

**Faculté des sciences économiques,
sociales, politiques et de communication**

Comment archiver l'éphémère ? Le street art à l'épreuve de la mémoire.

Étude comparée de quatre sites ayant pour objet le street art et sa conservation.

Auteur : Camille Soumoy
Promoteur(s) : Sébastien Fevry
Année académique 2019-2020
Master en communication, à finalité spécialisée : Culture et communication

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon promoteur, Monsieur Fevry, pour son accompagnement, sa disponibilité et ses nombreux conseils dans la réalisation de ce mémoire. Nos discussions et réflexions m'ont ouvert l'esprit et m'ont permis de poser un regard plus critique sur cette recherche.

Je remercie aussi l'ensemble de nos professeurs pour ces deux années de cours très enrichissantes.

Je remercie également mes amis Amandine, Margaux, Yacin et Alice pour leur aide précieuse tout au long de ce travail.

Enfin je remercie, ma maman et ma sœur, Laura, pour le soutien sans faille, les relectures, les encouragements et votre foi en moi sans lesquelles il n'aurait pas été possible de mener à terme ce mémoire.

Table des matières

Introduction	6
Partie 1 : Apports théoriques	9
Chapitre I : Le street art	9
Définition	9
Street art, art urbain, art contemporain : une question de dénomination.....	11
La rue, une question de symbole	13
Le street art, éphémère par nature ?	18
Chapitre II : Les archives	23
Quand la photographie se fait documentation.....	23
Les archives font-elles mémoire ?	25
Vers une dématérialisation : le passage aux archives numériques.....	28
Partie 2 : Méthodologie.....	32
Chapitre III : Une étude comparée	32
Chapitre IV : Une approche sémio-pragmatique.....	34
Chapitre V : Hypothèses	40
Partie 3 : Analyse	42
Chapitre VI : Analyse au regard des critères	42
Présentation des cas.....	42
Analyse.....	46
Chapitre VII : Interprétation des résultats et discussion.....	82
Conclusion.....	91
Bibliographie	94
Annexes	100
Annexe 1 : Screenshot positionnement énonciatif – <i>Street art avenue</i> .	100
Annexe 2 : Onglet ‘Products and Partners’ – <i>Street art cities</i>	101
Annexe 3 : Onglet ‘About’ – site de Vhils.....	102
Annexe 4 : Positionnement énonciatif – site de Vhils.....	103
Annexe 5 : Positionnement énonciatif / traitement de l’œuvre – site de Dreucol	104
Annexe 6 : Traitement de l’œuvre – <i>Street art avenue</i>	105
Annexe 7 : Traitement de l’œuvre – <i>Street art cities</i>	106
Annexe 8 : Traitement de l’œuvre onglet ‘Work’ – site de Vhils.....	108
Annexe 9 : Traitement de l’œuvre onglet ‘News’ – site de Vhils.....	109
Annexe 10 : Recherche – <i>Street art avenue</i>	111

.....	111
Annexe 11 : Participation de l'internaute – <i>Street art cities</i>	112
Annexe 12 : Recherche d'œuvres – site de Dreucol.....	114
Annexe 13 : Page Facebook - <i>Street art avenue</i>	115
Annexe 14 : Application <i>Street art cities</i>	117
Annexe 15 : Blog - <i>Street art cities</i>	118
Annexe 16 : Page Instagram – <i>Street art cities</i>	120
Annexe 17 : Réseaux sociaux – Vhils.....	123
Annexe 18 : Page Instagram – Dreucol.....	126
Annexe 19 : Page Facebook – Dreucol	128
Annexe 20 : Onglet 'Mosaïques' – <i>Street art avenue</i>	129

Introduction

Lors de nos déplacements quotidiens, nous y sommes tous confrontés, qu'il nous laisse sans voix ou de marbre, il fait partie du paysage urbain depuis de nombreuses années, nous parlons ici du street art. D'abord perçu comme une dégradation des biens et de l'espace public, le street art ou art urbain a su se faire une place et obtenir une certaine forme de légitimité amenant même les autorités publiques de différentes villes à engager des street artistes dans une optique d'embellissement de leur cité.¹

Qu'elles soient à l'initiative des villes ou des artistes agissant souvent dans l'illégalité, ces œuvres de street art accompagnent les passants et se montrent à voir pendant plusieurs jours, semaines, mois ou années. Puis, petit à petit elles tendent à disparaître usées par les intempéries, la pollution ou soudainement recouvertes par une autre œuvre, une affiche publicitaire, un panneau d'information, etc. Nous pouvons souvent lire que ceci est le propre de cette forme artistique. Ernest Pignon-Ernest² (2015) dit à propos du street art : « Il s'agit principalement d'un art destiné au grand public, éphémère et en constant renouvellement. ». Ces deux dernières caractéristiques confèrent un côté poétique au street art. En effet, un art qui n'a d'autre ambition que d'être accessible pour tous les publics et qui peut faire passer un message puis s'effacer et ne rester dans la mémoire que de ceux qui, chanceux, se sont retrouvés face à une œuvre à un moment donné, au coin d'une rue, au détour d'une promenade relève en quelque sorte du lyrisme.

Cependant, nous trouvons cette éphémérité tout aussi frustrante que poétique. En effet, pourquoi ces œuvres ne devraient-elles pas, comme la grande majorité des œuvres d'art, être protégées, conservées, diffusées à un public plus large que celui qui a pu voir l'œuvre *in situ* ? Nos premières recherches nous ont montré que nous n'étions pas les seuls à nous interroger sur l'intérêt

¹ Comme nous pourrions le voir plus loin, cette dernière pratique relève de l'art public mais en ce qui concerne la forme, elle reste ancrée dans les codes du street art. Ainsi, rien ne permet aux passants de savoir si l'œuvre qu'il a en face de lui relève du street art ou de l'art public.

² Artiste plasticien français souvent considéré comme l'un des initiateurs et des pionniers du street art en France.

et l'importance de conserver des traces de cette forme artistique. Notre réflexion se pose surtout sur la manière dont ces traces sont conservées et présentées et celle-ci s'articule autour de la question : **Comment archiver l'éphémère ? Le street art à l'épreuve de la mémoire.** Pour mener à bien celle-ci, nous avons décidé de nous baser sur la méthode comparative. Lors de cette recherche, nous avons choisi de nous appuyer sur quatre sites ayant pour objet le street art et la diffusion/conservation de celui-ci. Deux sont créés et gérés par des tiers : *Street art avenue* et *Street art cities*. Les deux autres sont des sites d'artiste : celui de l'artiste portugais Vhils et celui de l'artiste espagnol Dadi Dreucol.

