoins été progressivement jetées de la rue aux salles des Musées. Dans un mouvement simultané d'inclusion et de mise à distance, cette expression graphique a été incorporée aux marges de l'institution : lors d'expositions temporaires, de "biennales off", ou d'événements tels que l'Art sur la Place, visant à confronter différentes formes artistiques (populaires et légitimes) et différents publics. De la même manière, cette scène est loin d'être centrale pour les graffeurs. Les formes artistiques qui naissent de ces collaborations avec les réseaux de l'art légitime semblent détachées de celles qui s'inventent dans les coins et recoins de la ville. Lorsqu'ils collaborent avec les institutions culturelles, les graffeurs développent fréquemment ce que Michel de Certeau appelait des tactiques de "subversion du dedans". En utilisant les ressources de cette scène pour cultiver leur pratique dans la rue, en bâclant les fresques qu'on leur commande - les grafs réalisées dans le cadre de projets institutionnels sont toujours bien moins travaillées que ceux qu'ils réalisent dans l'espace public - ou encore en insérant dans le corps des fresques cadrées pour l'occasion, des messages, ("art is a beach", "le graf n'est pas un art") visant à se réapproprier une définition au coeur d'un espace autre... Ces collaborations restant pour ces deux mondes, marginales ou parallèles ne produisent par conséquent que des négociations artistiques mineures. Les graffeurs jouent le jeu sans le jouer, se ménageant des "arrières scènes" où ils cultivent leurs pratiques selon leurs propres conventions, aspirant à la reconnaissance sociale que confèrent ces institutions culturelles, tout en voulant se préserver

---

<sup>65</sup> Riout D. : Le graffiti, la rue et le musée (mélodrame moderne), L'esthétique de la rue, colloque d'Amiens, Paris, L'Harmattan, 1998, p 203.

une liberté de définition... Ils aspirent à une intégration qui ne soit pas synonyme de dénégation.

### 2-Visibilité sous condition... petite histoire d'un conflit d'interprétation

Le centre social a contacté une dizaine de jeunes adolescents du quartier des Etats-Unis pour ce projet. Quatre séances de découverte et d'initiation au graf ont été organisées dans les locaux du centre. Les jeunes ont réalisé des croquis sur feuille. La deuxième étape devait être la mise en pratique (essais sur murs avec les bombes) avant la réalisation finale de la fresque. Mais le projet a été bloqué au terme de la première phase. Il a été retardé de plusieurs mois pour un problème d'autorisation. Les instances politiques locales assimilaient cette pratique aux tags, contre lesquels la Municipalité de Lyon venait de définir un plan d'action. "*Cette pollution visuelle de notre environnement génère au sein de la population un sentiment d'insécurité qui n'est pas tolérable*" affirmait alors le Maire de Lyon dans le bulletin d'information de la Municipalité. Ces signatures illisibles qui griffent l'espace urbain sont perçues comme une sorte de figuration de l'insécurité urbaine<sup>66</sup>. Contre cette dégradation et cette appropriation symbolique de la ville, la Municipalité avait mis en place différents scénarios d'intervention : une campagne de nettoyage (plan "façade nette") associée à une campagne d'information et de prévention et à un renforcement de la surveillance sur la voie publique. Face à ces tags qui problématisaient l'espace public dans sa définition première (d'espace de tous et de personne), les pouvoirs municipaux ont donc réaffirmé des normes de sécurité et de propreté... Le projet de "l'Art sur la Place" interférait avec cette politique de lissage de l'espace public. Il s'agissait qui plus est de la première demande d'autorisation de graf sur un mur dans l'agglomération

---

<sup>66</sup> Voir à ce sujet l'excellente analyse de Michel Kokoreff : *Le lisse et l'incisif : les tags dans le métro, Paris*, édition de l'IRIS, 1990.



