

L'intervention esthétique dans l'espace public, cas des arts de la rue

Aesthetic intervention in public space, case of street arts

Zakia RMIDA

Professeur assistant

Université Moulay Ismail, FP d'Errachidia, Maroc

Abstract

This article is an analysis of the polemical relationships between street arts, particularly works resulting from pictorial and scriptural practice, with public space. We question the power of this mode of aesthetic intervention to fight against the standardization of the urban landscape. Using examples of works produced in Moroccan public space, we analyze street arts as a form of instrumentalization and aestheticization of city space.

Les arts de la rue, ou « *street art* »¹ en anglais, sont une forme de création artistique impliquant la ville comme cadre d'exercice et d'exposition. Nous tenons à préciser que dans le présent article, nous portons notre intérêt uniquement sur les formes graphiques des arts de la rue. Les œuvres issues de ce genre de création artistique sont éphémères et fragiles. Leur qualité est souvent dégradée ou elles sont catégoriquement effacées, peu de temps après leur création, à cause des effets de la nature ou suite à une décision administrative, ou d'une personne n'admirant pas cette œuvre. Autrement dit, ce ne sont pas des œuvres destinées à être préservées dans un musée ou exposées dans une galerie, elles sont créées « hors de l'institution et s'offrent souvent gratuitement »². Néanmoins, la ville n'est pas dédiée à l'art. Elle est un espace « ambigu »³, d'après Pradel. Elle est un cadre de vie d'une communauté sociale sans que l'organisation de ses espaces publics et la gestion de son paysage urbain soient prises en charge par ladite communauté. De ce fait, la ville n'appartient pas à ceux qui l'habitent, ce n'est ni une propriété collective ni personnelle. Elle est gérée par un ensemble d'institutions relevant de l'État, la grande majorité des pays ont un ministère de l'Aménagement du territoire et de la politique de la ville. L'action de ces institutions est encadrée par des lois interdisant que les murs de bâtiments soient couverts de dessins réalisés clandestinement et rejetant tout souci de règles esthétiques. Bien qu'ils soient conscients de cette ambiguïté de la

¹ Tout au long de cet article, nous employons les nominations « arts de la rue » et « street-art » dans une logique de synonymie, autrement dit, l'emploi de l'une renvoie à l'autre.

² Aventin Catherine, « Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public », *Travaux de l'Institut Géographique de Reims*, vol. 33-34, n°129-130, 2007. Spatialités de l'Art. pp.189-197.

³ Pradel Benjamin, « Entre institutionnalisation et clandestinité : les graffitis ou l'hydre à deux têtes », *Consommations et sociétés*, n°7, 2005, pp.177-189.

ville, les artistes de la rue brisent la loi, leur pratique artistique traduit une volonté d'appropriation de l'espace dans lequel ils vivent. C'est dans ce contexte que les arts de la rue mettent le point sur la problématique des rapports entretenus entre l'individu et l'espace-ville. Ils soulèvent également la question sur l'instance qui gère et organise réellement le paysage urbain. L'intervention des arts de la rue risque-t-elle de dégrader la qualité esthétique de ce paysage ? L'institutionnalisation des arts de la rue pourrait-elle favoriser une forme de collaboration bénéfique entre institutions et artistes de la rue en vue de lutter contre la normalisation de l'espace public ?

Il s'agira donc d'une analyse de certains rapports entretenus entre la ville et les arts graphiques de la rue. Nous approchons l'espace public comme contexte de réalisation et d'exposition des arts graphiques de la rue, et nous analysons les œuvres issues de cette pratique artistique comme moyen d'instrumentalisation et d'esthétisation de cet espace. Nous nous inscrivons dans la lignée des études faites sur la ville moderne comme espace et cadre d'activités sociales, et celles s'intéressant aux rapports entretenus entre espace et arts de la rue. Nous nous appuyons également sur notre expérience d'observatrice de l'évolution du street-art au Maroc.

