

PROGRAMME DE LA MAITRISE EN MUSÉOLOGIE
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**LES MURALES STREET ART COMME PRATIQUES ARTISTIQUES
URBAINES: LES DISCOURS SUR LA CONSERVATION ET LE STATUT
DES OEUVRES AU SEIN DES INSTITUTIONS MUSÉALES**

TRAVAIL DIRIGÉ (9 cr.)
PRÉSENTÉ À MADAME ANNE BÉNICHOU

MSL-6700, TRAVAUX DIRIGÉS

ANA MARIA VERA-JARAMILLO
CANDIDATE À LA MAITRISE EN MUSÉOLOGIE

HIVER 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DE MATIÈRES

LISTE DE FIGURES ET DES ILLUSTRATIONS.....	i
LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES	iii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I:	
MÉTHODOLOGIE	3
1.1 Recherche documentaire et bibliographique	3
1.2 Survol des musées	4
1.3 Études de cas	5
1.4 Entrevues	5
1.4.1 Recrutement et participation	6
CHAPITRE II:	
REVUE DE LITTÉRATURE ET CADRE THÉORIQUE	8
2.1 Contexte historique.....	9
2.2 Terminologie	10
2.3 Reconnaissance et institutionnalisation de l'art mural	13
2.3.1 Les premiers moyens de reconnaissance	13
2.3.2 Reconnaissance par le marché de l'art.....	15
2.3.3 Le début de l'institutionnalisation au musée.....	17
2.3.4 Les festivals <i>street art</i> : une autre forme d'institutionnalisation.....	19
2.3.5 Conservation et préservation de l'art mural.....	20
2.4 Lacunes rencontrées dans la littérature.....	23
2.5 Art éphémère- éphémérité de l'art mural.....	25
2.6 L'art mural et les rues comme contexte de création: une relation spatiale	27
2.7 Un art accessible et démocratique : les aspects sociopolitiques de l'art mural.....	29
2.8 Décontextualisation de l'art mural?	31

CHAPITRE III:

LES MURALES AU MUSÉE DE BEAUX-ARTS À MONTRÉAL

3.1 Les <i>street artists</i> s'exposent: EN MASSE et leur entrée au musée.....	35
3.1.1 Le processus créatif pour la production de l'œuvre.....	37
3.2 Les murales comme une production immersive au musée	38
3.3 Les murales et l'aménagement des espaces museaux : diverses collaborations ..	40
3.3.1 Les murales comme un outil de médiation	42
3.4 L'intégration de l'art mural au MBAM: analyse et réflexions.....	43
3.4.1 Statut des œuvres murales à l'intérieur du musée: un cas d'acquisition	43
3.4.2 La conservation et la préservation des murales réalisées à l'intérieur du musée.....	45
3.4.3 La documentation et le procès de pérennisation au MBAM	48
3.4.4 La réalisation des pratiques d'art urbain à l'intérieur du musée	49

CHAPITRE IV:

WALL DRAWINGS-ICÔNES URBAINES AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON

4.1 Le récit et discours muséal: les murales <i>street art</i> comme une pratique globale	52
4.2 Conception et mise en scène de l'exposition.....	54
4.3 Le montage : une opportunité de rapprochement avec le public	56
4.4 Un musée qui sort de ses murs : <i>Wall Drawings</i> et le volet extramuros	57
4.5 L'intégration de l'art mural urbain au MacLyon: Analyse et réflexions	59
4.5.1 Un cas d'acquisition : L'art mural dans la collection du musée	59
4.5.2 Documentation des murales : un processus de pérennisation	61
4.5.3 Stratégie expographique: Une approche innovatrice?	63

CONCLUSION.....	67
-----------------	----

ANNEXES	72
---------------	----

ANNEXE A	
EXPOSITION <i>BIG BANG</i> 2011	72
ANNEXE B	
STUDIOS ARTS ET ÉDUCATION MICHEL DE LA CHENELIÈRE 2012	74
ANNEXE C	
L'ATELIER INTERNATIONAL D'ÉDUCATION : ESPACE D'EXPOSITION ..	75
ANNEXE D	
L'ATELIER INTERNATIONAL D'ÉDUCATION : ESPACE BELL	76
ANNEXE E	
L'ATELIER INTERNATIONAL D'ÉDUCATION ET D'ART-THÉRAPIE ARC- EN-CIEL.....	77
ANNEXE F	
DETAIL FICHE SIGNALÉTIQUE DE L'OEUVRE D'EN MASSE AU MBAM ..	78
ANNEXE G	
VUES DE L'EXPOSITION <i>WALL DRAWINGS</i>	79
ANNEXE H	
PLAN D'INSTALLATION	82
ANNEXE I	
CARTES <i>WALL DRAWINGS DANS LA VILLE</i>	83
ANNEXE J	
RECONSTITUTION VIRTUELLE DE <i>WALL DRAWINGS</i>	85
BIBLIOGRAPHIE	86

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier tout d'abord ma directrice de recherche, Anne Bénichou, sans qui l'achèvement de ce travail aurait été plus difficile. Je tiens également à remercier la directrice du programme des cycles supérieurs en muséologie, Jennifer Carter, pour ses retours approfondis et pour m'avoir poussé à prendre une approche plus critique sur le sujet. Mes collègues du programme en muséologie pour m'écouter, me soutenir et m'encourager à continuer avec mon projet.

En outre, un grand merci à ma famille pour l'appui inconditionnel, et spécialement à ma soeur, Melina Vera-Jaramillo qui était la toute première personne avec qui j'ai discuté de l'idée de mon travail et qui m'a motivée tout au long de ce processus. À Sebastian Garcia, Sarah Ellis, Catherine Dubé et Roberto Guevara pour avoir lu et révisé mon travail à plusieurs reprises et m'avoir fourni vos commentaires les plus utiles. Enfin, je remercie tous les participants de la recherche. Ils ont contribué énormément à la compréhension des interactions de pratiques street art dans un contexte institutionnel

J'aimerais dédier ce travail à mon père. Il aurait lu ce travail sans arrêt et avec joie. Il aurait été très fier.

LISTE DES FIGURES ET DES ILLUSTRATIONS

Figure	Page
3.1	Bannières à l'entrée de l'exposition <i>Big Bang</i> , 6 novembre 2011 – 22 janvier 2012, Pavillon Jean-Noël Desmarais – niveau 3. Musée des beaux-arts de Montréal. Photo : Denis Farley..... 72
3.2	<i>Big Bang</i> , 6 novembre 2011 – 22 janvier 2012, Pavillon Jean-Noël Desmarais – niveau 3. Musée des beaux-arts de Montréal. Photo : Denis Farley 72
3.3	<i>Big Bang</i> , 6 novembre 2011 – 22 janvier 2012, Pavillon Jean-Noël Desmarais – niveau 3. Musée des beaux-arts de Montréal. Photo : Denis Farley..... 73
3.4	Œuvre d'A.R. Penck dans l'installation. <i>Big Bang</i> , 6 novembre 2011 – 22 janvier 2012, Pavillon Jean-Noël Desmarais – niveau 3. Musée des beaux-arts de Montréal. Photo : Denis Farley..... 73
3.5	Le niveau <i>Lounge</i> des familles dans les Studios Art et Éducation Michel de la Chenelière, 2012. Musée des beaux-arts de Montréal. Photo : Jean-François Brière..... 74
3.6	Le niveau <i>Lounge</i> des familles dans les Studios Art et Éducation Michel de la Chenelière, 2012. Musée des beaux-arts de Montréal. Photo : Jean-François Brière..... 74
3.7	Espace d'exposition J.A. DeSève, 2016. Musée des beaux-arts de Montréal, Pavillon Jean-Noël Desmarais – niveau S1. Photo : Christine Guest..... 75
3.8	Espace d'exposition J.A. DeSève, 2016. Musée des beaux-arts de Montréal, Pavillon Jean-Noël Desmarais – niveau S1. Photo : Christine Guest..... 75
3.9	Espace Bell, 2016. Musée des beaux-arts de Montréal, Pavillon Jean-Noël Desmarais – niveau S1. Photo : Christine Guest..... 76
3.10	Espace Bell, 2016. Musée des beaux-arts de Montréal, Pavillon Jean-Noël Desmarais – niveau S1. Photo : Christine Guest..... 76

3.11	Atelier international d'éducation et d'art-thérapie Michel de la Chenelière, 2016. Musée des beaux-arts de Montréal, Pavillon pour la Paix - Michal et Renata Hornstein. Photo : Denis Farley.....	77
3.12	Atelier international d'éducation et d'art-thérapie Michel de la Chenelière, 2016. Musée des beaux-arts de Montréal, Pavillon pour la Paix – Michal et Renata Hornstein. Photo : Marc Cramer.....	77
4.1	Vue de l'exposition <i>Wall Drawings Icônes urbaines</i> au MacLyon, 30 septembre 2016 – 15 janvier 2017. Œuvre de Reko Rennie. Photo : © Blaise Adilon.....	79
4.2	Vue de l'exposition <i>Wall Drawings Icônes urbaines</i> au MacLyon, 30 septembre 2016 – 15 janvier 2017. Œuvre de Saner. Photo : © Blaise Adilon.....	79
4.3	Vue de l'exposition <i>Wall Drawings Icônes urbaines</i> au MacLyon, 30 septembre 2016 – 15 janvier 2017. Œuvre de Kid Kréol & Boogie. Photo : © Blaise Adilon.....	80
4.4	Vue de l'exposition <i>Wall Drawings Icônes urbaines</i> au MacLyon, 30 septembre 2016 – 15 janvier 2017. Œuvre de Seth et Addam Yekutieli, alias <i>Know Hope</i> . Photo : © Blaise Adilon.....	80
4.5	Vue de l'exposition <i>Wall Drawings Icônes urbaines</i> au MacLyon, 30 septembre 2016 – 15 janvier 2017. Œuvres de Seth. Photo : © Blaise Adilon.....	81
4.6	Vue de l'exposition <i>Wall Drawings Icônes urbaines</i> au MacLyon, 30 septembre 2016 – 15 janvier 2017. Œuvre de Franco Fasoli / Jaz. Photo : © Blaise Adilon.....	81
4.7	Plan haut-vue des salles d'exposition, en démarquant l'espace attribué à chaque artiste.....	82
4.8	Carte de l'évènement <i>Wall Drawings dans la ville</i> trouvée dans le catalogue qui accompagnait l'exposition <i>Wall Drawings: Icônes urbaines</i> au MAC Lyon.....	83
4.9	Carte et informations trouvées dans le dépliant <i>Aide à la visite</i> , disponible au MacLyon.....	84
4.10	Vue d'une des salles de l'exposition <i>Wall Drawings: Icônes urbaines</i>	85
4.11	Vue d'une des salles de l'exposition <i>Wall Drawings: Icônes urbaines</i>	85

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

GEIIC: *Grupo Español* of the International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works

IIC: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works

MacLyon: Musée d'art contemporain de Lyon

MBAM: Musée de beaux-arts de Montréal

MTA: Metropolitan Transportation Authority (Autorité de transport métropolitain).

OUA: Observatorio de arte urbano (Observatoire d'art urbain)

RATP: Régie Autonome des Transports Parisiens

INTRODUCTION

L'art mural urbain, ou le *mural street art*, fait partie du *street art*, l'une des pratiques artistiques contemporaines les plus dynamiques et populaires qui soient. Souvent considéré marginal et illégal, cet art est devenu aujourd'hui un mouvement mondial, accepté et reconnu dans le cadre des pratiques artistiques traditionnelles qui encouragent différents styles et techniques. Pour ce travail dirigé, la recherche que j'entreprends porte sur l'intégration d'œuvres produites par les artistes urbains dans les institutions muséales, plus précisément l'art mural au sein des musées. Le *street art* en général, et plus spécifiquement l'art mural, est très peu étudié dans le domaine de la muséologie, alors qu'il l'est amplement dans plusieurs disciplines comme la sociologie (Austin, 2010; Bengtsen, 2014, 2015, 2016; Schacter, 2014), le droit, l'administration publique (Mettler, 2012; Young, 2014, 2016), le journalisme (Irvine, 2014; Lemoine 2010, 2012, 2014), les études urbaines (Costa et Lopes, 2015; Landes, 2015), la philosophie (Chackal, 2016; Riggle, 2010) et, plus récemment, l'histoire de l'art (Blanche, 2016; Chukhovich, 2014; Daynsz, 2012; Lewisohn, 2008; Waclawek, 2012) ainsi que la conservation des biens culturels (Almansa Moreno *et al.*, 2014; Garcia Gayo, 2015, 2016; Luque Rodrigo, 2016).

Afin de combler les lacunes dans la littérature, cette recherche vise à étudier les façons dont les murales urbaines sont exposées, documentées et préservées dans les musées, ainsi qu'à analyser les perceptions sur le statut de ces œuvres au sein des institutions. L'inclusion des artistes urbains, un phénomène très actuel dans les musées, est le but ultime de cette recherche qui vise d'abord à 1) étudier différents exemples d'intégration de l'art mural urbain dans les musées à travers deux institutions ciblées, 2) observer et comprendre la muséalisation de cette pratique artistique en examinant les raisons pour lesquelles les musées s'intéressent à l'art mural produit par les artistes urbains, 3) identifier les enjeux liés à l'introduction d'un

art éphémère dans une institution comme le musée. Parallèlement, je veux aussi explorer les perspectives des artistes et des institutions, afin d'avoir un portrait complet des différentes approches menant à l'élaboration des projets intégrant l'art mural, et de voir comment s'articulent la prise de décisions, le choix des œuvres d'art, l'affichage et la conceptualisation. Plusieurs questions découlent de cette problématique et seront au centre de mon analyse 1) Quel est le processus de muséalisation des œuvres d'art mural urbain et quelles sont les différentes façons de les exposer, de les conserver, de les documenter et de les collectionner au sein des institutions muséales? 2) Qu'est-ce qui constitue une œuvre d'art mural pour les musées et quel est le statut donné à ces créations? 3) Comment les musées s'adaptent-ils, ou pas, à l'art mural urbain? 4) Comment la structure des institutions muséales elle-même pourrait-elle être repensée pour s'adapter à ce type de pratique artistique contemporaine? 5) Finalement, quelles sont les stratégies et les approches des musées à l'étude quant à la conception des projets intégrant l'art mural à la médiation et au développement des activités connexes?

Avec ce projet de recherche, j'aspire à proposer un nouveau regard sur un art qui a été profondément marginalisé par les voies artistiques traditionnelles et par le marché de l'art, mais qui reste très accepté et populaire de nos jours. Également, je souhaite approfondir la compréhension de la structure même du musée, et apporter de nouvelles connaissances sur celle-ci et sur les défis éventuels rencontrés par l'exposition et la préservation du *mural street art*.

CHAPITRE I : **MÉTHODOLOGIE**

Étant donné que l'intégration des murales *street art* aux musées est un sujet actuel, et qu'il existe toujours un manque de sources qui traitent directement de mon sujet de recherche, l'approche choisie pour cette étude est une combinaison de différentes méthodes qui incluent: l'utilisation de sources bibliographiques; un survol des différents musées qui incluent l'art mural et le *street art* dans leurs expositions et leurs collections; une étude des musées – et de leurs projets d'art mural – choisis comme études de cas; des entrevues semi-dirigées. La mise en œuvre de ces différentes méthodes permet de contextualiser le sujet de recherche et de mieux le valider.

1.1 Recherche documentaire et bibliographique

Tout d'abord, une recherche documentaire approfondie sur l'art mural contemporain, et le *street art* en général, était essentielle pour contextualiser le sujet. Comme je n'appartenais pas à la communauté du *street art* et que je n'étais pas experte du sujet, j'ai dû me familiariser avec les origines du *street art*, ses sous-genres et la terminologie qui lui est associée depuis les années 1970. La plupart des sources consultées sont des monographies, des articles scientifiques et des catalogues d'exposition qui abordent l'histoire du *street art* et son évolution au fil des ans et à travers le globe. Cette recherche bibliographique m'a permis de cerner comment l'art mural est défini et identifié par chaque auteur, d'aborder les points de vue similaires ou divergents qui existent dans la littérature et de relever le statut et les caractéristiques de cette forme d'art à l'intérieur des pratiques urbaines. Cette étude de la littérature sur le *street art* et l'art mural a également rendu possible le développement d'une typologie de l'art mural qui tient compte des différentes dénominations de celle-ci, ainsi que de ses pratiques artistiques et de ses périodes chronologiques.

Contrairement aux attentes exprimées au début de cette recherche, l'art mural, ainsi que les enjeux qui lui sont associés par rapport à son institutionnalisation, sa préservation et sa collection au sein des musées, est, dans ce travail, abordé du point de vue de plusieurs disciplines, mais pas nécessairement la muséologie. Ces investigations ont toutefois été essentielles pour cerner l'intérêt du milieu universitaire envers l'étude du *street art* et de l'art mural, pour mieux comprendre ce que l'intégration de ces formes d'art au sein des institutions muséales peut signifier à court et à long terme, et ce que la communauté du *street art*, ainsi que les experts de ce sujet, pensent de cette institutionnalisation.

De plus, d'autres sources qui traitent l'art mural dans l'actualité ont également été consultées, notamment des articles de revues et de journaux, des actes de colloques ou de conférences, telles que *Street Art & Urban Creativity International Conference* et des *podcasts* produits lors d'une exposition, d'une conférence ou d'une émission. Ces ressources cataloguées dans des médias plus populaires illustrent la diversité des sources, mais aussi le manque d'études muséologiques sur le sujet – fait qui sera discuté plus en profondeur dans la revue de littérature.

1.2 Survol des musées

Une partie importante de la méthodologie comprenait un survol exhaustif des musées qui ont intégré l'art mural dans leurs expositions, leurs collections et d'autres projets. La création d'un tableau a été nécessaire pour pouvoir bien identifier les musées, le type de projet (exposition, événement...) et leur titre, l'année de production, les commissaires ou chargés de projets avec leurs coordonnées et, enfin, les artistes qui ont participé à ces projets. Ensuite, il fallait un processus de sélection pour identifier les cas qui s'inscrivent dans mon projet de recherche, soit ceux où il y avait une intégration de l'art mural au musée.

Ce recensement a fait ressortir plusieurs éléments essentiels à cette recherche. En premier lieu, le survol m'a permis de découvrir les différentes manières dont l'art mural est incorporé au sein des musées, ainsi que les différents statuts attribués aux créations d'art mural urbain dans ces institutions. De plus, cet examen m'a permis d'écarter les musées et les projets sur lesquels il n'y avait pas assez d'informations et qui ne traitaient l'art mural que de façon isolée. Finalement, la recherche sur les différentes expositions m'a permis de dégager les différentes approches d'intégration de l'art mural, d'établir les études de cas potentielles et de cibler les participants avec lesquels je souhaitais discuter pour mes entretiens semi-dirigés.

1.3 Études de cas

Dans le cadre de ma recherche, j'ai choisi deux exemples d'intégration de l'art mural dans les institutions muséales, soit les murales créées par les collectifs EN MASSE et MU au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), et l'exposition *Wall Drawings : Icônes urbaines* au Musée d'art contemporain de Lyon (MacLyon), en France. Ces projets ont été sélectionnés parce qu'ils représentent deux façons différentes de mettre en valeur les murales *street art* et que cette divergence permet de comprendre comment les œuvres sont perçues au sein des musées, voir de comprendre les choix effectués au niveau de la conception des projets, d'identifier comment les musées documentent et collectionnent (ou pas) les œuvres d'art mural urbain et de détecter les possibles enjeux qui découlent de ces intégrations.

1.4 Entrevues

Des entrevues audios semi-structurées ont été menées pour obtenir des perspectives différentes sur l'intégration de l'art mural urbain dans les musées, et pour avoir diverses perceptions sur les questions et les défis lors de l'exposition et la préservation des murales urbaines dans des espaces autres que les rues. Ces entrevues ont été l'occasion d'apporter des points de vue professionnels et représentatifs. Dans le cadre de cette recherche, j'ai ciblé deux groupes de personnes, dont la participation

était cruciale pour 1) comprendre ce qui motive les institutions muséales à intégrer l'art mural urbain dans leurs collections et leurs espaces (intramuros, extramuros, salles éducatives, sous-sols, façades, entre autres); 2) analyser les différentes façons de mettre en valeur, d'exposer et documenter l'art mural au sein des musées, ainsi qu'établir les différents statuts que ces projets de murales ont aux yeux de ces musées; 3) identifier les enjeux qui peuvent émerger de l'institutionnalisation de l'art mural urbain (un art traditionnellement produit dans les rues), sans oublier les débats, les controverses ou les perspectives divergentes que cette intégration suscite dans le domaine muséal et dans la communauté du *street art*.

1.4.1 Recrutement et participation

Les personnes ciblées comme participants sont des commissaires et chargés de projets qui ont participé à la conception et à la mise en scène des projets qui intègrent l'art mural dans les deux musées choisis pour l'étude, ou qui y ont participé et contribué : Nathalie Bondil, directrice générale et conservatrice en chef au MBAM, et Isabelle Bertolotti, responsable d'expositions au MacLyon. J'ai ciblé également les artistes qui pratiquent l'art mural urbain et qui ont produit des œuvres d'art mural exposées dans les musées mentionnés précédemment : Jason Botkin, un des membres fondateurs du collectif EN MASSE à Montréal, et Jaz (Franco Fasoli), artiste établi en Espagne.

Le recrutement des participants s'est fait par des courriels qui décrivaient le projet de recherche, ainsi que ses objectifs. Pour les personnes qui n'avaient pas d'adresse courriel ou de numéro de téléphone, le recrutement s'est fait via les réseaux sociaux (Instagram et Facebook). J'ai dû relancer quelques participants qui n'ont pas réagi à mon premier courriel. Les entretiens ont débuté au mois de mai 2017 et se sont poursuivis jusqu'au mois de septembre 2017. Ils ont été précédés de trois étapes : 1) l'approbation de mon projet de recherche par le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE 2); 2) une rencontre

avec la directrice de recherche; 3) l'établissement d'une date et d'une heure convenables pour les participants et moi-même.

Deux des entrevues ont été effectuées par téléphone ou par Skype, l'une pour un participant qui ne se trouvait pas à Montréal et l'autre pour un participant qu'il était impossible de rencontrer en personne. L'un des entretiens a été conduit dans un endroit convenu avec le participant, alors qu'un questionnaire a été envoyé à l'un participant qui souhaitait me répondre par ce moyen plutôt que par téléphone. La durée de chaque entrevue audio a varié entre 60 et 90 minutes par participant, car elles étaient semi-structurées.

CHAPITRE II

REVUE DE LITTÉRATURE ET CADRE THÉORIQUE

Il est important de retracer l'histoire dans laquelle les murales *street art* s'inscrivent et d'analyser la littérature qui a abordé le sujet dans plusieurs disciplines. Les murales d'art urbain, ou murales *street art*, font partie d'un monde complexe – le *street art* – composé de pratiques urbaines variées qui ont les rues comme principal espace d'expression. Il est important de souligner que le domaine du *street art* est vaste et difficile à définir, et qu'il est toujours l'objet de multiples débats tant au sein de la communauté *street art* et chez les experts sur le sujet.

La majorité des études sur le *street art*, conduites selon des perspectives historiques et comparatives, abordent l'émergence de ce que nous connaissons aujourd'hui comme *street art*, l'évolution de ce dernier à travers les décennies et comment le *street art* est passé de pratique marginale à une pratique acceptée par le marché d'art et les institutions, tels que les galeries et les musées. Il faut souligner que, étant donné que le *street art* n'appartenait pas au monde de l'art établi, plusieurs ouvrages consacrés à ce sujet ont été rédigés par les artistes eux-mêmes ou hors du contexte universitaire (Blackshaw et Farrelly, 2008; Bou, 2011; Gastman *et al.*, 2007; Jake, 2010; Lokiss, 2016; Manco, 2010; Pujas, 2015). De plus, énormément d'ouvrages explorent la question à travers des photographies et contiennent très peu de textes, ou n'offrent qu'un survol des meilleures artistes du *street art* dans le monde (Bofkin, 2014; Campos, 2011, 2012; Ganz et Manco, 2004; Minguet, 2007; Schacter et Fekner, 2013). Par conséquent, le *street art* et l'art mural ne sont ni étudiés ni compris de la même manière par les personnes qui s'y intéressent.

