Paye ton musée ! Street art et (re)médiation culturelle en milieu urbain

Julien Thiburce

Université Lumière Lyon 2 – Laboratoire ICAR (UMR 5191)

julien.thiburce@univ-lyon2.fr**Abstract**

Nous apprécierons ici le phénomène de muséalisation du street art au regard de sa mise en tension par les usagers de l'espace public et leur constante réappropriation des discours de la ville.

Divers statuts de la ville seront ainsi mis en lumière, entre un espace d'implémentation et un objet remédié par le street art. Ce dernier sera abordé en tant qu'art *dans* la ville et qu'art *de* la ville articulés à d'autres langages (architecture, urbanisme, signalisation, etc.). Par là même, nous chercherons à montrer en quoi le street art met en jeu un *dialogisme urbain* et des valeurs qui nécessitent une approche écologique des pratiques sémiotiques.

In this paper, we will approach the process of street art musealization with regard to its "mise en tension" and the constant reappropriation of urban discourses by public space users. Different statuses of public space will thus be highlighted, from a space of implementation to an object remediated by Street Art. The latter will be seen as much as an art *in* the street as an art *of* the street linked to other languages (architecture, urbanism, signalization, etc.). We will then try to demonstrate that Street Art involves an *urban dialogism* and values that require an ecological approach to semiotic practices.

Mots-clés

Street art, appropriation, dialogisme urbain, espace d'implémentation, muséalisation

Key Words

Street art, appropriation, urban dialogism, space of implementation, musealization

Sommaire

Introduction

1. La ville, un espace d'implémentation
2. Les objets de la ville et leurs articulations : polyphonie et questions sémiotiques
3. La visite guidée, médier ou remédier la culture ?

Conclusion

Bibliographie

Introduction

Le titre de notre contribution, certes provocateur et ironique, cherche à pointer ce qu'une conception muséale de l'espace public met en jeu et la pertinence d'une telle conception. En effet, si le street art se déploie dans l'espace public, ce dernier s'apparente-t-il si facilement à un musée, simplement par le fait que le terme art soit présent ? D'autant plus que le « street art » recouvre aujourd'hui des pratiques diverses de la ville, aussi bien spontanées et illégales que régulées et institutionnalisées.

« Muséaliser » le street art peut renvoyer à deux processus, au moins. L'un consiste à faire passer des œuvres « de la rue au musée » : un artiste compose d'abord dans la rue, puis expose en galerie et dans les musées. L'autre consiste à faire de l'espace public un « musée à ciel ouvert » : les institutions opèrent une gestion et une régulation des espaces, des supports et des types d'expression dans l'espace public. Pour notre part, nous nous focaliserons sur une conception de *la ville comme un musée à ciel ouvert*, en interrogeant les tenants et les aboutissants d'une telle locution pour une sémiotique de la culture.

Aussi envisagerons-nous l'espace urbain à la fois comme *contexte* de pratiques diverses et comme *co-texte interprétatif*, dans une approche écologique du street art. Dès lors seront opérés des allers-retours entre ces différents niveaux de pertinence que sont les *signes*, les *textes*, les *objets*, les *pratiques*, les *stratégies* et les *formes de vie* (Fontanille 2008). Cette approche par paliers permet de saisir les retentissements des interactions entre le street art et d'autres discours. On s'attardera ainsi sur une textualité toujours en train de se construire, tout autant pour son *plan d'immanence* que celui de sa *transcendance* (Genette 1994). Dans une terminologie relevant de la pragmatique et de l'ethnométhodologie, ceci pourrait être traduit par un regard sur (i) une *énonciation située* dans l'espace et le temps (Goffman 1968) et (ii) les *effets perlocutoires* de celle-ci (Austin 1991). Le street art est considéré comme discours *dans la ville* et *de la ville* relevant d'un *dialogisme* urbain, c'est-à-dire d'une ville articulant des discours faits d'une multiplicité de *voix* et de *points de vue*¹.

Nous réaliserons (1) un parcours de la complexité du street art en nous focalisant sur la ville en tant qu'*espace d'implémentation* (Goodman 1968) d'objets et de pratiques hétérogènes. On s'intéressera alors à sa muséalisation et aux effets de celle-ci sur des pratiques dans l'espace public. Nous formulerons ensuite (2) quelques limites du processus de muséalisation au regard

1 Nous nous inspirons de la notion de *dialogisme* proposée par Mikhaïl Bakhtine en narratologie, puis reprise et développée par ses successeurs en pragmatique, entre autres Oswald Ducrot. Ce dialogisme relève de l'expression d'une pluralité de *voix* et de *points de vue* au sein d'un même discours. En étendant cette notion à l'espace urbain, nous prenons en compte les discours de/dans la ville (l'architecture, le paysagisme, la publicité, les graffitis, etc.) et les diverses formes d'appropriation que s'en font les usagers de l'espace public.

des appropriations et détournements opérés. Ces limites se dessineront par une analyse de photographies représentant des pièces du street artist Lyonnais Don Mateo. Finalement, (3) le street art sera abordé par la visite guidée en tant que (re)médiation culturelle des pratiques de la ville. Nous rendrons compte du fait que, même dans le cadre d'une visite guidée où un parcours est réalisé entre des pièces, le street art questionne l'espace public non seulement au niveau artistique, mais surtout sur ses versants politique et social.