1. La ville

Pour Grafmeyer Yves et Authier Jean-Yves, « la ville, est à la fois territoire et population, cadre matériel et unité de vie collective, configuration d'objets physiques et nœud de relations entre sujets sociaux »¹. Ils mettent ainsi le point sur la ville comme entité sociale ancrée dans une réalité spatiale. De ce fait, il faut se méfier des définitions réduisant la ville à un territoire ou espace fixe. Elle est un contexte de vie, un cadre dans lequel se passe une diversité d'événements qui contribuent à sa perpétuelle évolution et à sa complexité. L'évolution de la ville, pendant les dernières années, pourrait être justifiée par le souci de faire meilleur usage de l'espace urbain, en matière d'habitat, travail, commerce et loisirs. Cela contribue à l'émergence des modèles de villes offrant « l'*Homo-Confort* »², raison pour laquelle l'aménagement de l'espace urbain se fait dans l'intérêt d'offrir une meilleure qualité de vie. De ce fait, un grand intérêt est accordé au bâti et aux infrastructures donnant accès à un quotidien nécessitant très peu d'efforts et aucune contrainte. En effet, pour atteindre ce confort, d'immenses meubles sont apparus et

¹ Grafmeyer Yves et Authier Jean-Yves, *Sociologie urbaine*, Paris, Armand Colin, 2015, p.19.

² Boni Stefano, *Homo confort : le prix à payer d'une vie sans efforts ni contraintes*, Paris, Les Éditions L'échappée, 2022.

occupent la grande partie de l'espace public. Il est question actuellement des villes occupées par de grands murs, de « ville malade, victime de l'uniformisation »¹. Cette uniformisation s'illustre par le souci de dresser aux grandes villes, offrant un attrait touristique et un haut niveau de confort, le statut du modèle urbain à imiter, voire à généraliser, pourtant chaque ville a ses particularités géographiques, sociales et culturelles. Dans le cadre de la mise en place d'une infrastructure sportive nécessaire à l'organisation de la Coupe du Monde 2030, le Maroc envisage construire à Benslimane, près de Casablanca, le deuxième plus grand stade au monde, après celui de Pyongyang en Corée du Nord, avec une capacité de 113000 places. Une volonté de concurrencer et de reproduire des stades situés dans les grandes métropoles mondiales se lit dans cette décision très couteuse en termes de budget (500 millions d'euros) et de l'espace public. Des questions se posent sur la pertinence du choix du site et sur l'intérêt d'une telle infrastructure, après la fin du Mondial.

Souvent, l'analyse de l'espace public l'associe à la ville moderne caractérisée par « la pluralité et la complexité »². Il se constitue d'« une série d'espaces accessibles au public »³. Un espace public est en occurrence organisé pour qu'il soit fonctionnel et ouvert dans le but d'offrir des services au public. Il est ainsi représentatif de la ville comme cadre social déterminé en fonction des activités de ses habitants et de ceux qui le fréquentent, selon Mongin, « les gens sont générateurs de ville »⁴. Les artistes de la rue réclament le droit de faire partie de ces générateurs. Leur inscription de couleurs et de dessins, généralement en grands formats, sur des supports placés dans l'espace public, se fait dans une urgence communicationnelle, mais aussi par besoin de participer à la genèse du paysage urbain. Pourtant, leur participation s'inscrit, dans la majorité des cas, dans un esprit « hors de la normativité urbaine »⁵, ajoutent Riffaud Thomas et Recours Robin. Cela crée une forme de tension entre les intervenants dans cet espace et contribue à en faire un objet de déchirement et de concurrence entre plusieurs forces en con-

¹ Pradel Benjamin, « Entre institutionnalisation et clandestinité : les graffitis ou l'hydre à deux têtes », *Consommations et sociétés*, n°7, 2005, pp. 177-189.

Riffaud Thomas et Recours Robin, « Le street art comme micro-politique de l'espace public : entre « artivisme » et coopératisme », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 30 | 2016, Disponible sur URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7484> (Consulté le 15 novembre 2023).

² La Rocca Fabien, *La ville dans tous ses états*, Paris, CNRS édition, 2013, p.117.

³ Fauveaud Gabriel, *Les villes non occidentales : Comprendre les enjeux de la diversité urbaine*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2017, 25.

⁴ Mongin livier, *La condition urbaine : la ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2005, p.103.

⁵ *Ibid.*, p.5.

flit. L'intervention des artistes de la rue se fait souvent au niveau des murs, notamment d'immenses bâtiments, de sorte que « les murs qui ne sont pas faits pour dessiner le deviennent »¹. Les street-artistes réservent dès lors un usage artistique à l'espace public déjà occupé par le bâti. Leur intervention est d'une seconde main dans la mesure où leur acte de peindre est réalisé après la construction des bâtiments, ce qui pourrait constituer un dédoublement d'usage de l'espace public. Cela peut être vu aussi comme une réaction à la société de consommation réduisant l'espace public en ensemble de miniespaces concrétisant des intérêts d'ordre matériel. Il est à souligner que les street-artistes ne s'inscrivent pas dans une perspective collaborative avec les institutions chargées de la conception du paysage urbain, ils ne sont pas des partenaires sollicités au moment de la définition des stratégies d'organisation territoriale. Ce n'est qu'après la construction des bâtiments qu'ils imposent leur touche, ce qui pourrait être vu comme une re-définition des contours du paysage urbain, de la ville en entier.