Cette seconde partie du travail traitera d'un cadre conceptuel sur l'histoire de l'art mural et du *street art*, et de la terminologie qui a été utilisée et adoptée pour le décrire. Dans un deuxième temps, je me concentrerai sur la transition de l'art mural,

qui est passé d'un art marginalisé à un art institutionnalisé, et sur ses différentes formes de pérennisation et d'institutionnalisation. Finalement, je présenterai les arguments et les stratégies entourant la préservation et la conservation de l'art mural urbain.

2.1 Contexte historique

Lors de l'évaluation de diverses sources, il est devenu évident que la vaste littérature disponible adopte avant tout un point de vue historique, et qu'elle explore surtout la transition du *street art*, et les différents dénominations et sous-genres employés pour en répertorier les pratiques. Il est difficile de retracer l'histoire de l'art mural, et de voir comment celui-ci s'inscrit dans le mouvement plus global du *street art*, à cause d'un manque de consensus sur l'origine des pratiques qui ont émergé au fil des années et sur les différentes dénominations employées pour les désigner. De même, les façons d'aborder le *street art* varient d'un pays à l'autre, et chacune de ces façons influence l'interprétation du *street art* en général. Ces approches peuvent être divisées en deux grands groupes.

Le premier groupe comprend les auteurs qui traitent du *street art* en se concentrant sur le support utilisé par les différents artistes, à savoir les rues. Comme le souligne Christian Gerini (2015), le *street art* englobe, comme son nom l'indique, tout art qui est produit dans les rues et fait pour les rues et ses passants. De même, Christopher Genin (2013) soutient que chaque tradition généralement associée au *street art* est différente et indépendante de l'autre, parce qu'elles ont émergé dans différents contextes culturels, sociaux et historiques. En outre, le *street art* semble inclure tout art produit en dehors du paradigme des beaux-arts conventionnels et affiché dans les rues. Dans cette optique, le *street art* d'aujourd'hui intègre des éléments de plusieurs pratiques dont il s'inspire : les peintures murales et les fresques préhistoriques et anciennes, comme celles retrouvées à Pompéi et dans les grottes de Lascaux (Bauwens, 2008; Catz, 2013; Danyzs, 2015); le muralisme mexicain du début du XX^e

siècle (Catz, 2013; Vitrani et Bousteau; 2015); la propagande soviétique (Lemoine, 2012; Vitrani et Bousteau; 2015); la pratique d'artistes comme Ernest Pignon-Ernest et Gérard Zlotykamien, au milieu des années 1960 (Catz, 2013; Danyzs, 2015; Lemoine, 2010, 2012); le graffiti new-yorkais (Danyzs, 2015; Lemoine, 2010, 2012; Lewisohn, 2008; Morgan Wells, 2015; Stahl, 2013; Snyder, 2015; Vitrani et Bousteau, 2015; etc.).

Le second groupe comprend les auteurs qui relient l'origine du *street art* et des murales urbaines aux graffitis apparus dans les années 1960 à New York et à Philadelphie (Blackshaw et Farrelly, 2008; Lewisohn, 2008; Morgan Wells, 2015; Stahl, 2013; Snyder, 2015, etc.). Pour certains auteurs, faire coïncider le début du *street art* avec le graffiti new-yorkais est problématique, parce que des manifestations incluant le graffiti existaient bien avant, ailleurs dans le monde. Toutefois, on reconnaît que le graffiti américain s'est infiltré dans les scènes artistiques de plusieurs pays, spécialement en Europe, et qu'il a inauguré une nouvelle phase dans les pratiques artistiques urbaines (Bousteau, 2015 ; Catz, 2013 ; Danyzs, 2015 ; Waclawek, 2015). Comme souligné plus haut, le monde auquel l'art mural appartient a soulevé beaucoup des débats; ce sont les questionnements autour des appellations qui génèrent encore le plus de controverses.

2.2 Terminologie

L'un des éléments qui a peut-être le plus émergé de la littérature, quand on parle de murales urbaines ou murales *street art*, est la terminologie qui leur est associée. Les auteurs consultés se réfèrent aux murales par une multiplicité de termes, dont certains utilisés de manière interchangeable. Il est difficile de savoir où tracer la ligne entre les termes les plus communément utilisés : *street art*, art urbain ou *urban art*. Selon Peter Bengtsen, l'art urbain et le *street art* sont différents même s'ils sont parfois utilisés pour désigner le même mouvement (2015: 416). Pour lui, l'expression « art urbain » est utilisée pour décrire les produits d'art commercial fabriqués par des artistes

associés d'une manière ou d'une autre au monde du *street art*, ce dernier terme étant privilégié pour se référer à la pratique.¹ Par ailleurs, Stéphanie Lemoine (2012: 80), journaliste et professeure d'histoire de l'art à l'Université Paris-Panthéon-Sorbonne, considère le *street art* comme faisant partie d'un ensemble plus large de pratiques dans les arts urbains.² Donc, l'art urbain est l'ensemble des pratiques, au sens plus large, basé sur l'esthétique des rues (Morgan Wells, 2015: 464). Christophe Genin – un des auteurs qui a vraiment poussé l'analyse du *street art* au-delà de son histoire et des débats sur sa dénomination – soutient que le terme « *street art* » est le plus approprié pour désigner les différentes formes d'art produites dans les rues. Mais, il reconnaît que d'autres dénominations pourraient également être utilisées, en raison de la confusion encore existante autour de la question (2013 : 25). Dans un autre texte, Genin défend cette position en décrivant le *street art* comme une « dénomination [qui] englobe des phénomènes historiquement indépendants les uns des autres » (Genin, 2015 : 10).

Cependant, d'autres auteurs proposent des axes d'analyse alternatifs pouvant remplacer le discours articulé autour de ces définitions. L'historien de l'art Vittorio Parisi argüe que le sens littéral du terme *street art* – c'est-à-dire les pratiques produites dans les rues – limite l'inclusion d'autres pratiques également poursuivies par les artistes urbains, telles que les installations, les sérigraphies et les toiles conçues à des fins d'exposition. De plus, pour cet auteur, le *street art* est plus un univers à part qu'un mouvement ou courant artistique. On devrait penser le *street art* davantage comme un « ensemble hétérogène et pluraliste de tout cela » (Parisi, 2016 : 2). De même, Christian Gerini soutient que les dénominations englobantes sont ambiguës et qu'on devrait plutôt privilégier les vraies intentions des artistes, et leurs références esthétiques, sociales, et culturelles, pour voir ce que plusieurs manifestations artistiques ont en commun (Gerini, 2016 : 3).

¹ Voir aussi Garcia Gayo, 2016: 99 et Genin, 2015: 7.

² Voir aussi Lemoine et Terral, 2005: 54; Neveux *et al.*, 2012: 24.

Ces questionnements deviennent plus complexes quand on essaie de déterminer si les murales urbaines contemporaines sont seulement l'une des pratiques dans le mouvement du *street art*, ou s'ils sont intrinsèquement considérées « *street art* ». De plus, on trouve de nombreux termes qui présentent les différentes façons de se référer à l'art mural: « peintures murales » ou « fresques » (Bauwens, 2008; Catz, 2013; Danyzs, 2015; Poon, 2016), *contemporary urban art*, *street art* et *public murals* ou murales publiques (Chatzidakis, 2016); muralisme (Gerini, 2016), *wall art* (Poon, 2016); *contemporary murals*, *street murals* et *mural paintings* (Elias, 2015) et muralisme contemporain (Garcia Gayo, 2016). L'art mural réfère également aux pratiques artistiques produites directement sur les murs dans la lignée de l'art conceptuel. Des artistes comme Lawrence Weiner, Sol Lewitt et Barbara Kruger ont beaucoup utilisé les murs dans leurs pratiques artistiques, sans appartenir au mouvement du *street art*.

Dans cette optique, comment peut-on définir l'art mural, pratique qui constitue l'objet de cette étude? Deux points importants émergent de la diversité des définitions. En premier lieu, l'art mural est, généralement, une œuvre peinte monumentale, qui a comme support les murs. D'autre part, l'art mural est produit dans les espaces publics, dans les espaces extérieurs, et sont visibles à tous. Dans le cadre de cette recherche, je compte développer une typologie de l'art mural qui servira de référence tout au long de mon travail. Je privilégie les termes « murale urbaine contemporaine » ou « murale *street art* » pour rendre justice à deux éléments importants: le support et le lieu de création. Je privilégie ces deux appellations, car elles font référence à des murales qui sont créées par des artistes appartenant au réseau du *street art* et de l'art urbain. Cela permet aussi de faire une distinction avec les murales et les fresques qui ont été produites auparavant, et de souligner la différence avec les œuvres d'art conceptuel. Finalement, je souhaite mettre l'accent sur le travail d'artistes urbains –

qui est largement fait *in situ* et à l'extérieur – et comment cet art change à l'intérieur des institutions.

2.3 Reconnaissance et institutionnalisation de l'art mural

Afin de comprendre l'intégration des murales et du *street art* dans des institutions muséales, il est impératif d'analyser son introduction dans le monde établi de l'art contemporain et dans le marché de l'art. En effet, le *street art*, dont l'art mural fait partie, était une pratique extrêmement marginalisée dès son émergence; elle a été jugée criminelle et illégale par différentes autorités, y compris celles du monde de l'art. L'une des principales idées trouvées dans de nombreuses sources est que l'acceptation de l'art mural en particulier, et du *street art* en général, est le facteur qui a contribué à ce changement de perspective. La majorité des sources arrive à une conclusion semblable quant à la raison pour laquelle il y a eu un intérêt accru pour cet art qui, à l'origine, ne méritait aucune place dans les arts conventionnels et dans le milieu académique.

2.3.1 Les premiers moyens de reconnaissance

Dans ces conditions, les tout premiers à voir la qualité esthétique de cet art rebelle, à part les artistes eux-mêmes, étaient des *outsiders* à la pratique. Les photographes Martha Cooper et Henry Chalfant ont été les pionniers dans la photographie des graffitis dans les années 1970 et 1980 à New York (Catz, 2013; Dourado Sequeira, 2017; Genin, 2015; Morgan Wells, 2015; Snyder, 2015). Ils ont voulu « constituer une mémoire de l'éphémère » et regarder ces productions de rue comme des objets intentionnels, beaux et avec une valeur artistique. Grâce à ces efforts, les graffitis ont commencé à acquérir un statut d'art (Genin, 2015: 9). Cette préoccupation pour le caractère éphémère des œuvres était le résultat des mobilisations contre le graffiti à partir des années 1980. En effet, des campagnes de nettoyage ont été entamées à

l'époque par la MTA à New York³, par la RATP⁴ à Paris et, parallèlement, par d'autres autorités dans plusieurs villes où le graffiti se manifestait. Même si ces interventions ne visaient pas strictement l'art mural, elles ont affecté leur durabilité et leur permanence dans les rues. La photographie est alors devenue la première forme de reconnaissance de cet art. Elle sera cruciale à la promotion et à la création d'entités qui appuieront le mouvement.

La popularisation et la propagation du graffiti vont susciter la création des premières galeries. Ces dernières agissent comme des institutions de soutien, alternatives à celles reconnues dans le monde de l'art, qui offraient également une visibilité aux artistes. On voit donc l'émergence de plusieurs galeries à New York: la *Razor Gallery* – considérée comme la toute première galerie de ce type – en 1973 (Catz, 2013, Genin, 2015), *Fashion Moda* en 1978 (Morgan Wells, 2015; Snyder, 2015) et *Fun Gallery* en 1981 (Danysz, 2014; Morgan Wells, 2015). En Europe, on voit également en 1979 l'émergence de la galerie *Medusa* à Rome, considérée comme la première galerie du graffiti sur le vieux continent (Morgan Wells, 2015). Par la suite, on verra les premiers musées s'intéresser à l'intégration du graffiti. Il est important de préciser que cette première acceptation au sein des institutions muséales a lieu dans des musées européens, plus précisément dans des pays où le graffiti était peu courant ou peu pratiqué, comme le Danemark et les Pays-Bas. Parmi ces institutions, on trouve : le Musée Boijmans Van Beuningen à Rotterdam en 1983 (Morgan Wells, 2015; Naimi, 2015); le Musée de la Louisiane à Humlebæk, Danemark, en 1984; le Musée Groninger, Pays-Bas, en 1958; le Musée Stedelijk à Amsterdam, en 1985 (Danysz, 2015; Morgan Wells, 2015). La campagne antigraffiti aux États-Unis a contribué non seulement à faire croître l'intérêt pour le graffiti, mais aussi à amplifier sa diffusion en Europe.

³ MTA est l'Autorité de transport métropolitain à New York. Voir Catz, 2013: 32. Dans plusieurs villes aujourd'hui, il existe toujours des campagnes d'effacement et de nettoyage, car les autorités n'ont pas une définition très claire de ce qui est du *street art* et ce qui est du graffiti.

⁴ Régie Autonome des Transports Parisiens. Voir Genin, 2013: 38.

Les expositions présentées dans ces musées démontrent qu'il ne s'agit pas d'un phénomène entièrement nouveau. Même si l'intérêt pour le *street art* s'est développé très lentement dans les années 1970 et 1980, il a diminué puis repris de la vigueur à partir des années 2000. Cette tendance semble être le résultat de l'émergence de nouvelles techniques et de façons de faire (Morgan Wells, 2015 ; Neef, 2007). En ce sens, la mise en valeur du *street art* peut être retracée, d'une certaine façon, jusqu'aux années 1970 et 1980. Cela dit, il faut souligner que le *street art* tournait essentiellement autour d'une pratique particulière, le graffiti, et que les projets qui vont émerger dans les années suivantes ne se limiteront plus exclusivement au graffiti.

2.3.2 Reconnaissance par le marché de l'art

Un facteur clé contribuant à la popularisation du *street art*, et donc de l'art mural, est l'intérêt manifesté par les marchands d'art et les collectionneurs. En reconnaissant cette forme marginale d'art, et en voyant son potentiel pour être incorporé dans les tendances de l'art contemporain, ces acteurs ont favorisé la perception, par les experts, selon laquelle le *street art* est l'une des formes d'art les plus dynamiques et les plus importantes du XXI^e siècle. D'une part, la divulgation du *street art* est devenue possible grâce à l'Internet (Blackshaw et Farrelly, 2008; Costa et Lopes, 2015; Dourado Sequeira, 2017; Gerini, 2015; Irvine, 2012; Lemoine, 2014; Morgan Wells, 2015; Vitrani et Bousteau, 2015). Des sites consacrés au *street art*, tels qu'*Art Crimes*, *Urban Nation*, *Street Art News*, *Wide Walls*, *I Support Street Art* et *Brooklyn Street Art*, ont été des références clés pour obtenir les dernières nouvelles sur cette tendance mondiale en art. Dernièrement, l'apparition de blogues et de médias sociaux (Facebook, Twitter, Instagram) a permis aux artistes de faire connaître leur travail dans le monde entier, et ce à travers de multiples plateformes permettant de le partager avec des adeptes ou d'autres personnes intéressées.

De nombreux auteurs soutiennent également que l'intérêt porté au *street art* aujourd'hui est dû à la croissance et à l'évolution que le mouvement a connue au cours des dix dernières années. En conséquence, la plupart des sources qui traitent de cette tendance placent l'année 2008 comme l'année révolutionnaire pour le *street art* (Bousteau, 2015; Lemoine, 2014a; Malvoisin, 2015). Des maisons de vente aux enchères reconnues ont commencé à offrir des œuvres *street art* sous l'appellation « art urbain » ou « *urban art* ». Bonhams, par exemple, est considéré comme la première maison de vente aux enchères à faire le commerce des œuvres *street art* (Malvoisin, 2015).⁵ Parmi les autres maisons à proposer semblables œuvres, on compte : Sotheby's (Bengtzen, 2016; Malvoisin, 2015), Christie's (Bengtzen, 2016), Artcurial (Malvoisin, 2015) et Cornette de St Cyr (Genin, 2013). L'art vendu dans ces maisons regroupe pourtant des œuvres produites en studio par les différents artistes urbains (Bengtzen, 2016). Cela montre que le *street art*, et même l'art mural, a intégré le marché de l'art, mais sous un autre support que les murs. Dans ce contexte, plusieurs artistes, qui ont comme pratique l'art mural, produisent aussi des œuvres pour être vendues et exposées, telles que des toiles, des sérigraphies et d'autres travaux plus petits que ceux créés dans les rues. Cela indique que le *street art* est devenu un genre esthétique qui n'a plus besoin d'un contexte de rue pour être considéré comme du *street art*.

Néanmoins, la popularisation du *street art* dans le marché d'art contemporain a favorisé l'émergence d'un autre phénomène : la décontextualisation physique. Il y a eu des cas où les œuvres ont été arrachées des murs, comme pour Banksy⁶, dont plusieurs œuvres ont été exposées et vendues sans le consentement de l'artiste

⁵ Voir aussi Evelyn Frederick, *From the Museum to the Street: A Discussion of the Tensions that Arise When Street Art is Institutionalized*, mémoire de maîtrise en Histoire de l'art et muséologie (Art History and Museum Curating with Photography) de l'University of Sussex, Brighton, Angleterre, 2016. Récupéré le 2 février, 2017 de <https://www.academia.edu/30929594>

⁶ Banksy est un *street artist* anglais dont on ne connaît ni le vrai nom ni l'identité. Il est considéré comme l'une des figures les plus éminentes du monde *street art* : en partie pour son anonymat, préservé à travers les années, et pour la nature de son travail, qui a une forte dimension politique et satirique. Le cas de Banksy n'est pas unique.

(Bengtzen, 2016). Malgré les controverses pouvant émerger de cette décontextualisation, les maisons de ventes aux enchères ont tout de même joué un rôle important en plaçant le *street art* sur le marché, et en lui donnant, par conséquent, un autre type de visibilité.

En outre, l'intérêt croissant pour le *street art* est lié au fait qu'il est abordable et qu'il y a de plus en plus d'endroits spécialisés dans le domaine. Une telle caractéristique est ce qui rend le *street art* plus accessible aux collectionneurs d'art potentiels et aux musées, par rapport à d'autres formes d'art contemporain. À l'exception des artistes aux trajectoires remarquables comme Banksy (Angleterre), Shepard Fairey (États-Unis) ou Os Gemeos (Brésil), la grande majorité des œuvres *street art* peuvent être achetées pour moins de 10 000 €⁷ (Crochet, 2008; Lemoine, 2014a; Malvoisin, 2015). De même, l'importance de cette pratique artistique a été telle que des galeries spécialisées dans les arts urbains ou le *street art* ont émergé dans différentes villes à travers le monde. On peut citer en exemple : la Thinkspace Gallery à Culver City (Californie), la MYA Gallery et la Stolenspace Gallery à Londres, la Station 16 à Montréal et la Galerie Itinérance à Paris.

2.3.3 Le début de l'institutionnalisation au musée

Un genre artistique d'une telle portée ne peut plus être ignoré par des institutions comme les musées. La reconnaissance et l'importance du *street art* ont été renforcées par des institutions internationalement acclamées, qui ont développé des expositions à ce sujet. Cette tendance est de plus en plus courante; elle démontre que ces institutions ont finalement ouvert leurs portes au mouvement après de nombreuses années de refus. La plupart des sources consultées donnent comme référent l'année 2008, où l'on observe l'inauguration de plusieurs expositions importantes sur le *street*

⁷ Équivalent à \$ 15,890.00 CAD selon le convertisseur de devises de la Banque du Canada.

art : *Street Art*⁸ par la Tate Modern en 2008, *T.A.G* au Grand Palais en 2009, *Né dans la rue-Graffiti* par la Fondation Cartier pour l'art contemporain en 2009, *Art in the Streets* au Musée d'Art Contemporain de Los Angeles en 2011, *Au-delà du street art* à l'Adresse-Musée de la poste en 2012, etc. Ces expositions ont marqué l'essor du *street art* en tant que mouvement contemporain et ont signifié son importance pour les secteurs artistiques et culturels d'aujourd'hui. Elles ont également constitué un exemple pour les expositions qui se sont produites après – en plus de servir de références aujourd'hui pour les expositions à venir. Aussi, il est important de souligner que ces premières grandes expositions sur le *street art* ont été rétrospectives et chronologiques, s'attardant sur les origines et l'évolution de la pratique. Par exemple, *Spank the Monkey*, par le Baltic Centre for Contemporary Art (Angleterre) en 2006, a été décrite comme le premier examen international sérieux de l'art urbain et suburbain, une exposition qui comblait l'écart entre la rue et l'espace artistique, et constituait la plus grande rétrospective de groupe de *street artists* (Bengtson, 2015: 202). À cet exemple, on peut en ajouter d'autres: *Né dans la rue* à la Fondation Cartier à Paris a proposé une découverte du monde du graffiti, de son émergence à son incorporation (Danyzs, 2015: 225); *Art in the Streets* a tenté d'établir, selon Bengtson (2015; 221), un récit historique des expressions créatives situés dans les rues, en plus d'être considérée comme la plus grande exposition jamais consacrée à la discipline parce qu'elle offrait 3500 m² aux artistes et à l'histoire du mouvement (Catz, 2013; 150, Danysz, 2015; 227); *Au-delà du street art*, vu comme un premier contact pour ceux qui ne connaissaient pas le *street art*, mettait l'accent sur les différentes techniques employées dans cette forme d'art et l'évolution de celle-ci (Naimi, 2015 ; 253).

⁸ *Street Art* est vue comme la première exposition publique de *street art* à Londres et a servi de promoteur à une tendance artistique qui a influencé de nombreux artistes contemporains jusqu'ici rarement abordés par la communauté muséale (Malvoisin, 2015; Boutouille *et al.*, 2011).

2.3.4 Les festivals *street art* : une autre forme d'institutionnalisation

Le nombre croissant de festivals qui surgissent partout dans le monde peut rendre compte de la popularisation et de la reconnaissance de l'art mural et du *street art*. Même si plusieurs de ces événements sont créés par la communauté *street art* et ses partisans, on voit de plus en plus de projets proposés et créés en partenariat avec des organisations gouvernementales (Chukhovich, 2014 : 8). Cela demande aux autorités un changement de perspective envers le *street art* et l'art mural, ainsi qu'une intention de promouvoir et stimuler la création de murales dans les villes. En outre, ces festivals de *street art* sont l'occasion de transformer rues et quartiers en galeries à ciel ouvert, qui attirent non seulement des artistes des quatre coins du monde, mais aussi un public diversifié, composé de spécialistes du domaine, de passionnés, de curieux et de touristes (Dogheria, 2016; Kullmann, 2015). On peut citer en exemple Wynwood Walls (Miami, États-Unis), Pow!Wow! (Hawaii, États-Unis), Open Walls Baltimore (Baltimore, États-Unis), Mural Festival (Montréal, Canada), Latidoamericano (Lima, Pérou), Living Walls (Atlanta, États-Unis), All City Canvas (Ville de Mexico, Mexique), Nuart Festival (Stavanger, Norvège) et Urban Forms Festival (Lodz, Pologne). Dans cette optique, ces festivals servent aussi à stimuler le tourisme local des différentes villes et offrent des parcours urbains alternatifs comme solution de rechange aux itinéraires culturels déjà établis (García Gayo, 2015 : 47). De plus, ils n'aident pas seulement la légitimation de l'art mural, mais contribuent aussi à la mobilité des artistes au niveau international, favorisant ainsi la visibilité de ces derniers. Ces festivals deviennent des « musées à ciel ouvert » et un modèle d'exposition qui permet aux artistes de réaliser leurs œuvres dans les rues et de les rendre accessibles à un public diversifié.

Malgré les aspects positifs associés à la création de ces manifestations extérieures, quelques auteurs soulignent l'importance d'entreprendre des mesures de préservation au sein de ces festivals. Même si ceux-ci accomplissent, d'une certaine façon, un travail de commissariat, ils n'ont pas une mission de préservation et conservation des

œuvres (Amor Garcia *et al.*, 2012). Dans cette optique, le développement de ces festivals ne garantit pas la préservation des murales contre les dégradations entraînées par le climat et le temps.