1. La ville, un espace d'implémentation

L'espace urbain fait l'objet d'études depuis nombre d'années dans différents domaines. On peut penser aux travaux pionniers réalisés en sociologie par l'École de Chicago (Grafmeyer, Joseph 2009) qui ont ouvert la voie à une multitude d'études sur la ville. Ceux-ci se sont intéressés à la corrélation entre l'organisation spatiale de la ville (appréciée de manière concentrique), les domaines d'activités menées (commerce, habitat, transports, etc.) et les pratiques linguistiques et langagières au sein d'espaces hétérogènes. Sur un autre plan, dans le domaine artistique, le fameux mouvement situationniste s'est donné comme leitmotiv d'observer l'environnement urbain et d'y inscrire une trace par la *dérive*, cette marche en groupe consistant en une déambulation régie par la rencontre de personnes, d'objets et de lieux (Debord 2006).

Dans cette partie, nous appréhendons quant à nous l'espace urbain au regard des articulations produites dans l'espace public entre un street art institutionnalisé et d'autres objets de la ville par lesquels il se déploie, comme *supports*, et qu'il contraste, comme *discours*. On s'intéresse tout aussi bien à ce qui est dit qu'à la manière dont cela est dit pour un street art institutionnalisé, en le distinguant de pratiques spontanées et illégales. Concevoir la ville comme un espace d'*implémentation* institutionnalisé nous permettra de saisir en quoi elle peut être appréhendée comme un (1.1) *musée à ciel ouvert*, au regard des phénomènes de (1.2) *théâtralisation* et (1.3) de *marchandisation* des objets de la ville.

1.1. La ville comme « musée à ciel ouvert »

À la lecture du titre de cette partie de la revue (« muséaliser le street art »), on ne peut s'empêcher de penser au fameux « musée à ciel ouvert » relevant presque de la collocation, d'un syntagme figé. Par ce titre, on a l'expression d'une action réalisée par un agent sur un objet dans un espace. On se demande alors qui sont les acteurs de cette muséalisation, comment et pour qui celle-ci est opérée. Quelles sont les différentes pratiques de street art et en quoi mettent-elles en jeu un rapport complexe à la ville ? Quelles sont les conditions nécessaires pour faire de la ville un espace muséal qui non seulement accueille, mais également fait produire des pièces ?

Si l'on reprend la définition de l'espace muséal formulée par le philosophe de l'art Nelson Goodman, selon laquelle il peut être apprécié en tant qu'*espace d'implémentation*, un espace qui « fait fonctionner » une œuvre, on pense aux rapports créés entre des pièces et un espace selon une muséographie particu-

lière ainsi qu'aux conditions de réception des œuvres mises en place par cet espace même.

Il y aurait un premier niveau de rapports pour lequel il y a un lien nul ; nous aurions là une ville qui ne constituerait qu'une « boîte » au sein de laquelle seraient ajoutés des contenus tout à fait substituables les uns aux autres. La ville formerait alors un lieu d'exposition dont la collection peut aller grandissant ou s'amenuisant par l'ajout ou la suppression d'œuvres, sans que cela ne modifie l'interprétation et la puissance de ces œuvres mêmes.

À un deuxième niveau, des objets seraient posés dans la ville de manière *stratégique* et *tactique* (De Certeau 1990) dont la valeur et la signification seraient conditionnées par l'espace, le support où elles se trouvent et les discours environnants qu'elles mettent en lumière ou dans l'ombre. Une telle conception de la ville nécessite d'étudier (i) les traitements accordés aux œuvres dans une phase postérieure à celle de la création, sur un support et dans un espace donnés, mais (ii) aussi les conditions pour/dans lesquelles elles ont été produites – en réponse à une commande ou non.

En effet, au musée, l'objet d'art n'est pas simplement présent sur la modalité du *voir* : il l'est aussi et surtout sur la modalité du *montrer* et de l'*exposer* (Leibovici 2014 ; Eco, Pezzini 2015) – voire de l'*exhiber*. Le métier et la mission de l'institution muséale sont de collecter des œuvres, de les organiser en corpus pour des expositions temporaires ou permanentes, ainsi que de les conserver et les restaurer. Ces corpus sont formés par des liens au niveau de leur *textualité* (Genette 1994) ; le commissaire d'exposition et le comité de sélection ont pour tâche de créer une intertextualité entre des pièces, tant pour leurs *plans de l'expression* et *du contenu* (Hjelmslev 1971) (aux niveaux figuratifs et plastiques selon un thème, un motif, une figure) que pour un *faire* (des matières et des techniques mobilisées par des artistes) et un être (une biographie spécifique).

Cela vaut pour une pratique institutionnalisée et régulée, soumise à un regard des pairs et des spécialistes en charge de la *mise en valeur* des œuvres d'art (Eco, Pezzini 2015 : 69). Une expression féconde en ce qu'elle peut être appréciée dans toute son homophonie : la mise en valeur, c'est *mettre en valeur* des œuvres d'un point de vue esthétique et *miser sur la valeur* marchande et symbolique de ces œuvres. Qu'en est-il en revanche pour les pièces de street art (ex)posées dans l'espace public ? Où sont-elles réalisées et à/dans quelles conditions ?