2. Instrumentalisation de l'espace public

La parution des arts de la rue, dans leur version moderne, est associée au Hip-hop, un mouvement artistique et culturel né à la fin des années soixante aux États-Unis, notamment dans les ghettos du Bronx. Ce mouvement est une combinaison de plusieurs cultures véhiculées par « les initiateurs de la musique noire américaine, du toasting jamaïcain, des rythmes funky et de la musique électronique »². À l'origine du hip-hop, se dressent une tension sociale et un mouvement contestataire nourris par la prise en conscience des injustices sociales vécues pas des immigrés isolés dans des ghettos. Bien qu'il s'agisse des zones urbaines, le ghetto, partout dans le monde, constitue « un espace physique et mental »³ assurant à ses habitants la conscience de se situer à la marge de la ville et de ses espaces publics, vu qu'ils (les habitants des ghettos) sont souvent exclus des activités qui s'y déroulent. La pratique artistique visuelle la plus associée au hip-hop sont le tag et le graffiti, par la suite, d'autres formes apparaissent tels que le muralisme et l'autocollant... Ayant une visée esthétique, mais porteuses souvent de messages politiques, les œuvres issues de ces pratiques sont détournées de leur dimension artistique en faveur d'un message politique.

¹ *Ibid.*, p.4.

² Teddi Lawson Hélène, « Le mouvement hip-hop », *Insistance*, n°1, p.187-192, 2005.

³ *Ibid.*, p.188.

« L'instrumentalisation » fait référence à une opération de « détournement d'un processus ou d'un objet vers d'autres fins que celles initialement conçues »¹. Il est possible de parler d'instrumentalisation de l'espace public, en évoquant les arts de la rue, dans le sens que le glissement de cette pratique artistique dans l'espace public entraîne fréquemment une quête illégale de vastes espaces. Dès lors, le street-artiste viole la loi, sa pratique est « fondée initialement sur l'illégalité »², ce qui pourrait introduire un sens d'anarchie au sein de la ville. D'ailleurs, une dimension de provocation violente est très fréquemment associée à la pratique street-artistique, parce qu'elle met en doute les limites du pouvoir de ses institutions. Le street-artiste s'inscrit ainsi dans une confrontation directe avec l'État vu qu'il laisse de ses traces influentes dans l'espace public, un territoire symbolisant le mieux le pouvoir étatique. Plusieurs vidéos montrent un street-artiste se trouvant la nuit dans un espace public, au visage caché, face à un mur et appuyant violemment et rapidement sur le levier de sa bombe à peinture, un outil symbolique de la violence et de la lutte armée. Son geste semble urgent et nerveux parce que son acte relève de l'interdit, chez lui « la violence et la provocation accèdent au rang de valeur esthétique »³. Par son acte artistique réalisé dans un espace non dédié à l'art, il effectue un acte d'appropriation individuelle d'un espace collectif, en effet « affiches, graffitis, stencils, autocollants, tags et autres formes expressives témoignent de l'appropriation voire de la sémiotisation des lieux de passage »⁴. De point de vue de la réception, l'œuvre issue des street-arts s'impose à la communauté sociale faisant de cet espace cadre de vie et d'activités professionnelles. Les fresques de street-art ont souvent une forme considérable et prennent peu en considération les éléments décoratifs et organisationnels préexistants dans l'espace public. Leur présence pourrait nuire à l'harmonie du paysage urbain et le déranger de manière peu esthétique, étant donné que tout espace a ses propres codes esthétiques et une forme structurée.

¹ Uhalde Marc, « Instrumentalisation de la sociologie en situation d'intervention : analyse critique d'une notion ordinaire », *Sociologies pratiques* 2008/1(n°16), pp.95-113, Éditions Presses de Sciences Po.

² Bénédicte Martin et De Vriese Muriel, « Le street art comme objet de marketing territorial : entre institutionnalisation et instrumentalisation », *Revue Marketing territorial*, n°7, 202, p.34.

³ Riout Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Paris, Gallimard., Coll Folio/essai, 2000, p.56.

⁴ Botero Nataly, « La stéréotypie Nord/Sud dans le street art latino-américain », *Amerika*, n°4, 2011.