Pour tenter de répondre à cette question, ce travail sera divisé en trois parties. La première sera dédiée aux apports théoriques sur ce qu'est le street art : quelles en sont les caractéristiques intrinsèques, les formes et les perceptions. Ceci fera l'objet du premier chapitre de cette partie. Le second se concentrera sur les archives et plus particulièrement les archives numériques et les formes qu'elles peuvent prendre.

La seconde partie de ce travail sera dédiée à la méthodologie. Le troisième chapitre sera consacré aux caractéristiques de la méthode comparative. Le quatrième se concentrera lui sur la présentation de l'approche sémiotique et sur l'intérêt de celle-ci dans notre travail. Ce chapitre nous permettra de mettre en avant différents critères d'analyse nous permettant de centrer notre recherche sur différents points et différentes questions nées de nos hypothèses. Cela nous permettra donc de faire un lien avec le cinquième chapitre de ce travail qui sera dédié aux 5 hypothèses que nous avons pu dégager et qui sont toutes liées aux critères présentés dans le chapitre précédent.

La première hypothèse s'intéresse à l'allure générale de l'interface et avance l'idée que les sites d'artiste ont une identité visuelle plus forte car liée à leurs œuvres et à leur travail. La seconde nous amène à réfléchir sur l'intention générale des sites et la traduction de cette intention en termes de positionnement énonciatif choisi par les créateurs. La troisième a trait au traitement des œuvres et aux informations disponibles sur celles-ci. L'idée

étant que les artistes sont les plus à même de donner des informations sur leurs œuvres, que celles-ci se concentrent sur les détails techniques ou sur les intentions qui se cachent derrière l'œuvre. Ces trois hypothèses sont associées au pôle énonciateur. La quatrième hypothèse se range du côté du récepteur et s'intéresse à la possibilité qu'a celui-ci de créer ou non du contenu mais aussi à la possibilité de rechercher le contenu qui l'intéresse en avançant que les sites créés par des tiers devraient permettre une plus grande implication des utilisateurs ainsi qu'une capacité de recherche plus affinée. Enfin, la dernière hypothèse se concentre sur les différentes déclinaisons de ces sites sur d'autres supports qui devraient être liées aux objectifs et intentions générales abordés à la seconde hypothèse.

Le septième chapitre sera dédié à l'interprétation des résultats obtenus lors de cette étude comparative ainsi qu'à une discussion qui nous permettra de développer des pistes de réflexion future.

Partie 1 : Apports théoriques

Chapitre I : Le street art

Définition

Le street art est une expression inventée en 1985 par Allan Schwartzman³. Celle-ci désigne « toute manifestation artistique réalisée dans un décor urbain, découlant directement de la révolution du graffiti, que ce soit sous une forme en deux dimensions ou en trois dimensions. Souvent désigné comme post-graffiti, il comprend de nouveaux idéaux esthétiques et de nouveaux médias et des techniques qui n'étaient pas encore d'actualité lors de l'émergence de l'art du graffiti à New York dans les années 1970 et 1980 » (Gerini, 2016, p.107).

Deux éléments posent question dans cette définition. Le premier étant de dire que le street art découle directement du graffiti. L'encyclopédie Universalis définit cette pratique comme suit : « tout dessin et toute inscription non officiels se trouvant sur une surface, architecturale ou autre, dont la fonction principale se distingue de celle des supports habituellement employés pour le dessin et l'écriture. Le plus souvent, ce sont des surfaces fixes et verticales. » (Curry, Decker & Mclean, s.d.). Prenant cet élément en considération, nous devrions donc exclure certaines pratiques comme les mosaïques, les sculptures/structures ou encore les stickers. Ensuite, désigner le street art comme étant du 'post-graffiti' induit que le graffiti est quelque chose de passé, de révolu. Or, le graffiti tel que nous avons pu le définir plus haut existe toujours et n'est rien d'autre qu'une sous-catégorie de cet ensemble plus grand que se veut être le street art.

Ernest Pignon-Ernest, artiste plasticien français né en 1942 considéré comme l'un des initiateurs de l'art urbain ou du street art⁴ en France, nous propose lui aussi une définition du street art. Celle-ci se rapproche fortement de la

³ Conservateur indépendant reconnu dans le milieu de l'art contemporain et co-directeur de la section beaux-arts de Sotheby's. Sotheby's est une multinationale américaine d'origine britannique de vente aux enchères d'œuvres d'art et d'objets de collection basée à New York.

⁴ Nous verrons plus tard que contrairement à d'autres, Ernest Pignon-Ernest utilise ces termes sans distinction.

définition précédente mais il y ajoute des caractéristiques qui sont, selon lui, propres à cette nouvelle forme d'art. « Le Street Art est un mouvement artistique contemporain qui regroupe toutes les formes d'art réalisées dans la rue ou dans des endroits publics. En français, on l'appelle « art de rue » ou « art urbain ». C'est un art instantané, rapide, interdit, dont le but est de faire passer un message, sans autorisation. » Il ajoute : « Il s'agit principalement d'un art destiné au grand public, éphémère et en constant renouvellement. (...) Les artistes de rues s'approprient l'espace urbain pour contester, bousculer, déranger, revendiquer, dénoncer, interroger, soutenir... Ils ont des motivations artistiques (faire connaître leur art) mais souvent aussi politiques ou sociales (faire passer un message). » (Ernest Pignon-Ernest, 2015).

Interdit, éphémère, revendicatif, cette définition amène une nouvelle dimension à cet art. Comme toute définition, elle inclut des pratiques et en exclut d'autres. Dès lors, comment qualifier le travail d'un artiste comme Vhils⁵ ? En effet, si certaines de ses œuvres sont faites dans la rue, sur les murs et sont illégales, d'autres, sur des supports mobiles, font l'objet de différentes expositions. De la même manière, il a déjà collaboré avec des institutions artistiques réputées telles que la Fondation EDP à Lisbonne, le Centre Pompidou à Paris ou encore le Barbican Centre de Londres. Nous sommes face à la même contradiction lorsque nous regardons le travail de Banksy ou de Shepard Fairey. Ces deux artistes utilisent leur art et la rue pour mettre en avant certaines injustices et revendiquer certaines valeurs, ils font donc du street art. Qu'en est-il quand ils vendent leur travail (parfois à des millions de dollars comme Banksy) ? À l'inverse, dans quelle catégorie pouvons-nous classer l'art public ? Les politiques d'art public sont définies par Pauline Guinard comme une : « 'mise en art' de la ville, par l'installation d'œuvres d'art dans ses espaces publics. » (Guinard, 2010, p.1). De plus, et c'est ce qui marque certainement la plus grande différence avec les formes d'art évoquées plus haut, cet art « est financé par les pouvoirs publics » (Ruby cité dans Guinard, 2010, p.1). Ce sont donc des commandes qui offrent aux artistes des degrés de liberté et d'action plus ou moins grands. Il n'en reste pas moins que ces interventions sont conditionnées par un cadre

⁵ Artiste portugais dont le travail sera présenté au chapitre VI

donné que l'artiste se doit de respecter. Dès lors, est-ce du street art ? Ce terme semble couvrir une multitude de pratiques assez différentes les unes des autres et nous pouvons déjà ressentir les limites d'une telle catégorisation.

