

Compte rendu de terrain à Grenoble en octobre 2017

LE STREET ART À GRENOBLE

ENTRE ÉVÉNEMENTIALISATION, INSTRUMENTALISATION ET APPROPRIATION

**DALIS Sacha
DARGAUD Amandine
DE BOKAY Laure
LEVARDON Brian**

**Département Géographie et territoires
Ecole Normale Supérieure**



SOMMAIRE

INTRODUCTION

I. DE L'IMAGE EPHEMERE CONTESTATAIRE AU STREET ART : LA CONSTITUTION D'UN CHAMP ARTISTIQUE PROFESSIONNALISÉ A GRENOBLE

- 1) L' « artification » (Shapiro, 2012) du street art : une coexistence entre pratiques *off* et *in*
- 2) L'intervention de médiateurs culturels : le cas de *Spacejunk* à Grenoble
- 3) Une institutionnalisation du street art en tension à travers le Grenoble Street Art Festival : négocier l'acceptable

II. LE STREET ART, ENJEU DE REVALORISATION URBAINE : MÉTROPOLISATION, TOURISME ET RENOUVELLEMENT URBAIN

- 1) Le street art au service de la métropolisation et d'un projet urbain inscrit dans le temps long
- 2) Le street-art comme outil de mise en tourisme du territoire grenoblois
- 3) Street art et renouvellement urbain à travers l'exemple de la ZAC Bouchayer-Viallet : enjeux et limites

III. LE STREET ART À GRENOBLE, ENTRE INSTITUTIONNALISATION ET REAPPROPRIATION ?

- 1) Contester l'esthétisation de la ville par le street art
- 2) Une appropriation différenciée entre touristes et habitants
- 3) Donner à voir la production de l'espace par le street art : études d'oeuvres choisies

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE

INTRODUCTION

Placer l'art au centre du quotidien des citoyens grenoblois : telle était la volonté d'Hubert Dudaubert, maire de Grenoble de 1965 à 1983 (Desvignes, Sallenave, 2013) ; aujourd'hui, ce vœu semble avoir été exaucé, tant le street art grenoblois marque les rues de la nouvelle métropole. Pourtant, à l'époque du maire socialiste, le street art était loin d'être un objet de culture légitime, ou même d'exister en tant qu'« art urbain » ; défini ici à minima comme « tout type d'inscriptions urbaines (gravure, biffure, graff, tag, sticker, affiche, mosaïque, peinture murale » (Genin, 2009). Le terme date en effet des années 1990 et englobe une myriade de pratiques éphémères transgressives qui étaient alors largement considérées comme des actes de vandalisme (Kullmann, 2015). Aujourd'hui, si le street art peut au premier abord sembler être devenu une forme d'art reconnue et valorisée dans l'espace urbain, les contours de sa définition restent cependant flous et en perpétuelle mutation : il est un « brouillon et un bouillon d'éléments » (Génin, 2013, p.31). En effet, il dispose toujours de statuts réglementaires variés puisque les inscriptions murales non autorisées sont ainsi toujours pénalisées par le Code pénal, confinant leurs auteurs dans l'illégalité (Vaslin, 2017), et ce alors que de plus en plus d'œuvres sont reconnues, acceptées, voire protégées a posteriori, comme la fresque d'Ernest Pignon Ernest à Grenoble



Illustration 1 : Fresque d'Ernest Pignon Ernest de 1979 restaurée à l'occasion du Grenoble Street Art Festival 2016 (Amandine Dargaud)

(illustration 1). D'autres sont même réalisées dans un cadre institutionnel, commandées par des acteurs publics ou privés contre rémunération. Enfin, des pratiques en intérieur, sur toile ou murs exposés en galerie, peuvent aujourd'hui s'inspirer de l'art urbain en extérieur (Kullmann, 2015). A Grenoble, le visiteur attentif au street art et aux graffitis – compris ici et par la suite dans un sens large comme « une vaste catégorie comprenant toute sorte d'inscriptions et de dessins, réalisés au moyen de toutes sortes d'outils et

de techniques, sur toutes sortes de supports, fondés sur toutes sortes de motivations » (Liebaut, 2012, p.154) – est rapidement confronté à leur caractère protéiforme : de la fresque monumentale couvrant un mur entier d'un bâtiment, jusqu'à la signature vandale sur la porte d'un garage privé, la palette est variée et témoigne d'une oscillation entre recherche esthétique et acte enfreignant la loi (Vaslin, 2017). Pourtant, outre cette difficulté à définir ce qui est street art ou non à Grenoble, notamment par rapport au graffitis, force est de constater que de nombreux acteurs comme des mécènes locaux, des organisations touristiques ou même la municipalité s'y réfèrent avec leur propre définition (Office de tourisme, 2017 ; Grenoble Street art festival), et tendent à structurer un « monde de l'art » (Becker, 1988) local autour des pratiques de l'art urbain.

Ainsi, puisque le street art semble en passe d'être légitimé comme véritable forme d'art s'exposant directement dans l'espace urbain, il est un outil privilégié pour questionner

les liens que peuvent entretenir art et projets urbains à l'heure de la métropolisation de Grenoble. Malgré son statut institutionnel de métropole depuis le 1er janvier 2015, le processus de construction métropolitaine de Grenoble peut en effet sembler inachevé. Cette-dernière n'échappe pas au contexte général de compétition interurbaine à l'échelle européenne et mondiale, dans lequel la ville post-industrielle qui se veut désormais « créative » (Florida, 2005) doit se construire, notamment par l'art et la culture, une identité et une image singulières pour se faire une place sur la scène internationale. Dès lors, « le capital humain et la culture au sens anthropologique (qui comprend l'état des savoirs, le talent, la créativité, le capital social, etc.) constituent des facteurs déterminants de la croissance » (Khan, 2010, p.636). Dans ce contexte, le street art est particulièrement susceptible d'être utilisé pour nourrir des fins de différenciation locale au sein des projets urbains, parce que sa pratique est facilement réversible et peu coûteuse, tout en permettant d'embellir certains espaces d'une façon alternative et présentée comme « démocratique » en tant qu'il offrirait une expérience artistique visuelle gratuite à tous les citoyens (Kullmann, 2015). En d'autres termes, le street art semble particulièrement bien s'inscrire dans ce qui a été désigné comme la « ville événementielle », comprise ici comme un changement de la manière de concevoir la ville qui « suppose tout à la fois de maintenir la cohésion tout en s'ouvrant à la diversité, de soutenir le développement endogène dans une volonté de renforcer le lien social et de vouloir valoriser la ville de manière externe pour s'inscrire dans des logiques concurrentielles » (Chaudoir, 2007).

Ce compte rendu de terrain cherche à prolonger les relations complexes qui lient le développement du street art en milieu urbain et la fabrique de la ville événementielle, en se basant sur le cas de Grenoble où nous avons mené observations et entretiens durant un court séjour d'études en octobre 2017. Il ne peut donc prétendre à l'exhaustivité, mais prolonge les intuitions que nous avons pu avoir sur le terrain : plus spécifiquement, l'utilisation du street art dans les projets urbains et sa promotion par la métropole grenobloise peut sembler à la fois aider à former une scène du street art institutionnalisée, tout en fixant des règles qui normalisent une pratique initialement illégale et parfois contestataire. Ce compte-rendu cherche ainsi à explorer les liens entre le potentiel politique originel du street art et sa potentielle captation par les politiques urbaines dans un contexte de différenciation interurbaine, pour montrer que ces relations sont plus complexes qu'une simple instrumentalisation et sont plutôt celles d'un dialogue et d'une co-constitution entre acteurs institutionnels et artistes.

L'institutionnalisation du street art grenoblois nous a ainsi semblé relever de la rencontre entre deux logiques principales : d'une part, la reconnaissance locale du street art comme art à part entière, sous l'impulsion d'acteurs intermédiaires spécialisés qui ont contribué à légitimer des pratiques autrefois off (Vivant, 2007) (I). D'autre part, l'intérêt croissant d'acteurs variés peuvent faire passer le street art vers le in (ibid.) : ils l'utilisent voire l'encouragent à des fins touristiques ou de renouvellement urbain, faisant du street art un outil de la métropolisation de Grenoble (II). Cette vision reste cependant partielle et pourrait finalement correspondre à celle du Grenoble Street Art festival, événement annuel médiatisé que nous analyserons plus en détails. Nous avons cependant voulu élargir en considérant le street art grenoblois au-delà de cet événement, comme résultant d'une hybridation de pratiques in et off donnant à voir la production politique de la ville comme rapports de force entre différents acteurs (III).