Mais ce qui semble révéler le mieux une volonté d'instrumentalisation de l'espace public chez les artistes de la rue c'est qu'ils s'en servent souvent pour véhiculer un message contestataire. Cela fait de cette pratique « un artivisme »¹. Dans ce sens, il y a non seulement détournement de l'art transformé en arme de lutte, mais aussi des supports muraux employés comme outils impliqués dans un processus de création artistique à visée politique. Dans ce sens, le choix des murs et d'autres supports de dessin n'est jamais anodin : en Janvier 2016, Banksy peint un pochoir dénonçant la politique migratoire française sur les murs d'un bâtiment situé en face de l'ambassade française à Londres, un espace symbolisant le pouvoir et la présence politique de l'État français. Il a instrumentalisé ainsi l'espace public en lui réservant un usage dévié, en le transformant en support d'expression et de communication pour adresser un discours politique au large public. En cas de manipulation politique, l'œuvre street-artistique pourrait servir divers intérêts : propagande électorale, incitation à la violence et au racisme... Il s'avère un médium de communication très puissant puisqu'il est vu par un large public par son exposition dans l'espace public, avant de voyager partout dans le monde grâce aux nouvelles technologies de communication.

Les autorités chargées de la gestion de l'espace public, conscientes de l'influence du discours de cette pratique artistique, optent pour des stratégies « affaiblissant et canalisant sa portée contestataire »². La suppression des dessins semble la solution la plus accessible, mais cette solution apparaît si catégorique qu'elle incite à la récidive. L'institutionnalisation du street-art figure ainsi comme la solution la plus pertinente. Dans ce contexte, les autorités autorisent et même prennent en charge cette pratique artistique puisqu'il n'y a pas moyen de l'empêcher. Cet art, rebelle, se pratique ainsi sous la tutelle des autorités, ses œuvres sont créées sur commande, cela pourrait correspondre à un processus de contrôle et de domestication. À Casablanca, il y a une rencontre annuelle des street-artistes dans le cadre d'une manifestation baptisée *Sbagha bagha* signifiant en français « je veux peindre ». À Rabat, la capitale du Maroc, les formes graphiques des arts de la rue sont honorées annuellement dans le cadre d'une exposition appelée *Jidar*, signifiant « un mur » en français. Dans le cadre de ces festivals des arts de la rue, les artistes du monde entier sont invités à peindre de gigantesques fresques sur

¹ Lemoine Stéphanie et Ouardi Stéphanie, *Artivisme : art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives, 2010, 191p.

² Marmie Cléo, « L'énergie dissensuelle du street-art au Maroc. Pouvoirs, politique et poétique d'une pratique artistique urbaine en Méditerranée », *ILCEA* [En ligne], 37 | 2019. Disponible sur : URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/7538> ; DOI : 10.4000 (Consulté le 15 janvier 2023).

les murs des deux villes. Toutefois, un souci décoratif se laisse voir dans les oeuvres issues de ces initiatives. Les artistes emploient fréquemment des couleurs attirantes (rouge, vert et jaune), dessinent des motifs de la culture marocaine telles que lettres amazighs, cinq doigts (*khemissa*)... Même les portraits peints apparaissent réconciliants, vendeur de l'eau (*guerrab*), enfants ou villards souriants, animaux dociles... Souvent les expressions provocantes sont absentes dans ces œuvres dégagées de leur registre contestataire. Cléo Marmié n'en voit pas un art de la rue, mais seulement « un art dans la rue »¹, contribuant à la mise en place d'une « ville marchandise ». Cela ne manque pas de brosser une image flattante d'un vivre ensemble dans le bonheur illustré par un « mythe du bonheur collectif réactualisé sur le mode esthétique dans une sorte de Disney City, un vrai-faux magic kingdom urbain »². Certains parlent même d'un art si manipulé qu'il s'est transformé en mode d'esthétisation folklorique, « un instrument de la fabrique de la ville thé à la menthe, tajine, dromadaire et autres éléments de carte postale »³.



"Femmes à Rabat", l'artiste marocain Samir Iramo, 2018.

Pour Genin, dans le cadre de l'institutionnalisation des street-arts, « un cri de révolte devient alors un signe extérieur de modernité exploité par les puissances politiques, institutionnelles ou

¹ *Ibid.*, p.6.

² Garnier Jean-Pierre, « Scénographies pour un simulacre : l'espace public réenchanté », *Espaces et sociétés*, n°134, 2008, p.67.