Street art, art urbain, art contemporain : une question de dénomination

Le street art, l'art urbain, l'art urbain contemporain, l'art public indépendant, l'art auto-autorisé, ... Autant d'appellations pour désigner un art, une culture, des pratiques très différentes. Tout cela semble assez flou et comme nous l'avons vu plus haut, les auteurs, les artistes, les spécialistes du monde de l'art peinent à se mettre d'accord, tant sur la sémantique que sur les œuvres en général.

En effet, si nous nous intéressons à la sémantique, nous voyons déjà à quel point il est compliqué de s'accorder sur un nom. Les pratiques sont diverses : writings, aérosol, affiche, pochoir, peinture murale, détournement publicitaire ou signalétique, graffiti, etc. Si dans un premier temps nous faisons abstraction des œuvres 'mobiles' – toiles, installations – pouvant être exposées en galerie, et que nous nous concentrons sur le point commun à toutes les autres œuvres à savoir leur présence en rue, nous restons face à de nombreux désaccords quant au terme sous lequel ranger toutes ces pratiques.

La majeure partie des définitions s'accordent sur l'importance de ces supports urbains et de tout ce qu'ils signifient d'illégal, d'éphémère, de contestataire, etc. Cette notion apparaît dans chacun des termes proposés. De manière évidente dans les termes 'street art', 'art urbain' et 'art urbain contemporain' et de manière insidieuse dans les termes art public indépendant ou art auto-autorisé.

Revenons rapidement sur ces deux derniers termes. Premièrement l'expression art public indépendant. Elle a été développée par Rafael Schacter⁶ (Parisi, 2016). Accoler le mot 'indépendant' à la notion d'art public nous ramène à l'idée de 'mise en art' de l'espace public, à la fonction ornementale de ces œuvres⁷ mais nous éloigne du financement ou de la

⁶ Anthropologue à l'University College London ayant beaucoup travaillé sur les graffitis et le street art.

⁷ Cette fonction n'exclut pas le côté contestataire que peut revêtir cette forme d'art mais n'en fait plus une condition d'existence.

commande par les pouvoirs publics. Nous pourrions donc définir cette forme artistique comme un art de la rue, un art qui - qu'il recherche le 'beau' ou qu'il cherche à transmettre un message revendicatif - utilise l'espace public comme support et qui relève d'une volonté de l'artiste seul et non d'une quelconque autorité. Il convient ici, d'insister sur l'espace public qui ne peut être confondu avec l'espace urbain. Ce dernier rassemblant l'espace public et l'espace privé public (Karayer, 2012). L'espace privé public n'étant autre que les façades des particuliers. En effet, la façade « est l'espace privé qui, dans bien des cas, façonne l'espace public » (Karayer, 2012, p. 52), et qui de ce fait, en fait partie. L'espace public peut être défini comme suit : « L'espace public est de l'ordre du commun, de ce qui appartient à tous, et dont tous doivent pouvoir faire usage. » (Beja, 2012, p.71). La différence entre espace public et espace privé public réside donc dans la juridiction relative à la propriété.

Passons maintenant à la notion d'art auto-autorisé développée par Ulrich Blanché⁸ (2015). Cette expression paraît plus ou moins similaire à la première. En effet, 'auto-autorisé' signifierait que cet art est illégal mais que l'artiste, au nom même de son art, contourne cet interdit, interdit représenté par l'espace urbain. Nous revenons toujours à cette caractéristique commune à savoir la rue.

Dès lors, pourquoi ne pas toutes les ranger dans la catégorie street art, littéralement 'art de rue' vu que l'on y revient toujours ? Premièrement, parce que bon nombre d'artistes ne s'y reconnaissent pas et considèrent que l'appellation street art désigne les pratiques commerciales conçues pour les médias et le marché (Gzeley, Laugero-Lasserre, Lemoine & Pujas, 2019), elle serait une sorte de label que les 'vrais artistes' redoutent. Ceux-ci associent plutôt leur art au milieu underground et à la transgression. Apparaît alors la notion d'art urbain qui tout en signifiant la même chose ne serait pas connotée comme l'est le street art. Pour la petite anecdote, là encore le terme urbain semble impropre, en effet, nous pouvons retrouver dans la campagne

⁸ Historien de l'art à l'université d'Heidelberg ayant beaucoup travaillé sur Banksy.

certaines œuvres in situ. Par exemple, certains graffitis de Brassaï ont été gravés sur des troncs d'arbres.

Nous pouvons facilement voir qu'il est très compliqué de trouver la bonne dénomination, celle qui satisfera tout le monde étant donné la multiplicité des techniques et des pratiques, du ressenti de ces artistes par rapport à leur travail, etc. Il paraît impossible de se mettre d'accord sur une appellation, c'est pourquoi, nous avons délibérément choisi d'utiliser, dans ce travail de recherche, l'expression street art. D'une part parce que nous pensons que ce terme est le plus parlant et le plus figuratif. En effet, nous pouvons facilement penser que chaque personne possède une image mentale plus ou moins précise de ce qu'est le street art. Nous ne pouvons cependant pas en dire autant pour l'art auto-autorisé ou l'art public indépendant ni même l'art urbain. Ensuite, nous opérons ce choix aussi parce que la notion de street art est celle qui semble être la plus utilisée dans la littérature.

Nous retiendrons donc finalement la définition d'Ulrich Blanché : « Le Street art consiste en des images auto-autorisées, personnages et formes créés ou appliqués aux surfaces de l'espace urbain, qui cherchent à communiquer avec un vaste public. Le Street art est réalisé d'une façon performative et in situ, éphémère et participative. Dans la plupart des cas, elle est vue sur Internet. Elle diffère des graffitis et du Public art. » (Blanché, 2015, para. 13). Nous nous arrêtons ici sur cette définition, cependant nous sommes tout de même d'accord avec Peter Bengsten lorsqu'il parle de l'impossibilité de définir de manière définitive le street art « puisque ce qu'il désigne est constamment négocié » (Bengsten cité dans Blanché, 2015, para. 13).