I. DE L'ACTE VANDALE ÉPHÉMÈRE VERS UNE PRATIQUE ARTISTIQUE LÉGALISÉE ? LA CONSTITUTION D'UN CHAMP ARTISTIQUE PROFESSIONNALISÉ A GRENOBLE

1) L'« artification » (Shapiro, 2012) du street art : une coexistence entre pratiques *off* et *in*

Comme esquissé en introduction, tenter de définir le street art revient à s'intéresser à la ligne démarquant ce qui est « street art » et ce qui ne l'est pas. Plutôt qu'essayer de définir ce qui nous semblait être du « street art » à Grenoble, nous avons préféré questionner ce que le terme lui-même impliquait, c'est-à-dire la transformation de pratiques vandales vers un art reconnu comme tel à part entière. Ce « passage à l'art » (Shapiro, 2012) des graffitis urbains peut être analysé comme un processus d'« artification », c'est-à-dire « de transformation du non-art en art, résultant d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets, et des activités » (Shapiro, 2012, p.20). L'étude de ce processus se distingue de l'étude de la constitution d'un champ artistique comme c'est souvent le cas dans la sociologie de l'art inspirée par Bourdieu (1992) : l'accent n'est pas simplement mis sur les processus de légitimation de certaines formes d'art par des structures externes mais s'intéresse avant tout aux opérations pratiques et symboliques qui « institutionnalise[nt] l'objet comme œuvre, la pratique comme art, les pratiquants comme artistes, les observateurs comme publics, bref, qui tend[ent] à faire advenir un monde de l'art » (Shapiro, 2012, p.21). Parler d'artification du street art dans le cadre grenoblois semble alors particulièrement approprié, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les graffeurs grenoblois semblent bénéficier de l'intégration progressive du street art au sein du champ de l'art contemporain à l'instar de J. Catz. Figure majeure de la promotion de l'art urbain à Grenoble, dont nous analyserons ensuite la trajectoire, il se place ainsi dans la lignée d'un renversement d'une contre-culture « lowbrow », c'est-à-dire s'opposant aux éléments highbrow ou « intellos » de la culture légitime, vers un véritable sous-champ culturel professionnalisé et potentiellement rémunérateur (entretien, octobre 2017). Des murs de la rue, certains graffeurs passent à la toile et peuvent bénéficier dans le centre-ville de Grenoble d'espace d'exposition de leur travail en galerie, ce qui permet de protéger leurs œuvres et de les vendre. Ce schéma d'institutionnalisation au sein de la sphère artistique rappelle les débuts du street art qui s'expose dans des galeries spécialisées à New York dès les années 1980, puis à Paris dans les années 1990 (Liebaut, 2012, p.159). Ce n'est qu'ensuite que des services culturels publics, nationaux ou locaux, se sont intéressés aux graffitis : à Grenoble, l'impulsion du street art festival en 2015 par la municipalité a eu lieu bien après l'ouverture de la galerie SpaceJunk de Catz. L'artification du street art ne répond donc pas seulement à une légitimation externe, mais a d'abord été possible par une structuration et la constitution d'un « monde de l'art » (Becker, 1988) propre, à laquelle les graffeurs eux-mêmes avaient intérêt afin d'être graduellement reconnus en tant qu'artistes.

Ce processus d'artification semble indiquer le passage de pratiques artistiques « off » vers des pratiques « in », pour reprendre la terminologie d'E. Vivant (2007) : le « off » fait référence à des « expériences artistiques alternatives initiées par des acteurs associatifs, culturels ou artistiques, sans soutien public ou commercial » ; le « in » caractérise au

contraire des événements organisés dans un cadre institutionnel, porté par les municipalités locales ou des acteurs privés. Selon elle, « les scènes off appartiennent au monde de l'art tout en proposant une démarche artistique alternative au in, qui puise continuellement inspiration et nouveaux talents dans le off », dont le « graff » fait partie (ibid.). L'exemple du Grenoble Street art festival, événement lancé en 2015 par la nouvelle mairie écologiste de Grenoble (Sallenave, 2017) et encadré par J. Catz, est le plus parlant en ce qui concerne cette circulation entre sphère off et in. Il permet à des artistes grenoblois en début de carrière exerçant auparavant en off (comme Snek par exemple) de côtoyer des artistes internationaux comme DAleast (Chine) ou BestiariOne (Russie), les autorisant à intervenir légalement dans la ville (ibid.). Toutefois, le street art grenoblois ne se limite pas aux seules œuvres du festival : le passage du street art vers le in est donc tout relatif, puisqu'une multitude de pratiques illégales côtoient les grandes fresques murales installées pour le festival dont la réalisation constitue un véritable événement. En d'autres termes, l'artification du street art à Grenoble ne suppose pas forcément le passage total du off vers le in, mais bien une coexistence entre ces deux logiques qui se nourrissent l'une et l'autre, dans une tension qui guidera la suite de notre compte rendu. Une fois ces bases théoriques posées, il convient toutefois d'examiner plus en détail la structuration interne d'un « monde du street art » à Grenoble, sous l'influence d'acteurs spécialisés.

2) L'intervention de médiateurs culturels : le cas de *Spacejunk* à Grenoble

Plusieurs acteurs (hommes politiques, artistes, aménageurs...) concourent de manière différenciée à la légitimation du street art. Cependant, ce processus n'aurait pu se faire à Grenoble, comme dans d'autres villes françaises¹, sans l'intervention d'acteurs intermédiaires entre les hommes politiques et les artistes, aussi appelés « chefs d'orchestre » (Kullman, 2015). Ces derniers « disposent de compétences à la fois économiques utiles pour la recherche de financements quand ceux-ci ne sont pas pris en charge par les autorités publiques, techniques pour la mise en œuvre concrète des projets, et politiques pour convaincre les autorités et les mécènes. Ils sont appelés pour apaiser les tensions entre les différents acteurs concernés par la mise en œuvre du projet artistique pendant l'opération d'aménagement » (Kullman, 2015, p.19).

La légitimation du street art à Grenoble a d'abord été impulsée par J. Catz, fondateur de la galerie Spacejunk et à l'initiative du Grenoble Street Art Festival. Issu du monde des sports de glisse, J. Catz quitte une carrière sportive en 2003 et ouvre son premier centre d'exposition - Spacejunk - dédié aux artistes du street art, du pop surréalisme et de la *Board Culture* dans le centre-ville de Grenoble (rue Génissieux)². J. Catz a ensuite ouvert deux autres espaces Spacejunk : un dans la ville de Bayonne en 2007 et un dans la métropole lyonnaise en 2009. Par son entreprise culturelle et l'édition de son livre *Street Art mode d'emploi* en 2013, J. Catz est un représentant du street art à l'échelle grenobloise mais aussi

¹ Cf. « De l'exposition de la *Tour Paris 13* au concept de musée à ciel ouvert », Kullmann, 2015

² Le pop surréalisme est un courant artistique né dans les années 1980 au sein de la mouvance underground californienne et assimilé au *lowbrow*. Le pop surréalisme reprend les codes des médias populaires (comics, publicité, graffitis) alors que la *Board Culture* désigne l'ensemble des éléments culturels et intellectuels issu du monde de la glisse.

nationale : il a notamment été appelé pour monter deux expositions remarquées (#street art à la fondation EDF à Paris en 2014 et Obey to music avec Shepard Fairey au musée de Saint-Brieuc lors du festival Art Rock en 2016). A Grenoble, J. Catz s'est imposé comme le « chef d'orchestre » de projets urbains autour du street art. Il possède les ressources artistiques (sa connaissance des cultures *lowbrow*) et techniques (ses compétences de commissaire d'exposition) qui lui ont permis d'être reconnu par les acteurs de la ville comme un acteur intermédiaire légitime pour encadrer les liens entre artistes et hommes politiques, ainsi que pour apaiser les tensions que peuvent susciter la réalisation de certaines œuvres.



Illustration 2 : Locaux de *Spacejunk* accueillant l'exposition "La Belle peinture" qui réunit des artistes phares des mouvements Lowbrow et Pop Surréaliste d'avril à novembre 2017 (Laure De Bokay)

Ainsi, on peut penser qu'un « monde » au sens d'Howard Becker (1988) du street art se construit à Grenoble. Howard Becker engage en effet à comprendre l'art comme « le produit d'une action collective », dont les acteurs partagent « des présupposés communs, les conventions, qui leurs permettent de coordonner ces activités efficacement et sans difficultés ».