³ Bénédicte Martin et De Vriese Muriel, « Le street art comme objet de marketing territorial : entre institutionnalisation et instrumentalisation », p.19.

marchandes »¹. Certains accusent le street-art marocain d'opter pour « le mutisme » aux moments fatals de l'Histoire de la région, tels que les événements du Printemps arabe². Dans le cadre d'un festival, les artistes de la rue se réalisent sous une tutelle administrative. Bien évidemment, il n'est pas concevable qu'ils créent des œuvres porteuses d'un message à visée contestataire, si non elles seront bien évidemment censurées. Ces arts, jadis interdits, sont légalisés pour qu'ils participent d'une certaine façon au renforcement des normes de la ville, à « la société du spectacle »³ que le Maroc cherche à incarner dans ses stratégies culturelles et artistiques mises en place dans l'espace public. D'autre part, l'institutionnalisation des arts de la rue témoigne d'une ouverture politique, sociale et culturelle, reflétant une évolution positive en matière des droits de l'homme et de la liberté d'expression. Néanmoins, bien qu'ils soient parfois objet de tentatives de contrôle, cherchant à les réduire en simples motifs de décoration, les street-arts préservent leurs qualités artistiques et luttent pour avoir une identité esthétique.

3. Esthétisation de l'espace public

Le statut artistique et la valeur esthétique du street-art constituent un sujet à nombreuses polémiques, la question : « est-ce vraiment un art ? » se pose souvent. Néanmoins, les instances de légitimation d'œuvres d'art reconnaissent que les travaux issus du street-art sont bien des œuvres d'art⁴. Il s'agit bien d'une « pratique esthétique-politique »⁵. Dans ce sens, ces œuvres sont supposées contribuer à l'esthétisation de l'espace qui les accueille. En effet, le street-art apporte une touche de beauté à un urbanisme peu engageant »⁶. Il est à souligner que si la question du statut artistique des street-arts est toujours d'actualité, c'est parce qu'ils ne se réfèrent à aucun fondement théorique ni école esthétique. Les street-artistes sont tous autodidactes. De point de vue technique, ils ne semblent avoir aucune base déterminant leurs pratiques. Cela ne les empêche pas d'avoir un ensemble de savoir-faire et un bagage qu'ils

¹ Genin Christophe, *Le street-art au tournant. Reconnaissance d'un genre*, Bruxelles : Éd. Les Impressions nouvelles, 2013, p.72.

² Cléo Marmié écrit : « Pourtant, les murs du royaume chérifien (Le Maroc) se sont distingués par leur mutisme. Alors que la scène du street-art se structurait de manière remarquable au Maroc, elle ne s'est qu'à de rares exceptions près saisie des revendications du Mouvement du 20 Février (M20F). », « L'énergie dissensuelle du street-art au Maroc. Pouvoirs, politique et poétique d'une pratique artistique urbaine en Méditerranée », p.2.

³ DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Éditions Champ Libre, 1971.

⁴ Ces instances sont les musées, les galeries d'art contemporain spécialisées, les collectionneurs et les critiques d'art.

⁵ Milon Alain, *L'Étranger dans la ville, du rap au graff mural*, Paris, PUF, 1999, p.34.

⁶ Chaudoir Pierre, *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue-La Ville en scènes*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.25.

transmettent l'un à l'autre dans la rue. De manière générale, leurs œuvres sont marquées par une forme d'ambiguïté et un jeu entre les limites du compris et de l'illisible. En effet, le street-artiste semble convaincu qu'« une nouvelle grammaire visuelle ne s'appuie pas nécessairement sur un message direct et explicite, mais sur une relation à l'espace urbain »¹. Pour mettre en valeur cette relation, son œuvre se construit autour d'une combinaison complexe entre image, écriture et support-espace. L'écriture est une transcription souvent maniérée des lettres tellement déformées qu'elles deviennent illisibles sauf pour des initiés à cet art. L'image, moins compliquée, est employée pour créer une touche de beauté et fonctionne comme accroche visuelle invitant le public à s'attarder devant le tableau pour l'apprécier dans sa totalité. L'espace-support est choisi en fonction de son efficacité comme contexte et cadre du tableau réalisé. Il est évident que le langage esthétique street-artistique se veut complexe et ambigu pour se distinguer des codes conventionnels du beau en art : l'urgence du geste se traduit dans les lignes s'étalant pour occuper un hors-champ visuel. Une volonté de mettre en place une nouvelle culture visuelle s'accompagne de jeu de couleurs souvent sombres. La couleur noire constitue leur moyen préféré pour réussir à laisser une trace marquante dans l'espace public, occupé par une gamme de couleurs à visée publicitaire. Hugues Bazin parle du graffiti comme la seule image « non-rentable » située dans un espace public envahi par « les images rentables »². Toutefois, durant les dernières années, nous remarquons l'émergence de fresques murales illustrant des paysages naturels et harmonieux ou des portraits, dans un grand souci de détail et avec des couleurs vives devenues brillantes à l'aide d'une touche de lumière.