La rue, une question de symbole

Malgré les divergences de points de vue sur le street art que nous avons mises en avant ci-dessus, auteurs et artistes s'accordent sur la rue⁹ comme support.

⁹ La rue au sens espace urbain.

« Une œuvre est à considérer en tant que Street art si, et seulement si, son usage matériel de la rue est intrinsèque à sa signification » (Riggle cité dans Blanché, 2010, para. 29).

Nous allons donc nous intéresser à ce point. La rue est un espace d'expression privilégié car elle permet de toucher tout le monde, elle va à l'encontre du monde de l'art et de la censure, elle confère un aspect politique à l'œuvre qui va au-delà du message de l'auteur. En effet, comme nous pouvons le voir chez Rancière, l'art, et par prolongement l'art urbain, est par essence politique (Rancière, 2008). Les conditions de réalisation le sont tout autant, les artistes se mettent parfois en danger pour atteindre l'endroit qu'ils veulent toucher et ils encourent aussi le risque d'être accusés de vandalisme.

Évoquant la censure, la rue offre à l'artiste une très grande liberté d'expression, même si elle est de courte durée. Sur ce terrain, il a le droit de dire, de montrer, de dénoncer ce qu'il veut et ce jusqu'à temps que son œuvre soit enlevée par les autorités ou recouverte par l'œuvre d'un autre. Est-ce le cas si la vocation de l'artiste est d'entrer dans les musées ou de vendre aux galeristes ? Il semblerait que les artistes eux-mêmes voient leur art différemment. Christian Gerini nous dit : « Tous (les artistes) ou presque disent qu'ils ne pratiquent pas le même art pour les manifestations officielles et reconnues : leurs intentions ont changé, leur spontanéité a quasiment disparu, l'œuvre est réfléchie, calculée, élaborée par rapport à un format, à un public à séduire, à une intention marchande. » (Gerini, 2016, para. 32).

« Les acteurs du marché – galeristes, collectionneurs, publicistes et même les médias – s'en moquent. Une économie s'est créée, très proche de l'industrie du divertissement, et les artistes de la scène graffiti, comme du street art d'ailleurs, acceptent les règles du jeu commercial et ornent désormais les salons des bourgeois. La provocation n'est plus que feinte. Les médias relatent désormais les événements de street art comme ils relataient jadis un concert de l'effronté Michel Sardou. Le graffiti et le street art sont devenus des métiers comme d'autres, reconnus au point que l'on trouve désormais

leur « enseignement » dans certaines écoles d'art ». (C215 dans GUERINI, 2016, para. 34).

Avec ce témoignage, nous pouvons encore une fois voir qu'il sera toujours difficile de mettre d'accord les différents artistes sur une appellation commune. De plus, cela nous montre bien que la rue ne joue pas que le simple rôle de support mais qu'elle donne du sens aux œuvres qu'elle porte.

Maintenant que nous avons abordé la possibilité pour les uns, l'incompatibilité pour les autres de faire entrer le street art dans les musées, il convient de faire une petite parenthèse sur l'artification et la légitimation des pratiques. Ces deux termes sont assez différents. Le premier « désigne le processus de transformation du non-art en art, résultat d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets, et des activités. » (Heinich & Shapiro cités dans Creux, 2012, p.20). Ainsi, l'acteur devient artiste, l'action devient art, l'objet devient œuvre et l'observateur devient public. Mais artification ne veut pas -forcément- dire légitimité artistique. En effet, cette dernière se veut être « une démarche classificatoire » alors que l'artification « veut comprendre d'une part, la genèse de l'art, et d'autre part ses conditions d'existence ». (Heinich & Shapiro cités dans Creux, 2012, p.22). Cependant, dans le cas qui nous intéresse, nous voyons que ces notions sont liées. En effet, « l'artification est la résultante de l'ensemble des opérations, pratiques et symboliques, organisationnelles et discursives, par lesquelles les acteurs s'accordent pour considérer un objet ou une activité comme de l'art. » (Heinich & Shapiro cités dans Creux, 2012, p.21). Ces acteurs sont les artistes mais aussi les intermédiaires (les galeristes, les conservateurs de musée, les critiques d'art, etc.). Ce sont ces derniers qui ont le plus joué dans l'artification et la légitimation. En effet, à l'origine le graffiti (dont découle comme nous l'avons vu le street art) est une pratique de rencontres immédiates avec les publics sans besoin d'intermédiaires. Mais ces intermédiaires vont tout de mêmes s'intéresser à celle-ci et c'est ainsi que le processus d'artification va opérer.

La légitimation et la multiplicité des expositions et des articles abordant ce qu'était devenu le street art sont arrivés par la suite et se sont nourris de cette artification et de cet intérêt grandissant par les différents intermédiaires reconnus dans le monde de l'art. Ce phénomène semble s'être fait en parallèle des artistes et parfois même 'sans eux'. Cela pourrait sans doute amener une explication à la virulence des propos de l'artiste C215 lus plus haut quant au passage du street art au musée, ainsi qu'à la volonté marquée par certains artistes de rester dans ce qui est l'essence du street art pour eux à savoir la rue.

Le street art, parce qu'il est dans la rue a une vocation populaire. En effet, comme le dit Paul Ardenne : « Un doute se doit d'être émis sur l'art des musées, réservé à une élite ou conditionné par des critères esthétiques complexes qui en interdisent le plus clair du temps l'accès culturel au grand public. » (Ardenne, 2010, p.5). C'est contre cela et suivant une optique de démocratisation de la culture que semble s'ériger l'art urbain. La rue permet de « toucher tout le monde », dans le sens où tous les passants, les usagers de la ville deviendront des spectateurs occasionnels de cette œuvre. Ardenne nous dit qu'il s'agit là d'un acte idéologique anti-institutionnel puissant puisqu'on fait de l'art qui touche tout le monde, on obtient la visibilité que le cercle fermé de l'art ne peut offrir.

Si comme le dit Rancière, l'art est par essence politique, le street art parce qu'il échappe à la censure comme nous l'avons vu plus haut, peut encore plus dénoncer et porter haut son message politique. C'est dans ce sens que nous pouvons comprendre le lien ténu entre street art, activisme, revendication, contestation, etc. Nombreux sont les street artistes partisans d'un street art profondément subversif et revendicatif où le but est de « Montrer à voir » les problèmes sociétaux. Ceux-ci ont pour but de toucher un maximum de gens et sont, pour Magda Danysz¹⁰ des artistes de l'hypervisibilité pour qui le fond compte tout autant que la forme. Elle les oppose aux artistes de l'illisible plaçant l'art avant toutes choses et « pour qui le « faire image » passe par une déconstruction complète de l'image » (Danysz, 2015, p.195).