2.3.5 Conservation et préservation de l'art mural

Les murales représentent un défi au niveau de la conservation et de la préservation, étant donné leur emplacement dans les rues et leur contexte de création. Depuis quelques décennies, on voit l'émergence d'initiatives de préservation d'art mural qui vont au-delà de la documentation photographique. Un des exemples plus connus est sans doute la création du *East Side Gallery*⁹ dans l'un des derniers segments encore debout du mur de Berlin (Deitch *et al.*, 2011; Neef, 2007; Neveux *et al.*, 2012). Une grande partie des graffitis qui recouvraient le mur de Berlin original a été détruite lors de sa démolition en 1989. Certaines sections du mur ont toutefois été conservées, pour témoigner de cette période importante de l'histoire du XX^e siècle; elles sont aujourd'hui des endroits qui attirent l'attention de plusieurs individus, dont des artistes. En 1990, plus de cent murales sont produites sur le côté est d'une des sections restantes du mur par des artistes provenant de partout au monde, donnant ainsi naissance au projet *East Side Gallery* (East Side Gallery, s.d.).¹⁰ La signification de cette murale fut tellement grande que l'UNESCO a été appelée pour sauvegarder l'œuvre, considérée comme un héritage culturel en 2013 (Genin, 2015 : 5). On peut voir un exemple similaire dans le mur de séparation construit par les Israéliens pour empêcher les Palestiniens de traverser « leur » territoire (Bengtzen, 2014; Escorne, 2012).

Dans un même ordre d'idées, des artistes renommés comme Banksy et JR créent dans des lieux spécifiques des œuvres qui sont liées au contexte local – soit la séparation et

⁹ Depuis son édification, le mur de Berlin était un moyen de communication où les artistes et les citoyens prononçaient leurs déclarations sociales et politiques (Deitch *et al.*; 284).

¹⁰ Sonja Neef décrit le mur de Berlin comme « the longest concrete canvas of the world » (plus longue toile en béton du monde) (2007 : 418).

la souffrance des peuples (Escorne, 2012; 186). En mars 2017, Banksy a inauguré le *Walled Off Hotel* à Bethléem, un projet dystopique construit en face du mur de séparation en Palestine.¹¹ Cette initiative, conçue comme un projet politique, souligne le conflit israélo-palestinien à travers le *street art* et l'art mural. Les enjeux politiques liés au *street art* seront abordés plus en détail ultérieurement.

Les dernières années ont vu l'émergence de l'intérêt des professionnels dans le domaine de la conservation pour le *street art*, et tout particulièrement les murales *street art*. En Espagne, le GEIIC¹², dirigé par la professeure Elena García Gayo, a créé un volet dédié à la conservation des murales: *Observatorio de Arte Urbano* (OAU).¹³ Ce groupe, composé par plus d'une dizaine de professionnels en Espagne, explore les possibilités en termes de restauration des œuvres d'art mural et incite à l'établissement de protocoles et de méthodologies de travail pouvant aider à la protection de ces œuvres. Le fruit de leurs recherches ont également mené à la création de leur propre revue scientifique, *Mural Street Art Conservation*, avec leurs propres équipe éditoriale et commission scientifique.¹⁴ Au cœur de leurs axes de recherche, on trouve la détérioration des murales suite à une exposition à la lumière, l'humidité, la pollution, les phénomènes biologiques et les phénomènes météorologiques (García Gayo, 2015, 2016; Truchado Cervantes, 2014). On y trouve aussi, entre autres, l'attribution de responsabilités dans la conservation et la préservation d'art mural (Luque Rodrigo, 2016), le manque de documentation sur la

¹¹ *The Walled Off Hotel* a été construit dans un ancien atelier de poterie – en secret – sur une période de quatorze mois. Il a un thème colonial, qui renvoie à l'histoire de Grande-Bretagne dans la région et rappelle le conflit encore présent entre les palestiniens et les israéliens. Ses dix chambres donnent sur la « pire vue au monde », faisant référence au mur et aux tours de contrôle israéliennes qui se trouvent à Bethléem. Récupéré le 13 avril, 2017 de <https://www.theguardian.com/world/2017/mar/03/banksy-opens-bethlehem-barrier-wall-hotel>

¹² Le GEIIC est le membre espagnol de l'International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC). L'IIC est une organisation internationale indépendante soutenue par des membres individuels et institutionnels qui sert de forum de communication entre les professionnels chargés de la préservation du patrimoine culturel; à faire progresser les connaissances, les pratiques et les normes pour la conservation des œuvres historiques et artistiques par le biais de ses publications et conférences; à favoriser l'excellence professionnelle et la sensibilisation du public grâce à ses prix et ses bourses d'études. Récupéré le 20 janvier 2017 de <https://www.iiconservation.org/about>

¹³ Observatoire d'art urbain.

¹⁴ *Mural Street Art Conservation* est une publication quadrimestrielle en format numérique.

conservation d'art mural (Truchado Cervantes, 2014), les critères de sélection des murales à conserver (García Gayo, 2016) et la conservation des murales dans le cadre des festivals (Amor García *et al.*, 2012).

Une autre initiative qui vise à la recherche scientifique sur le *street art* a lieu à Lisbonne, au Portugal. *Urban Creativity* est une organisation d'experts et de chercheurs sur le *street art* et l'art urbain qui a pour but la mise en commun des connaissances sur le domaine. Elle organise chaque année le *Street Art & Urban Creativity International Conference* à la faculté des Beaux-Arts de l'Université de Lisbonne. De plus, *Urban Creativity* a aussi mis en place sa propre revue scientifique, *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*¹⁵, qui contient des articles de chercheurs portugais et d'autres pays en Europe, Asie, Amérique du Nord et Océanie. Chaque volume est centré sur une thématique particulière concernant l'étude du *street art*, que ce soit autour d'une méthodologie de recherche, de nouvelles théories, ou sur la documentation et conservation du *street art*. La croissance de l'intérêt pour l'étude du *street art* et le nombre de partenaires qui soutiennent le projet ont fait de cette plateforme une ressource incontournable pour l'institutionnalisation de la pratique. Cela a aussi aidé à l'édition et réalisation d'un premier ouvrage, *Urban Intervention, Street Art and Public Space*, qui est axé sur la relation entre les interventions urbaines, le *street art* et l'espace public.

Un dernier exemple d'intérêt pour la préservation de l'art mural urbain se voit en Grèce. Situé à Athènes, le St.a.co,¹⁶ est un groupe de conservateurs qui se concentrent sur l'exploration, la documentation, la recherche et la conservation de l'art urbain dans la ville. Pour ce faire, ils favorisent la collaboration entre artistes, universitaires,

¹⁵ La revue *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal* est publiée deux fois par année, en anglais uniquement. Voir <http://www.urbancreativity.org/sauc-journal.html>

¹⁶ St.a.co est un groupe qui est née du Wall Paintings Conservation Laboratory au Department of Conservation of Antiquities and Works of Art (CAWA), Technological Educational Institute (TEI) à Athènes (Chatzidakis, 2016: 18).

conservateurs, autorités locales et public pour comprendre ce qu'est le *street art* et pourquoi on doit le préserver. Ils organisent des ateliers éducatifs et communiquent toutes leurs recherches et leurs rapports sur les réseaux sociaux (Chatzidakis, 2016 : 19). Même si la conservation des œuvres *in situ* est une mesure temporaire, le geste est très apprécié pour la communauté. Ce qui est important pour le groupe est de reconnaître la valeur historique et artistique de ces murales, de même que la nécessité de les préserver et de les reconnaître comme patrimoine (Chatzidakis, 2016 : 18). Tout comme le groupe de conservation espagnol et *Urban Creativity*, St.a.co a contribué à la reconnaissance du *street art* comme un sujet d'étude digne du milieu universitaire.

2.4 Lacunes rencontrées dans la littérature

Malgré les points de vue importants mis en évidence dans les différentes sources, il y a quelques lacunes qui peuvent être relevées quant au traitement du *street art* par le domaine universitaire. En premier lieu, la grande majorité des auteurs ne se concentrent pas sur l'étude de l'art mural, excepté dans des études générales sur le *street art* et l'art urbain. Toutes les sources considèrent les murales comme du *street art* dès le début, alors que le *street art* peut inclure d'autres techniques et formes qui ne sont pas nécessairement liées à l'art mural. Ces divergences montrent une fois de plus une utilisation inconsistante de la terminologie quand vient le temps de se référer à l'art mural. Parmi les auteurs qui ont abordé le sujet du *street art* différemment, on trouve Ric Blackshaw et Liz Farrelly (2008). Ces derniers se sont questionnés sur les pratiques des artistes urbains, ainsi que sur leur processus créatif dans les expositions de galeries et d'autres institutions. De même, Christophe Genin (2013, 2015) et Christian Gerini (2015, 2016) ont écrit sur l'institutionnalisation du *street art* et les défis que cette institutionnalisation pose aux artistes et aux institutions. Cela dit, l'analyse reste toujours dans une approche plus générale du *street art*, et pas nécessairement autour de l'art mural comme une pratique isolée.

Ensuite, il y a très peu de discussions sur les expositions qui intègrent l'art mural et très peu d'analyses approfondies de leur récit, de leur conception, de leur façon d'aborder le *street art*, des choix qui ont dû être faits ainsi que des enjeux suscités par leur réalisation. On voit plusieurs auteurs se référer aux expositions sur le *street art* : *Street Art* (Boutouille, 2011 ; Malvoisin, 2015) *Né dans la rue* (Danyzs, 2015); *Art in the Streets* (Catz, 2013 ; Danysz, 2015); *Au-delà du street art* (Naimi, 2015). Le sociologue de l'art Peter Bengtsen est l'un des seuls auteurs qui explorent directement la question des murales dans l'espace muséographique avec un point de vue universitaire (2014, 2015). En utilisant les expositions du Tate Modern et du MOCA Los Angeles pour son analyse, il traite des enjeux de l'institutionnalisation de l'art mural et des défis qui y sont liés, mais surtout des controverses qui ont émergé lors de leur conception.

Des sources dans les médias populaires abordent plus souvent les expositions et les événements sur le *street art* et l'art mural. Au-delà des sites Internet mentionnés antérieurement, il y a des magazines et des journaux tels que *L'Œil*, *Journal des Arts*, *Beaux-Arts Magazine* ou *Juxtapoz Magazine* qui traitent souvent du sujet. Plusieurs articles s'intéressent à la mise en valeur de différents événements *street art* partout dans le monde. Cela dit, ces articles sont souvent des comptes-rendus ou des textes descriptifs qui ne présentent aucun examen approfondi de l'intégration de l'art mural. En outre, la majorité de la littérature recensée traitant de l'art mural dans un contexte lié à la muséologie et la sauvegarde du patrimoine culturel se concentre principalement sur la conservation et la préservation des murales *street art*. Cela dit, ces réflexions sur la préservation et la conservation se concentrent surtout sur l'art mural extérieur, dans les rues, et non sur leur conservation et leur préservation au sein des institutions muséales. Il y a donc une importante lacune dans l'étude approfondie de la manière avec laquelle les murales sont intégrées, documentées et préservées dans les musées, et ce même si l'on voit de plus en plus une intégration de l'art mural.

Plus fréquemment, on voit le monde du *street art* questionner les défis autour de l'institutionnalisation de ses pratiques. Ce sont de plus en plus les organisations qui entament des discussions sur l'institutionnalisation du *street art* au sein d'institutions comme les musées. Cependant, ces réflexions ont surtout lieu en Europe. Ce dernier fait est l'une des raisons pour lesquelles je me suis intéressée à l'intégration de l'art mural au sein des musées, ainsi qu'aux défis soulevés par cette tendance.

2.5 Art éphémère – éphémérité de l'art mural

La relation avec l'espace urbain comme lieu de création est sans doute une caractéristique importante de l'art mural en tant que pratique éphémère. Cette section vise à donner un portrait des caractéristiques intrinsèques des murales *street art* que j'ai repérées tout au long de mes lectures.

L'éphémérité est certainement un élément de l'art mural urbain qui ressort beaucoup dans la littérature (Abarca, 2016; Riggle, 2010; Bengtsen, 2014, 2015; Blanché, 2015; Chackal, 2016; Costa et Lopes, 2015; Dourado Sequeira, 2017; Gerini, 2015). Par définition, l'éphémère est tout ce qui ne dure pas ou qui ne vit pas très longtemps. Donc, l'art éphémère¹⁷ comprend toutes les œuvres d'art qui ont une immédiateté temporelle, ou sont construites en reconnaissant qu'elles se désintégreront. En ce sens, l'art mural est produit largement et typiquement dans les rues et il est, la plupart du temps, destiné à être éphémère et à suivre un cycle de vie qui peut éventuellement s'accélérer en fonction de son exposition aux intempéries ou à son effacement par une tierce personne.

Si l'on tient compte de l'historique du *street art*, on a tendance à catégoriser l'art mural comme un art éphémère. Puisque les œuvres sont créées dans les rues, elles

¹⁷ Voir Glossaire Getty Art & Thesaurus Online à http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=ephemeral&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=1&subjectid=300387639

sont régulièrement effacées, recouvertes ou dégradées par le climat et le temps; pour cela, elles ont des caractéristiques qui renvoient à l'éphémérité (Gerini, 2015; 108). Cette éphémérité est liée également à la temporalité, vu que certaines œuvres vont être modifiées, altérées ou tout simplement effacées (Blanché, 2015; 8). L'éphémérité de l'art mural crée un sentiment d'inattendu (Abarca, 2016; Bengtsen, 2014; Caffio, 2015) et a le pouvoir de surprendre les passants, qui se rendent soudainement compte de l'existence d'une œuvre qui n'était pas là auparavant (Bengtsen, 2014 : 139-140). Similairement, le *street art* doit avoir une nature éphémère, qui soit en plus détachée de toute commission, marchandisation et médiatisation (Abarca, 2016; 65).

Même si l'éphémérité matérielle de l'œuvre comme telle est applicable, l'éphémérité absolue est un point de débat, étant donné que l'art mural et le *street art* sont largement documentés à travers les photographies, les sites Internet et les divers blogues portant sur ces pratiques. Comme nous l'avons déjà évoqué, ce besoin pour contrer l'éphémérité des œuvres n'est pas un phénomène nouveau. De plus, l'Internet a joué un rôle important dans la diffusion et la visibilité du *street art* : on le voit avec la parution des divers sites consacrés au *street art* et au graffiti (Blackshaw et Farrelly, 2008; Costa et Lopes, 2015; Dourado Sequeira, 2017; Gerini, 2015; Irvine, 2012; Lemoine, 2014; Morgan Wells, 2015; Vitrani et Bousteau, 2015). Dans cet ordre d'idées, la documentation photographique n'arrive pas à rendre compte de plusieurs dimensions et caractéristiques de l'art mural : elle transforme ces créations en objets bidimensionnels, sans contexte (Caffio, 2015 : 76).

Plus récemment, nombreuses sont les initiatives qui mettent en valeur les murales *street art* à cause de leur valeur historique, culturelle et patrimoniale. Comme le soutient Luque Rodrigo, la valeur des murales est, dans plusieurs cas, déterminée par la communauté qui y voit un pouvoir transformatif et un impact sur l'art dans leur quartier (Luque Rodrigo, 2016 : 118). Dans ce contexte, on pourrait dire que plusieurs murales sont réalisées pour perdurer dans le temps et pour être préservées,

tant par les communautés que les individus qui s'intéressent à la conservation des murales publiques (Truchado Cervantes, 2014 : 58). Cela implique une survie des œuvres et un changement dans la façon dont on catégorise l'art mural à l'intérieur des pratiques artistiques éphémères, car plusieurs de ces œuvres sont préservées et restaurées à la demande du grand public (Garcia Gayo, 2015 : 44). Même si le caractère éphémère des murales *street art* est altéré par des mesures de préservation et de documentation, ces œuvres ne pourront être connues partout dans le monde par les passionnés, les experts et les chercheurs qui désirent être au courant de ce qu'on fait dans ce domaine, et qui ne peuvent pas nécessairement se déplacer pour les voir.

2.6 L'art mural et les rues comme contexte de création : une relation spatiale

Partant du nom même, les murales *street art* font partie d'une large pratique d'arts exercés dans les rues; cette caractéristique fait que la pratique entretient une forte relation avec l'espace urbain comme endroit de création (Abarca, 2016; Bengtsen, 2014; Duncan, 2015; Genin, 2013; Heinsohn, 2015; Riggle, 2010). Donc, comme un art *in situ*, l'art mural est né dans un contexte et un espace particulier, à savoir les rues, et conséquemment l'art mural devient une composante très importante du paysage urbain.

Dans cette ligne d'idées, les murales *street art* remplissent différentes fonctions dans les villes et les espaces urbains. Tout d'abord, elles sont vues comme un art est spécifique à un lieu – *site-specific* – et donc inséparable de ce contexte de réalisation (Abarca, 2016; Chackal, 2016; Riggle, 2010). Ensuite, l'art mural structure un certain territoire et en fait ressortir les transformations résultant des dégradations ou des situations d'abandon dans les villes (Heinsohn, 2015 : 123). Il s'inscrit dans un travail géographique – dans l'espace et dans le temps – qui contribue à l'exploration des lieux et de leurs alentours par des passants (Abarca, 2016 : 63). Il est également un catalyseur qui favorise le dialogue entre les communautés (Caffio, 2015 : 77) et

génère des espaces de rencontres, d'interaction sociale et de partage entre ces dernières (Dourado Sequeira, 2017; Zieleniec, 2016).

Plus encore, l'art mural joue un rôle important de créateur de lieu et de sens.¹⁸ Les rues ne sont pas seulement des lieux physiques, sur lesquels les murales sont exécutées: elles sont également des lieux qui donnent une compréhension de la pratique de l'art mural comme telle. En d'autres mots, l'environnement – soit les rues – est essentiel à sa structure dans le paysage urbain (Baldini, 2015; Riggle, 2010). De cette manière, les artistes imaginent leurs projets en fonction du site et tiennent compte des spécificités de la surface, de ses imperfections, de ses ouvertures et de ses prolongements (Duccio, 2016). Les murales construisent leur sens également avec la transformation de l'architecture déjà en place et les relations que les habitants des villes ont avec celle-ci (Luque Rodrigo, 2016). La signification qui peut émerger avec la production de l'art mural va au-delà d'une perception de la pratique comme une forme de vandalisme ou d'art illégal (Evans, 2015). Par contre, l'art mural s'inscrit dans une esthétique qui est différente de celle qu'on voit avec l'art établi: elle crée une nouvelle façon de comprendre l'art et d'interpréter la culture visuelle contemporaine (Austin, 2010). Le portrait de l'imagerie locale à travers des murales montre la capacité de cet art à créer un sens de « mémoire collective » dans les espaces où il est créé (Dourado Sequeira, 2017).

Bien entendu, les murales *street art* stimulent l'embellissement et la transformation des espaces urbains à travers leurs caractéristiques esthétiques. Ils contribuent à la revitalisation des quartiers défavorisés (Garcia Gayo, 2016 ; Luque Rodrigo, 2016). On trouve quelques exemples avec la création du *Wynwood Walls*¹⁹ à Miami, la rénovation des vieux quartiers d'Albergheria et Vucciria à Palerme en Italie

¹⁸ Plusieurs auteurs font référence aux concepts *place-making* et *sense-making* en anglais.

¹⁹ Le projet *Wynwood Walls* a été conçu par Tony Goldman en 2009, avec l'intention de transformer le district d'entrepôts de Wynwood à Miami – un quartier qui a vu un vaste peuplement d'immigrants portoricains – en lieu de création pour le graffiti et le *street art* (Wynwood Walls, 2017).

(Tuttolomondo, 2017) et la réinterprétation et la transformation des zones dégradées dans le quartier industriel de Barriera di Milano à Turin, Italie (Caffio, 2015). Il y a aussi des initiatives qui visent à régénérer les bâtiments abandonnés dans les villes et à établir une étroite relation avec l'environnement. Tel est le cas du projet CRONO²⁰, à Lisbonne, et du projet *Tour Paris13*²¹, dans le 13^e arrondissement à Paris. Il est alors important de remarquer la contribution à la revitalisation et à la régénération que l'art mural apporte dans l'espace urbain, à travers les différentes initiatives et les différents projets qu'il engendre.

2.7 Un art accessible et démocratique: les aspects sociopolitiques de l'art mural

Le graffiti ainsi que le *street art* sont des pratiques qui portent souvent des messages sur les enjeux sociopolitiques d'aujourd'hui. Étant des pratiques créées largement à l'extérieur, dans des endroits non conventionnels, elles sont accessibles en tout temps à un public diversifié. De nombreux artistes utilisent les murs comme un outil pour véhiculer des messages et des perspectives sur notre société. Fortement attaché à son emplacement, l'art mural est un art libre, pouvant être créé et vu par tout le monde, indépendamment de l'âge, de la race, du genre, de l'éducation, de l'orientation sexuelle et de l'affiliation politique. Pour cela, il est un art généreux (Lemoine et Terral, 2005), considéré comme l'une des formes d'art les plus démocratiques, populaires et émancipatrices du XXI^e siècle (Bousteau, 2015; Lemoine, 2014b). Il sert comme moyen de communiquer des idées, des perspectives et des opinions pour assurer un usage plus égalitaire de la ville et de ses rues (Dourado Sequeira, 2017; Zieleniec, 2016).

²⁰ Réalisé entre 2010 et 2011, le *Projet CRONO* consiste en plusieurs interventions, notamment dans des façades abandonnées de la ville, avec l'intention de réhabiliter ses espaces et modifier leur qualité esthétique ainsi que leur utilisation (Dourado Sequeira, 2017 : 69).

²¹ *Tour Paris13* a été organisé par la Galerie Itinérance à Paris, dans un bâtiment en voie de démolition. C'était un projet éphémère, qui prenait en compte non seulement l'éphémérité du *street art*, mais aussi son accessibilité. L'événement a suscité la venue temporaire de visiteurs dans un quartier en marge des secteurs touristiques de la ville (Kullmann, 2015 : 11-12).

La création des murales est également accessible dans la mesure où elle invite les citoyens à participer. La présence d'un artiste dans l'espace urbain produit une rupture dans la vie quotidienne routinière, et attire l'attention des passants, qui peuvent alors participer de plusieurs manières: en assistant à la création des œuvres, en feignant l'indifférence ou en faisant des suggestions (Tuttolomondo, 2017: 80). Il ne s'agit pas toujours d'une participation active, ou d'une collaboration, dans ce processus créatif : la participation peut aussi être passive et se limiter à contempler et interpréter des œuvres sur les murs.

Dans un contexte muséal, les positions envers l'art mural sont variées, et les musées rencontrent plusieurs défis face à cette pratique, mais aussi face au *street art* en générale. Ces défis, la plupart de temps, concernent surtout la conception des expositions et la façon de présenter le *street art* par les musées – lesquels se retrouvent à générer des controverses sur les aspects sociaux et politiques de cet art. Un exemple est l'exposition *Street Art* organisée par la Tate Modern à Londres, en 2008. Celle-ci consistait en six grandes murales produites sur la façade du musée par des *street artists* reconnus internationalement. Même si l'exposition a été une des premières à présenter le *street art* au grand public, elle a été fort critiquée parce qu'il n'y avait aucune œuvre à l'intérieur du musée. L'institution a été aussi critiquée, parce qu'elle ne semblait pas avoir l'ambition d'examiner à fond le *street art* en tant que mouvement artistique (Bengtson, 2014: 114). Cette conception expographique a bouleversé plusieurs personnes parce qu'elle ressemblait plus à une commercialisation qu'à une enquête sur le mouvement (Bengtson 2015: 221).