Le monde du street art à Grenoble se structure donc en partie autour de J. Catz et de Spacejunk (illustration 2), lieu emblématique du street art où travaille une équipe de cinq personnes, ce qui témoigne par

ailleurs de la constitution d'un champ professionnel autour de cette pratique. La galerie est connue pour ses expositions et ses événements culturels en lien avec le street art puisque Spacejunk est aussi un lieu de médiation culturelle : une personne s'occupe des partenariats entre la galerie et les écoles, collèges et lycées de Grenoble pour que les élèves puissent découvrir les pratiques du street art, du pop surréalisme et de la *Board Culture* à travers des expositions ou des visites dans le quartier autour de Spacejunk qui concentre des œuvres de street art variées en termes de techniques et de messages.

Les discours et pratiques de J. Catz participent en outre de l'élaboration de conventions artistiques, c'est-à-dire ces règles et normes plus ou moins formalisées qui permettent la coordination et la cohérence de l'action collective. Aujourd'hui, J. Catz est représentatif du monde du street art qui est en cours de structuration à Grenoble parce que ses actions rendent possibles des nouvelles formes d'actions collectives entre les artistes et les hommes politiques qui dépassent le cadre de la politique du 1% artistique³.

³ Le 1% artistique est un dispositif d'obligation de commande artistique pour les projets de bâtiments publics qui a été créé à l'échelle nationale en 1951 et mis en place pour les collectivités territoriales depuis 2002.

3) Une institutionnalisation du street art en tension à travers le Grenoble Street Art Festival : négocier l'acceptable

Retracer la genèse du Grenoble Street Art Festival permet de rendre compte des négociations entre acteurs au sein du « monde du street art » tout en illustrant le rôle du médiateur culturel. La programmation et la mise en œuvre de cet événement se traduisent à Grenoble par la présence d'un acteur intermédiaire entre les artistes et les hommes politiques, position que J. Catz a occupé pour la première édition du Grenoble Street Art Festival en 2015 et pour les éditions suivantes de 2016 et 2017. Tout d'abord, la création du Grenoble Street Art Festival peut s'expliquer par la perception d'une opportunité par l'équipe municipale écologiste de Grenoble élue en 2014, chapeautée par Eric Piolle, qui se veut en rupture avec les précédentes en cherchant à « affirmer de façon plus visible sa différence par rapport aux mandats socialistes antérieurs » (Sallenave, 2017, p.2) : c'est pourquoi la municipalité a porté une attention particulière au projet de festival de J. Catz. Léa Sallenave avance aussi l'hypothèse selon laquelle « l'importance du graff grenoblois insoumis et impertinent a conduit la municipalité à parier sur le projet de Catz » (2017, p.16). En effet, J. Catz choisit les artistes locaux ou internationaux exposant lors du festival et discute avec eux des œuvres. Il coordonne (avec d'autres membres de son équipe) la possibilité de réalisation de l'œuvre « en rencontrant les syndics, tentant de convaincre les propriétaires d'immeubles de la pertinence des œuvres à venir, montant parfois des dossiers fastidieux, comme pour obtenir l'accord des architectes des bâtiments de France » (Sallenave, 2017, p.11). C'est également lui qui forme les équipes municipales de salubrité publique chargées d'enlever les graffitis, traçant ainsi dans les faits par leur action une ligne entre ce qui est street art et ce qui ne l'est pas. Cette définition relève d'une négociation entre ce qui est politiquement acceptable et ce qui ne l'est pas, dans un équilibre précaire entre liberté d'expression des street artistes et critères d'acceptabilité des œuvres qui visent à rendre légitime le street art auprès des institutions culturelles mais aussi des habitants, ce qui suppose des processus complexes d'appropriation à la fois des œuvres et des discours qui les entoure.

Dans le contexte grenoblois, les organisateurs du Grenoble Street Art Festival semblent reconnaître et valoriser deux dimensions fondamentales du street art : à la fois son caractère politique et sa dimension esthétique. Ainsi J. Catz, organisateur du festival à Grenoble, parle du « message » des œuvres de façon récurrente pour insister sur la première dimension, tandis que les œuvres non engagées mais jugées simplement « belles » seront tout de même acceptées (et acceptables) dans l'espace public (exemple de l'œuvre de Lister, illustration 3), en particulier par les acteurs publics. Or ce jeu entre les acteurs implique des rapports de force qui peuvent conduire à une normativité implicite très forte, puisque des œuvres dénonciatrices ou jugées choquantes seront refusées, soit par le Festival et ses organisateurs, soit par les pouvoirs publics, soit par les habitants. Ce fut par exemple le



Illustration 3 : "Les danseuses", fresque réalisée par l'artiste Lister dans le cadre du Grenoble Street Art Fest 2016 sur les murs d'une école de danse à l'angle des rues Genissieu et Boisset, octobre 2017 (Amandine Dargaud)

cas pour l'œuvre polémique *L'Etat matraquant la liberté*, un pochoir de l'artiste Goin réalisé pour l'édition 2016 du Grenoble Street Art Festival. Représentant deux policiers matraquant Marianne et arborant un bouclier avec l'inscription « 49.3 » (en référence à l'article de la Constitution permettant de légiférer par décrets), l'œuvre a été créée peu de temps après les violences policières survenues pendant les manifestations contre la loi travail en mai 2016 et a été jugée *trop subversive* par des représentants politiques ou même des habitants, comme en attestent les témoignages dans des articles de presse publiés à l'occasion⁴. Pourtant, c'est là l'essence même du street art, né des graffitis en tant qu'art contestataire partageant des messages politiques contestataires dans l'espace public. Dans ce contexte, un jeu de négociation étroit se joue entre les médiateurs culturels (J. Catz à Grenoble qui commande et valide les œuvres dans le cadre du festival), les pouvoirs politiques qui subventionnent le festival et cherchent à promouvoir une image positive de la ville mais aussi les artistes qui ont l'opportunité d'acquérir une importante reconnaissance dans le cadre du Street Art Festival mais qui sont parfois contraints par l'agenda imposé ou encore les conditions techniques et financières.

Dès lors, l'institutionnalisation du street art en tant que processus de légitimation de certaines œuvres, ou encore de contrôle de la commande sur le fond et la forme, peut mener à des formes de récupération politique de l'événement ou des œuvres elles-mêmes, puisque « le lancement d'événements culturels et festifs par les acteurs locaux n'est pas dénué d'arrière-pensées : depuis plusieurs décennies, ceux-ci sont utilisés pour l'animation des espaces publics, pour développer l'image de marque, pour catalyser la prise de décision » (Gravari-Barbas, 2009, p.289).

II. LE STREET ART, ENJEU DE REVALORISATION URBAINE : MÉTROPOLISATION, TOURISME ET RENOUVELLEMENT URBAIN

1) Le street art au service de la métropolisation et d'un projet urbain inscrit dans le temps long à Grenoble

L'exigence de compétitivité imposée aux territoires par les logiques d'échange et de marché globalisées oblige les acteurs urbains à s'appuyer sur les avantages distinctifs et les singularités de leur territoire pour rester compétitifs sur le marché touristique et préserver ou renforcer leur rayonnement métropolitain. C'est pourquoi les événements culturels jouent dorénavant un rôle crucial pour les villes qui souhaitent conserver leur rang sur la scène des métropoles internationales : ils sont l'occasion de développer un profil international pour la ville et sa région, changer son image, attirer les visiteurs et touristes, améliorer les infrastructures voire en créer de nouvelles, reconverter des friches, améliorer le cadre urbain, promouvoir la créativité... (Lucchini, 2006). Boris Grésillon (2014) parle ainsi de processus de métropolisation par l'art et la culture lorsqu'il analyse la place cruciale de la culture au sein des stratégies de métropolisation mises en œuvre par les municipalités. Parmi les villes

⁴ « Les policiers locaux ont réagi les premiers : « C'est honteux, la République, nous la défendons, nous ne lui tapons pas dessus. Cette fresque fait mal », s'est indigné sur France 3 Alpes un représentant du syndicat SGP-Police FO à Grenoble, qui envisage de porter plainte. « Plein soutien aux policiers qui protègent chaque jour les Grenoblois, et qui attendent d'Eric Piolle qu'il leur dise ses regrets », a tweeté Bernard Cazeneuve, ministre de l'Intérieur ». Extrait de « Même avec le sigle «49.3», la liberté artistique passe mal à Grenoble », François Carrel, *Libération*, 27 juin 2016 [En ligne]. URL : <http://www.liberation.fr/>

de rayonnement international, la culture permet d'adopter une logique de distinction métropolitaine par la création d'une image de marque et c'est en cela que l'art est perçu par les acteurs de l'aménagement, y compris grenoblois, comme une nouvelle dimension à valoriser au sein des politiques urbaines, particulièrement à travers des stratégies événementielles (Ambrosino, Linossier et Talandier, 2016). En effet, si « l'événement urbain semble être le temps de l'éphémère » (Gravari-Barbas et Jacquot, 2007, p.6), il prend pourtant part « dans des projets dont les fins dépassent l'objectif culturel et artistique du festival et s'inscrivent dans des objectifs politiques, économiques, sociaux » (Barthon et al., 2007, p.14) à plus long terme.