– jusqu'alors les fresques réalisées dans le cadre de manifestations officielles, utilisaient des supports amovibles. Le centre social a plusieurs fois reformulé son projet. Dans la dernière mouture on trouve ainsi : *"Projet fresque. Ou... prendre le parti de réguler des actes d'incivilité urbaine, par la mise en oeuvre d'actes positifs de création artistique"*. Et dans la présentation finale du Musée d'Art Contemporain : *"Elément essentiel de la culture Hip Hop, le graffiti a depuis quelques années envahi les rues, cette extension lui valant d'être considéré aujourd'hui par les pouvoirs publics et les citoyens davantage comme une nuisance que comme un mode d'expression plastique à part entière. Afin de réguler les excès qui conduisent à la dénaturation de cet art urbain, Nordine Berkani, graffeur reconnu, membre du collectif TWA, a conçu un projet visant à sensibiliser des jeunes du 8ème arrondissement aux réglementations relatives à l'espace public et aux difficultés de l'aménagement urbain (...)"* L'autorisation est finalement tombée, un mois avant la fin du projet... Au préalable, la Municipalité a demandé à voir une maquette de la fresque et a exigé qu'elle soit modifiée. Sur l'un des croquis, les jeunes avaient dessiné un petit bonhomme tenant une plume dans son poing, les responsables municipaux y ont vu un policier avec une arme... Les jeunes oscillaient entre colère et dubitation, *"On dirait qu'ils ont peur"* ... L'entreprise en bâtiment qui devait sponsoriser l'événement en apprêtant le mur bénévolement a refusé d'engager son nom quand elle a pris connaissance des réticences de la Municipalité. Ce qui a été particulièrement dur à avaler pour les jeunes. *"Les projets dans l'espace public sont complexes, on ne peut pas faire ce qu'on veut, les murs ne vous appartiennent pas, ils appartiennent à l'Etat"* leur a rétorqué un des représentants de la cité de la création. Le projet qui visait une sensibilisation à la notion de "bien public", leur donnait à vivre une toute autre définition de l'espace public... Lorsqu'ils ont appris que le marché couvert à l'intérieur duquel ils devaient graffer, faisait depuis plusieurs mois l'objet d'un projet de

démolition, les jeunes se sont sentis bafoués : *"ça fait des années qu'ils peignent sur les murs du quartier des délires qu'ils veulent qu'on prenne pour notre histoire, et quand on veut peindre notre vision justement, ils font chier avec leur peur, et ils se foutent de notre gueule parce qu'en plus ils vont le faire sauter le mur !"*... Ils ont balancé des jets de couleurs sur le mur du marché, moins avec rage que dégoût. Le graf qu'ils ont réalisé ne ressemblait à rien, un pied de nez d'insignifiance, en miroir, tant il leur était impossible d'exister dans le cadre de cette visibilité tronquée...

### Conclusion : l'ordre symbolique de la cité

Au coeur des malentendus qui ont jalonné ce projet et qui l'ont conduit à produire des effets contraires à ceux qui étaient escomptés, se trouvent donc différentes conceptions de l'espace public (et par conséquent du vivre ensemble). Ce projet a d'une certaine manière révélé la crise de l'espace public. Cette notion est érodée par la multiplication de ce que certains nomment "les actes d'incivilité", mais aussi par les dérives des gestionnaires de l'urbain, dans leur volonté de contrôler, de lisser et de neutraliser cet espace, et par la perte progressive de sa qualité d'accessibilité - du fait de l'exclusion et de la ségrégation. L'espace public, en tant qu'espace de confrontation de la diversité, défini par le libre accès et la libre circulation, se dérobe et perd son sens... "Le fait même qu'un espace public soit "disputable" (dans ses usages ou dans les normes qui le régissent) en fait le théâtre originaire du civil, comme domaine des procédures d'apaisement, et du civique comme domaine des controverses sur le bien public"<sup>67</sup>. Cette crise nous renvoie donc à celle de l'espace public au sens politique du terme.