Un autre exemple est l'exposition *Art in the Street*, organisée par le MOCA à Los Angeles, en 2011. Cette exposition a été fortement critiquée. Tout d'abord, les médias ont considéré comme irresponsable le choix de ce sujet par le musée, lequel a été accusé de glorifier le graffiti et d'être indifférent à la destruction des biens privés – sanctionné par la Loi comme une activité criminelle – qu'il implique (Bengtson,

2014: 221). D'autre part, le musée a enlevé une murale créée à sa demande dans sa propre façade, générant une intense controverse dans la communauté *street art* elle-même. En effet, l'artiste Blu avait été commissionné pour produire une murale extérieure qui ferait partie de l'exposition. Or le commissaire n'a eu aucune rencontre avec l'artiste pour discuter préalablement du contenu de l'œuvre. Celle-ci a suscité une vive indignation quand on a constaté qu'elle représentait une rangée de cercueils en bois, chacun drapé d'un billet d'un dollar. La murale a donc été enlevée avant même son achèvement (Bengtsen, 2014, 2015). Ce retrait a été perçu comme un acte de censure par le réseau *street art* et par Blu lui-même. L'incident a inspiré un débat sur la relation entre le *street art* et les institutions muséales (Bengtsen, 2015: 227).

Intégrer la dimension sociale et politique des murales au musée peut être difficile sans compromettre l'intégrité artistique et sans soulever de malentendus. Il y a de nombreux artistes contemporains qui ne sont pas des artistes urbains, mais dont leurs pratiques sont liées aux questions sociales et politiques. Cependant, le fait que la pratique des artistes urbains est, en plusieurs occasions, associée au vandalisme, occasionne un jugement plus sévère sur leur expression artistique et sur leur place au sein des institutions muséales. C'est dans ce contexte que ma recherche souhaite explorer l'intégration de la pratique d'artistes urbaines et relever les défis auxquels les musées font face lorsqu'ils entament différents projets avec ces artistes.

2.8 Décontextualisation de l'art mural?

Vu que les murales *street art* sont majoritairement éphémères et créées dans les rues, elles sont exposées à plusieurs étapes de dégradation. Comme décrit dans la revue de littérature, plusieurs initiatives ont été prises pour préserver le *street art*, spécialement au moyen de la documentation photographique et numérique. En plus de multiples sites consacrés au *street art* et à l'art mural, on a vu au cours des dernières années

l'apparition d'initiatives comme le *Google Street Art Project*²², qui offre des parcours dans la ville et suggère des « visites virtuelles » *street art* (de la Iglesia, 2015; Dourado Sequeira, 2017). Mais, même avec ces outils, le numérique n'offre pas une expérience d'interaction comme le font les rues elles-mêmes.

Malgré les aspects positifs liés à la documentation et à l'institutionnalisation des murales *street art*, des arguments ont émergé en ce qui concerne leur décontextualisation une fois qu'elles sont pérennisées avec l'Internet, les festivals ou les institutions culturelles. La documentation du *street art* à travers les différents sites Internet le décontextualisent en mettant l'accent surtout sur la qualité de l'œuvre, et pas nécessairement sur son emplacement, l'environnement et l'architecture sur laquelle se base sa signification (Dourado Sequeira, 2017). Dans le cadre des festivals, les murales apparaissent dans des lieux prévisibles qui enlèvent la possibilité de découverte et d'exploration des espaces moins connus, ou éloignés des routes touristiques et commerciales (Abarca, 2016). D'une part, le *street art* a traditionnellement résisté à la muséification pour devenir un « musée sans murs » (Evans, 2015). Ainsi, plusieurs auteurs remarquent que l'art mural perd beaucoup d'éléments qui le caractérisent une fois qu'il est institutionnalisé : sa signification et son utilisation matérielle de la rue (Baldini, 2015; Riggle, 2010), son accessibilité égalitaire (Chackal, 2016; Lemoine et Terral, 2005), son rapport à l'architecture et à l'espace urbain (Baldini, 2015; Beaton et Todd, 2015; Costa et Lopes, 2015) et sa capacité de surprendre les publics (Costa et Lopes, 2015). De plus, il y a aussi une contrainte en matière de conservation : les institutions choisissent les artistes qui méritent d'entrer dans leurs murs, tandis que, dans les rues, il n'y a pas ce genre de sélection (Bengtsen, 2014, 2015; Duncan, 2015).

²² Le *Google Street Art Project* fait partie de la plus grande initiative *Google Art Project*, créé par le Google Cultural Institute avec l'intention d'offrir le patrimoine culturel du monde en ligne. Dans ce contexte, le *Google Street Art Project* sert également de source de documentation et de base de données sur des projets *street art* partout dans le monde, auquel plusieurs institutions et organisations collaborent. Récupéré le 3 avril, 2017 de <https://streetart.withgoogle.com/en/>

Un autre aspect négatif est la décontextualisation de l'art mural qui survient lorsqu'on le détache physiquement des murs. Selon Peter Bengtsen, le *street art* est devenu si popularisé et valable dans le marché de l'art contemporain, que cela a incité certains individus à détacher les œuvres produites dans les rues, à les retirer de leur mur, avec pour conséquence de les extraire de leur contexte d'origine (Bengtsen, 2014: 86). Cela est problématique pour plusieurs raisons. D'une part, la décontextualisation génère beaucoup de débats dans la communauté *street art* parce que, dans la majorité des cas, les œuvres sont retirées de leur contexte sans prévenir les artistes, qui considèrent alors ce retrait comme un vol (Bengtsen, 2014: 88). Le fait qu'il s'agit d'œuvres créées dans la rue donne la fausse impression que ces œuvres appartiennent à l'espace public, donc à tout le monde, et que n'importe qui peut se les approprier. D'autre part, l'authenticité des œuvres est souvent corroborée en documentant visuellement le travail *in situ*, pendant le processus de création, ainsi qu'en enregistrant toute reconnaissance directe ou indirecte par l'artiste. Pour Bengtsen, la provenance des œuvres *street art* est souvent déterminée d'une façon moins rigoureuse que pour les autres œuvres présentes dans le marché de l'art (Bengtsen, 2014: 89).

L'exemple le plus connu de décontextualisation est celui de Banksy, ses œuvres ayant été détachées des murs et exposés par les galeries Bankrobber et Keszler à New York, en 2011. Les galeries ont soutenu que les images de ces œuvres, publiées sur le site de l'artiste, constituaient une preuve suffisante de leur lien avec Banksy, même si celui-ci n'a jamais voulu les authentifier. À cause des critiques négatives alors formulées envers ces expositions, aucune des œuvres n'a été vendue (Bengtsen, 2014: 93). De même manière, le commissaire Christian Omodeo a présenté, en 2016, des œuvres murales créées par l'artiste Blu dans l'exposition *Street Art, Banksy & Co* à Bologne, Italie. Étant donné que les œuvres avaient été prises directement de la rue et sans son consentement, Blu a rassemblé artistes et activistes pour l'aider à couvrir de peinture noire toutes les murales qu'il avait peintes dans la ville de Bologne. De plus,

toujours en lien avec cette polémique, il a organisé une contre-exposition en plein air, afin de protester contre la destruction de ses œuvres et l'appropriation par de tierces personnes des œuvres d'art des artistes urbains (Brooklyn Street Art, 2016). Ces incidents montrent que prouver la provenance des œuvres est insuffisant pour justifier leur décontextualisation pour leur vente ou leur exposition.

D'autre part, la décontextualisation des murales *street art* par leur transfert dans les musées limite l'accessibilité à l'art. Bengtsen soutient que ce transfert à l'intérieur des institutions est une façon de voler au public l'accès à des œuvres faites dans et pour les rues (Bengtsen, 2014: 88-89). Cette problématique nous fait demander à qui appartient l'espace public, et nous questionne sur la relation que ces œuvres ont avec les endroits particuliers où elles ont été créées. Les notions d'éphémérité, d'accessibilité et de relation avec l'espace urbain démontrent que la pratique des artistes urbains a des caractéristiques particulières, lesquelles peuvent poser des défis au moment de leur intégration dans les espaces muséaux. Dès lors, comment les institutions muséales peuvent-elles intégrer ces caractéristiques de l'art mural qui relèvent d'une relation spatiale *in situ*? Comment les musées peuvent-ils transposer à l'intérieur de leurs salles d'exposition la relation avec l'espace urbain et l'architecture environnante? Et comment peuvent-ils s'adapter à cette forme d'art éphémère, et offrir une expérience plus accessible et démocratique aux divers publics ?

CHAPITRE III

LES MURALES AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS À MONTRÉAL

L'utilisation des murs comme support et espace de création n'est pas un concept nouveau pour les institutions muséales. Pour le Musée des beaux-arts à Montréal (MBAM), ce n'était pas une exception. Au MBAM, l'art mural a été présenté en de nombreuses occasions et on recense effectivement plusieurs exemples d'œuvres murales dans ses collections, entre autres des murales des frères Guardi et les œuvres de Jessica Diamond. C'est toutefois à partir de 2011 qu'on a commencé à y intégrer l'art mural produit par des artistes urbains dans divers espaces et dans le cadre de différents projets. Cette démarche de mise en valeur fait du MBAM le sujet idéal pour une étude de cas permettant d'examiner l'intégration des murales *street art* dans le contexte montréalais et canadien.

3.1 Les *street artists* s'exposent: EN MASSE et leur entrée au musée

Le tout premier exemple d'intégration de l'art mural au musée a été l'exposition *Big Bang!: Carte blanche à la créativité*, tenue au musée du 6 novembre 2011 au 22 janvier 2012. L'exposition a été conçue en parallèle avec l'inauguration du nouveau Pavillon d'art québécois et canadien Claire et Marc Bourgie. C'est dans ce contexte que la directrice du Musée, Nathalie Bondil, a rassemblé une vingtaine d'artistes montréalais, issus de différentes disciplines, afin de créer une exposition qui montrait que le musée était toujours une institution vivante, avec la mission de transmettre un héritage aux futures générations. Comme l'événement avait pour but de célébrer et de mettre en valeur la diversité des collections du musée, les artistes invités avaient accepté de s'inspirer des œuvres de la collection permanente et de produire une création originale (En Masse, 2010 : 14-17).

Dans le cadre de ce projet, le collectif EN MASSE²³ – une initiative de dessin collaboratif créée à Montréal en 2009 par les artistes Jason Botkin et Tim Barnard – a représenté la communauté des arts *underground* à Montréal en produisant des murales qui ont recouvert la plus grande galerie du musée. EN MASSE a donné l’occasion aux jeunes esprits créatifs de participer aux projets de dessins à grande échelle (tous produits en noir et blanc), leur accordant le droit d’improviser (MBAM, 2011; EN MASSE, 2011). L’exposition *Big Bang!: Carte blanche à la créativité* a été très significative pour les membres d’EN MASSE, parce que les murales créées ont été leur premier projet dans un musée et ont marqué le début de nombreuses collaborations avec cette institution.

Les murales réalisées par EN MASSE ont marqué le début d’une innovation importante au sein du MBAM. Cependant, elles n’étaient pas le premier exemple de murales réalisées ou introduites au musée. Nous pouvons recenser un exemple en 2009, avec l’exposition *Imagine. La ballade pour la paix de John et Yoko*, où l’une des salles comprenait des cartes du monde apposées sur le mur. On y avait mis à la disposition des visiteurs des tampons avec les mots « paix » et « *peace* », avec lesquels on pouvait tamponner les murs. Même s’il ne s’agissait pas d’une œuvre murale conventionnelle, elle sollicitait le public en l’invitant à interagir directement avec la surface des murs. Nous pouvons aussi recenser un second exemple, en 2003, avec une œuvre de Jessica Diamond – artiste conceptuelle américaine qui explore les thèmes de l’anticonsumption, des rôles sociaux et des rôles de genre. Son œuvre murale, *Eros (rain)*, a été acquise par le musée. Puisqu’il s’agit d’une œuvre éphémère, le modèle d’*Eros* peut être recréé et reproduit autant de fois qu’on veut l’exposer, en suivant les consignes spécifiques données par l’artiste.

²³ Il est important de souligner que même si on se réfère à EN MASSE comme un collectif, ses membres ne se considèrent pas ainsi. Ils se voient plutôt comme un projet.

Si, à cause de ces deux précédents, on peut douter que les murales d'EN MASSE représentent un nouveau format de création au MBAM, elles constituent néanmoins la rentrée des *street artists* et des artistes *underground* au musée.

3.1.1 Le processus créatif pour la production de l'œuvre

Pour pouvoir tirer des réflexions sur la collection du MBAM et générer des liens avec celle-ci, les directeurs d'EN MASSE (Jason Botkin, Rupert Bottenberg et Fred Caron) ont divisé leur travail en deux étapes. La première consistait en une recherche iconographique sur les œuvres de la collection permanente. Ils ont choisi des œuvres de styles différents, appartenant à différentes périodes, qu'ils pouvaient photocopier en grand format et coller sur les murs de la galerie, comme un *wheatpaste*. Ils ont, entre autres, choisi l'œuvre peinte *Le début de la chasse au lion* (Fig. 4.4) de l'artiste allemand A.R. Penck, pour l'exposer également dans la galerie et ainsi créer un dialogue avec les murales. Ensuite, ils ont invité une trentaine d'artistes à participer à la conception des murales monumentales produites dans les 4200 pieds carrés de la galerie. Il est important de souligner que les fondateurs d'EN MASSE ont fait appel aux artistes qui peuvent être intéressés à participer à leurs projets. Une fois l'équipe composée et sur place, ils ont exposé la nature « improvisation » du projet, manière envisagée pour permettre à la créativité de chaque artiste d'émerger. Improvisant, les artistes ont commencé à concevoir leur part de murale, sans nécessairement savoir ce que leurs collègues allaient faire à leurs côtés (Entrevue, 11 mai 2017). Le choix d'une palette simple, comme le noir et le blanc, a permis aux artistes de s'exprimer avec leurs styles différents tout en produisant un travail collectif caractérisé par une certaine cohésion entre les techniques utilisées.

Pendant ce processus créatif, la musique a été un aspect important. Les artistes avaient mis un *blaster* stéréo lors du montage au musée, et on leur a demandé de le laisser sur place, avec l'escabeau où il était posé, pour qu'il puisse faire partie de l'installation finale. (Fig. 4.3) La musique a été sauvegardée dans un iPod et jouée en

boucle pendant l'exposition. Malgré son apparente banalité, l'ajout de ces éléments à l'exposition a donné une autre perspective à la mise en scène de la salle où se trouvaient les murales : cela a permis aux artistes de montrer une partie des éléments qui les inspiraient au moment de faire leurs œuvres.

À la fin de l'exposition, en janvier 2012, les murs ont été repeints, confirmant ainsi le statut des murales en tant que créations éphémères. Cette expérience a été significative tant pour le MBAM que pour EN MASSE, parce qu'elle est devenue leur première entrée dans une institution muséale, et leur première collaboration avec celle-ci.

3.2 Les murales comme une production immersive au musée

À la suite de cet événement, Nathalie Bondil, la directrice du musée, a proposé au collectif d'exercer sa créativité une nouvelle fois lors de l'agrandissement des Studios Arts et Éducation Michel de la Chenelière en 2012, situés dans le pavillon Jean-Noël Desmarais.²⁴ La superficie, qui est passée de 900 à 1500 m², comprenait six ateliers de création artistique pour les élèves, un nouvel espace pour les familles (le *Lounge* des familles), un nouvel atelier pour les adolescents et les adultes (le Studio Blanc), un espace d'exposition, un vestiaire et une salle de lunch (Murray, 2012). Le musée a beaucoup apprécié sa collaboration avec EN MASSE pour l'exposition *Big Bang* et a invité le collectif à produire des murales qui, cette fois-ci, resteront de façon permanente au musée. Au début, le collectif a peint tous les murs du *Lounge* des familles puis ont été rappelés une deuxième fois pour produire des murales dans le lobby au rez-de-chaussée, ainsi que sur quelques colonnes dans le hall des ateliers de l'éducation (EN MASSE, 2012). Pour le collectif, participer à la transformation de ces espaces s'inscrivait très bien dans le volet éducatif de l'organisation, qui tient,

²⁴ Vu l'importance accordée à l'éducation, le musée a établi un plan quinquennal de développement avec l'objectif d'accueillir 100 000 élèves annuellement, double du nombre d'élèves qui étaient accueillis en 2011. L'agrandissement a été rendu possible grâce au mécénat de Michel de la Chenelière, grand acteur du milieu éducatif au Québec (Murray, 2012, p.14).

entre autres, au développement des activités d'éducation et médiation pour tous les publics :

« Le volet lié à l'éducation et à la médiation est très important pour nous. Nous avons créé l'entité En Masse pour les masses et notre responsabilité est de multiplier les occasions de contact avec tous les publics, particulièrement le public scolaire. Ainsi, les artistes se rendent dans les écoles pour animer des projets de création avec les élèves et leur parler d'art. Nous sommes si fiers d'avoir eu la chance de créer les œuvres murales qui animent et humanisent les nouveaux espaces éducatifs du Musée. »²⁵

Certes, le lien entre la vision éducative du musée et la mission du collectif faisait preuve d'un engagement envers les nouveaux publics, spécialement les plus jeunes. Ayant comme intention la création d'un environnement plus immersif pour ceux-ci, EN MASSE n'est pas seulement intervenu sur les murs du musée, mais aussi sur ses plafonds. Selon Botkin, le musée s'intéresse également à leurs idées, à quels artistes ont été choisis pour ce projet et comment ils ont eu un impact sur la société. Cette fois-ci, la thématique était libre et on leur a donné carte blanche pour intervenir sur les espaces selon leurs choix, sans limitations, ayant peut-être comme seule restriction d'éviter les images sexualisées ou violentes. D'ailleurs, ils ont également créé des autocollants visibles depuis la rue. Ces grands autocollants, apposés sur les vitres qui se trouvent du côté du musée donnant sur la rue Bishop, peuvent être admirés par les passants. Avec ces deux types d'interventions, à la fois sur les vitres et sur les murs, les artistes ont vraiment apprécié le fait que le musée les faisait participer au processus de conception et qu'il était ouvert à une compréhension plus profonde de leur travail d'artistes.

²⁵ Fred Caron, Comme paru, dans Murray, 2012

3.3 Les murales et l'aménagement des espaces museaux : diverses collaborations

La collaboration entre les artistes d'art mural et le MBAM ne s'arrêta pas en 2012. Lors de l'inauguration du nouveau Pavillon pour la Paix Michel et Renata Hornstein – édifice consacré à l'art international et à l'éducation –, le musée a fait appel à deux collectifs d'art mural pour intervenir sur les murs des différents espaces de cet édifice: EN MASSE, pour leur troisième projet au musée, et le collectif MU.²⁶ Une importance remarquable a été accordée à l'expansion des espaces éducatifs. La collaboration récurrente entre les organismes d'artistes d'art mural et le musée a démontré autant l'intention d'habiller ses espaces éducatifs que l'intérêt d'avoir la contribution d'un plus grand regroupement d'artistes, aux démarches artistiques différentes. Ces nouvelles salles font de l'Atelier international Michel de la Chenelière le plus grand espace éducatif dans un musée d'art en Amérique du Nord (MBAM, 2016).

En ce qui concerne les espaces, plusieurs murs ont été touchés par des interventions. En premier lieu, six artistes d'EN MASSE – MC Baldassari, Raphaële Bard, Jason Botkin, Rupert Bottenberg, Jeremy Shantz et Jason Wasserman – ont créé de nouvelles murales dans le cadre de ce projet d'agrandissement. Nathalie Bondil a voulu que ce regroupement d'artistes continue à investir l'espace éducatif, comme ils l'avaient déjà fait dans le passé. L'Espace Bell, une petite section dans les couloirs du nouveau pavillon Michel et Renata Hornstein, a été la première section du nouveau pavillon où une intervention a eu lieu. À la différence des murales créées dans les projets précédents, les nouvelles œuvres ont été produites en différentes gammes de bleu, couleur qui rappelle celle du logo de la compagnie Bell (Fig. 4.10). Comme Bell est un commanditaire qui soutient les espaces et les activités éducatives du MBAM, EN MASSE s'est ajusté à ce mécène pour la création de ses murales. Ce fait révèle un

²⁶ MU est une organisation montréalaise qui a pour but d'embellir la ville à travers la réalisation des murales ancrées dans les communautés locales. Mu cherche à jouer comme un catalyseur de transformation sociale en se réappropriant l'espace public et en construisant un musée à ciel ouvert accessible à tous (MU, s.d.).

changement dans la signature artistique du collectif (qui produisant avant des dessins en noir et blanc), ainsi que dans la façon dont il a pu harmoniser différents styles en employant la couleur dans la création de ses murales.

Les autres murales, par contre, se trouvent dans l'espace d'exposition J.A. DeSève, qui héberge les présentations éducatives résultant du programme « Le Musée en partage ». Cette initiative s'est faite en collaboration avec les communautés dont l'objectif est de rendre l'art accessible et de permettre aux gens d'aborder différentes problématiques par le moyen d'une manifestation artistique.²⁷ Il s'agit d'une salle dont les murs et le plafond sont dissimulés par une multitude de dessins qui n'ont pas de lien avec la collection ou avec la mission pédagogique dans laquelle s'inscrit le musée, mais qui ont été réalisés pour habiller ces espaces (Fig. 4.7 et 4.8). Encore une fois, EN MASSE réussit à faire en sorte que les artistes appelés pour ce projet font cohabiter leurs différentes techniques en travaillant avec la même palette pour produire d'immenses murales. Cela permet à chacun de pouvoir finalement créer un « effet de masse » où chaque contribution devient partie d'une œuvre plus grande.

Le deuxième groupe d'artistes invités est MU: ses membres sont intervenus sur les murs de la nouvelle salle de lunch au Pavillon pour la paix. Ce collectif montréalais est un projet artistique qui fait appel à différents artistes pour embellir la ville en réalisant des murales dans les communautés locales (MU, 2017). Sous la direction d'Elizabeth-Ann Doyle, les artistes convoqués travaillent sur une thématique proposée et préapprouvée; à la différence d'EN MASSE, ils contribuent à une murale de façon collective ou en groupe, avec moins d'improvisation. Dans le contexte du musée, la direction artistique de MU a invité de quinze artistes, parmi lesquels se trouvaient de jeunes peintres et des étudiants, pour aménager l'espace Arc-en-ciel ou

²⁷ « Le Musée en partage » est une initiative du Musée des beaux-arts de Montréal qui offre des activités gratuites aux publics marginalisés par l'entremise de plus de 300 organismes communautaires (Rapport annuel 2012-2013 : 11).

la salle de lunch des élèves à l'Atelier international d'Éducation et d'art-thérapie Michel de la Chenelière.²⁸ Cette fois-ci, le musée a repris d'une certaine façon le concept utilisé pendant l'exposition *Big Bang*, soit l'utilisation des œuvres de la collection du musée comme point de départ pour la création de nouvelles œuvres.

Avec ce détournement de la collection, le MBAM voulait retravailler celle-ci et créer des références sur les œuvres pour les publics plus jeunes. Un total de 74 pièces de la collection ont été réinterprétées, parmi lesquelles on trouve entre autres des œuvres de David Altmédj, Joan Miró, James Tissot et Michael Snow (Fig. 4.11 et 4.12). En s'inspirant de la vaste collection du MBAM, MU a voulu incarner une globalité en sélectionnant des chefs-d'œuvre représentatifs de différentes époques, courants artistiques, médiums et origines (Bastien, 2017, p. 20). La transformation de cette salle en espace coloré et joyeux crée un environnement ludique et immersif, qui adhère très bien à la mission éducative du musée et qui attire en même temps les élèves au MBAM.

3.3.1 Les murales comme un outil de médiation

Avec le projet d'aménagement de la salle Arc-en-ciel et la création des murales par les artistes de MU, le musée a pensé aux nouvelles façons de faire des liens avec la collection. À travers les différentes œuvres reproduites, on peut faire des rapprochements avec la collection du musée d'une manière didactique et différente. Pour démontrer la diversité de la collection du MBAM, le collectif MU a fait un choix d'œuvres qui englobait le plus grand nombre de styles et d'artistes provenant de tous les coins du globe. Cette façon de repenser la médiation permet aux jeunes publics et aux éducateurs du musée de faire un jeu de reconnaissance interactif qui génère de l'intérêt envers les œuvres du musée. En étant capable de faire ces liens et

²⁸ Le Studio Arts et Éducation Michel de la Chenelière devient, à partir du 2016, L'Atelier international d'Éducation et d'art-thérapie Michel de la Chenelière. Il devient le plus « grand espace éducatif dans un musée d'art en Amérique du Nord » et « un modèle unique au monde » grâce à son volet dédié à l'art-thérapie et le mieux-être (MBAM, 2016).

de créer des dialogues permettant la discussion sur l'art au MBAM, cette approche est positive et riche, de l'opinion même de la directrice du musée. En ce sens, les interventions murales réussissent non seulement à interpeler les gens grâce à leur esthétique colorée et vivante, mais elles peuvent également générer une plateforme d'échange qui renforce la médiation envers la collection du musée.