B. Martin et M. De Vrièse nous apprennent que le street-artiste peut assumer la tâche du « décorateur urbain » capable d'effectuer même une opération de « l'esthétisation de supports urbains dégradés »³. Dans le cadre de ce processus de réparation esthétique, se réalise un détournement des formes et des fonctions, de sorte qu'une belle touche de couleurs et des dessins prennent place sur des murs et des supports existant dans l'espace public, ce qui pourrait constituer une forme de recyclage esthétique. En France, *Street-art City* est un espace de 10 hectares, un ancien centre de formation de France-télécom abandonné depuis 1992. Ses

¹ George Éric, « Du concept d'espace public à celui de relations publiques généralisées », *COMMposite*, vol. 99, n°1, 1999.

² Hugues Bazin, « Graffiti hip-hop, enjeu d'un art dans l'espace public », *Médias et Contre-cultures*, L'Harmattan, 2018, pp. 201-212.

³ Bénédicte Martin et De Vrièse Muriel, « Le street art comme objet de marketing territorial : entre institutionnalisation et instrumentalisation », p.9.

propriétaires l'ont transformé, depuis 2015, en espace réservé aux street-arts, des artistes, partout dans le monde, y sont accueillis pour peindre suite à l'admission de leur candidature. Un vaste public y vient admirer tous les jours des œuvres s'étalant sur un large espace, ce qui a redonné vie non seulement à cet espace, mais aussi à toute la région. D'après cette initiative, il est évident que même une extension de l'espace public est possible grâce aux street-arts, ils contribuent à la manipulation des limites de la ville pour qu'elle réintègre des espaces abandonnés en leur attribuant une touche artistique.

À force de donner à voir le même paysage urbain, l'espace public risque de devenir invisible, Aventin Catherine confirme qu'il « finit par disparaître aux yeux des citoyens »¹, vu que les grandes tendances architecturales condamnent certaines villes à une forme de ressemblance monotone. De fait, l'intervention du street-artiste pourrait susciter un émerveillement chez le visiteur de l'espace public au point de n'y voir que les dessins transcrits sur ses murs. En effet, les arts de la rue, par leur dimension éphémère, pourraient favoriser une nouvelle conscience positive. Capable de perturber l'univers minéral et la durabilité de son décor, ses œuvres font apparaître différemment l'espace, sans que des modifications au niveau de sa structure soient faites. Pour Alain Milon, le street-art offre les moyens susceptibles de donner « un visage à la ville »². Il est un moyen efficace pour instaurer une forme de poésie urbaine capable de modifier, dans le sens positif, le rapport collectif à l'espace public transformé en « lieux du sensible »³ qui offrent à ceux qui le fréquentent « une expérience esthétique »⁴.

L'espace public est un repère mental très important dans la conscience d'appartenance collective à la ville, son paysage est une trace imprimée dans la mémoire de ceux qui le fréquentent. Mais il semble qu'à force de vouloir rendre la ville extrêmement fonctionnelle, ses espaces sont condamnés à établir un rapport mécanique avec ses visiteurs et ses habitants, réduits au statut de clients ou d'usagers. Même le rythme de vie, dans le milieu urbain, est devenu très accéléré puisqu'une quête de confort l'exige, de sorte que la présence dans l'espace public est conçue

¹ Aventin Catherine, « Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public », *Travaux de l'Institut Géographique de Reims*, vol. 33-34, n°129-130, 2007. Spatialités de l'Art. pp. 189-197.

² Bourel Magali, « Le graffiti est hors cadre, hors champ, éphémère et anonyme », Entretien avec Alain Milon, *Zéroconduite*, 2013, [En ligne], le 15 janvier 2020. Disponible sur <https://www.zerodeconduite.net/article/le-graffiti-est-hors-cadre-hors-champ-ephemere-anonyme> (Consulté le 2 décembre 2024).

³ Mons Alain, *La ville émotionnelle*. Dans Carmes, M., Noyer, J. M. (dir) *Devenirs urbains*. Paris, Presses des Mines, pp.295-324, 2014.

