



Comité de rédaction, Diestchy Mireille, Gaillard Hélène

De street art à screen art : l'en-droit des productions artistiques en milieu urbain

Pour citer l'article :

Comité de rédaction, Diestchy Mireille, Gaillard Hélène, « De street art à screen art : l'en-droit des productions artistiques en milieu urbain », dans *revue $\dot{\iota}$ Interrogations ?*, N°41. Glocal Street art : penser le lieu des réalisations artistiques dans l'espace public, décembre 2025 [en ligne], <https://www.revue-interrogations.org/De-street-art-a-screen-art-l-en> (Consulté le 19 avril 2026).

Tous les textes et documents disponibles sur ce site sont, sauf mention contraire, protégés par la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France](#).



Numéro coordonné par Hélène Gaillard et Mireille Diestchy



Ce numéro d'*Interrogations* a pour objet de questionner le rapport au lieu du street art, en tant qu'espace de création, d'exposition et de communication. Il s'inscrit dans la continuité du colloque international *Glocal Street Art*. Organisé par Edwige Comoy Fusaro (CELLAM, Université Rennes 2) et Hélène Gaillard (TIL, Université de Bourgogne), il s'est tenu à l'Université Rennes II, les 24 et 25 février 2022. L'appel à contribution, publié à l'automne 2024 par la revue *Interrogations*, a ainsi permis de réunir certain.e.s des communicant.e.s à ce colloque et d'autres chercheur.se.s qui explorent ensemble la manière dont les productions artistiques en milieu urbain s'inscrivent aujourd'hui dans une dynamique résolument *glocale*, à la fois ancrées dans des contextes territoriaux précis et projetées dans des espaces numériques globalisés.

Pour penser le lieu du street art, il convient, d'emblée, de porter notre attention à la locution empruntée à l'anglais 'street art' qui définit les productions artistiques non autorisées visibles dans l'espace public en les identifiant au topos urbain. Il est relativement rare, dans l'histoire de l'art, qu'un genre soit désigné en fonction de son lieu d'apparition. Certes, de nombreuses écoles artistiques contiennent des toponymes à l'instar de l'École de Paris ou de Nice, du *Camden Town Group*, de l'École de Barbizon ou encore de la *Hudson River School*. Cependant, dans ces exemples, la référence spatiale renvoie davantage à la communauté d'artistes et aux structures institutionnelles associées à ces territoires qu'à l'emplacement concret des œuvres.

La désignation 'street art' souligne, elle, explicitement son rapport à la rue, comprise comme paramètre spatial déterminant son identité. Tout comme 'land art', terme introduit par Robert Smithson dans les années 1960, l'appellation fonctionne simultanément comme catégorie classificatoire et ancrage topographique. Malgré la diversité des matériaux, des formats et des contextes d'apparition, la constante du *land art* en tant que genre, réside dans son implantation dans des environnements naturels. De manière analogue, le street art se caractérise par une hétérogénéité notable, en particulier au niveau des supports (aérosol, craie, feutre, affichage, tricot, mosaïque, sculpture ou lumière), et plusieurs désignations alternatives, 'art post-graffiti', 'art urbain contemporain' ou 'art(s) urbain(s)' ont été avancées. Bien que l'expression 'street art' s'impose pour qualifier des interventions artistiques à l'autorisation minimale réalisées dans l'espace public (Fusaro, 2015 et Gaia, 2016), son usage comme hyperonyme englobant graffiti, muralisme et tags demeure sujet à controverse.