A Grenoble, le festival de street art s'inscrit dans un projet urbain participant de la métropolisation de la ville. Le street art possède de nombreuses caractéristiques qui ont attiré l'attention de la municipalité. En plus de l'intérêt et de la ferveur grandissant pour cet art de rue, son caractère ludique, éphémère, public et facile d'accès sont des propriétés qui peuvent être exploitées pour mettre en place un événement à ciel ouvert sur le sujet. La grande concentration d'artistes de rue et la présence de nombreuses œuvres sur l'ensemble de l'agglomération ont sans doute incité la municipalité à mettre en œuvre une dynamique de "festivalisation de la ville" (Géocarrefour, 2007) autour d'une ressource artistique à valoriser et qui s'inscrit dans les politiques culturelles grenobloises de long terme (Desvignes et Sallenave, 2013). De plus, la présence de grandes fresques dans la ville peut également devenir le support de stratégie de communication comme sur les réseaux sociaux où les photographies de ces fresques sont fréquemment utilisées pour « créer une image qui dépasse le temps de l'événement » (Barthon et al., 2007, p.12). Ces images sont donc progressivement devenues le support d'un marketing territorial urbain afin de stimuler les dynamiques de métropolisation grenobloises et l'attrait touristique de la ville.

2) Le street-art comme outil de mise en tourisme du territoire grenoblois

Si Grenoble est reconnue internationalement pour être un pôle scientifique et un territoire de l'innovation, il n'en demeure pas moins que la ville peut apparaître comme peu dynamique sur le plan du tourisme culturel, au-delà de l'attractivité générée par les stations de ski alentours. Le manque d'infrastructures culturelles de rayonnement national et international et d'une image attractive limitent les dynamiques de métropolisation du territoire (Ambrosino et Novarina, 2013). De nombreuses agglomérations comme Grenoble misent ainsi sur les événements culturels qui s'intègrent au marketing urbain pour créer une identité singulière et attractive afin de développer son économie touristique et récréative (Grefe, 1992). Être une ville événementielle par le Grenoble Street Art Festival permettrait de stimuler la mise en tourisme de la ville, et d'attirer des touristes à la fois nationaux et internationaux (Vivant, 2009).

En créant le Grenoble Street Art Festival, les acteurs de la ville de Grenoble ont véritablement multiplié la présence de grandes fresques au sein de l'espace public, comme c'est le cas dans l'hyper centre et autour de Spacejunk où l'on peut voir un très grand nombre de murs recouverts d'œuvres de dimensions diverses. Or, la présence des images en ville crée une nouvelle façon de pratiquer et de se déplacer dans la ville. La prolifération de grandes œuvres permet ainsi de proposer aux touristes, mais aussi aux Grenoblois, une expérience

urbaine plus émotionnelle et sensible, une autre façon d'habiter la ville (Sallenave, 2017). Même si de nombreuses œuvres sont recensées dans le plan du Festival réalisé pour chaque édition, nous avons remarqué par notre propre expérience urbaine que la multiplication d'images dans la ville nous encourageait à une exploration plus autonome de la ville afin de découvrir spontanément et de manière inopinée des œuvres. La valorisation d'une telle pratique artistique permet ainsi de développer une forme de tourisme ludique, mais aussi de se construire une image de ville dynamique dont le décor urbain est original et pittoresque, et par là même phonogénique (ce qui lui assure une certaine visibilité sur les réseaux sociaux). Cette stratégie qui mise sur le street art et les nouvelles technologies de la communication permettrait ainsi de se construire au-delà de la ville elle-même une image de ville créative et artistique (Barabel, Mayol et Meier, 2010).

Localement, l'office du tourisme propose des circuits pour découvrir les fresques les plus monumentales et les murs esthétisés par les grandes œuvres. Mais le développement de telles activités touristiques a également attiré des acteurs privés (Sallenave, 2017) qui organisent des visites autour du thème du street art et qui souhaitent profiter d'une forme de rente artistique en tant qu'« impact économique agrégé qui ne se produirait pas sans la présence des artistes » (Markusen et King, 2003). Le street art n'est ainsi pas seulement une ressource symbolique, elle est aussi potentiellement une ressource économique.

3) Street art et renouvellement urbain à travers l'exemple de la ZAC Bouchayer-Viallet : enjeux et limites

La culture apparaît aujourd'hui comme un pilier de régénération urbaine et de valorisation foncière des villes. Elle permet de transformer un espace délaissé ou dégradé en un espace intégré (Andres et Grésillon, 2011). Pour se faire, les acteurs urbains ont recours à l'embellissement des espaces, s'appuyent sur des fonctions récréatives et culturelles et une réhabilitent des espaces publics pour, à terme, attirer les investisseurs, et ainsi créer une image positive de la ville mais aussi contribuer à l'amélioration de la qualité de vie pour les habitants. L'enjeu est particulièrement important dans le cas des villes post-industrielles où le déclin des activités a laissé de nombreux espaces en friches, parfois en position centrale dans le tissu urbain. C'est le cas à Grenoble pour le quartier Berriat – Saint-Bruno, ancien quartier industriel (voir le compte rendu sur Berriat), dans lequel se trouve le secteur Bouchayer-Viallet, ancienne friche de neuf hectares aujourd'hui transformée en écoquartier. Mais si les friches sont perçues par les acteurs publics comme une opportunité pour développer de nouveaux projets urbains, ceux-ci prennent plus ou moins de temps à se concrétiser.

Avant d'entrer dans un processus de revalorisation foncière et immobilière, elles constituent des interstices urbains en attente d'un nouvel usage et deviennent parfois le lieu privilégié d'expressions artistiques, et notamment des « hauts lieux du graffiti » (Blanchard, 2017), car elles échappent en quelque sorte aux règles urbanistiques qui régissent les espaces intégrés, leur abandon par les activités économiques laissant la porte ouverte à toute forme de réappropriation. Les artistes se sont donc appropriés le secteur Bouchayer-Viallet pendant ce temps d'attente et de vacance que représente la friche (Andres et Grésillon, 2011) : des espaces culturels ont été créés, des fresques et graffitis ont été réalisés. Selon S.

Blanchard, « la pratique du street art s'est développée notamment dans les espaces de friches urbaines, sur les murs de bâtiments à l'abandon, nombreux dans des espaces urbains en proie à la désindustrialisation. Ces espaces sont propices aux réalisations de grand format, comme le graff (dessins ou inscriptions à la bombe de peinture aérosol) ou les fresques, qui exigent du temps et de la place » (2017). La question qui se pose alors est celle du rôle que peut jouer le street art dans les politiques de renouvellement urbain dans le cas de Bouchayer-Viallet.