Ces questions permettent de saisir une ville-musée conçue en tant que lieu de *mise en scène* et nécessitent de se pencher sur les conditions d'énonciation et de (re)présentation des œuvres.

1.2. La ville-théâtre

Ce passage d'une ville-musée à une ville-théâtre met en forme un chiasme pour la notion de *représentation*. On passe d'un musée où une pièce est appréciée de manière processuelle (par la visite) à un théâtre où se joue une pièce de manière dynamique, appréciée de manière statique (par le spectacle). Voilà une vision bien rigide et désuète : il existe également des représentations

théâtrales appréciées de manières dynamiques et des pièces muséales interactives et en évolution, sur le mode du *work-in-progress*.

Ces dynamiques de représentation sont tout à fait visibles dans la modification contemporaine de la ville en espace muséal. L'espace urbain muséal est articulé dans une dialectique entre un *espace représenté* (la scène dépeinte), un *espace de représentation* (le support choisi) et un *espace spectatorial* (celui du « passant-spectateur » (Ardenne 2002)), en contraste avec l'espace de la vie quotidienne. Concevoir la ville en tant qu'espace d'implémentation pour le street art implique de se pencher sur les conditions de production et de réception des œuvres, c'est certain, mais aussi sur leur devenir, au regard des discours et des pratiques ultérieures (Leibovici 2014). Ce devenir peut être notamment traduit par la notion de *formes de vie* (Fontanille 2015), à un niveau de pertinence sémiotique où un énoncé est appréhendé et éventuellement modifié par des discours co-présents selon des *jeux de langage* (Wittgenstein 1975) – cf. partie 2.

Nous reprenons le mot *théâtre* à Umberto Eco (2015: 19-20) lorsqu'il traite des musées antiques en tant qu'espaces restituant une connaissance encyclopédique du monde, par l'exhibition d'objets récoltés. Cependant, on peut contraster cette caractéristique par le phénomène de la *catharsis*. Si le théâtre est un espace où se donnent à voir une narration particulière en un temps et un lieu donnés par des acteurs, il nous semble que les spectateurs co-présents ont tout autant leur rôle à jouer que les artistes eux-mêmes. En effet, l'une des conditions nécessaires à la muséalisation du street art nous semble être la présence d'un spectateur qui, sinon actualise, au moins rend potentiel ce lien bilatéral entre la *scène de jeu* et la *scène sociale*. La théâtralisation du street art requiert selon nous une forme dynamique d'*intra-jection* et d'*extra-jection* pour les acteurs en présence qui acceptent ou non de jouer le je(u). Partant de ce point, jusqu'où l'institution-metteur-en-scène demande-t-elle aux usagers de l'espace public de les suivre ? Et, dès lors, jusqu'où ces usagers (y compris les artistes) sont-ils prêts à aller pour les suivre, les transgresser et à quel prix ?

C'est là une question fondamentale qui relève d'une éthique des institutions et des usagers de l'espace public, entre le *faire* et l'être des acteurs de la ville. Qu'ils soient *sujets* ou *objets*, *opposants* ou *adjuvants*, selon une sémiotique narrative (Greimas 1986), une attention doit être portée à leurs actions et réactions, par une observation des processus de *socialisation de l'agir* (Basso 2008) et des potentialités qu'offre l'espace public à chacun de ses acteurs. On pourrait alors saisir diverses modalités d'énonciation et d'appropriation – entre autres, le *pouvoir*, le *devoir* et le *savoir faire/être* – actualisées par des rencontres intersubjectives immédiatement observables et médiates *via* leurs traces dans un ici ou un là-bas spatio-temporel.

1.3. Le street art et la ville-marque

Dans le domaine de l'art, la mise en exposition des pièces dans les musées et galeries est déjà bien thématisée. En revanche, un autre phénomène auquel on ne s'intéresse que depuis peu a trait non pas aux pièces, mais aux musées

eux-mêmes. En effet, on peut lire des travaux (Castells 2004; Eco, Pezzini 2015) desquels on peut retenir que les musées ne sont plus aujourd'hui seulement des lieux articulant un contenant et un contenu, mais qu'ils constituent bel et bien des signes à part entière. Faisant partie d'une *sémiosphère* (Lotman 1999), à savoir un environnement culturel accueillant et regardant une diversité de pratiques culturelles, sociales et politiques, le musée s'impose de plus en plus en tant qu'*objet-signe*. Cet objet possède plusieurs statuts à différents niveaux. Non seulement le musée s'impose (i) comme œuvre – par son architecture, notamment – mais aussi (ii) comme *marchandise* ou (iii) comme *marque* – par son logo, son nom et la valeur attribuée à celui-ci. Ainsi voit-on des Musées Gugenheim fleurir dans différentes villes dans une forme de discontinuité suturée sous l'étiquette de la Fondation Gugenheim. Des pièces passent de musée en musée, saturant des positions actantielles particulières : elles comblent un vide dans ce musée-ci et en créent dans ce musée-là ; elles répondent à un désir ici et suscitent la convoitise là-bas. Dans le cas d'un musée à ciel ouvert, quels sont les liens entre les pièces et les villes ? Comment les pochoirs ou les collages, par exemple, voyagent-ils d'une ville à l'autre ?