La multiplicité terminologique traduit également la diversité des pratiques ainsi que leur intégration croissante dans le champ artistique institutionnel. Les appellations 'urban contemporary art', 'street wave art' et 'new contemporary art' (Di Giacomo, 2019 : 60) désignent notamment des œuvres issues de l'esthétique du street art mais destinées à la commercialisation en galerie ou à l'exposition en musées plutôt qu'à la rue. L'attribution du terme 'street art' à des productions réalisées dans des contextes régulés tels que les nombreux festivals ou foires de street art, demeure ainsi problématique. Aussi, depuis la création en 2020, sous l'égide du Ministère de la Culture, de la Fédération de l'art urbain, la dénomination d'art urbain est aussi convoquée pour rassembler l'ensemble des pratiques du graffiti, du muralisme et du street art. La définition fournie sur le site de la fédération met aussi en avant le rapport au lieu de création : « Depuis les années 1960, l'art urbain regroupe les propositions artistiques protéiformes dans l'espace public. Aux origines illégales, subversives et éphémères, il s'agit en général d'œuvres ou productions plastiques prenant en compte le contexte de création de manière à le questionner, l'explorer, le marquer, le dégrader, le détourner ou le sublimer. » (2020). Comme l'observe Peter Bengtsen, « le terme street art ne peut faire l'objet d'une définition stabilisée tant son contenu est continuellement renégocié [1] » (2014 : 11) et un consensus sur la désignation du mouvement n'est toujours pas atteint (Baldini, 2022).

Mouvantes, ces pratiques artistiques restent difficiles à circonscrire mais c'est bien leur lien à un espace public ouvert, en dehors des institutions artistiques, qui constitue leur singularité. La désignation du street art comme du land art, d'après leur implantation spatiale, s'explique sans doute par leur rejet commun des galeries et des musées. Robert Smithson formulait d'ailleurs cette critique avec force : « *Les musées sont des tombeaux, et on dirait que tout est en train de se transformer en musée [2].* » (1996 : 42). En résistant à l'autorité et à l'espace de légitimation des institutions artistiques, ces deux courants de la seconde moitié du XX^e siècle ont fait de leur extériorité au système muséal un élément constitutif. Penser le lieu du street art revient donc à s'interroger sur sa légitimité, son institutionnalisation parce que, précisément, la question de son *en-droit* pose encore problème.

Ainsi, le street art n'est pas tant lié au site dans lequel il est produit localement que dans le topos social qui lui accorde crédit. Cette caractéristique explique sans doute pourquoi le mouvement trouve son prolongement naturel et direct sur l'espace numérique, dont la régulation ne dépend ni du marché de l'art ni des institutions muséales.

Si de nombreuses œuvres sont pensées en étroite corrélation avec le lieu où elles sont produites, se posant *in situ* à différents degrés (Bengsten, 2013), les images photographiques qui en sont faites par artistes et amateurs circulent abondamment hors site, sur Internet, pour assurer une diffusion et une promotion optimales. Ce phénomène est facilité par le développement des espaces de stockage en ligne (*clouds*), d'espaces virtuels variés (blogs, réseaux sociaux, sites) et par les progrès rapides de la qualité des caméras des smartphones. La circulation numérique est aussi renforcée par le souci de patrimonialisation qui contribue de même à l'institutionnalisation de cet art de la rue (Gerini, 2015). Lorsque l'œuvre disparaît, du fait des politiques de nettoyage de la ville ou de la dégradation naturelle liée au temps et aux intempéries, elle poursuit une existence numérique sous forme d'image, bien souvent décontextualisée.

Cependant, les images des œuvres ne sont pas les œuvres, surtout dans le cas d'un art aussi mouvant et fugace que le street art. Le simple fait de cadrer la prise de vue d'une œuvre génétiquement contextuelle faite pour, et par, la rue, réduit sa dimension performative et l'expérience sensorielle du récepteur. Si l'emplacement physique d'une œuvre peut être défini de manière absolue par des coordonnées GPS, une production de street art ne saurait pourtant être circonscrite, ni réduite à de telles limites spatiales. Parmi les nombreux défis auxquels ils sont confrontés, les photographes se heurtent précisément à cette problématique : la portée d'une œuvre dépasse largement l'espace qu'elle occupe matériellement. Pionnière de la photographie de graffiti et de street art, Martha Cooper a ouvert la voie à une prise en compte élargie du contexte dans la mise en images et la pérennisation des œuvres, notamment par l'inclusion des artistes, de leur environnement et des matériaux dans *Subway Art* (1984), ouvrage qui a médiatisé ces formes d'art à l'international. Pour garder une trace pertinente de l'œuvre, les photographes doivent choisir un angle qui intègre les éléments environnants comme partie prenante de sa signification. Parce que la production artistique affichée en milieu urbain opère de manière contextuelle et dépend de son environnement, la question « où s'arrête une œuvre de street art ? » devient cruciale. S'arrête-t-elle à ses propres contours ? Sa limite est-elle le mur sur lequel elle est posée, ou l'ensemble de la rue ? Peut-elle englober un environnement plus vaste, voire un quartier entier ? Où se situent, en termes de pertinence spatiale, les frontières du street art ? Si cette interrogation concerne les petits formats, elle apparaît encore plus problématique dans le cas d'installations de grande ampleur visibles à distance, telles que les collages photographiques monumentaux de JR.