Tout d'abord, la présence des artistes et street artistes a constitué une première étape de revalorisation du quartier, intimement liée à leur présence. De nombreux travaux, dans des contextes très différents, montrent en effet comment les artistes peuvent agir comme des « pionniers » (Ley, 1996) en investissant des lieux marginalisés à faible valeur foncière. Ils peuvent rendre visible ces lieux par leurs œuvres, l'ouverture de galeries et leur mode de vie, puis rendre l'espace investi plus attractif pour des développements immobiliers classiques qui in fine attirent des résidents plus aisés contribuant à rendre la zone inabordable pour les artistes eux-mêmes (Zukin, 1982 ; Ley, 1996). Bien que le rôle actif des artistes dans la rénovation urbaine ait été nuancé par l'idée qu'ils en sont plutôt témoins (Vivant et Charmes, 2008), ils apparaissent tout de même comme « éclaireurs de l'urbain » (Di Méo, dans Grésillon, 2014), qui posent un regard particulier sur la ville et « mettent en lumière des parties oubliées de la ville » (Grésillon, 2014, p. 198) : souvent, l'arrivée d'une population marginale, du moins sur le plan économique mais non symbolique, ici les artistes, représente un facteur déclencheur d'un regain d'intérêt pour les espaces, tant du point de vue des habitants que des investisseurs privés et des acteurs publics.

En effet, du fait de position centrale du secteur Bouchayer-Viallet à Grenoble, les pouvoirs publics y ont vu l'occasion de développer un projet urbain d'envergure : un projet de ZAC est porté en 2004 (Desvignes et Sallenave, 2013), qui aboutit finalement à des opérations de transformation de la zone en écoquartier, label obtenu en 2013, accueillant logements, bureaux et équipements publics. « Les activités culturelles et la création artistique (Vivant, 2009) sont ainsi mises en avant dans les politiques de rénovation urbaine menées par les acteur.trice.s locaux » (Blanchard, 2017) : la dynamique d'implantation d'activités artistiques initiée par les artistes eux-mêmes est remobilisée par la ville de Grenoble, qui l'exploite notamment pour doter le quartier d'infrastructures culturelles structurantes tels que le MAGASIN, Centre National d'Art Contemporain créé dès les années 1980, ou plus récemment la Belle Electrique, salle de concert de 900 places.

Mais face à de telles institutions culturelles, la question de la pérennité des structures plus modestes implantées plus précocement dans le quartier, voire de façon informelle (le Théâtre 145 dans une ancienne usine de drap, le « Drak Art » salle de concert



Illustration 4 : Locaux de l'association CAP Berriat, octobre 2017, Bouchayer-Viallet, Grenoble (Amandine Dargaud)

dans un ancien atelier réapproprié par un collectif artistique...) se pose, d'autant plus lorsque les pouvoirs publics décident la destruction de certains locaux. C'est le cas du vaste bâtiment qui accueille CAP Berriat, une association venant en aide aux jeunes, dont les murs extérieurs sont recouverts d'œuvres de street art (illustration 4). Si la pré-existence des activités culturelles et créatives dans le quartier participe de sa singularité et son identité, celles-ci tendent cependant à être canalisées au profit de politiques urbaines visant la requalification de cet espace afin d'attirer des classes moyennes voire supérieures. Ainsi l'îlot Bouchayer-Viallet et plus largement le quartier Berriat – Saint-Bruno dans lequel il se trouve sont aujourd'hui marqués par une dynamique de gentrification (Giroud, 2007), qui remet en cause la présence des artistes, créateurs et associatifs dès lors relégués au rang de population marginale.

III. LE STREET ART À GRENOBLE, ENTRE INSTITUTIONNALISATION ET REAPPROPRIATION ?

1) Contester l'esthétisation de la ville par le street art

La structuration d'un « monde de l'art » local et l'utilisation de l'art urbain à des fins de marketing et renouvellement urbains ont contribué à la multiplication d'œuvres de street art dans les espaces urbains, dont nous cherchons maintenant à questionner les effets. L'artification du street art évoquée plus haut a permis de considérer certains graffitis non plus seulement comme des nuisances visuelles à effacer, mais bien comme des aménités visuelles positives embellissant un quartier. Cette esthétisation produit des effets différenciés selon l'espace dans lequel s'inscrivent l'œuvre et le public qu'elle touche. Elle permet une requalification des espaces en déprise industrielle, tout en visant « explicitement ou non, des classes moyennes intellectuelles aux profils de gentrifieur.se.s (Clerval et Fleury, 2009 ; Raad, 2015) » (Blanchard, 2017, p.4). Si le rôle des artistes n'est pas neutre dans la gentrification d'un quartier, il convient alors de souligner que le street art peut être un potentiel catalyseur de ce changement de populations et d'activités d'un espace : plus visible des espaces publics que les galeries, il peut signaler l'investissement de la zone par les artistes. L'art urbain étant de plus en plus accepté comme élément de culture légitime, il contribue alors à attirer des populations plutôt jeunes disposant d'un fort capital économique et culturel.

Pourtant, dans le quartier de la Villeneuve, espace de grands ensembles paupérisé relativement au reste de l'agglomération grenobloise, la dynamique est toute différente : la fresque monumentale d'Augustine Kofie réalisée en 2016 semble signaler visuellement la réhabilitation des façades de la galerie de l'Arlequin, qu'elle a d'ailleurs accompagné dans le temps puisqu'elle fut réalisée alors que les travaux financés par l'ANRU étaient encore en cours. Très visible depuis le tram et l'avenue Marie Raymond, ce travail s'inscrit sur un immense mur de la galerie de l'Arlequin, barre d'immeubles massive qui sépare l'ensemble du quartier de la Villeneuve, située derrière elle, du reste de Grenoble. Ainsi, cette œuvre impressionnante par sa taille nous a finalement paru renforcer cette fracture visuelle entre la Villeneuve et le reste de la municipalité grenobloise, plus qu'aider à intégrer la galerie au

reste de son environnement urbain. Le symbolisme abstrait de l'œuvre a voulu rappeler l'architecture futuriste et la visée utopique de la Cité de l'Arlequin (ledauphine, 2016), mais les avis recueillis auprès des habitants sont plus mitigés. Certains nous ont confié qu'ils n'y prêtaient guère attention car l'œuvre était faite, selon eux, pour être vue de loin et non d'en dessous, prouvant par là même un décalage entre le public visé ou supposé (les habitants) longeant l'œuvre d'en dessous pour entrer dans la cité de l'Arlequin et le public réel qui sont les usagers du tram ne s'arrêtant pas nécessairement à Villeneuve. Les habitants du quartier questionnaient ainsi l'esthétisation de la façade opérée par l'œuvre, sans compter qu'ils auraient préféré que des moyens mis au service de la réalisation de cette œuvre soient plutôt mis au service de la redynamisation de leur quartier.

On pourrait donc être tenté de voir dans la promotion d'œuvres de street art un exemple d'« artwashing » (O'Sullivan, 2014), défini comme l'utilisation des artistes et de leur travail pour masquer le changement structurel d'un territoire – en gentrification comme à Berriat ou en paupérisation comme à la Villeneuve – en montrant ostensiblement des activités créatives, à l'image de ce qui se passe à Londres. Cependant, cette instrumentalisation du street art nous a semblé limitée par la présence de nombreux graffitis illégaux qui recoupent et répondent à ceux produits dans un cadre in (festival, commandes...) et dénoncent leurs effets dans la ville. Ainsi, des tags à l'entrée du quartier en cours de gentrification donnent une autre version de la « street artisation » de la ville, annonçant que « la gentrification va trop loin » ; des pochoirs dans le centre-ville marquent leur distance vis-à-vis du Grenoble Street Art Festival, renommé « Grenoble Street tourisme festival », ce qui témoignent de la pleine conscience qu'ont les artistes de la potentielle récupération de leur travail ; au pied de l'œuvre d'A. Kofie à Villeneuve, d'autres messages pour l'accueil de migrants ou contre des formes de marketing dans la rue fleurissent. Ces exemples montrent que la rue n'est pas que l'espace d'implantation d'œuvres esthétiques s'inscrivant dans une institutionnalisation du street art à des visées de tourisme ou de renouvellement urbain : le caractère politique et contestataire du street art est sans cesse réaffirmé, dans une relation dialogique qui donne à voir au citoyen promeneur la production politique d'un espace, en tension permanente entre différents acteurs.