¹⁰ Galeriste et maître de conférences en économie et politique de la culture.

Ensuite, lorsqu'on évoque le street art et son implantation dans la rue, deux notions se rencontrent. Celle de l'art perversif (Danysz, 2015) et celle de l'art contextuel (Ardenne, 2009). Un environnement est dit perversif lorsque tous les éléments qui le composent se reconnaissent, se localisent et interagissent entre eux. « Cependant, ce sont bel et bien les artistes eux-mêmes qui sont connectés autant les uns aux autres qu'avec la société tout entière. Leur art est omniprésent, accessible à tous et fait réagir, qu'on le veuille ou non. L'art perversif utilise tous les supports qui lui semblent bons pour exister : mobilier urbain, environnement immédiat mais aussi galeries, musées, tout peut constituer un moyen de diffusion et mérite à ce titre d'être considéré. (...) L'art perversif n'est pas seulement présent partout. Sa particularité est de se rendre visible par tous les canaux possibles. » (Rampley, 2005, p.179).

La notion d'art contextuel vient pousser un peu plus loin la définition et ancre encore plus le street art dans le contexte, la réalité. « Un art contextuel opte pour la mise en rapport directe de l'œuvre et de la réalité, sans intermédiaire. L'œuvre est insertion dans le tissu du monde concret, confrontation avec les conditions matérielles. Plutôt que de donner à voir, à lire des signes qui constituent, sur le mode du référentiel, autant « d'images », l'artiste contextuel choisit d'investir la réalité de manière événementielle. L'œuvre se réalise en contexte, de manière parallèle aux autres formes d'art plus traditionnelles. » (Ardenne, 2009, p.12). Si dans la vision perversive, nous parlons d'un lien entre l'artiste et la société, la vision contextuelle va plus loin et insère l'artiste dans une réalité propre qui signifie en elle-même quelque chose. A la manière de McLuhan lorsqu'il dit «Le message c'est le médium» (McLuhan, 1968), réaliser sur les murs, ou dans l'espace public signifie déjà quelque chose et est porteur d'un message rien qu'en « existant ». Par extension, nous pouvons voir que nous sommes toujours face à une dualité mettant d'un côté art perversif, possibilité d'investir les musées et durabilité de l'œuvre et d'un autre, art contextuel, besoin d'investir l'espace public « réel » et éphémérité.

Cela nous amène à nous poser la question des street artistes qui développent leur art et le font entrer dans les musées ou les salles de vente. Si ces œuvres semblent à première vue aller à l'encontre de plusieurs caractéristiques du

street art – éphémérité, interdit, subversion, etc. - la vision pervasive nous montre qu'une œuvre peut-être profondément revendicative et en lien avec la société. De plus, serait-il pertinent de dire d'un artiste qu'il fait du street art lorsque son œuvre est dans la rue et de l'art contemporain lorsque celle-ci, répondant au même style et à une même technique, entre dans un musée ou une salle de vente ? De plus, le passage dans les musées ne signifie pas toujours la création de nouvelles œuvres qui se prêtent au format exigé par ceux-ci. En effet, comme nous le verrons plus loin, il s'agit parfois de photos d'œuvres *in situ* ou d'œuvres qui ont été retirées de la rue pour être exposées et conservées.

Dès lors, comme pour l'appellation, nous avons expressément choisi de faire abstraction de cette différenciation des pratiques et d'inclure celles-ci dans ce que nous appelons le street art et donc dans notre sujet d'étude.

Le street art, éphémère par nature ?

Ce caractère éphémère et participatif du street art que nous retrouvons dans la définition d'Ulrich Blanche nous semble être directement lié à ce que nous venons de développer, à savoir la rue, l'espace public. Comme s'il était une conséquence presque obligatoire de celui-ci. En effet, chaque artiste, lorsqu'il choisit son support, est conscient que comme lui l'a fait avant, un autre artiste peut choisir ce même mur et altérer/compléter/effacer son œuvre. De plus, il n'y a pas que les autres artistes qui peuvent toucher à l'œuvre, les propriétaires ou les agents communaux peuvent à tout moment décider de son effacement. En effet, si sur le plan juridique le street art se situe dans « une zone grise » (Gzeley, Laugero-Lasserre, Lemoine & Pujas, 2019, p.3), dans les faits nous voyons qu'entre répression et laisser faire, l'attitude des autorités varie. Effectivement, la renommée de l'artiste ou la qualité esthétique et la nature de l'œuvre influent sur le traitement de celle-ci. Si l'action en tant que telle est toujours considérée comme un acte de vandalisme¹¹ et de dégradation de l'espace public, il tend de plus en plus à se faire une place dans le paysage urbain et à être conservé, soit par les propriétaires, soit par les autorités.

¹¹ Certains artistes revendiquent justement ce côté vandale et ce qu'il confère à leurs œuvres.

À côté du risque de voir son œuvre effacée ou recouverte par une intervention humaine, le climat et les intempéries jouent aussi un rôle prépondérant dans la durée de vie de l'œuvre. Cette longévité est assez aléatoire, une trop forte exposition au soleil pourra nuire aux couleurs tout comme la pluie, pour d'autres installations, le vent pourra également jouer un rôle, etc. Chaque œuvre non-protégée – celle-ci se différencie des œuvres entrant dans la catégorie 'art public' et des œuvres qui ont été délibérément protégées par les autorités publiques alors qu'elles étaient illégales à la base. C'est notamment souvent le cas avec le travail de street artistes reconnus comme *Banksy*, la ville tentant de capitaliser sur cette reconnaissance pour améliorer son image et attirer des touristes – après quelques heures, semaines, mois ou années cessera d'exister. Certains artistes acceptent cette contrainte et la considèrent comme une caractéristique propre à leur art. L'artiste *Monsieur Qui* l'explique bien : « Le processus de détérioration fait partie de ma démarche (...) J'aime voir mes collages être absorbés par l'humidité de la rue, la rouille. A ce moment-là, ils ne m'appartiennent plus, mais font partie intégrante de la rue, de son histoire au quotidien » (Lacan cité dans Recours & Riffaud, 2016, p.5). Force est de constater que parfois, l'œuvre finie importe peut-être moins pour l'artiste que le processus qui a contribué à la mise en place de son projet.

D'autres artistes moins attachés à cette éphémérité et soucieux de voir durer leur travail, usent de différents stratagèmes pour assurer une certaine longévité à leurs œuvres : utilisation de matériaux solides, structures en métal, œuvres sur des supports plus à l'abri des intempéries, etc. (Blanché, 2015). N'hésitant pas à se mettre en danger, certains artistes recherchent même les lieux les plus difficiles d'accès pour tenter d'éviter le recouvrement ou l'effacement.