Si la question du cadrage de l'œuvre est devenue essentielle avec l'essor de la documentation amateur sur les réseaux sociaux, sur Instagram et sur d'autres plateformes numériques, on observe que, du fait de la difficulté à circonscrire l'œuvre, l'importance du lieu physique semble avoir été reléguée au second plan par rapport à son apparence graphique. De même, la rencontre *in situ* fortuite ou recherchée, n'étant plus le premier mode d'accès au street art, le déplacement de l'accessibilité a considérablement élargi le public. Néanmoins, ce nouveau régime de visualisation altère l'expérience du spectateur ainsi que la portée et l'intégrité de l'œuvre. Les nouveaux modes de visibilité détachent les œuvres de leur emplacement matériel et de leur contexte spatial immédiat (Avramidis et Tsilimpounidi, 2017) et ce paradigme transforme également les pratiques. Comme démontré par de nombreuses études, notamment celles de Lochlan Mac Dowall, l'amplification et l'accélération de la diffusion numérique contribuent à façonner la production du graffiti et du street art selon leur popularité sur les réseaux (MacDowall et de Souza, 2018).

Ainsi, la recirculation constante et la réappropriation des images dans l'espace en ligne sont devenues des pratiques courantes, accentuant encore la distance entre les œuvres et leur site d'origine. Certes, les autocollants, les affiches et les pochoirs ont, dès les débuts du mouvement, facilité la circulation matérielle des œuvres dans l'espace urbain. Si certaines productions peuvent être délocalisées, à l'instar de l'icône petite fille au ballon de Banksy, les œuvres diffusées sous forme d'images virtuelles se retrouvent entièrement détachées de leur habitat. Au fur et à mesure des partages et des relais, les circonstances spatio-temporelles

de son apparition, ses auteurs et sa durée de vie se font plus floues en l'absence d'une documentation précise. Les images des œuvres se font d'autant plus fantomatiques à mesure qu'elles circulent virtuellement à échelle planétaire tandis que les œuvres elles-mêmes cessent d'exister sur le lieu de leur réalisation concrète. La numérisation du street art tend ainsi à transformer les œuvres matérielles en « images fantômes » circulant dans un non-lieu et un temps indéfini. Le doute émerge parfois sur l'existence effective en milieu urbain de certaines productions, et ce phénomène s'est accentué depuis l'usage de l'IA générative. Par ailleurs, l'engouement récent pour des dispositifs d'exposition fondés sur la réalité virtuelle ou des scénographies urbaines, tels que pour le LASCO Project au Palais de Tokyo ou les expositions supposément immersives de *The World of Banksy*, montre que la spatialité concrète du site est, pour beaucoup, devenue secondaire.

L'art clandestin dans l'espace public interroge donc avant tout le rapport de l'œuvre au lieu, à son espace de production et à l'environnement de sa réception. Le sens de l'œuvre varie-t-il en fonction de sa situation de mise en visibilité ? Comment se construisent les identités culturelles et/ou territoriales au croisement de ces spatialités et dimensions diverses ? Quel sens prend une œuvre délocalisée, exportée ou reproduite dans un espace différent de celui pour lequel elle était initialement conçue ?