⁴ Dewey Jean, *L'art comme expérience*, Œuvres philosophiques III, Pau/Tours : Coédition Presses de l'Université de Pau – Pays de l'Adour / Éditions Farrago, [1934]. 2005, p.117.

uniquement dans le cadre de profiter de ses services, non pas pour l'apprécier comme espace ludique. Même sa structure et son architecture semblent conçues pour répondre à cette vision utilitaire. L'espace perd ainsi son âme et son statut de déclencheur de sensations faisant attacher l'homme à son milieu de vie.

Les arts de la rue, dans toutes leurs formes, pourraient instaurer un rapport sensible à l'espace public pour qu'il devienne cadre d'événements festifs et objet de soin et d'appréciation collectifs. Les formes graphiques des arts de la rue, par leur grand pouvoir d'esthétisation du bâti, figurent comme meilleur moyen d'œuvrer la ville usée par les bâtiments du ciment, les panneaux publicitaires et les usines polluants. Cela entraînera sûrement une implication de la Cité dans la promotion des cultures et des arts, étant donné que « l'espace public constitue d'abord le lieu privilégié de la socialisation de l'art »¹. En effet, toute initiation à l'art commence dans l'espace public et doit s'y refléter à travers un effet esthétisant dudit espace. Le graffiti dispose de ce pouvoir structurant de l'espace dans le sens qu'il entraîne une orientation de l'action collective vers une pratique artistique engageant dans un projet d'esthétisation. Plusieurs exemples des villes marocaines, telles qu'Assilah et Essaouira, prouvent que la promotion de l'art en espace public pourrait constituer une intervention esthétique dans la cité. Ce sont de petites villes, aux ressources financières limitées, mais qui ont pu s'imposer en tant qu'identité visuelle grâce aux street-art. « Une utopie urbaine »² semble réalisable si les arts sont pertinemment employés pour lutter contre la globalisation qui prive la ville de son esprit. Le street-artiste doit faire preuve d'un réel souci esthétique prenant en compte l'Histoire, la géographie, la culture et les aspects architecturaux relatifs à l'espace cadre de son oeuvre, car la ville est « un corps vivant »³. Les institutions chargées de la gestion de la ville sont également appelées à concevoir des stratégies territoriales fondées sur « une différenciation, via la création »⁴. En effet, toutes les stratégies de valorisation territoriale et de développement de la ville doivent prendre en considération non seulement la qualité des services offerts au sein de ce cadre de vie mais aussi son aspect ludique. Raison pour laquelle, une gestion consciente de la ville doit impliquer plusieurs intervenants : habitants, autorités et

¹ Hugues Bazin, « Graffiti hip-hop, enjeu d'un art dans l'espace public », p.206.

² Riffaud Thomas, « Stérilisation ou boîte de pétri ? La politique publique des espaces dédiés aux pratiques du graffiti et de la roule », Dans *Activités sportives, récréatives et ludiques et développement des territoires?* Christophe Gibout (Dir.), Paris, Éditions Edilivre, 2017, 318p, p. 171-181.

³ Milon Alain, *L'Étranger dans la ville, du rap au graffiti mural*, p.34.

⁴ Bénédicte Martin et De Vriese Muriel, « Le street art comme objet de marketing territorial : entre institutionnalisation et instrumentalisation », p.7.

hommes de culture et des arts. Loin de tout esprit d'instrumentalisation et de conflit, ces intervenants peuvent collaborer pour favoriser une fabrique de la ville par la culture et le réinvestissement des espaces publics.

Bibliographie

AVENTIN Catherine, « Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public », Travaux de l'Institut Géographique de Reims, vol. 33-34, n°129-130, 2007. *Spatialités de l'Art*. pp.189-197.

BOTERO Nataly, « La stéréotypie Nord/Sud dans le street art latino-américain », *Amerika*, n°4, 2011.

BOUREL Magali, « Le graffiti est hors cadre, hors champ, éphémère et anonyme », *Zéro-conduite*, [En ligne], 2013. Disponible sur <https://www.zerodeconduite.net/article/le-graffiti-est-hors-cadre-hors-champ-ephemere> (Consulté le 2 décembre 2013).

CHAOUI Mohamed, « Bilan historiographique d'un héritage bâti : Le cas de l'architecture et l'urbanisme au Maroc (1880-1960) », *La Revue scientifique africaine et méditerranéenne d'architecture et d'urbanisme*, V.1, n°1, 2009, pp.1-12.

CHAUDOIR Pierre, *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue-La Ville en scènes*. Paris, L'Harmattan, 2000.

DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Éditions Champ Libre, 1971.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980.