Illustration 5 : tags au pied de la fresque d'A. Kofie, octobre 2017 (Sacha Dalis)

2) S'appropriier la ville par le street art : les trajectoires différentes des œuvres, des touristes et des habitants

Si les images ne sont pas neutres, c'est aussi parce qu'elles peuvent être le motif de création de nouveaux déplacements urbains, plus ou moins organisés, pour des publics plus

ou moins définis. Dans le cas du Grenoble Street Art Festival, plusieurs moyens ont été mis en place par les organisateurs et par la mairie pour proposer des parcours urbains aux visiteurs, mais aussi aux habitants. Des déplacements en groupe ont été organisés chaque jour par l'office du tourisme de la ville à des horaires précis. Aussi, l'indication des fresques du Grenoble Street Art Festival sur une carte de Grenoble proposant des parcours conseillés dans plusieurs quartiers (au centre-ville comme Berriat, mais aussi dans le quartier de la Villeneuve) peut influencer les parcours urbains. Au-delà du cadre spatial de la découverte du street art en ville, c'est aussi un cadre temporel que les organisateurs du festival ont favorisé par le choix d'un festival et la création d'itinéraires pédestres. En effet, la temporalité festivalière et pédestre incite à une redécouverte de la ville par les habitants qui sont invités à « se faire touristes, à observer de façon plus attentive les tags, les graffs concourant aussi à fabriquer et à raconter la ville » (Sallenave, 2017, p.4).

Mais même si la volonté, du moins affichée, des organisateurs et de la ville est de créer du lien social et interterritorial en engageant les habitants dans la construction et la découverte de la ville par le street art, la mesure des résultats reste difficilement appréciable. En effet, cela nécessiterait un travail de terrain plus approfondi s'appuyant sur des entretiens avec des touristes et des habitants. Cependant, nous pouvons émettre des hypothèses sur l'appropriation du street art grenoblois par les habitants et les touristes, notamment en s'éloignant du cadre du Grenoble Street Art Festival. Tout d'abord, on peut supposer que les touristes, de par leur extériorité au territoire grenoblois, s'approprient les œuvres du street art (dans le cadre du festival mais aussi après) en tant qu'objet esthétique jalonnant leurs balades urbaines ou modifiant leurs choix de visite, comme tendrait à le prouver la mise en ligne et le partage de photographies prises lors de ces balades. Par ailleurs, les œuvres du street art possèdent plus le caractère d'un marqueur spatial pour les habitants de Grenoble puisque certains parlent de la « rue d'la femme qui pleure » plutôt que de la rue Doudart (Sallenave, 2017, p.9) même si les œuvres de street art ne sont pas perçues ni appropriées de la même manière par tous les habitants, dans le cadre du Grenoble Street Art Festival ou dans leur vie quotidienne. Ainsi, la transformation esthétique de la ville, en autorisant à de grandes fresques murales et à des graffitis d'occuper l'espace public, recompose ses usages et les représentations que les visiteurs et les habitants se font de la ville.



Illustration 6 : Fresque "Villeneuve plage" face à 'un plan d'eau, parc Jean Verlhac, quartier de La Villeneuve (Laure De Bokay)

Aussi, le street art est parfois l'occasion de mettre en lumière la ville elle-même et peut participer au renforcement de l'identité territoriale par son ancrage spatial. Par exemple, la fresque de Kouka reprenant *Les bergers d'Arcadie* du peintre Nicolas Poussin n'a pas été réalisée là où elle se trouve par hasard : elle se situe dans la rue des Bergers, la fresque rappelant directement donc le toponyme de la voie.

La fresque *Villeneuve plage* (illustration 6), réalisée par les habitants du quartier de la Villeneuve au cours d'ateliers populaires

d'urbanisme en 2015, et située à proximité du grand lac du parc, fait quant à elle référence aux pratiques et à l'imaginaire du lieu en été et permet donc d'affirmer l'identité du quartier (on retrouve aussi des éléments identitaires forts représentés sur la fresque, comme la statue "l'indien" créée en 1977 par Jean-Louis Ploix et située à proximité de l'école) tout en l'inscrivant dans un lieu. Cet atelier d'urbanisme populaire organisé par le collectif d'associations et d'habitants Villeneuve Debout pour contester l'absence de renégociation possible du projet de rénovation urbaine signé par l'ANRU en 2008, témoigne de l'appropriation du street art par les habitants pour affirmer leur droit de participer à la construction de leur territoire. Cette fresque de street art a donc un caractère politique lisible par la mise en avant, sur la fresque elle-même, de son contexte de création (noms des habitants, date, organisme). Le caractère politique du street art est ainsi présent à la Villeneuve dans la Galerie de l'Arlequin, point d'accès à plusieurs immeubles et lieu privilégié des street artistes du quartier, où se concentrent et se superposent des graffitis et tags confrontant des visions du quartier différentes.

Au-delà d'une simple instrumentalisation, l'institutionnalisation du street art grenoblois a donc nourri une appropriation des œuvres par les touristes et les habitants et permet de nouvelles mises en récit de la ville. Le caractère politique du street art n'est donc pas forcément battu en brèche par l'institutionnalisation mais s'en trouve parfois paradoxalement réaffirmé, sous des formes artistiques différentes.

3) Donner à voir la production de l'espace par le street art : études d'œuvres choisies

Les graffitis ont la particularité d'être des œuvres qui peuvent être facilement recouvertes, modifiées, ou dégradées. Pourtant, selon J. Catz, une des règles tacites partagées par les street-artistes donnerait le statut de propriétaire symbolique d'un mur au premier artiste qui le découvre et le couvre de sa marque. Tout autre graffeur qui viendrait recouvrir la marque initiale serait alors perçu comme un agresseur et le geste comme un signe d'hostilité. Or, ce phénomène est remarquable entre les artistes du festival et les artistes « *off* », dont certains tentent de recouvrir partiellement les commandes de la ville par leurs propres marques. Certains murs se transforment ainsi progressivement en véritable palimpseste artistique où les fresques du festival sont recouvertes par l'inscription de graffitis vandales. A partir de l'observation de ces murs, on peut alors observer une forme de dialogue, plus ou moins conflictuel, qui se noue entre les différents artistes de rue. A partir de nos propres observations, nous avons distingué plusieurs logiques dans ces pratiques de recouvrement que nous avons classé en trois types : les simples marquages de l'espace des graffitis vandales, les graffitis nuisibles qui ont pour but de dégrader les œuvres du festival et les graffitis subversifs qui dialoguent avec les œuvres du festival en vue d'en modifier le sens. Cette catégorisation a été élaborée à partir de trois critères : la fréquence d'apparition du pseudonyme des auteurs de ces marques sur les fresques du festival, les messages que ces graffitis souhaitent porter et le rapport qu'ils entretiennent avec l'œuvre initiale.

La première catégorie correspond à une pratique ordinaire du graffiti qui consiste à inscrire son propre pseudonyme dans l'espace. De telles inscriptions sont en général peu élaborées sur le plan esthétique ou faites rapidement dans une logique de conquête

territoriale maximale qui vise à rendre visible sa présence dans la ville. La logique est moins de nuire à la fresque recouverte que de conquérir l'espace urbain et de manifester sa présence en inscrivant son pseudonyme sur le mur, marquant ainsi son territoire.

A cette première catégorie s'ajoute un autre type de graffitis qui ont pour objectif de nuire aux œuvres du festival. C'est le cas notamment d'un artiste qui se fait surnommer « La poignée de porte » et qui pose sa marque sur un grand nombre d'œuvres du festival



Illustration 7 : La poignée sur le portrait de Malala réalisé par l'artiste C215, octobre 2017 (Brian Levardon)

(illustration 7). Cette imposition systématique au dessus des œuvres « in » souligne cette volonté de dégradation. Cette capacité de nuisance et de dégradation est déployée à grande échelle et lui assure une certaine visibilité dans l'espace public. La grande visibilité des œuvres du festival et leur mise en valeur au sein de la ville est mise à profit par « La poignée de porte » pour mettre en avant sa présence et son pouvoir de nuisance. Ce graffeur anonyme est perçu comme un individu véritablement nuisible pour le festival car, selon les organisateurs et notamment J. Catz, il réduirait la beauté des œuvres et hypothèquerait les processus d'esthétisation du paysage urbain. Un tel geste n'est pourtant pas sans portée politique : il semble réaffirmer la primauté du graff vandale sur toute tentative d'institutionnalisation du street art. En apparence sans « message », il laisse une interprétation libre et incite le spectateur à se questionner sur son rapport à l'art urbain.