On voit dans le street art des pièces (re)produites d'un espace à l'autre, exécutées selon un même geste et les mêmes traits ou caractéristiques plastiques. C'est le cas des pièces produites selon un *cycle* ou une *série*, un fonctionnement très courant dans le faire des street artists. On se demande ici s'il s'agit toujours d'une nouvelle pièce ou non, étant donné qu'elle est à la fois produite ici et reproduite là-bas. En des termes linguistiques, on s'intéresse ici aux notions de *type* et d'*occurrence*, pour tout ou partie d'un énoncé. Réalisés dans un ici et un là-bas en des temps successifs, les pièces entretiennent toujours un lien particulier avec l'espace et le support où elles se trouvent. Dès lors, nous dirons que toute création de street art constitue toujours une nouvelle énonciation dans un *hic et nunc*, bien que celle-ci puisse être rapprochée d'autres, antérieures ou futures par des liens d'*intertextualité* et de *polyphonie* – nous éclaircirons plus bas ce point très important dans notre réflexion.

Ce phénomène concerne aussi bien les pièces que les supports eux-mêmes, comme pour le cas tout à fait intéressant du Modulable Urbain Réactif à Paris. En effet, au début des années 2000, un panneau d'affichage publicitaire de 3x8m est modifié en support de création éphémère dans le onzième arrondissement de la capitale² et peu de temps après dans le treizième arrondissement, avec le M.U.R. 13. En juillet 2013 à Saint-Etienne et dernièrement dans le quatrième arrondissement de la ville de Lyon, deux nouveaux M.U.R. ont été inaugurés où viennent composer chaque mois des street artists locaux et d'ailleurs, sous la forme d'un cadavre-exquis³. Nous voyons ici une revendication par l'expression d'un mouvement de promotion de l'art urbain non-marchand dans l'espace public – propos des associations elles-mêmes. Néanmoins, dès lors que l'on se tourne vers les collectivités territoriales partenaires de ces projets associatifs, il nous apparaît un discours mettant l'accent sur l'importance

2 Pour plus d'information sur l'association, <http://www.lemur.asso.fr>

3 Celle-ci a adopté une autre formule de composition, celle d'une fresque collective sous forme de montages successifs. <https://www.facebook.com/lemur69/>

de la création dans la rue, mais aussi sur le rayonnement local, national et international qu'elle revêt⁴. Les habitants d'autres villes françaises veulent-ils leur M.U.R., eux aussi ? Les agents ou élus de municipalités sont-ils en demande d'un tel dispositif afin de saturer une position actancielle particulière dans le paysage du street art ?

Aussi nous demandons-nous quelles sont les résonnances des créations posées dans ce type de cadre par les artistes au sein de la sphère sociale. Après avoir fait le M.U.R., les œuvres illégales de tel artiste sont-elles plus tolérées par les pouvoirs publics ou les usagers de l'espace public eux-mêmes ? Pour les passants, le fait de voir un street artist en pleine performance sur un M.U.R. change-t-il les perceptions qu'ils se font du street art illégal ?

C'est là une problématisation des possibles appréciations et appropriations du street art. Le musée est un contenant, mais il est tout autant un objet sur lequel on (ré)agit et par lequel on dialogue avec les usagers de l'espace public, selon une certaine perméabilité (Eco, Pezzini 2015: 49). C'est dans une telle acception que l'expression « musée à ciel ouvert » nous paraît soutenable. Néanmoins, celle-ci atteint ses limites lors de l'activation de relations entre des objets hétérogènes dans l'espace urbain.

2. Les objets de la ville et leur syntaxe : polyphonie et questions sémiotiques

Après avoir balayé les divers tenants et aboutissants d'une conception du street art dans une ville-musée, nous procéderons maintenant à une analyse de pièces qui se trouvent dans la ville de Lyon. Les photographies collectées par nous-mêmes représentent des collages du street artist Don Mateo sur une diversité de supports. Par cette analyse, nous chercherons à montrer qu'une sémiotique située s'avère primordiale et indispensable, dès lors qu'on s'intéresse aux pratiques de l'espace urbain.

2.1. Street art et resémantisation de l'espace public

Si la pratique du street art a été appréciée jusqu'ici dans une ville en tant qu'espace d'implémentation, l'espace urbain peut également être perçu comme un objet et un discours à part entière. Cette autre caractéristique de l'espace urbain peut être abordée à plusieurs niveaux et dans toute sa *méréologie*, c'est-à-dire selon une configuration dynamique entre un ensemble (métropole et agglomération) et ses parties (villes, arrondissements, quartiers, rues).

Au regard de la figure 1, on se focalisera sur trois niveaux de significations contrastent un street art illégal et un street art dans une ville comme musée à ciel ouvert.