« J'aime pas trop l'oubli que l'effaçage ou le repassage engendrent (...) Moi je peins pour que mes pièces durent, je choisis le lieu en fonction de ça. L'exposition au soleil détermine mes couleurs et, moins c'est accessible pour les nettoyeurs, mieux c'est. C'est pas nous qui avons décidé que cet art était éphémère » (Recours & Riffaud, 2016, p.5)

« La première phrase que j’ai taguée c’était, « mon art est temporaire comme la vie de ta mère ». C’était action/réaction (...) J’en avais marre d’être effacé et marre du truc c’est beau parce que c’est éphémère. » (Recours & Riffaud, 2016, p.5)¹²

Nous pouvons donc constater que l’éphémérité du street art ne fait pas l’unanimité auprès des artistes. Quand certains tentent de la contourner, que d’autres s’en accommodent par la force des choses, d’autres enfin en font une composante indispensable à leur art. Dans tous les cas, et quelle que soit la longévité réelle, physique de l’œuvre, comment garder une trace de leur existence ?

Il ne sera pas ici question des différentes tentatives de pérennisation du street art que nous voyons se développer petit à petit. Cependant, nous pensons qu’il pourrait être utile de tout de même faire le point sur ces stratégies et de les développer en quelques lignes. Premièrement, et comme nous l’avons vu plus haut, certaines communes font parfois le choix de protéger une œuvre lorsque celle-ci relève du travail d’un street artiste connu, nous citons Banksy plus haut. À Calais par exemple, les œuvres de Banksy ont été recouvertes d’un plexiglas et les autorités veillent à la protection de l’œuvre (Darcis, 2018).



Œuvre de Banksy située à Calais en France, recouverte d’un plexiglas et mettant en scène un enfant regardant l’Angleterre à travers une lunette sur laquelle est posé un vautour (DARCIS, 2018).

Deuxièmement, certaines communes pratiquent la restauration d’œuvres de street artistes comme nous le ferions pour des œuvres plus classiques et abimées par le poids des années. Le ‘CAPUS Project : Conservation of Art in Public Spaces’ a été lancé à Turin pour étudier, échanger et mettre en avant les différentes techniques existantes de restauration du street art. Ce groupe a

¹² Propos de deux graffeurs recueillis par Robin Recours et Thomas Riffaud.

d'ailleurs permis la restauration d'une célèbre œuvre de Keith Haring. (Giordano, 2018).



Tuttomondo de Keith Haring située à Pise en Italie et restaurée par le 'CAPUS Project'

Mais ne sommes-nous pas face à une contradiction de vouloir conserver cet art qui par nature se veut éphémère, l'éphémérité étant une conséquence de la rue, celle-ci étant intrinsèquement liée à la pratique du street art ? Nous ne pensons pas, et ce pour deux raisons. Premièrement parce que le street art se veut populaire en s'inscrivant dans l'espace public, il se veut un art visible de tous et représente une grande opportunité pour tout un chacun de rencontrer cette forme d'art. Or, certaines œuvres à cause de leur proximité se détériorent très rapidement et peu nombreuses sont les personnes ayant eu la chance de les observer. Ensuite, d'un point de vue sociologique, le phénomène street art est un vrai phénomène de société de ces cinquante dernières années et il est important de pouvoir en rendre compte. Mais comment rendre compte de choses si visuelles s'ils n'en restent pas de traces ?

Cependant, il existe une alternative à la pérennisation des œuvres. Leur existence physique n'est pas tant ce qui importe, surtout pour cette forme, ce qui nous intéresse ici, ce sont plutôt les traces de l'existence de ces œuvres. Ces traces qui permettent aussi aux artistes de voir leur travail perdurer, voyager et toucher un public encore plus large. L'important est de pouvoir garder une trace pour rendre l'éphémère éternel. C'est ainsi que nous allons pouvoir approcher la notion d'archive. Ces archives, ici considérées comme matériaux, sont fortement liées à la mémoire et représentent donc le moyen

pour les artistes de garder une trace de leur travail. Ces traces peuvent être de nature très variable : des textes écrits évoquant l'œuvre tant au niveau des techniques et de l'esthétique qu'au niveau de la signification de celle-ci, des dessins reproduisant ces œuvres, parfois les œuvres elles-mêmes, tirées de leur environnement de départ, ou encore la vidéo et la photographie.

Depuis son invention, la photographie a toujours été une manière de figer les souvenirs, de conserver une trace, de montrer ce qui a été. C'est donc aussi une grande opportunité pour le street art, photographier l'œuvre pour la faire perdurer et témoigner de son existence à un moment donné dans un endroit donné. Par la suite, nous verrons d'ailleurs que cette technique semble être la plus utilisée par les street artistes soucieux de conserver et de pouvoir diffuser autrement leur travail, nous tenterons également de comprendre pourquoi. Nous arrivons ainsi au second chapitre de ce travail de recherche à savoir les archives et leur rôle de mémoire.

Chapitre II : Les archives

Ce chapitre se concentrera d'abord sur les archives en tant que telles et par extension sur le matériel photographique comme archive. Ensuite, nous nous intéresserons au passage de ces archives sur le net. En effet, nos quatre cas étant des sites internet, nous ne pouvons pas faire sans traiter le vaste sujet des archives numériques.

Quand la photographie se fait documentation

Comme nous l'avons brièvement évoqué au chapitre précédent et comme nous pourrons le voir lors de notre analyse, la photographie est une vraie aubaine pour les artistes désirant garder une trace de leurs pratiques mais aussi pour les amateurs et professionnels du monde de l'art souhaitant étudier ces œuvres ou plus largement le phénomène street art et ses implications.

L'appareil photo est un instrument de choix, il est léger et facilement transportable, il permet d'obtenir une documentation socialement admise comme réaliste. À ce sujet, Bourdieu dans son ouvrage *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie* dit : « Si la photographie est considérée comme un enregistrement parfaitement réaliste et objectif du monde visible, c'est qu'on lui a assigné (dès l'origine) des usages sociaux tenus "réalistes" et "objectifs" » (Bourdieu cité dans Verhagen, 2008, para.7). Ces « usages sociaux » confèrent à ce format de documentation une certaine autorité et une authenticité. Ces photographies, en plus d'avoir une fonction d'archive, permettent aussi aux artistes de rencontrer leurs publics autrement : dans des expositions, des livres, sur les sites d'artistes, etc.