Une dernière catégorie concerne les graffitis subversifs qui cherchent moins à dégrader l'œuvre ou à imposer leur présence qu'à proposer des valeurs différentes que celles qui sont proposées à l'origine par les fresques. Un certain dialogue se noue dès lors entre les artistes qui se répondent à partir des éléments déjà proposées par l'autre. La fresque *Liberté d'expression* (illustration 8) illustre bien ce processus de réappropriation de l'œuvre de l'autre pour la détourner. Les différentes étapes du dialogue sont encore visibles et on peut observer comment les artistes qui ont participé à la recomposition de cette fresque se sont réappropriés l'œuvre initiale pour en changer le sens et la détourner de sa visée de départ. A l'origine, l'œuvre était simplement composée d'un fond gris sur lequel était



Illustration 8 : fresque "Liberté d'expression", octobre 2017 (Amandine Dargaud)

inscrit en grandes lettres blanches puis noires « liberté d'expression » (sic). Cette inscription a ensuite été complétée et dévoyée. Un deuxième artiste a recouvert les lettres blanches par des lettres noires pour remplacer le message « liberté d'expression » par celui de « liberté de pression ». L'idée de liberté d'expression est dénoncée par ce deuxième graffeur comme un instrument de « pression », de contrôle de l'espace public et son geste peut être interprété comme une dénonciation de l'instrumentalisation du street art par les pouvoirs publics. Les graffitis étant à l'origine une pure expression libre, ils peuvent être vus comme ayant été dévoyés par et au profit d'acteurs institutionnels. Cette réappropriation par les acteurs extérieurs au monde de l'art dénaturerait cet art de rue en brimant de fait l'expression spontanée du graffeur dans la ville. A partir de cette première réinterprétation de l'œuvre, un troisième artiste y a ajouté une nouvelle connotation politique en plaçant l'œuvre dans le débat sur le sionisme par l'ajout d'une rature sur le mot « pression » qui devient simplement « sion ». Ces ajouts successifs ont transformé le premier message « liberté d'expression » en « liberté de sion », avec l'ajout de plusieurs symboles qui viennent compléter le tableau (des étoiles de David, des graffitis vandales...). Le mur apparaît ainsi comme la mise-en-scène d'un dialogue entre différents individus qui portent des messages politiques différents et contradictoires. Le graffiti est alors utilisé comme un moyen de porter un discours et de l'inscrire sur le mur pour lui assurer une certaine portée dans l'espace public. Le support du graffiti, à savoir le mur, s'est ainsi très vite transformé en un palimpseste artistique sur lequel les artistes cherchent à proposer voire à imposer leur message et leurs valeurs (illustration 9).



Illustration 9 : Exemple de profusion "street-artistique" à Grenoble, rue Génissieux, parcourue dans le cadre d'une balade urbaine (Amandine Dargaud)

Dans la mesure où chaque graffiti peut être considéré comme une forme de marquage de l'espace, on peut observer sur les murs de la ville des stratégies différentes d'appropriation et de conquête de ces murs par les graffeurs. Mais ces différentes interventions par les graffeurs « off » qui transforment les œuvres destinées à être conservées dans le cadre du festival sont alors effacées par les services d'entretien de la ville. Les acteurs du Grenoble Street Art Festival souhaitent conserver les œuvres telles qu'elles étaient conçues à l'origine et restaurent celles qui ont été dégradées. Cet entretien particulier des œuvres transforme ainsi les pratiques et les usages du graffiti dans l'espace urbain puisqu'il néglige ce qui était une de ses caractéristiques essentielles : la possibilité de recouvrir ce qui avait déjà été fait. Dans une perspective bourdieusienne (Bourdieu, 1979) on peut dès lors identifier une stratégie de conservation des œuvres entreprise par les acteurs institutionnels qui utilisent le *street art* pour embellir la ville et qui en définissent des usages légitimes représentés notamment par les fresques du Grenoble Street Art Festival. A

contrario, on peut identifier des usages identifiés comme illégitimes par ces acteurs et qui s'apparentent à une stratégie de subversion entreprise par les graffeurs dits « vandals » qui remettent en cause les pratiques institutionnalisées du street art au sein du Festival. Certains graffeurs regretteraient ainsi la multiplication des images du festival dans la ville, puisque cela réduit les espaces d'expression du *off* et des artistes locaux, en plus de dénaturer l'esprit du graffiti dans l'institutionnalisation et la festivalisation (Sallenave, 2017). Certains cherchent alors à résister et à dénoncer l'instrumentalisation du graffiti au service du tourisme. Le collectif Libre? inscrit ainsi à même les murs de l'épicentre du festival (près des locaux de Spacejunk) leur opposition à la marchandisation du street art. Pour eux, l'institutionnalisation de cette pratique de rue aurait finalement complètement dénaturé son esprit originel (Sallenave, 2017).

Les murs de la ville mettent en scène ce rapport de force qui s'est mis en place au sein du champ du street art. L'institutionnalisation du street art a engendré ainsi un certain nombre de tensions et de rapports de force entre les acteurs de ce champ artistique pour définir les pratiques légitimes et les usages du street art au sein de la ville. L'effacement des marquages personnels et la conservation des œuvres jugées belles ou intéressantes par les acteurs du Festival définissent une certaine esthétique urbaine et un certain bon goût qui serait à valoriser.

CONCLUSION

In fine, Grenoble s'est révélé être un terrain fertile pour interroger les liens entre le potentiel politique du street art et sa potentielle captation par les politiques urbaines dans un contexte de différenciation interurbaine. S'il est évident que l'art urbain à Grenoble n'est pas détaché de sa construction métropolitaine, il semble inexact d'y voir un asservissement total du street art à des visées de marketing et de renouvellement urbains : ce compte rendu de terrain a ainsi voulu montrer l'hybridation de pratiques *off* et *in*, qui parfois se constituent l'une par l'autre, d'autres fois se répondent et se contredisent, dans des décalages laissant entrevoir la tension finalement inhérente de la place de l'art dans l'aménagement urbain.

Deux mouvements ont en effet tenté d'expliquer le croisement entre enjeux artistiques du street art et enjeux urbains. Tout d'abord, il s'est agi de montrer comment le street art est passé de pratique vandale à un élément de culture légitime, dans un « passage à l'art » constituant un sous-champ artistique professionnalisé. A Grenoble, des acteurs bien particuliers ont ainsi contribué à structurer une scène artistique locale autour du street art, sorte de « passeurs » entre l'« artification » progressive de l'art urbain à l'échelle internationale et un monde du street art local. L'institutionnalisation du street art grenoblois tient donc tout d'abord à une structuration interne bénéficiant aux artistes eux-mêmes, qu'il ne s'agit pas ici de nier. Ensuite, nous avons analysé l'intégration du street art comme un véritable élément de politique publique à Grenoble, résultant principalement de deux facteurs : premièrement, la volonté d'une municipalité de gauche de s'ouvrir à cette nouvelle forme d'art dans l'espace public en permettant aux citoyens de voir des œuvres dans le temps du quotidien ; deuxièmement, une volonté de se démarquer d'autres métropoles, dont Lyon sa voisine, en organisant des événements peu coûteux à rayonnement national voire international comme le Grenoble Street art Festival. En ce sens, la promotion du street art

semble pleinement participer à la fabrique de la ville événementielle. Sa capacité à embellir un espace en fait également un instrument de choix pour les acteurs du renouvellement urbain.

Nous avons ensuite cherché à évaluer les effets de cette rencontre entre une structuration interne d'un champ artistique en expansion à Grenoble et son institutionnalisation par des acteurs externes au champ du street art qui y voient un intérêt pour des politiques urbaines au sens large, que l'on pourrait rapidement être tenté de qualifier d'instrumentalisation. Cette vision nous a semblé gommer la complexité des rapports entre in et off à Grenoble : nous avons examiné plusieurs cas permettant de réaffirmer le potentiel politique des œuvres de street art dans la métropole. En premier lieu, il s'agissait d'évaluer le rôle différencié que pouvait avoir le graff selon l'espace dans lequel il s'inscrit, puisque cette street artialisation désormais légitime n'est pas neutre en termes d'attractivité, et ce bien que le street art reste aussi un moyen pour dénoncer la gentrification ou le simple embellissement de façade. Il ne s'agit donc pas de nier l'appropriation dont le street art peut faire l'objet par les citoyens, habitants ou touristes, en lien avec les expériences visuelles qu'il peut offrir. Enfin, étudier le street art grenoblois s'est révélé stimulant pour montrer les dialogues qui se nouent dans la ville : supports principaux où cet art s'inscrit, les murs deviennent alors de véritables palimpsestes, donnant à voir la production politique de l'espace. Cette capacité dialogique du street art en fait bien un medium politique, rappelant que tout espace reste à conquérir et les décalages permanents entre espaces conçu, perçu et vécu (Lefebvre, 1974).