Si certaines voix mettent en garde contre le risque que « *le passage dans le monde virtuel rende plausible le déplacement du graffiti et du street art non autorisés vers un lieu inexistant, voire leur disparition complète* [3] » (Di Brita, 2019 : 16), ce mouvement semble aussi élargir le potentiel expressif des espaces urbain et numérique, comme le souligne Christophe Genin : « *Depuis de nombreuses années les interventions de rue impliquent des pratiques numériques qui redessinent le lien à 'urbain, pris comme espace de sens construit par l'homme, et à l'urbanité tenue comme lien social qui le détermine ou en émane. Loin de la polémique rebattue sur l'espace public (vandale versus décorateur), le street art engage une urbanité numérique sur plusieurs plans qui fait de la ville entière un espace de projection comme le réseau actif de connexions plastiques, esthétiques, politiques.* » (Genin, 2017).

En définitive, ce régime de double visibilité, concrète et virtuelle, locale et globale, qui implique une double condition d'existence, éphémère (*in situ*) et durable (sur la toile), vivante et muséifiée, constitue une spécificité remarquable de ce mouvement de l'art contemporain. Par cette singularité que l'on pourrait désigner de multidimensionnelle, à l'enseigne d'une *glocalisation* culturelle, le street art crée « un type d'espace spécifique, 'glocal', pendant du local et du global » (Szczepanski, 2003 : 152). Pourtant ancré dans un espace-temps bien précis, le street art tend toujours plus vers un screen art, à travers les images de ses œuvres visibles majoritairement et durablement sur écran. Si le passage au numérique pourrait être gage de survivance éternelle, les limites des instances d'archivage instituées et la disparition de l'œuvre originale réduisent cette perspective à une utopie, condamnant ainsi le street art à une forme de *glocalisme* atopique sinon dystopique.

Ainsi, le *glocalisme* du street art pose de nombreuses questions auxquelles les contributions de ce numéro apportent des éléments de réponse.

En ouverture, **Caroline Prévost** analyse l'essor d'un muralisme renouvelé en Amérique latine depuis le début du XXI^e siècle. Malgré son inventivité, ce mouvement demeure fragile et souffre d'effacements institutionnels, de vandalisme et d'autres détériorations climatiques, limitant la durée de vie des fresques à quelques jours, voire quelques heures. Face à cette précarité, les artistes investissent les plateformes numériques comme espaces d'archivage. L'étude interroge les effets esthétiques et interprétatifs de cette virtualisation ainsi que la manière dont la délocalisation numérique reconfigure le rapport du public à l'espace urbain.

La contribution de **Mathieu Tremblin** vient s'intéresser à *Tag Clouds*, une intervention que l'artiste et chercheur a lui-même réalisé dans plusieurs villes à partir de 2010. En substituant à un *hall of fame* des transcriptions lisibles inspirées des nuages de mots, le projet interrogeait précisément le terme de 'tags' en faisant le lien entre écriture dite 'vandale' dans l'espace urbain et mots-clés en nuage, supposés clarifier la pensée sur le web. Après une attention virale six ans plus tard en 2016, la diffusion des diptyques photographiques sur les réseaux a généré une interprétation déconnectée de la réception située. L'auteur analyse les paradoxes issus de cette diffusion glocal, où l'œuvre, arrachée à son contexte, devient l'objet de discours opposant hygiénisme et défense de l'opacité. De par son positionnement en recherche-crédation, l'artiste propose une parabole à l'attention du public d'amateurs comme de chercheurs dans son appréciation numérique des productions artistiques en milieu urbain.

La réflexion sur d'autres instances de *tags* se poursuit avec l'étude d'**Hélène Gaillard**, consacrée à John Fekner (1950-), pionnier du street art new-yorkais actif depuis les années 1970. À travers ses *tags*, compris ici comme labels et ses mots-signes, Fekner est parvenu à dépasser l'ancrage strictement local pour inscrire ses interventions dans un contexte spatio-temporel plus vaste, et ce, à une époque bien antérieure à la circulation numérique sur Internet. Ancrée à New York mais portant des préoccupations sociales universelles à travers ses

formules concises et ses *tags* engagés, son œuvre incarne une forme précoce de *glocalisme*. C'est à travers l'étude du sens, du graphisme et des terrains d'exposition des messages de Fekner que l'analyse parvient à cette conclusion.