Nous repérons d'abord un niveau de base, dénoté et *explicit(e)*. Ce terme est à comprendre en français comme un énoncé clair et en anglais, en tant que discours vulgaire. À ce niveau, ce collage peut être glosé par la phrase

4 <http://www.fetedeslumieres.lyon.fr/fr/artiste/mur-69>

On peut également penser au fameux projet *Djerbahood* qui s'est tenu sur l'île de Djerba en Tunisie, en vue de créer « un musée idéal du street art » (Ben Cheikh, 2015).

Figure 1. Fuck, Don Mateo, Lyon 1^{er} arr. 01.2016.

suivante: « je peins sur les murs et allez vous faire voir ». Par là même, nous observons une mise en exergue d'un lien entre les pratiques institutionnelles du *repassage* et de la *suppression* matérialisées par une bande de peinture s'élevant jusqu'à une certaine hauteur (marquée par une ligne discontinue rouge). Cette hauteur correspond à celle définie par le *contrat façade nette* de la municipalité lyonnaise proposé aux propriétaires de biens immobiliers désireux de voir disparaître des inscriptions illégales sur leur(s) mur(s) donnant sur la rue⁵.

À un niveau social et symbolique, on repère une signification relevant de la *connotation* (Barthes 1964), par la mise en action et en récit d'une femme. Celle-ci attesterait aux hommes du milieu du graffiti qu'elle aussi peut peindre à la bombe. C'est là une rencontre et une confrontation entre des acteurs au sein d'un espace pour une réflexion sur un genre discursif en rapport à un genre social.

Enfin, on perçoit un dernier niveau qui concerne une technique artistique. Il y a alors un discours sur/par un geste impliqué dans un projet plus global, dans une recherche sur des matières et des motifs mobilisés pour une énonciation. Don Mateo se saisit des techniques du pochoir et de la spray pour faire apparaître, en négatif, des motifs sur un papier qu'il colle ultérieurement.

5 <http://www.lyon.fr/demarches-lyon-en-direct/professionnels/regies-bailleurs/souscrire-a-un-contrat-facade-nette.html>

Par ailleurs, il serait intéressant de questionner l'acception du terme "graffiti" sur ce site.

Figure 2. *Ma jeunesse emmerde le Front National*, Don Mateo, Lyon 6^{ème} arr. 06.2016

Pour cette pièce, la bombe est également mobilisée en dehors du papier collé collé, mais toujours avec un pochoir, pour tracer un majeur dressé en signe de douce révolte. Ainsi, la pièce connaîtrait différentes phases d'évolution et ses parties résisteraient de manières variées au passage du temps : le collage durerait moins longtemps que la peinture posée au pochoir et l'on se projette bien la partie qui resterait.

Le street art illégal convoque dès lors une multiplicité d'articulations allant du *palimpseste* (suppression et repassage), au *détournement* (co-élaboration à partir de l'existant) en passant par le *cadavre-exquis* (travail en collaboration). Le processus d'énonciation dans le travail de Don Mateo fait de la ville un support et un objet à *resémantiser* (Waclawek 2012: 122-123)⁶. En effet, par son travail – comme chez d'autres street artists qui posent à Lyon ou ailleurs – la ville peut être considérée comme un énoncé à part entière ; certains aspects sont alors soulignés et pointés par un discours revendicatif. Par ce procédé relevant d'une *polyphonie* qui mobilise une hétérogénéité de codes (architecturaux, sociaux, politiques et esthétiques), la ville prend non seulement une autre allure, mais surtout une autre teneur et une nouvelle si-

6 L'auteure pointe qu'« En transformant de banals espaces en de véritables lieux, les graffeurs et les street artists se livrent à une lecture et une réécriture de la ville. Étant donné que – contrairement à la plupart des projets d'art public – ces deux pratiques artistiques sont illégales, elles jouent dans le contexte urbain un rôle particulier qui consiste à attirer l'attention sur la nature et la fonction en réalité privées des espaces publics. En utilisant l'espace urbain pour créer un art sans but lucratif et ne répondant à aucune commande, les street artists vont, quant à eux, plus loin encore en défiant le discours visuel d'une ville. »

Figure 3. *Ma jeunesse emmerde le front national*, Don Mateo, Lyon 6^{ème} arr. 06.2016

gnification. L'espace public est définitivement caractérisé en tant qu'*espace discursif*, dans toute sa dimension politique (Paquot 2014) et polémique, en contraste avec une pratique institutionnalisée formant un musée à ciel ouvert – ou qui cherche à en former un, tout du moins.

Un jeu se met alors en place entre le street artist et les autres acteurs de la ville à qui il propose un certain point de vue : pour saisir le point de vue (discursif) de l'autre, on doit parfois se mettre à la place de l'autre et adopter le même point de vue (optique). Une telle configuration s'instancie par la figure de l'anamorphose dans un jeu avec le passant et son point de vue déplacé par sa marche (cf. figures 2 et 3 ci-dessous).

2.2. *La ville, cadre de participation et cadre participatif*

Après avoir formulé quelques limites de la notion de *ville-musée*, nous tenterons ici de les dépasser en proposant de la contraster par celle de *ville-cadre*. La notion de cadre nous paraît en effet riche de sens en ce qu'elle instancie un cadre et un *hors-cadre*, ainsi qu'un *champ* et un *hors-champ* dont les frontières sont labiles⁷.