Bien entendu, il y a une énorme importance accordée aux murales produites par différents artistes urbains à l'intérieur du musée. De plus, leur intégration à plusieurs reprises dans plusieurs projets montre qu'ils ont une place importante dans l'aménagement des espaces muséaux. Cela dit, ces genres d'intégration et de projets ne viennent pas sans limitations et sans questionnements sur la nature et le statut de ces œuvres dans un contexte muséal.

3.4 L'intégration de l'art mural au MBAM: analyse et réflexions

3.4.1 Statut des œuvres murales à l'intérieur du musée: un cas d'acquisition

Il existe une œuvre, dans la collection du MBAM, créée par plusieurs artistes d'EN MASSE. Il s'agit d'un dessin inédit en noir et blanc, réalisé par six artistes du collectif pour la campagne publicitaire de l'exposition *Big Bang* en 2011. Cette esquisse, faite avec encre sur un carton d'affiche épais (dimensions : 50,8 x 76,2 cm), contient énormément de détails tels que des créatures fantastiques, des animaux et d'autres figures animées. Les artistes se sont réunis autour d'une table et ils ont produit l'œuvre en dessinant dans toutes les directions. Cette collaboration montre la démarche cohésive du projet EN MASSE, soit de créer une œuvre qui peut être vue de plusieurs perspectives et sous plusieurs angles. Elle facilite également sa reproduction, étant donné qu'on pouvait utiliser le même cadre et ensuite le recadrer en sections, ce qui faisait de l'œuvre une bonne ressource pour les outils promotionnels du musée. De ce fait, le dessin produit par EN MASSE a été l'image de l'exposition *Big Bang* et a été utilisé pour les bannières, les dépliants, les affiches et d'autres ressources publicitaires.

À la fin de l'exposition, les directeurs du musée ont proposé l'acquisition du dessin pour faire partie de la collection du MBAM. Celui-ci a été intégré à la collection de l'institution comme œuvre sur papier en 2013, tel que mentionné dans la liste d'acquisitions d'Art québécois et canadien dans le Rapport annuel 2013-2014 du MBAM (MBAM, 2013-2014, p.43). Sur la fiche signalétique détaillée, on voit des descriptions sur les aspects techniques et artistiques de la pièce, tels que les matériaux, les dimensions et les artistes impliqués. On décrit l'œuvre comme la matérialisation « d'un monde imaginaire à la fois absurde et animé où on trouve la présence de « créatures fantastiques, des animaux aux traits anthropomorphiques, des corps mutilés, de têtes de mort » (Voir *Annexe F*). Les mentions sur l'utilisation de ce dessin pour la campagne publicitaire de l'exposition *Big Bang* ont été également faites dans la partie descriptive. Par ailleurs, il existe un rapport de recherche sur l'œuvre, produit par Stéphane Aquin, conservateur d'art contemporain à l'époque, qui a été présenté au comité d'acquisition. Le rapport ne traite pas uniquement l'œuvre acquise par le musée, mais présente également le contexte dans lequel le dessin a été produit et un l'historique du collectif EN MASSE couvrant leur démarche et leur approche artistique. Dans cette optique, le dessin d'EN MASSE acquis par le musée devient le seul exemple d'une œuvre produite par un artiste ou un collectif d'artistes urbains qui fait partie de la collection du MBAM.

Étant donnée la nature souvent éphémère des créations des artistes urbains, le musée a voulu garder la trace de ce dessin comme une référence à la fois de l'approche artistique du collectif et de la campagne publicitaire de l'exposition de 2011. Cependant, sur le plan de l'intégration des œuvres des artistes urbains au musée, on rencontre toujours des ambivalences et des perceptions opposées sur le statut de ces œuvres. Un des questionnements rencontrés avec cette œuvre tourne autour de sa valeur acquisitive. Selon Botkin, l'œuvre avait été créée avec le but de servir comme un modèle pour des outils de promotion. Si l'œuvre entrait ou n'entrait pas dans la collection du musée n'était pas une préoccupation pour les artistes. De plus, il ne

s'attendait pas à que l'œuvre aille une valeur marchande et puisse être collectionnée. Le MBAM a voulu la conserver et l'intégrer à sa collection parce qu'on la voyait comme une œuvre d'art qui méritait d'être acquise, mais aussi parce que les murales produites pour l'exposition étaient temporaires. D'une perspective muséale, l'intérêt pour la sauvegarde de cette œuvre renforce la fonction de conservation, vu qu'elle n'aurait pas été nécessairement conservée dans l'un des studios des artistes impliqués. La conservation et la préservation figurant parmi les fonctions muséales les plus importantes à l'intérieur des musées, le MBAM a su établir la pertinence d'une telle production artistique et lui donner sa place dans le monde de l'art contemporain.

3.4.2 La conservation et la préservation des murales réalisées à l'intérieur du musée

Il est fort clair que l'art urbain a acquis une reconnaissance remarquable à l'échelle internationale depuis la dernière décennie. Par conséquent, il n'est pas étonnant qu'une institution comme le MBAM intègre les pratiques d'art urbain en invitant des collectifs reconnus sur la scène artistique underground de Montréal. Cela dit, la façon dont on regarde et comprend le travail fait par ces collectifs à l'intérieur du musée varie significativement du point de vue muséal et du point de vue des artistes eux-mêmes. Un des enjeux concernant le processus d'intégration des murales au musée se trouve au niveau sémantique : le musée a une tendance à voir l'intégration de ces pratiques comme une transposition de ce qui est fait dans la rue. Par la suite, quand on considère les œuvres au musée comme des pièces « *street art* » ou « graffiti », on assume une certaine catégorisation pour toutes les créations qui proviennent des artistes du réseau d'arts urbains. Avec l'exposition *Big Bang*, par exemple, le musée avait l'intention de capturer la scène du *street art* montréalais à travers le travail d'EN MASSE. Même si dans EN MASSE beaucoup d'artistes sont des artistes urbains, l'ambivalence dans le discours se manifeste dans la nature du travail qui a lieu au musée. Pour le collectif, le travail fait à plusieurs occasions au MBAM ne constitue pas du *street art* ou de l'art urbain, mais plutôt du muralisme, tandis que l'institution le voit comme du *street art*. De plus, Botkin soutient que le *street art* est tellement

vaste comme univers qu'on ne peut pas le réduire à des murales. Il y a différentes démarches et pratiques à l'intérieur des arts urbains qui semblent difficiles à comprendre pour les institutions. Le langage utilisé influence comment l'art est perçu par les deux partis et dans des contextes différents.

De plus, il y a une position contradictoire quant à la conservation et quant à la nature des pratiques artistiques urbaines. Dans le discours institutionnel, on dresse souvent un portrait des artistes urbains comme des artistes de l'éphémère, qui ne sont pas intéressés à voir leur art préservé à l'intérieur des musées. Selon Bondil, la vocation de ces artistes est de travailler sur les murs, et la conservation de leurs œuvres n'est pas une affaire qui les inquiète quand on leur pose la question (Entrevue, 10 juin 2017). Cependant, plusieurs initiatives de la part d'EN MASSE prouvent que les membres du collectifs sont prêts à au moins considérer les possibilités de conservation de leur travail. En effet, avec l'exposition *Big Bang*, les artistes d'EN MASSE ont réfléchi à la façon avec laquelle les murales ont été créées. Selon Botkin, ils avaient considéré la possibilité de conserver l'œuvre une fois l'exposition démontée. Dès le début, ils débattaient au sujet du travail sur le mur et de la création de lambris pour couvrir toute la salle d'exposition et diminuer l'effort de démontage à la fin. Cela démontre qu'on ne peut tenir pour acquis que les artistes urbains perçoivent toujours leur travail comme éphémère. Cependant, ils ont toujours préféré le travail direct sur les murs pour plusieurs raisons. La première renvoie à une question budgétaire concernant la couverture de la pièce par des panneaux : la salle d'exposition la plus grande leur avait été allouée. La deuxième était tout simplement la poursuite de la poésie capturée en créant une murale, et l'éphémérité attachée à une œuvre vouée à la disparition (Entrevue, 10 mai 2017). On revient aux idées d'interaction avec les murs et d'intervention sur les murs.

Du point de vue des artistes, les institutions sont toujours très réticentes envers l'intégration de leurs pratiques à l'intérieur du musée. On voit souvent les musées

comme des institutions qui ne sont pas intéressées à conserver les murales à cause de l'éphémérité associée à leurs œuvres. D'une part, selon Botkin, puisque ces murales ne vont pas durer longtemps, le musée va éventuellement se servir des murs pour d'autres projets. D'autre part, amener les pratiques des artistes urbains au musée est perçu comme étrange, vu qu'à l'intérieur du réseau *street art*, ces arts ne sont pas conçus pour les institutions (Entrevue, 10 mai 2017). De toute évidence, ces artistes ne sont pas les premiers à produire des murales sur les murs des musées, mais le fait de les inviter à participer dans un projet à l'intérieur d'une institution est un phénomène inhabituel pour plusieurs artistes.

Malgré les positions divergentes sur la conception artistique et la valeur des œuvres murales, il y a des aspects positifs des réalisations d'artistes urbains dans un contexte muséal. Par exemple, la création de ces murales au MBAM étant une pratique *in situ*, il existe des risques liés à la production et à certains aspects techniques quand on travaille directement sur les murs du musée. Comme partie du processus créatif pour l'exposition *Big Bang*, EN MASSE décide de photocopier à grande échelle les images d'œuvres de la collection que le collectif voulait mettre en valeur dans les murales. Ils voulaient ensuite les découper et les coller sur les murs, puis créer des nouveaux motifs autour de ces *wheatpastes*. L'équipe du musée a manifesté sa préoccupation quant à l'utilisation d'une colle directement sur les murs. Le MBAM a été très réceptif vis-à-vis les idées des artistes et leur façon de travailler, les encourageant et les rassurant au sujet de la réparation des murs après l'exposition (Entrevue, 10 mai 2017). Des conversations sur les aspects techniques du travail des artistes ont certainement fait partie du protocole muséal lors de la conception des projets d'exposition. Cela dit, ce ne sont pas tous les musées qui sont ouverts à ces dialogues et à prendre des risques, même mineurs, au moment d'allouer ce genre de liberté aux artistes. C'est ce qui rend le cas du MBAM intéressant.

3.4.3 La documentation et le procès de pérennisation au MBAM

Dans le cas des productions éphémères, la documentation devient une procédure cruciale de conservation et de préservation, autant pour les musées que pour les artistes. Cependant, la notion de la conservation des murales est très ambiguë dans le cas du MBAM. Cela se voit à travers la perception qu'on a des œuvres produites à l'intérieur du musée, ainsi qu'à travers les mesures de documentation et de pérennisation de celles-ci. En consultant les archives du musée, on se rend compte que, à l'exception de l'œuvre acquise en 2013, toutes les productions murales réalisées par EN MASSE et MU possèdent uniquement de la documentation photographique et vidéo. Contrairement à l'œuvre sur papier, on ne trouve pas de rapports de recherche ou de documents textuels témoignant du statut de ces œuvres à l'intérieur du musée. Ces murales ayant une place importante au sein du musée, on s'attendrait pourtant à ce qu'elles aient un dossier constitué en bonne et due forme, qui corrobore leur place dans l'institution et la valeur historique, culturelle et artistique de ces œuvres pour celle-ci.

Au-delà des communiqués de presse et des autres outils promotionnels, les seuls registres sur les murales créés par les différents collectifs sont les nombreuses photographies et les quelques capsules vidéos qui montrent leur processus de création. La couverture photographique constitue déjà une fonction importante à l'intérieur des musées, en permettant de construire une mémoire sur les activités des institutions. Surtout, quand il s'agit d'art éphémère au musée, cette documentation visuelle devient un élément précieux pour la recherche. Parallèlement, ces mesures sont habituellement prises par les artistes urbains qui constituent eux-mêmes une archive qui reflète leur travail éphémère. Dans le cas d'EN MASSE, par exemple, les artistes essaient de documenter chaque projet dans lesquels ils s'impliquent, même si ce n'est ni toujours simple ou ni toujours possible. Il y a aussi la difficulté de désigner une personne suffisamment disponible et compétente pour documenter tout le processus créatif (Entrevue, 10 juin 2017). Pour les projets de grande envergure, les

artistes adoptent une position plus ferme et s'engagent à ce que leur travail soit documenté plus minutieusement. On peut citer en exemple le catalogue produit en collaboration avec MBAM pour l'exposition *Big Bang*. La création de ce catalogue a requis beaucoup d'effort de la part du collectif; pour eux, c'était un aspect très important de leur collaboration avec le musée, étant donné que la réalisation du document impliquait une réflexion sur leur travail et sur leur participation dans une institution. Ce catalogue révélait aussi l'importance que le musée avait accordée à ces artistes et à leur travail : l'institution prenait leur travail au sérieux et reconnaissait l'importance de ces créateurs dans le milieu artistique local.

Certes, l'art mural paraît être un style artistique qui a beaucoup influencé la façon avec laquelle le MBAM a envisagé l'habillement des espaces éducatifs. Cela dit, il est intéressant de voir que le musée n'a pas poussé la réflexion, dans ses documents, sur ce que ces murales constituent pour l'institution, sur leur signification par rapport à la collection et sur leur statut en tant que productions artistiques placées à des endroits très visibles dans le musée.

3.4.4 La réalisation des pratiques d'art urbain à l'intérieur du musée

Il est évident que les murales réalisées à l'intérieur du musée n'ont pas les mêmes significations que celles produites dans les rues. Cependant, il y a des aspects positifs quant au passage des artistes urbains dans les institutions muséales. En plus de la reconnaissance qu'on obtient de la part des musées, il y a des aspects du travail dans ceux-ci qui rendent la création des murales plus facile. Au musée, on peut trouver un environnement qui facilite la création, où l'on peut compter sur une équipe de soutien technique. On s'expose également à un type différent de public, ce qui rend possible un rayonnement plus vaste des pratiques des artistes urbains et un positionnement de leur art dans une sphère artistique où leurs œuvres ont autant d'importance que d'autres créations contemporaines. Cependant, il manque toujours l'exposition au public durant le processus créatif et la connexion avec les alentours. Pour des raisons

de logistique et de sécurité, le public ne voit pas le processus de réalisation des murales à l'intérieur d'un musée. Pour Botkin, la connexion avec le grand public est un des aspects de la création des murales dans les rues qu'il aime le plus (Entrevue, 10 mai 2017). Dans le contexte muséal, les montages d'expositions se font souvent pendant que le musée est fermé au public, pour éviter les risques liés à la production. Cela empêche l'interaction dynamique qui peut émerger quand on travaille dans les rues, ainsi que les liens avec la communauté et les lieux où les artistes décident de produire leurs murales. Il y a aussi de la performativité, lors du travail dans les rues. Dans un sens, la décontextualisation de la pratique des artistes urbains altère l'aspect performatif des œuvres, étant donné que la création de celles-ci doit impliquer la présence de spectateurs.

Malgré les changements apportés aux interactions avec les œuvres, l'intérêt démontré par le MBAM pour ces créations à l'intérieur du musée est un pas significatif quant à l'inclusion des artistes urbains. En intégrant à ses murs les pratiques de travail collaboratif et participatif des collectifs EN MASSE et MU, le MBAM s'ouvre à explorer des démarches artistiques qui lui sont étrangères. Autrement dit, ce qui est significatif dans cette inclusion n'est pas seulement le fait d'intégrer l'art mural et de laisser les artistes réaliser des œuvres *in situ*. Comme démontré antérieurement, le musée avait déjà eu à quelques reprises d'autres œuvres murales dans ses salles. Il s'agit plutôt, ici, d'adopter de nouvelles pratiques et des artistes qui ne sont pas très souvent invités à faire des projets dans les institutions muséales, de voir la valeur de leur travail et d'accueillir de nouvelles perspectives sur ce qu'est l'art et comment ce dernier stimule les publics. Comprendre leur importance et l'impact qu'ils peuvent générer chez les communautés est important pour ces artistes. Selon Botkin, le fait qu'EN MASSE ait été invité à participer à une exposition soulignait l'importance accordée aux pratiques underground et l'intérêt du MBAM de les inclure dans le spectre de l'art. Par exemple, lors de la création des murales dans le *Lounge* des familles et les espaces éducatifs, EN MASSE a invité l'un des gardiens de sécurité du

musée à prendre part au processus créatif. Faire de ce surveillant un illustrateur honoraire a brisé une barrière et a créé une petite communauté. Ce faisant, le musée intègre des artistes que ne font pas partie de ses divers projets. D'ailleurs, le musée a également respecté le processus créatif en étant ouvert à la perspective artistique d'EN MASSE et en encourageant la dynamique d'équipe. Même s'il s'agit de petits efforts comme ceux-ci, les collaborations des artistes urbains et du MBAM peuvent aider à élargir les publics muséaux et fournir des conditions dans lesquelles il est possible de créer un impact sur les communautés, ce qui reflète les mandats d'EN MASSE et du MBAM.

CHAPITRE IV

WALL DRAWINGS AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON

Le cas du Musée d'art contemporain de Lyon (MacLyon) en France porte sur un exemple différent d'intégration de l'art mural. Il s'agit d'une exposition qui a privilégié ses murs comme support et endroit de création. *Wall Drawings-Icônes urbaines* a été présentée au musée du 30 septembre 2016 au 15 janvier 2017. Elle a été un projet de commissariat collaboratif entre le directeur du musée Thierry Raspail et deux commissaires invités, Julien Malland, *street artist* aussi connu sous le pseudonyme de Seth Globetrotter, et Hervé Perdriolle, galeriste indépendant. Pendant dix jours, neuf artistes provenant de pays différents, et qui ont comme pratique l'art mural, ont été invités à produire des œuvres sur les murs du musée.²⁹

Même si l'intégration des œuvres d'art mural n'est pas un phénomène nouveau au musée, le MacLyon s'est démarqué des autres projets d'intégration de l'art mural urbain à travers la conceptualisation de l'exposition et la programmation diversifiée qui y a eu lieu. Le cas du MacLyon est intéressant quand on veut voir la manière avec laquelle cette intégration soulève plusieurs questionnements au niveau de la mise en scène, de la médiation et de la documentation ou de la pérennisation de murales urbaines éphémères.

4.1 Le récit et discours muséal: les murales *street art* comme une pratique globale

À la différence de plusieurs expositions sur le *street art*, *Wall Drawings-Icônes urbaine* avait au centre de son récit le portrait d'artistes du monde entier et visait à éviter les barrières et à unifier différents artistes par leur travail. Le point de départ, qui a servi d'inspiration pour la thématique de l'exposition, est le parcours artistique de Seth, artiste et co-commissaire de l'exposition, qui est profondément attaché à ses

²⁹ Voir le communiqué de presse *Wall Drawings. Icônes urbaines*, récupéré de http://www.maclyon.com/static/mac/contenu/fichiers/dossiers_presse/2016/dp-Wall-Drawings.pdf

voyages partout dans le monde, ainsi qu'à la forte contextualisation de ses murales dans les endroits qu'il visite:

« L'histoire de l'exposition, son récit, serait celle de Julien Malland, l'étonnant voyageur qui depuis des années partage les murs, les quartiers, les bombes, les gestes et les idées avec le reste de la planète et signe Seth. Son parcours serait le trait d'union entre la géographie, les artistes, les icônes et les images. L'ambition de l'exposition consiste à confondre les terrains et fondre les clôtures. C'est un voyage en autant de pays qu'il y a d'artistes.»³⁰

Les trois commissaires se sont interrogés sur plusieurs aspects de l'art mural et de sa représentation au sein du musée. D'abord, le questionnement principal a été de savoir comment légitimer une exposition sur le *street art* intramuros capable de rendre justice à ses caractéristiques. Comme le soutient Thierry Raspail : « Était-il bien "légitime" en effet, d'inventer un espace et des murs-de-dedans quand tout devrait se passer dehors, et à fortiori dans un musée où les murs sont (pré)destinés à recevoir des images? ». ³¹ De plus, il y avait la question de la représentation de la diversité culturelle, idée qui était le fil conducteur de l'exposition. Le choix des participants au projet s'est, par conséquent, fait à partir d'artistes que Seth lui-même avait rencontrés au cours de ses voyages. Évidemment, les artistes sélectionnés n'avaient pas seulement comme pratique le muralisme. Tout leur travail s'inspirait des traditions, de la culture populaire ou des enjeux sociopolitiques de leur pays.³² Par le biais de la diversité, autant des cultures que des approches artistiques, le musée a évité de

³⁰ Voir le communiqué de presse *Wall Drawings. Icônes urbaines*, récupéré de http://www.mac-lyon.com/static/mac/contenu/fichiers/dossiers_presse/2016/dp-Wall-Drawings.pdf

³¹ Ibid.

³² Les neuf artistes étaient : Charley Case (Belgique), Franco Fasoli / Jaz (Argentine), Kid Kréol & Boogie (La Réunion), Addam Yekutieli aka Know Hope (Israël), Reko Rennie (Australie), Saner (Mexique), Teck (Ukraine), Elliot Tupac (Pérou) et Wenna (Chine).

proposer un récit historique et chronologique plutôt convenu de l'art mural urbain.³³ D'ailleurs, il a choisi davantage un discours où l'on présentait l'étendue de la pratique et la multiplicité de formes de création de l'art mural, en soulignant tout particulièrement la représentation des traditions et des arts autochtones à travers ce type d'art.

En tenant compte de cette trame narrative, le MacLyon est resté dans une ligne largement thématique. On a évité la contextualisation de l'art mural et du *street art* dans un sens plus large pour privilégier le parcours de chaque artiste, mais surtout pour montrer comment celui-ci avait évolué au fil des années. De plus, il a été question de leur processus créatif ainsi que de la décontextualisation de leur travail quand celui-ci était accompli à l'intérieur du musée.

4.2 Conception et mise en scène de l'exposition

L'exposition a été organisée dans cinq salles de dimensions variables, qui se trouvent au premier étage du musée (voir *Annexe B*). Elle a été presque entièrement composée de murales réalisées *in situ*, avec très peu de textes. Selon la chargée d'exposition Isabelle Betolotti, le musée a voulu garder les murs existants au maximum pour donner aux *street artists* l'opportunité d'intervenir sur des contraintes murales. Donc, sept artistes – Charley Case, Kid Kréol & Boogie, Reko Rennie, Saner, Teck, Elliot Tupac et Wenna – ont produit des murales directement sur les murs du musée ou, dans quelques cas, sur de grands panneaux qui recouvraient les murs. (Voir *Annexe G*)

Il est pertinent de souligner que quelques artistes n'ont produit aucune murale pour l'exposition, mais sont intervenus sur les murs autrement. Il y avait en effet une petite section du mur, dans l'une des salles d'exposition, avec des projections des

³³ D'autres musées tels que le Tate Modern à Londres, le MOCA à Los Angeles, le Musée de la Poste à Paris, et le Baltic Centre for Contemporary Art ont produit des expositions sur le *street art* et le graffiti en se concentrant sur l'histoire et les controverses des diverses pratiques d'art urbain.

interventions réalisées par l'artiste Addam Yekutieli, alias Know Hope. Son œuvre au musée consistait, bien sûr, en un travail préalable sur le terrain à Lyon, au cours duquel il a filmé différents espaces de la ville avec quelques interventions sur les rues, laissant derrière lui des messages subtils, mais très visibles. Par la suite, il a filmé la réaction des passants, qu'il contrastait avec d'autres images capturées à la frontière entre Israël et Palestine (Fig. 4.15).