Dans une étude empirique centrée également sur le langage du street art, **Edwige Fusaro** examine les langues, les thèmes et les modalités énonciatives des inscriptions verbales dans les quartiers centraux de Paris et de Rome (2016–2018) pour en évaluer le *glocalisme*. L'analyse fait ressortir des divergences entre les deux scènes : les productions romaines prises en compte se révèlent davantage variées, complexes et tournées vers la scène internationale. Si le caractère *glocal* des œuvres se manifeste par le jeu sur plusieurs langues (mélanges, néologismes), sur divers médias (texte et image), ainsi que sur des références culturelles à la fois nationales et supranationales, il est plus net à Rome qu'à Paris. En définitive, il apparaît que les langages du street art des deux capitales se révèlent surtout dominés par le globalisme.

Portant aussi sur la scène italienne, la réflexion se poursuit avec **Vittorio Parisi**, qui met en lumière la dimension spectrale du muralisme présent dans les friches et ruines urbaines. Définie comme occulte, cette nouvelle forme de muralisme semble hanter l'espace public de par ses modalités d'apparition, de disparition et son esthétique *weird*. Portant des imaginaires horrifiques, science-fictionnels ou ésotériques, ce muralisme occulte possède des caractéristiques esthétiques et narratives spécifiques qui le distinguent du muralisme traditionnel. Comme les ruines qui l'abritent, ces œuvres se comportent comme des fantômes : elles surgissent de manière spontanée, disparaissent mais subsistent surtout vers un ailleurs à travers leurs traces et les récits qu'elles suscitent, plutôt que par une présence durable dans l'espace urbain. C'est ici encore l'ubiquité des productions qui renforce le sentiment d'étrangeté.

L'enquête menée par **Manon Faucher** recentre, enfin, l'attention sur les photographes de l'art urbain, compagnons réguliers des artistes dans leurs explorations des espaces à investir. Se définissant parfois comme « suiveur·euse·s », ces acteurs jouent un rôle à la fois discret et essentiel dans la documentation et la circulation des œuvres, depuis leur ancrage spatial vers l'espace numérique. S'appuyant sur une démarche ethnographique menée lors d'une enquête sur le site de l'ancienne usine Babcock à la Courneuve, l'étude révèle comment cette communauté d'amateurs prolongent la tradition de la conservation photographique comme outil fondamental de mémoire et d'archive et permettent à cette pratique artistique éphémère de s'inscrire dans des espaces-temps élargis.

La rubrique *Des Travaux et des Jours* complète cette partie thématique. Elle accueille une contribution de **Pierre-Edouard Weill** qui présente le projet LARU, portant sur les représentations et l'appréciation de l'art urbain. Partant du constat de la faible prise en compte des perceptions des habitant·es et visiteur·ses des productions artistiques sur les territoires, LARU a pour objectif d'analyser la réception de l'art urbain, ainsi que les logiques sociales de son appréciation. À travers une méthodologie interdisciplinaire combinant observations, enquêtes, entretiens, eye-tracking et analyses numériques, le projet de recherche porte sur plusieurs terrains où œuvres commandées et créations spontanées cohabitent en Bretagne et en Île-de-France, et s'inscrit ainsi dans une perspective à la fois globale et localisée.

En réunissant ces perspectives, ce numéro montre combien les productions artistiques en milieu urbain doivent désormais être envisagées comme un phénomène *glocal*, où les œuvres naviguent entre matérialité et virtualité, visibilité locale et diffusion mondiale, signification territoriale et relectures globales, toujours en résistant contre une complète institutionnalisation et en faisant de cette étrange ubiquité sa singularité.

La rubrique *Varia* inclut trois articles. Dans le premier, **Charlotte Lecerf** s'intéresse à un dispositif de retour à l'emploi. Elle montre l'influence des conditions de conception et d'évaluation de ce dispositif sur la fabrication des attentes associées à un individu 'employable', d'une part, et la socialisation organisationnelle des conseillers recrutés pour identifier ses potentiels bénéficiaires qui en découle, d'autre part. Dans le second, **Pascal Fugier** expose l'intérêt des pratiques de restitution, qui sont au cœur des recherches collaboratives, pour faire de la recherche avec les personnes concernées. Il montre que ces pratiques ne se restreignent pas à un retour aux enquêtés, mais peuvent prendre de multiples configurations, soulevant des questionnements éthiques, notamment face à des jeux d'alliance ou de mésalliance. Enfin, gardant l'éthique et l'analyse des pratiques au cœur de la réflexion qu'elle propose, la troisième contribution écrite par **Chrysta Pelissier** et **Camille Roelens** s'interroge sur les fondements d'une dimension éthique propre aux dispositifs d'apprentissage hybrides mobilisant le numérique. Pour cela, la réflexion conduit à faire se rencontrer un modèle de transformation organisationnelle par l'information (modèle T !O) et les typologies de dispositifs hybrides issus du projet Hy-Sup, projet européen de recherche en ingénierie de la formation, afin de proposer des axes d'orientations en matière d'innovation, d'adaptations pédagogiques.