DEWEY Jean, *L'art comme expérience*, *Œuvres philosophiques III*, Pau/Tours : Coédition Presses de l'Université de Pau – Pays de l'Adour / Éditions Farrago, [1934]. 2005.

FAUVEAUD Gabriel, *Les villes non occidentales : Comprendre les enjeux de la diversité urbaine*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2017.

GARNIER Jean-Pierre, « Scénographies pour un simulacre : l'espace public réenchanté », *Espaces et sociétés*, n°134, 2008.

GENIN Christophe, *Le street-art au tournant. Reconnaissance d'un genre*, Bruxelles : Éd. Les Impressions nouvelles, 2013.

GEORGE Éric, « Du concept d'espace public à celui de relations publiques généralisées », *COMMposite*, vol. 99, n°1, 1999.

GRAFMEYER Yves et AUTHIER Jean-Yves, *Sociologie urbaine*, Paris, Armand Colin, 2015.

HUGUES Bazin, « Graffiti hip-hop, enjeu d'un art dans l'espace public », in *Médias et Contrecultures*, L'Harmattan, 2018, pp. 201-212.

LA ROCCA Fabien, *La ville dans tous ses états*, Paris, CNRS édition, 2013.

LEMOINE Stéphanie et OUARDI Stéphanie, *Artivisme : art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives, 2010, 191p.

MARMIE Cléo, « L'énergie dissensuelle du street-art au Maroc. Pouvoirs, politique et poétique d'une pratique artistique urbaine en Méditerranée », *ILCEA* [En ligne], 37 | 2019. Disponible sur URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/7538> (Consulté le 5 novembre 2023).

MARTIN Bénédicte et DE VRIESE Muriel, « Le street art comme objet de marketing territorial : entre institutionnalisation et instrumentalisation », *Revue Marketing territorial*, n°7, 2021.

MILON Alain, *L'Étranger dans la ville, du rap au graff mural*, Paris, PUF, 1999.

MONGIN livier, *La condition urbaine : la ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2005.

MONS Alain, *La ville émotionnelle*. Dans Carmes, M., Noyer, J. M. (dir) *Devenirs urbains*. Paris : Presses des Mines, p.295-324, 2014.

OUDRHIRI Kaouthar, « Rabat parmi les meilleurs villes street-art au monde », *TELQUEL*, [en ligne], janvier 2017. Disponible sur URL, https://telquel.ma/2017/01/25/rabat-parmi-les-meilleures-villes-street-art-au-monde_1532677 (Consulté le 2 novembre 2023).

PRADEL Benjamin, « Entre institutionnalisation et clandestinité : les graffitis ou l'hydre à deux têtes », *Consommations et sociétés*, n°7, 2005, p.177-189.

RIFFAUD Thomas et RECOURS Robin, « Le street art comme micro-politique de l'espace public : entre « artivisme » et coopératisme », *Cahiers de Narratologie* [Online], 30 | 2016. Disponible sur URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7484> (Consulté le 15 novembre 2023).

RIFFAUD Thomas, « Stérilisation ou boîte de pétri ? La politique publique des espaces dédiés aux pratiques du graffiti et de la roule » Dans *Activités sportives, récréatives et ludiques et développement des territoires ?* Christophe Gibout (Dir.), Paris, Éditions Edilivre, 2017, 318p, p.171-181.

RIOUT Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard., Coll Folio/essai, 2000.

BONI Stefano, *Homo confort : le prix à payer d'une vie sans efforts ni contraintes*, Paris, Les Éditions L'échappée, 2022.

TEDDEI LAWSON Hélène, « Le mouvement hip-hop », *Insistance*, n°1, 2005, pp.187-192.

UHALDE Marc, « Instrumentalisation de la sociologie en situation d'intervention : analyse critique d'une notion ordinaire », *Sociologies pratiques* 2008/1(n°16), Éditions Presses de Sciences Po.

Notice bio-bibliographique de l'auteure

Zakia RMIDA est professeur de la littérature française à la Faculté Polydisciplinaire d'Errachidia, Université de Moulay Ismail de Meknès au Maroc. Parmi ses publications : « Le thème du miroir dans *Les Thibault* de R. M du Gard », *La Lettre*, n°31, 2016 (France) ; « Voyager pour écrire », *Langues, cultures et sociétés*, Volume 4, n°1, juin 2018 ; « L'art de représenter par le portrait » in AHNOUCH (Fatima) (dir.), *Portraits en nuances*, Paris, L'Harmattan, 2019 ; « La peinture de l'objet, un processus d'esthétisation de la matière », in *Complexus*, n°1, 2022.

zakiarmida@gmail.com