L'artiste et commissaire Seth a aussi consacré une section de l'exposition à son installation *Dans ma tête*, un rassemblement de plus de 1000 dessins d'enfants du Brésil, de Chine, du Japon, de Madagascar, de la Réunion et d'Ukraine. Ces autoportraits sans portraits ont été collectés par l'artiste au cours de ses voyages (Raspail, 2016 : 102). L'artiste a également invité les enfants lyonnais à contribuer à cette installation jusqu'à une semaine avant l'inauguration de l'exposition (Fig. 4.16). Aussi, l'artiste argentin Franco Fasoli (Jaz) a réalisé une grande œuvre de 3 m x 14 m, intitulée *Ritual de Iniciación – Como Latinoamérica le da la bienvenida a sus nuevas dictaduras (Rituel d'Initiation – ou comment l'Amérique latine accueille les dictateurs)*. Le collage mural a été réalisé complètement à l'intérieur du musée, pendant quinze jours, sur un papier canson blanc où l'on a superposé une variété de coupures en papier canson à couleurs mi-teintes (Fig. 4.17).

Ces trois dernières œuvres sont attirantes dans le cadre de cette recherche, puisqu'elles explorent de nouvelles façons d'intervenir sur le mur. Le titre *Wall Drawings-Icônes urbaines* suggère une interprétation sur les arts urbains qui favorise le mur comme support et comme endroit de création. On s'attend à la création *in situ* des œuvres sur les murs, et évidemment cette démarche a été largement employée dans l'exposition. Néanmoins, il est important de souligner que certains artistes ont évité cette méthode typique et ont repensé les façons de concevoir des pratiques qui peuvent être appliquées aux murs, sans peindre ceux-ci directement.

4.3 Le montage : une opportunité de rapprochement avec le public

Avec cette exposition, le MacLyon a réfléchi aux différentes manières de rendre une exposition accessible au public. Pour la première fois, le musée a osé ouvrir ses portes au public pendant les jours de montage. À l'intérieur de l'évènement *10 jours exceptionnels Wall Drawings*, le musée encourageait le public, sur réservation, mais de façon gratuite, à voir directement le processus créatif des murales et à rencontrer les artistes pour découvrir leurs techniques et l'évolution de leurs œuvres. Cela a donné aux personnes qui ne font pas partie du musée l'occasion de voir ce qui se passe avant l'inauguration d'une exposition et de vivre le processus de montage avec les artistes eux-mêmes. En effet, ce type de mesure, bien qu'inhabituel dans les musées, a permis au MacLyon de se montrer innovateur et de penser aux interactions entre artistes et public.

En invitant des artistes muralistes au musée pour produire des œuvres sur les murs, il y a un aspect performatif qui se greffe au montage des œuvres. Cet aspect performatif, bien que réalisé en tout temps dans les rues, n'implique pas nécessairement la présence d'un public. Néanmoins, étant donné l'exposition de l'artiste dans l'espace public, on a toujours la possibilité de rencontrer des passants qui s'arrêtent pour contempler, et parfois interagir avec les artistes. En ce sens, le MacLyon a facilité la rencontre des artistes et des passants, permettant l'observation du processus comme on le voit dans les rues. Comme le souligne Bertolotti, les *street artists* sont habitués à rencontrer le public dans les rues, et pour le MacLyon il était important de faire dialoguer les pratiques issues de la rue avec l'espace muséal.

Pour des raisons de sécurité et de logistique, il est évident que l'évènement s'est fait sur réservation, et avec un nombre limité de personnes par visite. Comme l'affirme Jaz:

« Nous sommes le regroupement d'artistes qui est un peu plus proche de ce genre de relation [interaction avec le public], ou qui est plus prédisposé à ce

type de relation, et les gens ont vraiment apprécié et vécu l'expérience avec une autre intensité. Peu importe s'ils comprenaient ou pas ce qu'on faisait, ou le message qu'on voulait transmettre, les gens sont curieux et ils étaient ravis de voir le processus de quelque chose dont souvent ils ne font pas partie. » (Entrevue, 12 mai 2017).

Même s'il y a eu des vagues de public considérables, comme le soutien Jaz, les rencontres à l'intérieur du musée ont incité des dialogues et suscité l'intérêt des visiteurs pour le travail des artistes. Les visiteurs ont pu leur poser des questions en direct et les voir travailler dans un espace différent de celui des rues.

4.4 Un musée qui sort de ses murs : *Wall Drawings* et le volet extramuros

En plus de définir un parcours à l'interne, le musée a également conçu une prolongation de l'exposition à l'extérieur du musée. Le volet *Wall Drawings dans la ville* s'est produit dans sept arrondissements de Lyon et dans différents espaces qui comprennent des stations de métro, des stationnements intérieurs, des façades d'édifices ainsi que des murs extérieurs. Toutes les interventions sont détaillées dans une carte qui indiquait, dans chaque arrondissement, les points où les artistes ont créé sur des murs. Cet outil se trouvait dans les dépliants disponibles au musée, sur le site Internet du MacLyon, ainsi que dans le catalogue de l'exposition (voir *Annexe I*). Ces interventions extramuros ont été fréquemment mentionnées sur les réseaux sociaux, notamment la page Facebook du MacLyon, et permettaient aux curieux et aux passionnés du *street art* d'être au courant de la localisation des murales et du travail en cours.

En plus des visites guidées pour différents groupes cibles, et d'une visite commentée par les commissaires Seth et Hervé Perdriolle, le musée a aussi développé des

activités de médiation autour des murales extérieures. Trois balades urbaines³⁴ ont été organisées pour permettre aux gens de découvrir les murales et autres interventions urbaines réalisées par différents artistes. La mise en œuvre d'une telle démarche est intéressante, car les artistes présentés dans ces balades n'étaient pas nécessairement les mêmes artistes qui ont participé à l'exposition *Wall Drawings*. Avec ces visites, le musée a mis l'accent sur l'importance des rues comme contexte de création des différentes interventions et s'est plongé dans la médiation d'œuvres qui se trouvaient hors de son infrastructure.

En tenant compte de la trajectoire et de la nature de la pratique de ces artistes, il est important de souligner l'effort du musée d'encourager ses visiteurs à l'exploration des murales extérieures. En le faisant, le musée participe à un processus de croisement de deux mondes souvent très opposés. Par conséquent, en se plongeant dans la découverte de ces murales dans le MacLyon, les visiteurs tomberont sur d'autres créations produites hors du cadre de l'exposition.

De même, une autre activité extérieure s'est déroulée parallèlement à l'exposition: le *Festival Wall Drawings*. Proposé par un groupe de graffeurs de l'association culturelle Troi3 et organisé en partenariat avec le musée, ce festival a eu lieu dans l'enceinte du Collège Maurice Scève à Lyon. Se déroulant lors d'une seule journée et ouvert à tous les publics gratuitement, le festival avait au programme la création de murales par les artistes de l'exposition *Wall Drawings* et quelques artistes de la scène lyonnaise.³⁵ L'évènement a été promu sur les réseaux sociaux et a été largement photographié par le musée. En ce sens, le musée s'est inscrit dans l'évènementiel en participant à un projet qui encourage la création de murales dans la ville autant par les

³⁴ Les trois balades urbaines « Balade urbaine avec Cart'1 », « À la découverte de la Taverne Gutenberg » et « L'Ilôt d'Amaranthes » avaient accès libre sur réservation. Récupéré de http://www.mac-lyon.com/mac/sections/fr/expositions/2016/wall_drawing/avanements/balades_urbaines

³⁵ Page « Évènements » du MacLyon, récupéré le 30 janvier de http://www.mac-lyon.com/mac/sections/fr/expositions/2016/wall_drawing/avanements/festival_wall_drawin

artistes invités que par les artistes locaux. De plus, ces initiatives ont fourni l'occasion de contextualiser la pratique des artistes, de célébrer l'interaction que ces œuvres ont avec l'espace urbain et de familiariser les personnes avec l'art mural urbain et le *street art* au sens plus large.

4.5 L'intégration de l'art mural urbain au MacLyon: Analyse et réflexions

4.5.1 Un cas d'acquisition : L'art mural dans la collection du musée

Au-delà de la conception d'une exposition intramuros et extramuros d'art mural urbain, le MacLyon a aussi connu une autre forme d'intégration: le don d'une des œuvres produites dans le cadre de l'exposition (Fig. 4.17). Comme évoqué antérieurement, l'artiste Jaz – qui a commencé son parcours sur la scène graffiti argentin des années 1990 et produit également des œuvres sur toile et sur papier – a créé un collage en papiers découpés. Vu que le projet d'exposition au MacLyon impliquait l'intervention directe sur les murs du musée par la plupart des artistes invités, Jaz s'intéressait plutôt à penser une nouvelle forme d'intervention sur le mur, différente de la façon traditionnelle avec laquelle on pense quand il s'agit d'art mural. Avec l'œuvre conçue pour le MacLyon, Jaz a voulu répliquer l'expérience qu'il a eue en 2016 lors d'une exposition en Argentine avec une œuvre-collage. Cette dernière a été produite dans les rues, où les passants pouvaient participer à sa réalisation, et a été transportée au musée par la suite pour l'inclure de l'exposition. De cette manière, il s'agissait d'une œuvre produite à 50% dans les rues et 50% à l'intérieur du musée – le musée servant plus comme lieu de présentation que lieu de création. Le musée a fait part de ses réticences vis-à-vis du travail que l'artiste a proposé au point qu'il a dû les convaincre quant à sa façon d'intervenir sur le mur et la méthode de travail implémentée dans les délais accordés pour le montage de l'exposition (Entrevue, 12 mai 2017). Pour des questions de sécurité, on lui a permis de produire son œuvre seulement à l'intérieur du musée, où le public a pu observer le processus pendant le montage. Cette fois-ci, le MacLyon était le lieu de création et d'exposition en même temps.

L'énorme collage créé par Jaz fut la seule œuvre donnée au musée à la fin de l'exposition. Dans sa conception originale de l'œuvre, Jaz souhaitait que celle-ci soit détruite, comme celle qu'il avait réalisée lors de l'exposition en Argentine. Il s'intéressait à un cycle de production de l'œuvre dans les rues, suivi par sa présentation au musée et son retour au lieu de création, soit les rues. À Lyon, comme il manquait déjà l'élément fondamental du travail dans la rue, l'œuvre ne complétait pas le cercle de vie que l'artiste voulait. Par conséquent, ce dernier a proposé le don de son « mural collage » au MacLyon – le musée était intéressé à l'acquérir, étant donné qu'elle était la seule œuvre tangible de l'exposition. Jaz n'a pas uniquement joué avec la notion de l'art mural comme un art, dont la dénomination est fortement liée à son support, mais a aussi produit un objet palpable.

Que les musées s'intéressent à l'acquisition d'œuvres produites par des artistes urbains souligne l'importance de ces pratiques artistiques et l'impact qu'elles ont dans la société. Même si les murales ne sont pas une pratique artistique complètement nouvelle dans le milieu muséal, les murales produites par les artistes urbains acquièrent le même statut que toute autre œuvre qui rentre au musée. Il faut souligner que le cas de Jaz est particulier parce qu'il s'agit d'un collage. Son statut quant à sa catégorisation comme œuvre peut subir des changements. Jaz s'intéressait à développer un langage qui fait le lien entre son bagage comme artiste muraliste et le travail dans des institutions muséales, en explorant de nouvelles façons de produire des œuvres murales (Entrevue, 12 mai 2017). Sa « murale collage » est, du côté institutionnel, perçue à la fois comme une œuvre sur papier et comme une fresque, ce qui fait écho à une ambivalence sémantique sur l'appellation des œuvres. Est-ce qu'il s'agit d'une œuvre murale ou tout simplement d'une œuvre papier? La réponse ne semble pas être si évidente, étant donné que les perspectives sur la manière dont on devrait nommer ce type d'œuvre sont toujours différentes: d'un côté, les artistes, de l'autre, les institutions.

4.5.2 Documentation des murales : un processus de pérennisation

L'art mural urbain étant une pratique qui est largement éphémère, la documentation devient une procédure fondamentale pour témoigner de son existence. D'une part, le MacLyon a largement documenté le processus de création et d'installation finale des murales sous la forme de photographies et de vidéos, tant celles créées dans le parcours intérieur que le parcours extérieur du musée. D'autre part, puisqu'on parle d'œuvres produites dans un contexte muséal, la documentation fait partie des fonctions auxquelles les musées s'attardent. C'est dans cette mission de conservation et de préservation que le MacLyon s'inscrit, enrichissant la documentation des œuvres dites éphémères et rendant ces données accessibles pour la recherche. Cela dit, cette documentation peut soulever des questionnements, surtout quand il s'agit de pratiques artistiques issues de la rue. Même si les images ne permettent pas de connaître l'impact que les œuvres ont eu sur le public, comme l'explique Waclawek (2012 : 174), ou peuvent réduire les œuvres à des objets bidimensionnels et incorruptibles, comme le soutient Caffio (2015 : 76); elles nourrissent et immortalisent finalement nos souvenirs sur les œuvres en question. Grâce à l'existence des photographies et leur diffusion rapide par Internet, on peut découvrir des œuvres qui sont souvent destinées à disparaître. Comme le soutient Alison Young, les institutions muséales sont conçues comme des gardiennes du patrimoine culturel et, pour cela, doivent être capables de retracer et de diffuser leurs activités (2014 : 154). Dans cette optique, le processus de documentation contextualise chaque étape d'élaboration des murales, mais permet aussi de donner une certaine pérennité aux œuvres éphémères.

Par ailleurs, le MacLyon se plonge aussi dans le numérique en créant une source de documentation plus démocratique. On développe pour chaque exposition une reconstitution virtuelle. Dans le cas de *Wall Drawings*, quatre de ses cinq salles

d'exposition ont été reproduites à 360 degrés, en haute résolution.³⁶ Cet outil didactique et interactif permet d'agrandir et de diminuer les images dans les panoramas, pour voir plus en détail les différentes murales ou pour avoir un aperçu de la manière avec laquelle elles s'inscrivent dans l'espace d'exposition. Cette reconstitution ressemble beaucoup à l'initiative *Google Art Project* lancée par Google en 2011, avec laquelle on peut naviguer à l'intérieur de plusieurs musées. Le MacLyon a conçu cet outil en pensant à une plus grande diffusion de l'art, et en ayant aussi comme intention d'attirer les publics. En rentrant dans la salle principale, on trouve une icône sur laquelle on peut cliquer pour visualiser une vidéo récapitulative du montage, soit la création des murales et l'ouverture au public pendant ce processus. On peut également cliquer sur chacune des œuvres pour lire les cartels avec les biographies des artistes, qui sont les mêmes informations qu'on voyait dans l'exposition (voir *Annexe J*).

Cette mesure implique une façon alternative de documentation. Étant donné que les dossiers d'exposition ne sont pas accessibles au grand public, les catalogues d'exposition ainsi que la documentation produite pour les relations de presse et les réseaux sociaux sont, presque toujours, les seules façons de découvrir une exposition passée. D'une part, la visite virtuelle permet aux gens de se familiariser avec la scénographie et de voir autrement une exposition qu'ils n'ont pas eu l'occasion de visiter. D'autre part, avec cette visite virtuelle, il est possible d'apprécier une exposition d'une manière que les photographies ne peuvent pas nécessairement fournir. Comme le soutient Mme Isabelle Bertolotti, chargée des expositions au MacLyon, le musée produit ces reconstitutions virtuelles non seulement pour conserver une mémoire des expositions, mais aussi parce que ces reconstitutions sont un outil plus adapté aux pratiques actuelles. Ces reconstitutions montrent, à la fois,

³⁶ Le MacLyon produit des visites virtuelles pour toutes ses expositions. L'exposition virtuelle *Wall Drawings* peut être visualisée en suivant ce lien: www.maclyon.com/static/contenu/WallDrawingsMACLyon1/WallDrawingsMACLyon1.html

une vue d'ensemble de l'exposition qui est plus fidèle que celle d'un catalogue. Ce ne sont toutefois pas tous les musées qui décident d'investir dans les reconstitutions virtuelles d'expositions. Les murales de *Wall Drawings* étant des créations temporaires, la version virtuelle de l'exposition devient un instrument important dans la documentation des murales éphémères. De plus, cette approche aide aussi à intégrer l'aspect lié au lieu de création, sans mettre uniquement l'accent sur les œuvres, mais aussi sur leur relation avec l'expographie.

4.5.3 Stratégie expographique: une approche innovatrice?

Au plan conceptuel et expographique, l'exposition *Wall Drawings* se démarque des autres expositions sur l'art mural et le *street art* par le fait qu'elle a voulu se concentrer sur le mur comme support et pas nécessairement sur les pratiques *street art* au sens plus large. En faisant l'étude de cas potentiels pour cette recherche, j'ai remarqué que les expositions prenaient presque toujours la même modalité, soit la transposition de la pratique dans les rues à l'intérieur de l'institution. Autrement dit, on remplace ce qui se fait sur les murs à l'extérieur en le faisant à l'intérieur du musée, soit sur les murs ou sur des panneaux installés à cet effet. De plus, il y a toujours l'incorporation d'œuvres issues de pratiques urbaines qui sont produites en studio, telles que des toiles, des illustrations ou des sculptures. En ce qui concerne le MacLyon, celui-ci s'est démarqué dans l'utilisation du mur, c'est à dire de l'œuvre sur le mur. Toutefois, on pourrait lui reprocher le fait de transposer l'art mural d'un endroit à un autre. Ainsi, il y a un manque de réflexion sur le processus créatif lui-même, sur la pratique de ces artistes dans un contexte différent et sur les dialogues qui peuvent émerger d'une collaboration entre les artistes et les institutions, soit d'un contexte de création très différent auquel ils sont habitués.

Dans cet ordre d'idées, est-ce qu'il s'agit vraiment d'une décontextualisation de l'art mural ou d'une production artistique différente au sein des institutions muséales? Pour moi, le problème se trouve dans le fait que les murales intérieures ont un

contexte situationnel différent de celles produites dans les rues. Cela révèle une nature plus conceptuelle à l'intérieur des espaces muséaux. Dans le cas du MacLyon, les commissaires ont privilégié une seule pratique parmi les nombreuses approches que l'on trouve dans le monde du *street art* et des arts urbains. L'exposition était plutôt axée sur la démonstration des différentes interventions urbaines d'artistes provenant de différentes nationalités, chacun représentant de manière très libre son lieu d'origine. Les textes soulignaient la thématique de l'exposition, un format expographique souvent utilisé dans les musées d'art contemporain, où les œuvres sont installées dans l'espace avec très peu de textes explicatifs et sont laissées à l'interprétation des visiteurs. Concernant les murales, la grande majorité couvre la totalité des murs qui leur ont été attribués et remplissent l'espace d'exposition d'une manière différente des autres œuvres d'art contemporaines. Même si les murales se trouvent sur des surfaces plates, elles donnent l'impression de remplir les salles par leurs dimensions remarquables. Quelques murales ont été produites du sol au plafond, plongeant le sujet dans l'espace d'exposition (Fig 4.14).

Bien que cette exposition ne cherchait pas à donner une approche historique du *street art*, il aurait été intéressant d'encadrer le travail des artistes participants dans un discours plus large sur les pratiques urbaines au cœur des institutions. Évidemment, le *street art* fait partie d'une pratique qui génère encore aujourd'hui plusieurs malentendus, surtout au niveau de la légalité des œuvres. De plus, la grande majorité des personnes ne comprend pas ou n'est pas au courant de l'histoire de ces pratiques urbaines, même si elles sont créées dans l'espace public. On aurait pu pousser la réflexion sur l'adaptation du travail des artistes dans un contexte muséal en considérant l'importance accordée à ces pratiques au XXI^e siècle.

Malgré tout, l'exposition *Wall Drawings* a permis au musée de penser autrement sa programmation et sa médiation auprès du public. On voit de plus en plus l'émergence de visites et de parcours guidés, surtout dans le cadre des festivals *street art* et d'art

mural. Ces visites sont de bonnes occasions pour initier le grand public à un art peu présent au musée, mais que les gens découvrent et apprécient. Comme le soutient Alison Young, il y a plusieurs initiatives qui ne sont pas muséales, mais qui font de la médiation par le biais des parcours urbains des murales. Peu importe le format de ces groupes, les balades font appel à l'idée que la marche et l'observation sont un phénomène non médiatisé. Les participants sont encouragés à penser qu'ils habitent la rue d'une manière identique aux citoyens qui passent devant une œuvre d'art dans l'espace urbain. Aussi, ces balades mettent l'accent sur l'expérience physique de l'espace public en créant un positionnement de la personne qui est radicalement différent, par exemple, de celui des sites Internet (Young, 2014 : 160). En ciblant un public diversifié, la conception d'exposition s'est faite pour que tous les visiteurs puissent comprendre et profiter de l'expérience muséale, indépendamment de leur âge et de leurs connaissances sur l'art mural et le *street art*. La composition du public était assez variée, mais on observait surtout une prédominance des groupes scolaires, vu que le montage se passait durant les heures d'école. On voit de la part du musée qu'il était important de faire le lien entre la pratique dans les rues et celle produite à l'intérieur du musée, même s'il s'agissait d'œuvres différentes produites par les mêmes artistes. Cette occasion a permis le rapprochement des gens avec les artistes et leur processus créatif. Il est évident qu'à l'intérieur du musée on ne peut pas avoir une interaction avec les œuvres d'art murales comparable à celle évoquée dans l'espace urbain. Mais le MacLyon a pu élaborer une approche reliant le parcours intérieur avec l'extérieur, tout en sortant de sa zone de confort, soit l'utilisation des espaces muséaux.

Grâce à la conception de ce projet et à la bonne réception que le public a eue envers l'exposition, le MacLyon prévoit la réalisation d'une deuxième version de *Wall Drawings*. La première exposition a servi comme un point de départ pour les futures réflexions qu'on peut apporter sur les pratiques artistiques urbaines et leurs implications dans le monde des musées. De plus, ces initiatives mettent le MacLyon

dans une position intéressante quant à la mise en valeur du patrimoine culturel urbain, qui peut encourager d'autres musées à réfléchir aux préjugés envers l'art mural urbain et à considérer les créations des artistes urbains comme des œuvres d'art méritant une place dans leurs institutions.

CONCLUSION

Cette recherche sur les murales des artistes urbains au sein des institutions muséales a relevé des réflexions et des perspectives intéressantes sur l'état de leurs pratiques dans un contexte institutionnel. Elle m'a permis aussi de prendre une position muséologique sur un sujet vaguement abordé par d'autres experts de l'art urbain et par la communauté muséale. Comme une tentative de répondre aux multiples questions auxquelles j'ai réfléchi tout au long de ma recherche, ce travail dévoile plusieurs points importants sur ces deux mondes, soit le monde des musées et celui de la rue, et sur les tactiques des artistes en vue d'interagir avec ceux-ci.

Un tout premier point est le fait que les murales ne sont pas une nouveauté au musée. L'émergence de l'art conceptuel et d'autres pratiques artistiques contemporaines pousse les institutions muséales à considérer les façons d'intégrer des œuvres comme les murales. Ce qui fait des murales *street art* un cas particulier au sein des musées est la trajectoire avec laquelle les artistes s'identifient et la relation qu'ils ont avec l'espace public. D'abord, il y a des artistes qui ont le sentiment d'appartenir au monde *street art*, mais chez qui la pratique peut aussi faire partie du monde de l'art contemporain. Ils sont ouverts à l'idée d'explorer des techniques et à les transposer dans un milieu différent, afin de démontrer leur place dans le milieu de l'art conventionnel. À ceci s'ajoute la capacité d'adaptation des artistes urbains aux conditions qui leur sont imposées dans les rues, et comment ils peuvent les transposer au musée. Les musées, par leur structure même, imposent déjà des conditions de travail différentes auxquelles les artistes doivent s'adapter pour la production de leurs murales. On pourrait dire qu'il y a une décontextualisation des œuvres lors de leur institutionnalisation. En revanche, ce ne sont pas toutes les œuvres des artistes urbains qui subissent une décontextualisation, parce que l'appellation des créations diffère d'une personne à l'autre. Sans oublier qu'à l'intérieur des musées, les artistes produisent des murales pour des contextes différents et avec des mandats différents. Ils rentrent dans les musées, qui sont gérés selon une certaine structure, avec un

public et une vision de l'art différents. Dans cette optique, les œuvres sont produites pour des institutions ayant leurs propres intérêts et leurs propres limites, mais ces institutions sont également capables de négocier avec les artistes afin de respecter leur méthode de travail. Même si l'intégration des pratiques urbaines au MacLyon et au MBAM ne constitue pas une décontextualisation des œuvres, les dynamiques à l'intérieur du processus de muséalisation de ces pratiques montrent qu'il y a encore beaucoup des préjugés et des frontières à explorer au niveau institutionnel.