Dans ce contexte, le champ interstitiel de l'action culturelle devient un espace symbolique complexe. Les espaces-temps tel que *l'Art sur la Place* ou les défilés de la biennale de la danse donnent à voir un espace public ouvert à toute la diversité qui

---

<sup>67</sup> Joseph I. : La ville sans qualités, Paris, éditions de l'Aube, 1998.

compose la cité. L'ordre symbolique de la cité est pour un jour renversé : les exclus, les relégués, les jeunes des quartiers populaires, les travailleurs immigrés, etc. occupent l'espace public du centre ville, pour s'exposer aux regards des citoyens. Quel est le sens et la portée de ce renversement symbolique ? A-t-il une valeur formelle ou performative ? "La métamorphose esthétique est une garantie qui culturalise la violence. Il suffit que les protagonistes participent au phénomène de visualisation publique pour qu'ils rentrent dans l'ordre. L'exposition exerce une fonction thérapeutique : l'exclu exposé est déjà inclus"<sup>68</sup>. Pour Henry-Pierre Jeudy ces manifestations opèrent une "métamorphose de la violence sociale en esthétique" qui aurait pour finalité la pacification et la digestion des marges. D'autres affirment que ces manifestations sont "révolutionnaires" en ce qu'elles opèrent de nouvelles circulations et de nouvelles visibilités sociales... La culture est embarquée dans la gestion symbolique des affaires de la cité. Si l'on s'accorde avec Pierre Bourdieu pour définir la politique comme une lutte pour la construction et la publicisation d'une certaine vision de la réalité, comme une lutte théorique et pratique ayant pour enjeu les catégories de perception du monde social, on comprend le sens de cette imbrication. La culture est investie de luttes idéologiques qui ont pour enjeux la représentation de la cité dans son unité et sa diversité. Ce qui s'y joue est la question du droit de représentation et de la définition du vivre-ensemble. Le champ culturel est devenu une ligne de front symbolique sur laquelle se renégocie de manière conflictuelle, la définition de l'espace commun. Mais pour ne pas tomber dans cet "idéisme aveuglant" dénoncé par Henry-Pierre Jeudy, il nous faut rester critique quant aux modalités et aux conditions de cette visibilité organisée. Ce type d'événement réalise de manière ponctuelle un espace public ouvert à la diversité, qui reste formel s'il se contente de renverser une fois l'année l'ordre symbolique de la cité. Ils auraient alors le même statut que la fête des fous - mais

---

<sup>68</sup> Jeudy H.P. : 1999, p 21.

d'un type particulier, puisque ces défilés et manifestations dites populaires sont impulsées et encadrées par les institutions. La politique de reconnaissance des dites "cultures urbaines" qui est menée en aval et en amont de ces opérations d'action culturelle, organise de même la visibilité de ces mouvements artistiques populaires selon des modalités qu'il nous faut interroger. Elle impose un format de visibilité et de lisibilité. Dans ce cadre de reconnaissance se développent également des logiques d'acculturation (par domestication, individualisation et formalisation des modes d'expression) et une certaine forme d'aliénation sémantique de la différence<sup>69</sup>...

Pour analyser de manière rigoureuse ce qui se joue sur la ligne de front symbolique de l'action culturelle, il nous faut analyser les conditions et les critères de ces mises en scène, mais aussi la manière dont ces jeux sur les frontières font progressivement "bouger" chacun des mondes qui s'y trouvent engagés.

---

<sup>69</sup> Dans le cadre de ma recherche de doctorat sur le mouvement Hip Hop lyonnais (Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement Hip Hop lyonnais, Université Lumière Lyon 2, 1997.) j'ai développé l'analyse des cadres de visibilité imposés à ces pratiques en montrant la nature paradoxale de la reconnaissance qui leur est conférée (voir dernière partie de l'article : Belmadani Milliot V. : "Culture, cultures et redéfinition de l'espace commun" : Métissage, héritages, apprentissages, (ouvrage collectif) édition de l'Aube, Paris, 2000.)