Comme nous venons de l'évoquer, ce support photographique permet aussi de faire le lien entre l'artiste, son œuvre et les archives. En effet, si ces photos permettent de toucher d'autres publics, elles ont avant tout une vocation de mémoire et de conservation. « L'archive est le résidu qui nous reste après l'acte artistique. Même si elle ne peut se substituer à l'événement réel, elle permet tout de même d'en produire une certaine continuité dans le temps. » (Grot, 2017, p.19). Cette continuité dans le temps permet donc au street art de conserver ce côté éphémère qui le caractérise – parfois malgré lui – sans

pour autant disparaître. Les archives photographiques offrent donc à leurs œuvres une survivance quand celles-ci s'effacent.

Il nous semble intéressant de noter que dans notre cas, les archives peuvent avoir un double statut. Souvent cantonnée au statut de matériaux second, « c'est-à-dire une source susceptible d'informer sur l'œuvre » (Bénichou, 2010, p.55), la documentation qui témoigne de l'éphémère peut très vite s'instituer comme matériau premier, c'est-à-dire comme l'œuvre. En effet, quand l'œuvre n'est plus, sa présentation photographique se substitue et prend sa place.

Notre analyse nous permettra de voir que la photographie est largement utilisée par les artistes, qu'ils prennent les photos eux-mêmes, ou qu'ils sélectionnent celles de photographes professionnels ou amateurs, ils opèrent des choix dans celles qu'ils conservent selon des caractères esthétiques qui leur sont propres. Cependant, ils n'ont pas de réelles prises sur toutes les photos de leurs œuvres et doivent donc accepter que celles-ci vivent à travers ces photographies. En effet, notre analyse nous permettra de voir que, sur le web, les archives participatives en ligne permettent un large partage de photos. La possibilité de photographier étant donnée à tout le monde, celle de partager les photos l'est aussi. L'artiste se voit donc obligé d'accepter que son œuvre vive et perdure selon le regard du public, en tout cas, du public qui a opéré le choix d'immortaliser l'œuvre selon un certain angle, à un moment donné et sans forcément se soucier des différentes altérations que l'œuvre a pu subir, et qui par la suite a décidé de la diffuser à une plus grande échelle.

Un autre point nous semble très intéressant dans ce lien qu'entretient le street art avec le temps et la photographie. Comme nous l'avons vu plus haut, un artiste insiste sur le plaisir qu'il a de voir le processus de détérioration de son œuvre. Lorsque l'artiste expose dans la rue, il confronte son œuvre aux éléments et à l'intervention humaine, ce qui fait que, de jour en jour, cette même œuvre évolue et n'est plus tout à fait la même que la veille. En plus de rendre compte de l'existence d'une œuvre, la photographie peut aussi rendre compte de la vie de celle-ci et des différentes formes dans lesquelles elle s'est donnée à voir au public avant de disparaître.

Une des limites de cette forme de documentation est directement liée aux deux points cités précédemment à savoir la facilité de partage de ces photos combinée à la durée de vie des œuvres photographiées. En effet, une personne passant devant une œuvre pourrait très bien la prendre en photo puis la poster sur un site d'archives participatives, cette photo serait le témoin de cette œuvre sans pour autant savoir depuis combien de temps cette œuvre est là, si elle a été complétée par un autre artiste, si elle a déjà été abimée par les intempéries, etc. Tous les artistes n'ont pas un site qui leur est propre et le recoupage avec d'autres archives papiers ou numériques pour avoir d'autres informations sur cette œuvre serait très long et fastidieux. Nous voyons dès lors que ce que nous appelons ici archives, aussi réalistes et objectives puissent être les photographies, ne peuvent pas nous fournir toute l'histoire de l'œuvre et toutes les informations techniques qu'il aurait été plus facilement possible d'avoir pour d'autres formes d'art plus classiques.

Les archives font-elles mémoire ?

Selon la loi française, « Les archives sont l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité » (Code du Patrimoine, Article L211-1., s.l.). Cette définition nous permet de quelque peu nous défaire du lien que nous avons tendance à faire entre archives et mémoire. Dans l'imaginaire collectif, ces deux notions semblent être liées, nous voyons les archives comme un lieu de mémoire. Cependant et selon le théoricien des médias Wolfgang Ernst, « les archives ne sont pas dédiées à la mémoire mais à la pratique purement technique du stockage des données. Les archives n'ont pas de mémoire narrative, mais ont une fonction purement factuelle »¹³ (Ernst, 2004, p.46). Il est à noter que lorsqu'Ernst parle des archives, il considère celles-ci comme les institutions, les organismes chargés de collecter les documents, donc les archives au sens 'matériau'.

Ernst aborde les archives dans sa forme la plus pure, c'est-à-dire une institution qui ne laisse pas de place aux discours ou à l'interprétation, mais

¹³ Librement traduit de l'anglais.

se concentre sur le stockage de diverses données. Les archives sont pour lui, un lieu de classement, de tri et d'ordre.

« Les archives suspendent l'impitoyable loi thermodynamique de la physique qui montre que toute chose a tendance à se dissoudre dans le désordre jusqu'à ce que la mort survienne » (Ernst, 2004, p.47).¹⁴

Rémy Besson avance la même idée et parle des « normes de base de l'archivistique » (Besson, 2016, p.12). Celles-ci s'intéressent à la matérialité de l'œuvre représentée : sa taille, les matériaux utilisés, l'œuvre fait-elle partie d'une série, existe-t-elle toujours, etc. Nous voyons encore ici, que le récit de l'œuvre, c'est-à-dire la manière avec laquelle l'artiste a pensé son œuvre n'apparaît pas dans ce qui relève des archives.

Cependant, si cet ordre ne sert à rien d'autre qu'à rendre compte de faits sans les contextualiser, les archives ne peuvent se suffire à elles-mêmes. Elles ont besoin « de récits secondaires pour donner une cohérence significative à ces éléments discontinus »¹⁵. Plus loin dans ce travail de recherche, nous verrons la place laissée aux récits secondaires dans les cas que nous avons choisi d'étudier. Tout au long de son ouvrage *Archive as metaphor*, Ernst développe l'idée que les archives ont tendance à être métaphoriquement associées à la mémoire et aux souvenirs. Comme nous venons de le voir, il s'oppose à cette manière de voir les choses. Pour illustrer son propos, il dit que les archives ne peuvent pas être comparées à la mémoire et aux souvenirs mais plus à l'ensemble neurologique (= les archives) de stimuli et de signaux devant être intégrés (= *par* le récit) pour former le souvenir complet. Ernst associe les archives à une mémoire administrative, logistique ou fonctionnelle et le récit à la mémoire sociale. Dans *Memory in motion*, Ima Blom utilise la même image : « Si le cerveau semble contenir des images ou des souvenirs, il n'en est pas, c'est un agrégat de signaux qui reçoit et produit des stimuli. Les images ou les souvenirs sont essentiellement des actions, des points de

¹⁴ Librement traduit de l'anglais.