7 Le lecteur pourrait ici nous rétorquer que le musée possède lui aussi des niveaux intra- et extra- notamment mis en place par un seuil du bâti et des pratiques muséales. Remarque à laquelle nous répondrions que les musées sont bien des espaces où le social et le politique ont une place tout à fait prégnante. Par ailleurs, ils sont des espaces qui ne mettent pas en regard les pratiques dans l'espace public. En effet, si l'on

Figure 4 et 5. *La naissance de Venus*, Don Mateo, Lyon 1^{er} arr. 01.2016 et 07.2015.

Ce cadre peut être d'abord approché son versant artistique : on dira alors qu'il manifeste une limite ou bordure. Aussi bien séparation que jonction, entre *embrayage* et *débrayage* énonciatifs (Jakobson 1963), il est le catalyseur d'une prise en charge d'une parole déjà énoncée ou en train de l'être, par soi ou par l'autre. Ensuite, la notion de cadre paraît pertinente pour une sémiotique de l'espace, en ce qu'elle permet d'appréhender ses dynamiques *interactionnelles*. Une deuxième acception de ce terme dans le champ des sciences sociales est alors mise en lumière, à savoir celle d'un *cadre participatif* (Goffman 1973). Par cette notion goffmanienne, sont convoquées à la fois (i) la *participation à une énonciation* dans la ville, sur et avec laquelle joue celle du street artist, et (ii) la *participation à une interaction in vivo*, comme dans la visite guidée portant sur le street art. Il se produit par l'une et par l'autre une activité de *(re)cadrage* (Goffman 1973; Moeschler 1985) des objets de la ville et de leurs interactions, par la (re)création de plans de l'expression et du contenu. C'est le cas notamment du collage des figures 4 et 5 (ci-dessous) où un élément architectural (le coquillage) est détourné de son rôle sur le bâti pour finalement faire partie de l'œuvre elle-même. En effet, un jeu de langage est produit par le *détournement* (i) d'un élément (le Musée des Beaux-Arts de Lyon) dans ses parties (cet élément décoratif qu'est le coquillage) ainsi que (ii) de l'œuvre citée (*Naissance de Vénus* de Botticelli) en en renversant la visualisation, du point de vue du spectateur. Dans un mouvement similaire, on voit par la figure 6 (ci-dessous) que Don Mateo joue sur les codes de l'espace d'implémentation artistique en collant dans la rue une toile qu'il fait sortir de son cadre habituel de monstration (espace intérieur).

Ici, la ville est ni un espace régissant tout usage approprié et tacitement partagé, ni un texte restreignant toute interprétation que l'on pourrait s'en faire. Dans le cas du collage de Don Mateo (et d'autres street artistes), elle demeure bien un espace plastique à s'approprier dans une poétique du regard et de la parole. En retour, quelles sont les diverses appropriations des pièces de street art dans leur (re)médiation ?

3. La visite guidée, *médier* ou *remédier* la culture ?

Si le street art lui-même met en lumière des traits d'un espace urbain, diverses médiations permettent aujourd'hui d'en rendre compte. Ainsi trouvons-nous des pratiques *médiates*, entre autres la photographie et la cartographie sur des sites internet de street artists⁸ et de personnes s'intéressant au

observe au musée un processus de citation et de référence à un événement ou un objet de l'espace public, cet événement ou cet objet sont mobilisés directement, dans leur matérialité-même, par la pratique du détournement avec le street art. C'est dans ce léger écart entre la citation et le détournement que réside selon nous la variation entre le musée et le cadre pour les discours dans la ville.

8 Comme celui du street artist lyonnais Don Mateo : <http://www.donmateo.fr>

Figure 6. Georges Brassens, Don Mateo, Lyon 1^{er} arr. 07.2015.

street art⁹, ainsi que des pratiques *immédiates*, telle que la visite guidée¹⁰. C'est sur cette dernière que nous nous focaliserons en s'intéressant à ce que l'on y dit et donne à voir.

3.1. Le street art et la ville en débat

La promenade urbaine guidée est une pratique d'échange et de débat sur des pratiques et non une visite de/dans la ville dont le seul but est d'acquérir un savoir encyclopédique. Aussi le rôle du guide est-il de concevoir un itinéraire et de formuler des questionnements en vue d'impliquer des participants. Dans ce cadre, le discours sur le street art relève d'une *sémiotisation socialisée* et d'une *patrimonialisation individuelle et collective*, dans les rapports qu'entretiennent les participants à un *espace public intime ou social* (Paquot 2014). La ville est ainsi un objet construire et à parcourir par les regards afin d'en apprécier la teneur *dialogique* (Bakhtine 1978; Ducrot 1984; Rabatel 2010) et la *densité pragmatique* (Austin 1991). Cette sémiotisation de l'espace urbain

9 Il serait intéressant de consacrer un article au rôle des sites internet à leur éventuelle participation à la muséalisation du street art : le site lyonnais Street art Lyon serait selon nous un cas pertinent. <http://street-art-lyon.com>