Il est évident que les perspectives sur l'intégration de l'art mural au sein des institutions muséales sont encore très divisées. On retrouve des débats autour des mêmes questionnements : est-ce que les musées sont toujours disposés à intégrer dans leurs collections des œuvres d'artistes urbains qui ne sont pas tangibles? Pourquoi les murales ne sont-elles ni documentées ni traitées comme le reste des œuvres? Parle-t-on d'un respect de la trajectoire de la pratique des artistes urbains quant à leur art et du caractère éphémère de celui-ci, ou existe-t-il toujours une réticence de la part des artistes et des institutions envers le fait que leurs œuvres soient documentées, cataloguées et collectionnées? Enfin, est-ce que les œuvres d'art mural peuvent proposer des dialogues et des récits imaginaires au musée de la même façon qu'on le fait dans un contexte muséal? Cela démontre qu'il n'y a pas de réponses évidentes et qu'il y a toujours des défis concernant non seulement le statut des œuvres, mais aussi l'intention même et l'intérêt des institutions elles-mêmes pour intégrer ces pratiques.

Tant pour les artistes que pour les institutions muséales, les dialogues se limitent aussi à l'authenticité et à la place du *street art* dans les musées et comment elles diffèrent du contexte urbain extérieur. Hélas, on n'approfondit pas cette idée. Ces perspectives se centrent également autour des choix faits au moment d'intégrer l'art mural aux musées. Cette manière de représenter l'art mural, soit de le présenter toujours de la même façon et de se contenter de la réalisation de murales *in situ*, empêche l'exploration d'autres formes d'intervention sur le mur. Comme ce fut le cas

de l'artiste Jaz et du collectif EN MASSE, il y a plusieurs manières de produire l'art mural et d'en concevoir le processus créatif complet. Malgré l'intérêt porté par les différentes institutions étudiées dans ce travail, les murales ne s'intègrent pas de la même façon que d'autres exemples d'œuvres murales présentées dans les musées. À la différence des artistes conceptuels, les artistes urbains ne laissent pas nécessairement des consignes pour la reproduction de leurs œuvres dans le futur. D'après les informations amassées pour cette recherche, il y a une supposition quant à l'intérêt des artistes pour voir leurs œuvres documentées, conservées et collectionnées au sein des institutions. De plus, on voit également du côté des artistes la croyance que les institutions ne s'intéressent pas vraiment à leur art parce qu'elles sont régies par un système de valeurs et par une culture autour des objets. Ces points de vue opposés nous révèlent que les notions sur l'éphémérité sont très subjectives et que les notions d'authenticité et de valeur des murales des artistes urbains ne sont pas limitées à ce que les institutions dictent, parce qu'il y a d'autres sphères de reconnaissance. Ces œuvres sont autant un référent culturel et historique, comme toute autre production artistique. Elles sont toujours ouvertes à l'interprétation d'un public diversifié, surtout dans la rue, et les murales ne disposent d'aucun discours imposé ou contrôlé, comme on le trouve à l'intérieur des musées.

Problèmes rencontrés dans la recherche

Au-delà de me retrouver dans les dilemmes qui résultent de l'intégration de l'art mural urbain au sein des musées, j'ai rencontré quelques difficultés au long de la réalisation de ce travail. Lors des entrevues, j'ai senti des réticences de la part des répondants au moment de donner certaines informations sur la conception des différents projets muséaux. De plus, dans certaines réponses, il n'y avait pas assez de réflexion sur le sujet. J'ai dû aussi affronter le fait qu'il n'y avait pas des réponses à toutes les questions et que mes participants n'étaient pas nécessairement au courant de tout ce qui se passait dans les différents projets au MBAM et au MacLyon. Ces défis empêchent, puis empêcheront encore la recherche sur ces pratiques artistiques

dans les musées. Cela implique aussi qu'il reste encore beaucoup de dialogue à entamer entre les institutions et les artistes urbains.

Le fait de ne pas avoir été présente lors de la conception des différentes expositions et des projets qui intégraient l'art mural a aussi eu un impact sur la recherche. Dans ce cas, la documentation muséale a été la clé pour l'analyse des différents espaces et des réflexions sur les collaborations des artistes avec les institutions. La reconstitution virtuelle de l'exposition *Wall Drawings* au MacLyon a été essentielle à cette recherche, étant donné l'impossibilité de me déplacer en France. Aussi, les nombreuses photographies des murales d'EN MASSE, dont plusieurs déjà disparues, se sont avérées être un outil précieux de recherche. Elles montrent l'importance de la documentation pour les chercheurs.

Quel avenir pour l'art mural urbain dans les institutions muséales ?

Après avoir vu toutes les perspectives sur le sujet, comment les musées et les artistes urbains peuvent-ils briser leurs propres préjugés quant à l'intégration des productions artistiques urbaines, et quant à l'impact qu'elles peuvent avoir dans la communauté? D'une part, il s'agit de briser les barrières et d'être plus invitants à l'égard des publics et des communautés auxquelles les artistes urbains s'intéressent. Vu que ceux-ci ont une pratique qui est fortement liée à l'interaction avec l'espace urbain et les lieux publics, les musées pourraient construire des espaces qui incitent aux nouveaux dialogues sur les pratiques artistiques urbaines et qui invitent à une meilleure compréhension de celles-ci dans la société contemporaine. C'est un aspect important sur lequel les musées devraient se pencher. En légitimant des pratiques comme les murales *street art*, on légitimise en même temps une nouvelle génération de gens qui produisent de l'art urbain et qui s'intéressent à sa richesse et son importance. D'autre part, il serait intéressant d'approfondir les échanges entre ces deux pôles pour générer de nouveaux apprentissages et de nouvelles perspectives sur l'art, ainsi que sur sa création et sur ce qui constitue le travail urbain au sein d'un musée. Il reste encore

beaucoup à faire sur ce point, mais le fait qu'on voit de plus en plus d'évènements, d'exposition et d'autres projets institutionnels qui mettent en valeur l'art mural est déjà révélateur quant à son importance.

En outre, les dernières années ont vu l'émergence de musées consacrés à l'art urbain. Les artistes urbains ont réussi à transcender les nombreuses initiatives des musées virtuels, surtout dans les cinq dernières années, pour se retrouver dans des institutions consacrées à la création, le dialogue et les recherches sur le sujet. L'Urban Nation Museum for Urban Contemporary Art à Berlin, Art 42 à Paris et le Street Art Museum à Saint Pétersbourg sont parmi ces institutions qui ont comme mission la reconnaissance du *street art* comme l'une des formes artistiques les plus importantes de notre temps. Mais, est-ce que cela signifie que l'art urbain n'a pas trouvé sa place dans les institutions muséales traditionnelles? Est-ce que l'art urbain pose toujours des défis pour ces institutions ? On verra ce que les futurs dialogues entre artistes urbains et institutions pourront apporter sur l'intégration des pratiques au musée et sur leur valeur en tant qu'œuvres à l'intérieur de ces lieux de culture conventionnels.

ANNEXES
ANNEXE A- EXPOSITION *BIG BANG* 2011

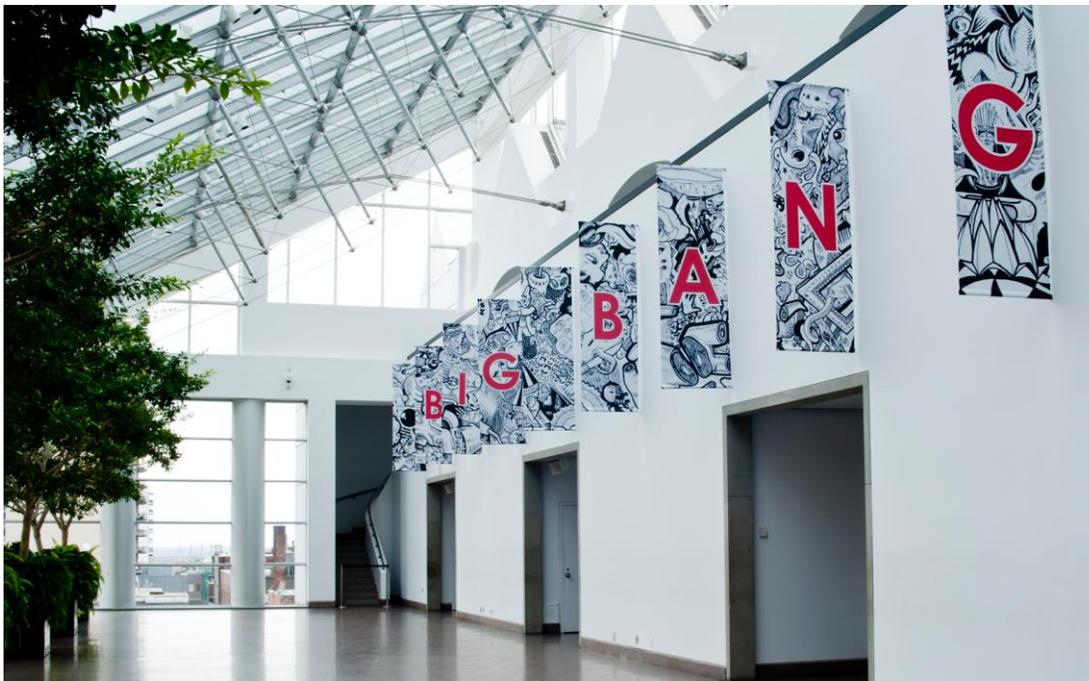


Fig. 3.1 Bannières à l'entrée de l'exposition Big Bang, 6 novembre 2011 – 22 janvier 2012, Pavillon Jean-Noël Desmarais – niveau 3. Musée des beaux-arts de Montréal. Photo : Denis Farley



Fig. 3.2 *Big Bang*, 6 novembre 2011 – 22 janvier 2012, Pavillon Jean-Noël Desmarais – niveau 3. Musée des beaux-arts de Montréal. Photo : Denis Farley



Fig. 3.3 *Big Bang*, 6 novembre 2011 – 22 janvier 2012, Pavillon Jean-Noël Desmarais – niveau 3. Musée des beaux-arts de Montréal. Photo : Denis Farley



Fig. 3.4 Œuvre d'A.R. Penck dans l'installation. *Big Bang*, 6 novembre 2011 – 22 janvier 2012, Pavillon Jean-Noël Desmarais – niveau 3. Musée des beaux-arts de Montréal. Photo : Denis Farley

ANNEXE C

L'ATELIER INTERNATIONAL D'ÉDUCATION : ESPACE D'EXPOSITION



Fig. 3.7 Espace d'exposition J.A. DeSève. Musée des beaux-arts de Montréal, Pavillon Jean-Noël Desmarais, 2016 - niveau S1. Photo Christine Guest



Fig. 3.8 Espace d'exposition J.A. DeSève, 2016. Musée des beaux-arts de Montréal, Pavillon Jean-Noël Desmarais – niveau S1. Photo : Christine Guest

ANNEXE D
L'ATELIER INTERNATIONAL D'ÉDUCATION : ESPACE BELL



Fig. 3.9 Espace Bell, 2016. Musée des beaux-arts de Montréal, Pavillon Jean-Noël Desmarais – niveau S1. Photo : Christine Guest



Fig. 3.10 Espace Bell, 2016. Musée des beaux-arts de Montréal, Pavillon Jean-Noël Desmarais – niveau S1. Photo : Christine Guest

ANNEXE E
L'ATELIER INTERNATIONAL D'ÉDUCATION : SALLE ARC-EN-CIEL



Fig. 3.11 Atelier international d'éducation et d'art-thérapie Michel de la Chenelière, 2016. Musée des beaux-arts de Montréal, Pavillon pour la Paix - Michal et Renata Hornstein. Photo : Denis Farley



Fig. 3.12 Atelier international d'éducation et d'art-thérapie Michel de la Chenelière, 2016. Musée des beaux-arts de Montréal, Pavillon pour la Paix – Michal et Renata Hornstein. Photo : Marc Cramer

ANNEXE F
DETAIL FICHE SIGNALÉTIQUE DE L'OEUVRE D'EN MASSE AU MBAM



MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTREAL
MUSEUM OF
FINE ARTS

FICHE SIGNALÉTIQUE DÉTAILLÉE
SERVICE DES ARCHIVES

NO D'INVENTAIRE 2013.84
NOM DE L'OBJET Dessin
ARTISTE/ARTISAN En Masse



BIO DE L'ARTISTE Fondé à Montréal en 2009
TITRE Dessin réalisé pour la campagne publicitaire de l'exposition « Big Bang » au Musée des beaux-arts de Montréal
CULTURE Canadienne
LIEU DE CRÉATION
DATES 2011
MATÉRIAUX Encre sur traits au crayon de couleur, sur carton
DIMENSIONS 50,8 x 76,2 cm

DESCRIPTION Artistes ayant collaborés à la réalisation du dessin : Jason Botkin, Carlos Santos, Fred Caron, Peru, Tyler Rauman et Rupert Bottenberg
Ce dessin a été réalisé par Jason Botkin, Carlos Santos, Fred Caron, Peru, Tyler Rauman et Rupert Bottenberg pour la campagne publicitaire de l'exposition Big Bang. Typique des créations d'En Masse, on y voit des créatures fantastiques, des animaux aux traits anthropomorphiques, des corps mutilés, des têtes de morts ; la matérialisation d'un monde imaginaire à la fois absurde et animé. Les artistes ont créé une composition rotative sur la surface rectangulaire du carton, conçue de façon à ce qu'elle puisse être vue selon divers angles. L'œuvre est un bel exemple du travail graphique du groupe dans un format plus intime et de manière inédite.

INSCRIPTION

Inscription Verso primary support, several signatures by artists, as well as official list of names and an inscription in black ink :

- L x centre : « CARLOS SANTOS 2011 OCT 19-20 »
- B x centre : « Tyler Rauman »
- BRC : « Jason Botkin, CARLOS SANTOS, FRED CARON, PERU, TYLER RAUMEN, RUPERT BOTTENBERG EN MASSE 2011 »
- Centre x B 1/2 : « RJJ » in thicker black marker
- Centre : « MUSEE 2011 PROMO »

PUBLICATIONS

Rapport annuel 2013-2014
Rapport annuel, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 2014, 64, voir p. 43, (III.)

Annual Report 2013-2014
Rapport annuel, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 2014, 64, voir p. 43, (III.)

HISTORIQUE DE PROPRIÉTÉ	Mode d'acquisition Début	Mode d'aliénation	Fin	Note
En Masse		Vente	2013-07-31	Vendu au Musée des beaux-arts de Montréal

ANNEXE G
VUES DE L'EXPOSITION *WALL DRAWINGS*



Fig 4.1 Vue de l'exposition *Wall Drawings Icônes urbaines* au MAC Lyon, 30 septembre 2016 - 15 janvier 2017. Œuvre de Reko Rennie. Photo : ©Blaise Adilon



Fig. 4.2 Vue de l'exposition *Wall Drawings Icônes urbaines* au MAC Lyon, 30 septembre 2016 - 15 janvier 2017. Œuvre de Saner. Photo : ©Blaise Adilon



Fig. 4.3 Vue de l'exposition *Wall Drawings Icônes urbaines* au MAC Lyon, 30 septembre 2016 - 15 janvier 2017. Œuvre de Kid Kréol & Boogie. Photo : © Blaise Adilon



Fig. 4.4 Vue de l'exposition *Wall Drawings Icônes urbaines* au MAC Lyon, 30 septembre 2016 - 15 janvier 2017. Œuvre de Seth et Addam Yekutieli aka Know Hope. Photo : © Blaise Adilon



Fig. 4.5 Vue de l'exposition *Wall Drawings Icônes urbaines* au MAC Lyon, 30 septembre 2016 - 15 janvier 2017. Œuvres de Seth Photo : © Blaise Adilon



Fig. 4.6 Vue de l'exposition *Wall Drawings Icônes urbaines* au MAC Lyon, 30 septembre 2016 - 15 janvier 2017. Œuvre de Franco Fasoli / Jaz. Photo : © Blaise Adilon

ANNEXE H PLAN D'INSTALLATION

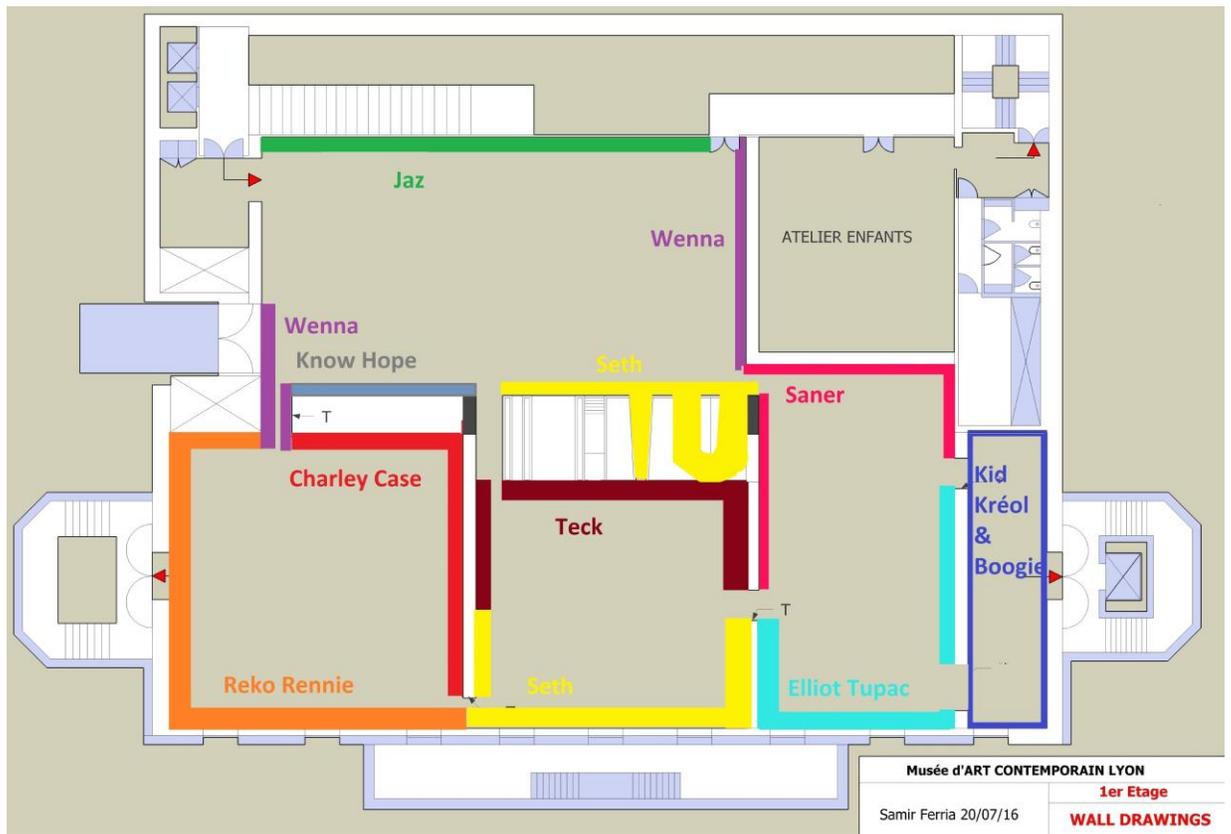


Fig 4.7 Plan haut-vue des salles d'exposition, en démarquant l'espace attribué à chaque artiste

ANNEXE I
CARTES *WALL DRAWINGS* DANS LA VILLE

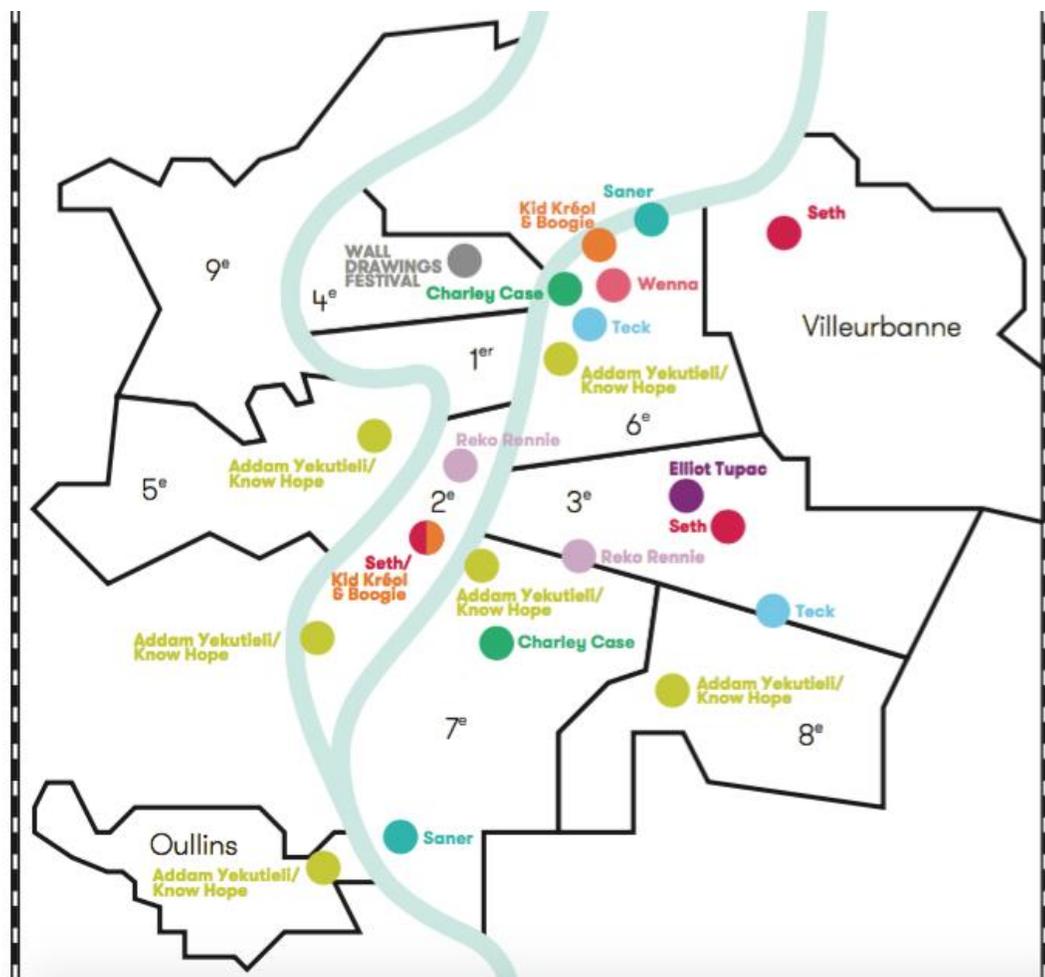
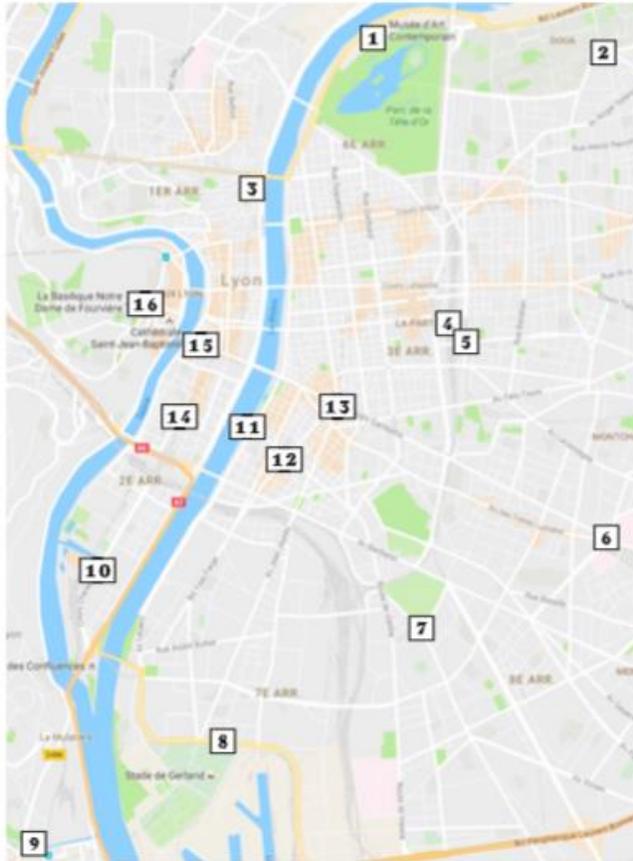