Pour finir, nous remercions l'ensemble des experts qui ont permis la réalisation de ce numéro pour leurs

conseils avisés et leur relecture précise : Rémi Cayatte, Vincent Chambarlhac, Hélène Cléau, Nathalie Deschryver, Hugues Galli, Florent Gaudet, Christian Gerini, Lisa El Ghaoui, Hélène Ibata, Ludovic Joxe, Frédérique Letourneux, Bruno Milly, Sophie Montel, Sophie Némoz, Julie Pasquer-Jeanne, Dominique Paturel, Bruno Pequignot, Daniel Peraya, Anne Puech, Gaëlle Théval, Sylvie Thiéblemont-Dollet, Silvère Tribout, Pierre-Edouard Weill.

Bibliographie

Baldini Andrea Lorenzo (2022), « What is Street Art ? » *Estetika : The European Journal of Aesthetics*, LIX/XV, no. 1, pp. 1-21.

Bengtson Peter (2013), « Site Specificity and Street Art », dans *Theorizing Visual Studies : Writing Through the Discipline*, James Elkins, Kristi McGuire, Maureen Burns, Alicia Chester, Joel Kuennen (dir.), New York, Routledge, pp. 250-253.

Cooper Martha, Chalfant Henry (1984), *Subway Art*, New York, Thames & Hudson.

Di Giacomo Giovana (2019), « Contextualizing Graffiti and Street Art in Suitable Museum Settings. *Street Art Today's Upcoming Museum in Amsterdam* », *SAUC Journal*, vol. 5, n° 2, pp. 56-65.

Fédération de l'art urbain, *L'art urbain selon la Fédération*, [en ligne]. <https://federatedelarturbain.org/lart-urbain-selon-la-federation/> (consulté le 12 mars 2024).

Fusaro Edwige (2015), « Introduction », *Cahiers de Narratologie*, 29, [en ligne]. <http://journals.openedition.org/narratologie/7423> (consulté le 02 février 2023).

Gaia, Clay-Robison Shelly (2016), « Street Art and Civic Dialogue : An Interview with Gaia », *Journal for Cultural and Religious Theory*, vol. 16, n° 1, pp. 89-93.

Genin Christophe (2017), « Urbanités numériques. Le street art numérique ou les villes tatouées en réseau », *Pratiques picturales : Allumer / Éteindre : la peinture confrontée au numérique*, n° 04, [en ligne] <https://pratiques-picturales.net/article45.html> (consulté le 22 mars 2024).

MacDowall Lachlan, de Souza Poppy (2017), « 'I'd Double Tap That !!' : Street Art, Graffiti, and Instagram Research », *Media, Culture & Society*, 40 (1), pp. 3-22.

Smithson Robert, Flam Jack (1996), *Robert Smithson, The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press.

Szczepanski Maxime (2003). "Le village planétaire. Variations sur l'échelle d'un lieu commun", *Mots. Les langages du politique*, n°71, pp. 149-156.

Wallis Brian (2010), *Land and Environmental Art*, London, Phaidon.

Notes

[1] « *the term street art cannot be defined conclusively since what it encompasses is constantly being negotiated.* » [Notre traduction]

[2] « *Museums are tombs and it looks like everything is tuning into a museum.* » [Notre traduction]

[3] « *The shift into the virtual world makes it quite plausible that unsanctioned graffiti and street art are displaced to a non-existent place or even disappear completely.* » » [Notre traduction]