10 On pense ici à l'exemple des *Balades Urbaines* guidées proposées par les Musées Gadagne (musée d'Histoire de la Ville de Lyon). Pour notre thèse de doctorat, nous avons procédé à l'enregistrement de deux balades urbaines sur le thème de la pratique du skate à Lyon. Il s'agit pour nous d'appréhender les tensions qui se jouent entre des usages tacites de la ville et des pratiques singulières d'une appropriation de l'espace public, pour une réflexion écologique des pratiques langagières aux niveaux esthétique et éthique.

peut être rapprochée de celle que l'on se fait d'une sculpture autour de laquelle on se déplace pour (i) en apprécier les points de discontinuité et les multiples versants et (ii) en reconstituer une image globale à un niveau supérieur (Beyaert-Geslin 2012). Néanmoins, cette suture des discontinuités de l'espace par la marche, le regard et le discours provoque et convoque une diversité de points de vue au sein d'un groupe dont les membres sont hétérogènes¹¹ tant par la discipline – des professionnels mobilisant un savoir théorique/praxique aux usagers usant d'un savoir empirique – que par le mode sur lesquels sont abordés les discours – de l'analyse scientifique aux modes biographiques, affectifs et praxiques lors d'une initiation aux pratiques du street art.

Par l'échange et la confrontation des regards sur ses objets d'un environnement (bâti, mobilier urbain, œuvre d'art public, graffiti), un déplacement s'opère. Lors du parcours réalisé dans la ville, une réflexion co-élaborée, partagée et partageable s'active dans un ici et maintenant de l'expérience : la promenade urbaine guidée relève d'une *performance performative* toujours unique.

3.2. *Le street art entre appropriation et engagement*

Au cours de cette *remédiation*, un environnement est (re)créé par les discours formulés dans une dis-jonction ou une con-jonction entre la pratique du street art et les autres pratiques de la ville. Les participants rendent compte de la place que tiennent des pièces posées dans la ville dans leur quotidien, tout autant à un niveau individuel et personnel que collectif. En effet, si un guide est à l'origine du thème et du parcours proposés dans la promenade, les participants ne font pas que suivre ce parcours ; ils apportent souvent des éléments que le guide ne saurait proposer, corrélats d'un vécu singulier et d'une expérience subjective de la ville. Dans cette pratique le guide ne tient pas le rôle de commissaire d'exposition qui regroupe des œuvres en corpus et assignant le public à un parcours unique. Aussi les œuvres elles-mêmes ne sont-elles pas toujours abordées en tant que telles. Une diversité des statuts des pièces et des pratiques de street art est alors soulignée : un collage passe de l'œuvre agréable à la dégradation par exemple.

Finalement, dans cette forme de visite guidée, se dessinent selon nous les notions d'*appropriation* et d'*engagement* pour un échange sur les pratiques du street art. La sémiotisation socialisée de l'espace urbain constitue une remédiation qui nécessite une interprétation, une explicitation et surtout une mise en débat qui nécessitent et favorisent une forme d'appropriation des objets de la ville. Cette pratique culturelle qu'est la promenade urbaine guidée permet également de remédier à un cloisonnement idéologique et disciplinaire, par des échanges entre les usagers de l'espace public et leurs postures face à celui-ci. L'environnement de la promenade possède ainsi des contours créés par les interactants eux-mêmes. Par un récit polyphonique, se dresse une image kaléidoscopique et polymorphe de la ville, au-delà d'une approche descendante (*top-down*, en anglais) de la médiation entre deux pôles qui se-

11 Et indéterminés: il y a des cas où des personnes s'ajoutent ou partent en parcours.

raient (i) une instance de savoir diffusant un contenu prêt-à-stocker et (ii) une instance de réception qui ne saurait proposer un regard critique sur son environnement ou l'image que l'on voudrait lui en donner.

Conclusion

Par ce travail nous avons cherché à souligner que l'expression « street art » renvoie à une diversité de pratiques. Que l'on parle d'une pratique illégale ou d'une pratique et muséalisante, il réside entre elles un fond commun selon nous : elles reposent sur la mise en contraste de pratiques de l'espace urbain, ainsi que sur les formes de (re)médiation mises en place pour ou contre celles-ci. Nous avons vu ainsi émerger des tensions entre des discours de la ville et les enjeux socio-politiques qui les sous-tendent.

Aussi avons-nous tenté de formuler quelques réponses à un questionnement sur la conception de l'espace urbain comme musée du street art et ses limites, au regard des remédiations opérées par les street artists dans leur pièces et les usagers de l'espace public. Dès lors, nous sommes passé d'une *ville-musée* à une *ville-cadre*. Par cette dernière, il s'exprime une perméabilité entre une hétérogénéité de discours dans la ville qui appartiennent à des domaines, des genres et des registres différents et qui relèvent de divers langages pour la création d'un *situs* en déplacement (Boudon 2013).