BIBLIOGRAPHIE

AMBROSINO Charles, LINOSSIER Rachel et TALANDIER Magali, 2016, « Grenoble : la technopole qui se rêvait métropole », *Géographie, économie, société*, vol. 18, no. 3, 2016, pp. 409-427.

AMBROSINO Charles et NOVARINA Gilles, 2013, «Grenoble : du cluster technologique à la ville créative ?», *Les innovations sociales en milieu local : espaces de gouvernance et acteurs locaux à l'épreuve de la globalisation et de la territorialisation*, Grenoble, France.

ANDRES Lauren et GRESILLON Boris, 2011, « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives. Regards croisés européens », in *L'Espace géographique* [En ligne], Tome 40, pp. 15-30. URL : <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2011-1-page-15.htm>

BARABEL Michel, MAYOL Samuel et MEIER Olivier, 2010, « Les médias sociaux au service du marketing territorial : une approche exploratoire », *Management & Avenir*, vol. 32, no. 2, pp. 233-253

BARTHON Céline, GARAT Isabelle, GRAVARI-BARBAS Maria et VESCHAMBRE Vincent, 2007, « L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs : des villes, des festivals, des pouvoirs », in *Géocarrefour* [En ligne], vol. 82/3. URL : <http://geocarrefour.revues.org/2155>

BECKER Howard, 1988, *Les mondes de l'art*, Champs art, Flammarion, 384p

BLANCHARD Sophie, 2017, « Street Art, rénovation urbaine et gentrification dans le Nord-Est parisien : entre marketing urbain et gender mainstreaming », in *Urbanités* [En ligne], n°9, 15p. URL : <http://www.revue-urbanites.fr/9-street-art-renovation-urbaine-et-gentrification-dans-le-nord-est-parisien-entre-marketing-urbain-et-gender-mainstreaming/>

BOURDIEU Pierre, 1979, *La Distinction*, Les Editions de Minuit, Le Sens Commun, 672p

CANOVA Nicolas, 2017, « Inscrire l'événement dans l'espace et le temps », in *L'Observatoire* [En ligne], n° 50/2, pp. 51-53. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2017-2-page-51.htm>

CHAUDOIR Philippe, 2007, « La ville événementielle : temps de l'éphémère et espace festif », in *Géocarrefour* [En ligne], n°82/3. URL : <http://geocarrefour.revues.org/2301>

DEBARBIEUX Bernard, 1995, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », in *L'Espace géographique*, tome 24, n°2, pp. 97-112. URL : http://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1995_num_24_2_3363

DESVIGNES L. et SALLENAVE Léa., 2013, « Deux projets culturels dans le tournant des années 1980 : l'Espace 600 et le CNAC/Magasin à Grenoble », in *La Pierre et l'Écrit, Revue d'histoire et du patrimoine en Dauphiné*, Grenoble, n°24, PUG.

DUMESNIL France et OUELLET Claudie, 2002, « La réhabilitation des friches industrielles : un pas vers la ville viable ? », in *Vertigo - la revue électronique en sciences de l'environnement* [En ligne], vol. 3 n° 2, 20p. URL : <http://vertigo.revues.org/3812>

GERINI Christian, 2015, « Le street art, entre institutionnalisation et altérité », in *Hermès* [En ligne], 2015/2, n° 72, pp. 103-112.

URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2015-2-page-103.htm>

GIROUD Mathieu, 2007, « Résister en habitant ? Renouvellement urbain et continuités populaires en centre ancien (Berriat Saint-Bruno à Grenoble et Alcântara à Lisbonne) », Université de Poitiers, thèse de géographie sous la direction de Françoise Dureau

GRAVARI-BARBAS Maria, 2009, « La « ville festive » ou construire la ville contemporaine par l'événement », in *Bulletin de l'Association de géographes français* [En ligne], 86e année, vol. 3, pp. 279-290. URL : http://www.persee.fr/doc/bagf_0004-5322_2009_num_86_3_2673

GRAVARI-BARBAS Maria et JACQUOT Sébastien, 2007, « L'événement, outil de légitimation de projets urbains : l'instrumentalisation des espaces et des temporalités événementiels à Lille et Gênes », in *Géocarrefour* [En ligne], vol. 82/3, 18p.

URL : <http://geocarrefour.revues.org/2217>

GREFFE Xavier, 1992, *Sociétés post-industrielles et redéveloppement*, Hachette, Paris, 304p.

GRESILLON Boris, 2014, *Géographie de l'art. Ville et création artistique*, Editions Economica, Paris, 256p.

GUINARD Pauline, 2013, « L'art, un outil de normalisation de la ville ? Le cas de Johannesburg », in *Urbanités* [En ligne], 8p.

URL : <http://www.revue-urbanites.fr/wp-content/uploads/2015/05/Urbanit%C3%A9s-Afrique-du-Sud-Guinard.pdf>

KULLMANN Clotilde, 2015, « De l'exposition de la *Tour Paris 13* au concept de musée à ciel ouvert, Le street art au service du projet urbain ? », in *Téoros* [En ligne], 34, 1-2, 23p.

URL : <http://teoros.revues.org/2776>

KAHN René, 2010, « La dimension culturelle du développement territorial », in *Revue d'Économie Régionale & Urbaine* [En ligne], n°4, pp. 625-650.

URL : <https://www.cairn.info/revue-d-economie-regionale-et-urbaine-2010-4-page-625.htm>

LANDES Olivier, 2015, « Street art et projet urbain, une mise en valeur croisée dans la ville en transition », in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n°29, 8p.

URL : <http://narratologie.revues.org/7401>

LEFEBVRE Henri, 1974, *La Production de l'espace*, Economica, 516p.

LEY David, 2003, « Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification », in *Urban Studies* [En ligne], Vol. 40, No. 12, pp. 2527-2544.

URL : http://tovarna.org/files/active/2/6635-artists_aestheticisation_and_the.pdf

LIEBAUT Marisa, 2012, « L'artification du graffiti et ses dispositifs », in *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, pp.151-169

LIEFOOGHE Christine, 2010, « La ville créative : utopie urbaine ou modèle économique ? », in *L'Observatoire* [En ligne], n° 36/1, pp. 34-37.

URL : <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2010-1-page-34.htm>

LUCCHINI Françoise, 2006, « Capitales Européennes de la Culture. Changer l'image internationale d'une ville », in *Les Annales de la recherche urbaine* [En ligne], n°101, pp. 90-99.

URL : http://www.persee.fr/doc/aru_0180-930x_2006_num_101_1_2675

MARKUSEN Ann et KING David, 2003, *The Artistic Dividend: The Art's hidden contributions to regional development*, Minneapolis, University of Minnesota

O'SULLIVAN Feargus, 2014, « The Pernicious Realities of 'Artwashing' », in *Citylab* [En ligne].

URL : <https://www.citylab.com/equity/2014/06/the-pernicious-realities-of-artwashing/373289/>

PECQUEUR Bernard, 2006, « Le tournant territorial de l'économie globale », in *Espaces et sociétés* [En ligne], vol. 1, n° 124-125, pp. 17-32.

URL : <https://www.cairn.info/revue-espaces-et-societes-2006-1-page-17.htm>

SALLENAVE Léa, 2017, « Le « Grenoble Street Art Fest » catalyseur d'images institutionnalisées et détournées. Enjeux discursifs et territoriaux », in *Urbanités* [En ligne], n°9, 18p.

URL: <http://www.revue-urbanites.fr/wp-content/uploads/2017/09/Urbanit%C3%A9s-9-Sallenave.pdf>

SHAPIRO Robert et HEINICH Nathalie (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, EHESS, Paris, coll. « Cas de figure », 2012, 336 p

VIVANT Elsa, 2007, « Les événements off : de la résistance à la mise en scène de la ville créative », in *Géocarrefour* [En ligne], vol. 82/3, 16p.

URL : <http://journals.openedition.org/geocarrefour/2188>

VIVANT Elsa, 2009, *Qu'est-ce que la ville créative ?*, Paris : Presses Universitaires de France, 92 p.

VIVANT Elsa et CHARMES Eric, 2008, « La gentrification et ses pionniers : le rôle des artistes off en question », in *Métropoles* [En ligne], n°3.

URL : <http://journals.openedition.org/metropoles/1972>