Fig. 4.8 Carte de l'évènement *Wall Drawings dans la ville* trouvée dans le catalogue qui accompagnait l'exposition *Wall Drawings : Icônes urbaines* au MAC Lyon

WALL DRAWINGS HORS LES MURS



- 1 Cité internationale/
CHARLEY CASE
(Centre de formation Clinic All),
TECK (Lyon Parc Auto, Parking P0),
WENNA (Cinémas UGC)
- 2 La Doua - Gaston Berger,
arrêt de tramway, av. Gaston
Berger et Jean Capelle /**SETH**
- 3 Collège Maurice
Scève / Festival *Wall Drawings*
- 4 Métro Part-Dieu, accès
gare / **ELLIOT TUPAC**
- 5 Arrêt de tramway
Part-Dieu - Villette / **SETH**
- 6 Métro Grange Blanche,
sortie n°8, Place
d'Arsonval / **TECK**
- 7 Nouveau cimetière
de la Guillotière,
228 av. Berthelot / **ADDAM**
YEKUTIELI / KNOWHOPE
- 8 Métro Stade
de Gerland / **SANER**
- 9 Métro Gare d'Oullins,
av. Edmond Locard / **ADDAM**
YEKUTIELI / KNOWHOPE
- 10 Confluence -
Quai Arlès-Dufour / **ADDAM**
YEKUTIELI / KNOWHOPE
- 11 Quais du Rhône,
Berge Karen Blixen / **ADDAM**
YEKUTIELI / KNOWHOPE
- 12 Mur de La Gâche,
Ilôt d'Amaranthes,
37 Rue Sébastien
Gryphe / **CHARLEY CASE**
- 13 Métro Saxe-
Gambetta / **REKO RENNIE**
- 14 Métro Bellecour / **SETH**
- 15 Parking République,
Lyon Parc Auto,
53 rue de la République /
REKO RENNIE
- 16 Basilique de Fourvière,
8 place de Fourvière / **ADDAM**
YEKUTIELI / KNOWHOPE



Fresque collaborative avec Elliot Tupac, Métro Part-Dieu,
Wall Drawings scènes urbaines, 2016 © Photo: Inès Malfaisan

*Les dates de certaines installations
sont susceptibles d'être modifiées.
Plus d'informations sur notre site
www.mac-lyon.com*

Fig 4.9 Carte et informations trouvées dans le dépliant Aide à la visite, disponible au MacLyon

ANNEXE J RECONSTITUTION VIRTUELLE DE *WALL DRAWINGS*

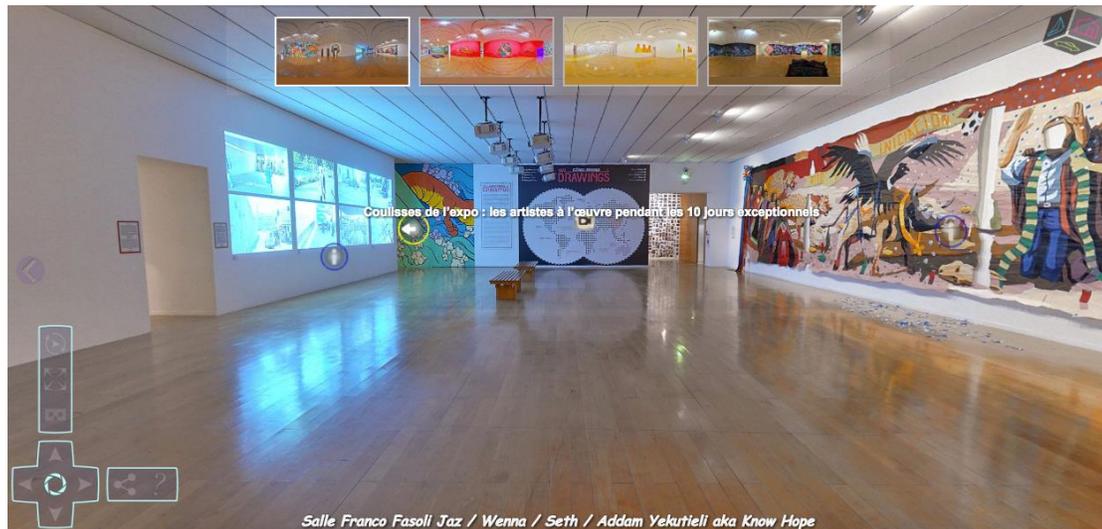


Fig 4.10 Vue d'une des salles de l'exposition *Wall Drawings* : *Icônes urbaines*

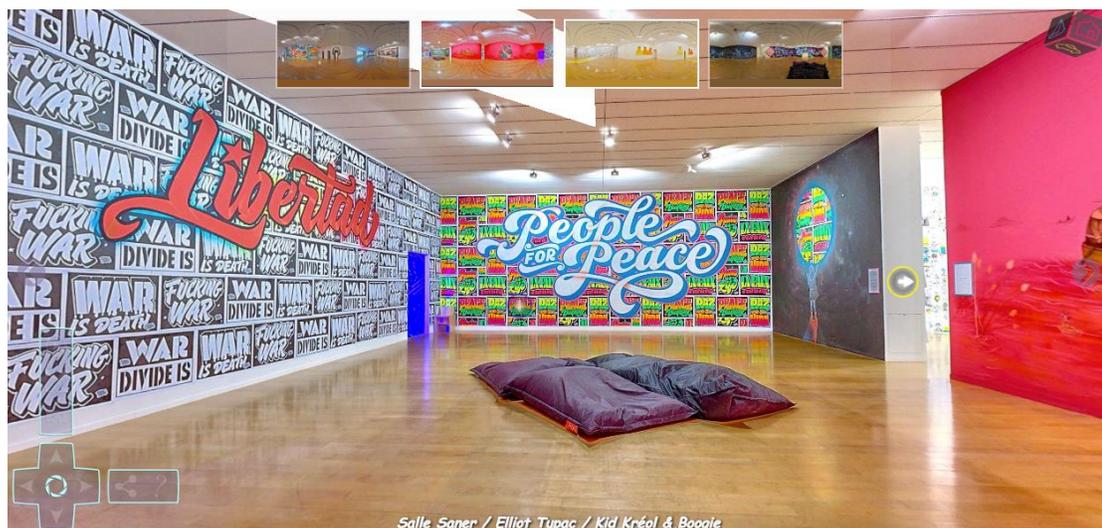


Fig 4.11 Vue d'une des salles de l'exposition *Wall Drawings*: *Icônes urbaines*

BIBLIOGRAPHIE

Monographies et chapitres de livres

- Bengtson, P. (2016). Stealing From the Public. The Value of Street Art Taken From the Street. Dans Ross, J. I. (dir.), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art* (p. 416-428). New York : Routledge Taylor & Francis.
- Bengtson, P. (2014). *The Street Art World*. Lund : Almendros de Granada Press.
- Blackshaw, R. et Farrelly, L. (2008). *The Street Art Book : 60 Artists in Their Own Words*. New York : Collins Design.
- Catz, J. (2013). *Street art, mode d'emploi*. Paris : Editions Flammarion.
- Costa, P. et al. (dir.). (2017). *Urban Intervention, Street Art and Public Space*. Lisbonne: Street Art and Urban Creativity.
- Danysz, M. (2015). *Anthologie du street art*. Paris : Ed. Alternatives.
- Dogheria, D. et Bermond-Gettle, V.d. (2016). *Street art : histoire, techniques et artistes*. Paris : Éditions Place des victoires.
- Dourado Sequeira, A. (2017). Ephemeral Art in Impermanent Spaces: The Effects of Street Art in the Social Construction of Public Space. Dans Costa, P. G et al (dir.), *Urban intervention, street art and public space* (p. 65-74). Lisbonne : Street Art & Urban Creativity International Research Topic.
- Evans, G. (2015). Graffiti and the City. From Piece-Making to Place-Making. Dans Ross, J. I. (dir.), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art* (p. 168-182). New York : Routledge Taylor & Francis.
- Genin, C. (2013). *Le street art au tournant : reconnaissances d'un genre*. Bruxelles : Les impressions nouvelles.
- Hayden, D.(1995). *The Power of Place Urban Landscapes as Public History*. Cambridge, Massachussets: MIT.
- Hein, H.S. (2000). *The Museum in Transition : A Philosophical Perspective*. Washington : Smithsonian Institution Press.
- Lemoine, S. et Terral, J. (2005). *In situ : un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*. Paris : Éditions alternatives.

- Lemoine, S. (2012). *L'art urbain: du graffiti au street art*. Paris : Découvertes Gallimard.
- Lewisohn, C. (2008). *Street Art : The Graffiti Revolution*. New York : Abrams.
- Morgan Wells, M. (2015). Graffiti, Street Art, and the Evolution of the Art Market. Dans Ross, J. I. (dir.), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art* (p. 464-474). New York : Routledge Taylor & Francis.
- Naïmi, C.d. et Gallet, L.c. (2015). *État des lieux : du graffiti et du street art*. Paris : Éditions Carpentier.
- Schacter, R. et Fekner, J. (2013). *The World Atlas of Street Art and Graffiti*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Stahl, J. (2013). *Street Art*. Postdam Allemagne : H.F. Ullmann Publishing.
- Tuttolomondo, L. (2017). Between Formal and Informal Practices to Manage the City: The Role of Street Art in the Old Town of Palermo. Dans Costa, P. G., Paula et Soares Neves, Pedro (dir.), *Urban intervention, street art and public space* (p. 75-87). Lisbonne : Street Art & Urban Creativity International Research Topic.
- Waclawek, A. (2011). *Graffiti and Street Art*. New York : Thames & Hudson.
- Young, A. (2014). *Street Art, Public City : Law, Crime and The Urban Imagination*. Londres: Routledge.
- Young, A. (2016). *Street Art World*. Londres: Reaktion Books Ltd.

Articles scientifiques

- Abarca, J. (2016). From Street Art to Murals: What Have We Lost? *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 2(2), 60-67.
- Alden Riggle, N. (2010). Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 68(3), 243-257.
- Austin, J. (2010). More to See than a Canvas in a White Cube: For an Art in the Streets. *City*, 14(1-2), 33-47.

- Baldini, A. (2016). Quand les murs de béton muets se transforment en un carnaval de couleur. *Cahiers de Narratologie* (30), 1-16. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.4000/narratologie.7469>
- Bengtsen, P. (2013). Beyond the Public Art Machine: A Critical Examination of Street Art as Public Art. *Journal of Art History*, 82(2), 63-80. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1080/00233609.2012.762804>
- Bengtsen, P. (2015). Carelessness or Curatorial Chutzpah On controverses Surrounding Street Art in the Museum. *Journal of Art History*, 84(4), 220-233. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1080/00233609.2015.1095797>
- Blanché, U. (2015). Qu'est-ce que le Street art ? Essai et discussion des définitions *Cahiers de Narratologie*(29), 1-13. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.4000/narratologie.7397>
- Caffio, G. (2015). Surveying New Muralism in Italy: Urban Art Interventions for the Regeneration of Turin's Architectural Heritage. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 1(2), 72-81. Récupéré de http://www.urbancreativity.org/uploads/1/0/7/2/10727553/journal2015_v1_n2_web_final_upt3.pdf
- Chackal, T. (2016). Of Materiality and Meaning: The Illegality Condition in Street Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 74(4), 359-370.
- Chatzidakis, M. (2016). Street Art Conservation in Athens: Critical Conservation in a Time of Crisis. *Studies in Conservation*, 61(2), 17-23. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1080/00393630.2016.1201757>
- Chukhovich, B. (2014). Le street art, un genre exilique ? *Sciences de l'Homme et de la Société*(74), 1-18. *Hyper Article en Ligne - HAL*. Récupéré de <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01011785>
- Costa, P. et Lopes, R. (2015). Is Street Art Institutionalizable? Challenges to an Alternative Urban Policy in Lisbon. *Métropoles* (17), 1-21. Récupéré de <http://metropoles.revues.org/5157>
- de la Iglesia, M. (2015). Towards the Scholarly Documentation of Street Art. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 1(1), 40-49.
- Dickens, L. (2010). Pictures on Walls? Producing, Pricing and Collecting the Street Art Screen Print. *City*, 14(1-2), 63-81. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1080/13604810903525124>

- Escorne, M. (2012). Quand les artistes font, défont, refont le mur. *Hermès, La Revue* 2(63), 181-189. Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2012-2-page-181.htm>
- García Gayo, E. (2016). Etapas del Arte Urbano. Aportaciones para un Protocolo de conservación. [Street art stages, contributions for a preserving protocol]. *Ge-conservación/conservação*(10), 97-108.
- Genin, C. (2015). Le street art : de nouveaux principes ? *Cahiers de Narratologie*(29), 1-15. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.4000/narratologie.7396>
- Gerini, C. (2016). Le street art a-t-il toujours / n'a-t-il jamais existé ? . *Cahiers de Narratologie* (30), 1-12. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.4000/narratologie.7492>
- Gerini, C. (2015). Le street art, entre institutionnalisation et alterité. *Hermès, La Revue*, 2(72), 103-112. Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2015-2-page-103.htm>
- Kullmann, C. (2015). De l'exposition de la Tour Paris 13 au concept de musée à ciel ouvert. Le street art au service du projet urbain? *Téoros. Revue de recherche en tourisme*, 34(1-2). Récupéré de <http://teoros.revues.org/2776>
- Kuttner, T. (2015). Os Gemeos and the Institutionalization of Street Art: Cyclical Narratives. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 1(2), 49-58. Récupéré de http://www.urbancreativity.org/uploads/1/0/7/2/10727553/journal2015_v1_n2_web_final_upt3.pdf
- Luque Rodrigo, L. (2016). Arte relacional en la calle. Casos de conservación colectiva [Relational art in the street. Cases of collective conservation]. *Ge-conservación/conservação*(10), 117-125.
- Mettler, M.L. (2012). Graffiti Museum: A First Amendment Argument for Protecting Uncommissioned Art on Private Property. *Michigan Law Review*, 111(2). Récupéré de <http://repository.law.umich.edu/mlr/vol111/iss2/3>
- Nascimento Gonçalves, F. (2012). « Non-art » au musée ou revisiter les enjeux des pratiques artistiques urbaines contemporaines *Sociétés*, 1(115), 51-63. doi: 10.3917/soc.115.0051 Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-societes-2012-1-page-51.htm>
- Neef, S. (2007). Killing Kool: The Graffiti Museum. *Art History* 30 (3), 418-431.

Parisi, V. (2016). Le « street art » est-il fini ? *Cahiers de Narratologie* (30). Récupéré de <http://dx.doi.org/10.4000/narratologie.7511>

Poon, S.T.F. (2016). Street Murals as a Unique Tangible Cultural Heritage: A Case Study of Artifact Value Preservation. *International Journal of Cultural and Creative Industries*, 4(1), 48-61.

Schacter, R. (2014). The Ugly Truth: Street Art, Graffiti and the Creative City. *Art & the Public Sphere*, 3(2), 161-176. Récupéré de http://dx.doi.org/10.1386/aps.3.2.161_1

Catalogues d'exposition

Deitch, J.; Gastman, R. et Rose, A. (2011). (commissaires). *Art in the Streets*. [catalogue d'exposition]. Los Angeles : Skira Rizzoli Publications

Raspail, T. (2016). (commissaire). *Wall drawings : icônes urbaines*. [catalogue d'exposition]. Milan: Silvana Editoriale.

Actes de colloque et communications scientifiques

Almansa Moreno, J.M. et al. (2014, février). La vulnerabilidad del graffiti. Los nuevos retos del siglo XXI. Dans *Conservación de arte contemporáneo: 15ª jornada* (p. 65-79). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Récupéré de http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/conservacion_de_arte_contemporaneo_15.pdf

Amor García, R.L. et al. (2012, février). La conservación de grafitis en el festival de arte urbano Poliniza 2010. Dans *Conservación de Arte Contemporáneo 13ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Récupéré de <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/13-jornada-conservacion.pdf>

García Gayo, E. (2015, février). Arte urbano. Muralismo posefímico. Dans *Conservación de arte contemporáneo: 16ª jornada* (p. 43-56). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Récupéré de https://issuu.com/museoreinasofia/docs/restauracion_y_media

Truchado Cervantes, V.M. (2014, février). Mural de arte urbano. Posibilidades de conservación. Dans *Conservación de arte contemporáneo: 15ª jornada* (p. 57-64). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Récupéré de http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/conservacion_de_arte_contemporaneo_15.pdf

Articles de revues

Bastien, T. (2017, janvier à avril). Nouvel Atelier international d'Éducation et d'art thérapie Michel de la Chenelière: C'est beau, c'est ludique...mais éducatif! *M-La revue du Musée des beaux-arts de Montréal*, 20.

Bauwens, M. (2008). Le street art fait le mur *Beaux-Arts Magazine*, 54-63.

Bousteau, F.V., Hugo (2015). Le tour du monde du street art. *Beaux-Arts Magazine No.371*, 48-61.

Bousteau, F. (2015). Street art : le mouvement artistique du XXIe siècle? *Beaux-Arts Magazine*, 3-3.

Boutouille, M. et al. (2011). Pourquoi le street art fait recette? *Connaissance des Arts*, 62-67.

Crochet, A. (2008). Le marché de l'art urbain dans lesillage de l'art contemporain. *Beaux-Arts Magazine*, 64-65.

Lemoine, S. (2014a). Collectionner, L'Art urbain. *L'Oeil*, 114-115.

Lemoine, S. (2014b). Le street art résistera-t-il à la lumière des musées? *L'Oeil*, 56-61.

Malvoisin, A. (2015). Pourquoi le marché de l'art se dispute le street art. *Beaux-Arts Magazine*, 128-129.

Murray, J.-L. (2012). Les nouveaux Studios Art & Éducation Michel de la Chenelière. *M-La revue du Musée des beaux-arts de Montréal*, 14-15.

Communiqués de presse

Lyon, Musée d'art contemporain de Lyon (2016, s.d.). *Wall Drawings. Icônes urbains* [Communiqué]. Récupéré de http://www.mac-lyon.com/static/mac/contenu/fichiers/dossiers_presse/2016/dp-Wall-Drawings.pdf

Montréal, Musée de beaux-arts de Montréal. (2011, 2 novembre). *Big Bang: Carte blanche à la créativité ou comment la collection du Musée inspire nos créateurs. Une exposition-événement gratuite et festive.* [Communiqué].

Montréal, Musée de beaux-arts de Montréal. (2016, 4 novembre). *L'Atelier international d'éducation et d'art-thérapie Michel de la Chenelière.* [Communiqué]. Récupéré de https://www.mbam.qc.ca/wp-content/uploads/2016/11/MBAM-Communique%CC%81-Atelier-International_Final.pdf

Rapports annuels

Musée de beaux-arts de Montréal. (2013-2014). *Rapport annuel 2013-2014.* Montréal : Musée de beaux-arts de Montréal. Récupéré de <http://www.mbam.qc.ca/bibliotheque/apropos/MBAM-Rapport-annuel-2013-14-Fr.pdf>

Balado et web radio

(2016, 22 décembre). *Le Street Art est-il en voie de muséification ?* [Audio]. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/le-street-art-est-il-en-voie-de-museification>

(2008, 31 octobre). *Collecting Street Art* [Audio]. Récupéré de <http://www.tate.org.uk/context-comment/audio/street-art-talks-collecting-street-art>

Mémoires et thèses

Bognar, S. (2012). *Street Art: Perpetual Alteration. An Essay Exploring the Current Standing of Street Art and Graffiti, How they are Affected by Contextual and*

Social Issues and How Society and Artists React to its Ever-changing Condition. (mémoire de maîtrise). Utrecht University, Pays-Bas.

Frederick, E. (2016). *From the Museum to the Street: A Discussion of the Tensions that Arise When Street Art is Institutionalized.* (mémoire de maîtrise, University of Sussex, Brighton, Angleterre). Consulté à l'adresse https://www.academia.edu/30929594/From_the_Museum_to_the_Street_A_Discussion_of_the_Tensions_that_Arise_When_Street_Art_is_Institutionalized_Evelyn_Frederick_Art_History_and_Museum_Curating_with_Photography. M.A. Art History and Museum Curating with Photography.

Mazenc, L. (2015). *Le street-art, ou l'institutionnalisation problématique d'une pratique contre-culturelle.* (mémoire de maîtrise, Université Toulouse Jean Jaurès, France). Consulté à l'adresse <http://dante.univ-tlse2.fr/id/eprint/494>. Master 1 Recherche et Etudes Sociologiques.

Sheldon, M. (2015). *Urban Art and Uneven Development: The Geography of "Artwashing" in Miami and Philadelphia.* (mémoire de maîtrise, University of Miami, États-Unis). Consulté à l'adresse http://scholarlyrepository.miami.edu/oa_theses.

Yang, C. (2014). *Graffiti et street art. Étude des discours historiographiques et de la critique esthétique d'une forme sociale de modernité visuelle.* (thèse de doctorat, Université de Grenoble, France). Consulté à l'adresse <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01168748/>.

Sites Internet

Brooklyn Street Art (2016) *Blu Allies : A Counter Exhibition to "Banksy & Co."* Launched in Bologna. Récupéré le 23 décembre, 2017 de <http://www.brooklynstreetart.com/theblog/2016/03/23/street-artists-launch-counter-exhibition-to-banksy-co-in-bologna/>

Brooklyn Street Art (2016) *Exposing Politics and Scholarship at "Open Walls Conference 2016"* Barcelona. Récupéré le 23 décembre, 2017 de <http://www.brooklynstreetart.com/theblog/2016/11/23/exposing-politics-and-scholarship-at-open-walls-conference-2016-barcelona/>

El País (2016). *Grafitis: ¿Conservarlos o dejarlos como arte efímero?* Récupéré le 25 janvier, 2018 de https://elpais.com/ccaa/2016/10/28/catalunya/1477683493_550396.html

En Masse (2011) *Musée des beaux-art Montréal-Big Bang!* Récupéré le 23 janvier, 2017 de <http://enmasse.info/project/musee-des-beaux-arts-montreal-big-bang/>

En Masse (2012) *MBAM – Studios Arts et Éducation Michel de la Chenelière.* Récupéré le 30 janvier de <http://enmasse.info/project/mbam-studios-arts-et-education-michel-de-la-cheneliere/>

Juxtapoz (2017). *For Banksy's The Walled Off Hotel "Vandal's Retreat," Lush Keeps it Provocative in the West Bank.* Récupéré le 23 décembre, 2017 de <https://www.juxtapoz.com/news/graffiti/for-banksy-s-the-walled-off-hotel-vandal-s-retreat-lush-keeps-it-provocative-in-the-west-bank/>

MU. (s.d.) *À propos.* Récupéré le 30 janvier 2017 de <http://www.mumtl.org/a-propos/vision/>

Street Art Today (2017). *World's Biggest Street Art Museum Opens at the NDSM Wharf in Amsterdam.* Récupéré le 30 novembre 2017 de <http://streetart.today/2017/06/07/worlds-biggest-street-art-museum-opens-at-the-ndsm-wharf-in-amsterdam/>

The Guardian (2014). *Google launches online street art gallery to bring global graffiti to anyone.* Récupéré le 30 novembre 2017 de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/11/google-street-art-project-graffiti>

Wynwood Walls (2017) *About Wynwood Walls.* Récupéré le mars 27 2017 de <http://www.thewynwoodwalls.com/overview>