Dès lors, la notion de ville-cadre a des répercussions à un niveau supérieur, à savoir celui du jeu des échelles *territoriales* et des formes de (re)cadrage opérées par des (re)médiations diverses. Comment les parties des villes sont-elles conjointes par le regard ou la marche ? Quels discours tendent à faire entrer des villes en symbiose ou en compétition ? Comment les acteurs d'un territoire rejettent-ils ou attirent-ils des personnes venant du dedans ou du dehors ?

La sémiotique a une place à tenir dans cette réflexion en apportant quelques éléments pour une appréciation des multiples formes d'investissement de l'espace public. S'intéresser à une ville faite d'une multiplicité de langages et de discours qui relèvent d'un *dialogisme urbain*, c'est s'intéresser aux formes de discours qui participent de (re)présentations d'une société, ainsi qu'à leur appropriation. S'intéresser à la muséalisation du street art, c'est s'intéresser à (i) son entour dans le présent, ainsi qu'à (ii) ce que ce qu'il y avait avant que ce processus ne soit enclenché et (iii) ce vers quoi l'on se dirige. Il paraît ainsi fondamental que la sémiotique apporte une réflexion sur les médiations dans/de la ville et sur les discours des usagers de l'espace public, dans une écologie des pratiques : on tendrait vers une caractérisation et une généralisation de l'espace urbain, bien au-delà d'une perspective seulement typologique.

Bibliographie

Ardenne, Paul

2002 *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion.

Austin, John L.

1991 *Quand dire, c'est faire*, (trad. fr. de G. Lane), (1ère éd. 1970), Paris, Points, Essais.

Bakhtine, Mikhaïl

1978 *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

Barthes, Roland

1964 « Éléments de sémiologie », in *Communications*, n° 4, « Recherches sémiologiques », Paris, Seuil, 1964, pp. 91-135.

Basso, Pierluigi

2008 « Ethique et sémiotique des destins croisés. La négociation de l'agir sensé entre formes de vie », in *Protée*, Volume 36, numéro 2, pp. 59-68.

Ben Cheikh, Mehdi

2015 *Djerbahood : le musée de street art à ciel ouvert*, trad. Mark Harvey et Raphaël Rouby, Paris, Albin Michel.

Beyaert-Geslin, Anne

2012 *Sémiotique du design*, Paris, PUF, Formes sémiotiques.

Boudon, Pierre

2013 *L'architecture des lieux, Sémantique de l'édification et du territoire*, Infolio, Collection Projet & Théorie, Montréal.

Debord, Guy

2006 *Œuvres*, Paris, Gallimard, Quarto.

De Certeau, Michel

1990 *L'Invention du quotidien, 1. : Arts de faire*, (1ère éd. 1980), Paris, Gallimard.

Ducrot, Oswald

1984 *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit.

Eco, Umberto ; Pezzini, Isabella

2015 *Le musée, demain*, Madrid, Casimiro.

Fontanille, Jacques

2015 *Formes de vies*, Liège, Presses Universitaires de Liège, Sigilla.

2008 *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, Formes Sémiotiques.

Garfinkel, Harold

1967 *Studies in Ethnomethodology*, Cambridge, Polity Press.

Genette, Gérard

1994 *L'œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, Poétique.

Grafmeyer, Yves ; Joseph, Isaac

2004 *L'École de Chicago : naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Flammarion, Champs.

Greimas, Algirdas Julien

1986 *Sémantique structurale*, (1ère éd. 1966), Paris, P.U.F.

Leibovici, Franck

2014 « L'écologie de l'œuvre d'art ou pourquoi il n'y a pas de métalangage en art. », in *Rue Descartes* 1/2014 (n° 80), pp. 49-61.

Genette, Gérard

1994 *L'œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, Poétique.

Goffman, Erving

1973 *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Goodman, Nelson

1968 *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, trad. fr. de Jacques Morizot, 1990, Nîmes, Jacqueline Chambon.

Hjelmslev, Louis

1971 *Prolégomènes à une théorie du langage*, (1ère éd. 1943), Paris, Minuit.

Jakobson, Roman

1963 *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.

Lotman, Youri

1999 *La sémiotique*, (trad. fr. Anka Ledenko), Limoges, PULIM.

Moeschler, Jacques

1985 *Argumentation et conversation*, Éléments pour une analyse pragmatique du discours, Paris, Hatier.

Paquot, Thierry

2014 *L'espace public*, Paris, La Découverte.

Rabatel, Alain

2010 « Retour sur les relations entre locuteur et énonciateur. Des voix et des points de vue », in M. Colas-Blaise, M. Kara, L. Perrin & A. Petitjean (éds), *La question polyphonique ou dialogique dans les sciences du langage*, Metz, Collection Recherches linguistiques 31, 2010, CELTED, Université de Metz, pp. 357-373.

Waclawek, Anna

2012 *Street art et graffiti*, (trad. fr. L. Echasseraud), Paris, Thames & Hudson, L'univers de l'art.

Wittgenstein, Ludwig

1975 *Remarques philosophiques*, (trad. fr. J. Fauve), Paris, Gallimard.

Julien Thiburce est doctorant en sciences du langage à l'Université Lumière Lyon 2 / ED 484 3LA (Lettres, Langues, Linguistique et Arts) et fait partie du Laboratoire ICAR (UMR 5191) - ENS Site Descartes.