¹⁵ Librement traduit de l'anglais.

connexion et de déconnexion, des relais qui rassemblent les sensations. » (Blom, 2016, p.11)¹⁶.

Cependant, tous les auteurs ne s'accordent pas sur le lien entre archives et mémoire. José Van Dijck parle des archives comme des institutions de mémoire. Il dit : « Le rôle principal des institutions de mémoire est de 'relier le passé avec le présent' et 'd'interpréter et contextualiser' le patrimoine culturel pour qu'il ait un sens pour les gens dans leur vie actuelle dans le contexte des institutions de mémoire. (...) La mémoire n'est pas la même chose que le patrimoine : la particularité d'une institution de mémoire n'est pas seulement de détenir un patrimoine culturel mais aussi de le transformer en un intermédiaire culturel de mémoire » (Van Dijck, 2010, p.409). Nous pouvons voir que sa vision est plus basée sur les archives en tant que lieu de conservation et moins en tant qu'objets. Cependant, en parlant « d'intermédiaires culturels », il rejoint dans une certaine mesure Ernst en montrant que les archives, ici prises au sens des traces, ne se suffisent pas pour faire mémoire.

L'étymologie du terme vient nuancer ce que nous venons de voir. En effet, le terme 'archive' vient du grec *arkhè* signifiant à la fois commencement et commandement. L'idée de commandement s'accorde avec ce que nous venons de voir. Les archives seraient le résultat de la mise en ordre, l'institutionnalisation, la consignation d'un corpus par une autorité ayant recours à des techniques et des principes clairement définis (Derrida cité dans Aymes, 2004) Cependant, l'idée de commencement nous semble être plus liée à la mémoire, les archives seraient là pour nous permettre de tisser des liens entre le passé et le présent. L'archive accumule des traces mémorielles et soutient donc la mémoire. Un élément nous pousse aussi à lier les deux, car l'autorité dont on parle ci-dessus pose un choix sur ce qu'il convient de conserver et donc sur ce qui peut être oublié (Derrida cité dans Aymes, 2004). Or, si la mémoire et l'oubli s'opposent, ils sont indissociablement liés.

Après avoir mis en exergue le rôle et les caractéristiques des archives, il convient de s'arrêter quelques instants sur ce qu'est et ce qui fait alors la

¹⁶ Librement traduit de l'anglais.

mémoire. Si les archives ne font pas mémoire en tant que telle, elles répondent tout de même à une préoccupation majeure et propre à nos sociétés à savoir la perte de mémoire. Notre mémoire sociale ou culturelle repose sur un phénomène de réflexivité. « La société, pour exister, doit avoir une image d'elle-même. La mémoire culturelle est un portrait : il nous permet de voir qui nous sommes et qui nous avons été. [...] L'accent est mis sur la manière dont les images et les imaginations partagées du passé produisent l'identité collective dans le présent. » (Blom, 2010, p.14)¹⁷.

Maurice Halbwachs, un sociologue français ayant beaucoup travaillé sur la mémoire, amène l'idée que la mémoire individuelle s'appuie sur la mémoire collective qui se base elle-même sur des formes, des « cadres » issus du milieu social (Halbwachs, 1950). Ces cadres sont un support de la mémoire. En effet, lorsque les archives appellent les souvenirs, les cadres sociaux sont là comme des « portemanteaux » (Bergson cité par Namer, 2004) sur lesquels accrocher ces souvenirs. Les archives s'intègrent ainsi dans les cadres sociaux mobilisés par la nature des documents d'archives. Cependant, il est à noter que pour Halbwachs (1950), les archives ne sont ni la mémoire sociale ni les mémoires collectives, mais plutôt une rationalisation, une caricature de ces dernières qui permettra par la suite à celui concerné de convoquer sa mémoire.

Comme nous avons pu le constater, si les archives ne font pas mémoire mais sont une métaphore de celle-ci, il n'en reste pas moins que ces archives sont la base solide et institutionnalisée qui permet l'effort de mémoire et soutient le souvenir. Cependant, les archives, comme la société, évoluent et se transforment. Dès lors, comment cela se traduit-il et quelles conséquences ces changements engendrent ?

Vers une dématérialisation : le passage aux archives numériques

Comme tous les pans de notre société, l'arrivée des nouvelles technologies et du numérique a considérablement fait évoluer les archives et ce, dans de nombreuses mesures. La principale conséquence de ce passage aux archives numériques est la dématérialisation des archives. Celles-ci ne se trouvent plus sur des supports traditionnels, le papier dans la plupart des cas, mais bien sur

¹⁷ Librement traduit de l'anglais.

des supports numériques. Ces archives sont devenues une succession de 0 et de 1, ou un amas de pixels. Cependant, même sous formes numériques, les archives restent des traces de l'œuvre. Nous pouvons voir que dans notre cas, la dématérialisation par l'arrivée du numérique n'impacte pas la nature de notre cas d'étude à savoir le caractère éphémère, populaire ou même contestataire du street art. Nous pouvons donc dire que pour le street art, la dématérialisation est nécessaire à la pérennisation : l'œuvre matérielle, par la photographie et la numérisation de celle-ci – autrement dit, par un processus de dématérialisation – devient pérenne et laisse une trace de son existence.

À côté de la dématérialisation, le passage aux archives numériques offre un changement de paradigme dans nos méthodes de conservations. En effet, avec l'arrivée du numérique, nous voyons aussi les acteurs des archives se diversifier. Avant, seuls les professionnels du milieu alimentaient les archives et les ordonnaient, aujourd'hui ce n'est plus réellement le cas, tout un chacun peut consulter mais également alimenter les archives, créant ainsi des stocks de données toujours plus importants. De l'organisation passée en 'arbre', les archives se voient maintenant comme une toile, un réseau où des mémoires hétérogènes se rencontrent et se connectent (Merzeau, 2012).

Autrefois, les archives étaient décrites en termes de principes d'ordonnancement, maintenant elles le sont grâce à des champs de métadonnées. Ces dernières sont des données qui permettent de définir ou de décrire d'autres données. Ces métadonnées vont jouer un double rôle à savoir un rôle de description des données et un rôle de « facilitateur d'accès » grâce aux croisements qu'elles permettent. (Desconnets, Libourel & Moyroud, 2003). En effet, « les métadonnées désormais associées à tout message ne décrivent pas seulement les énoncés : elles en permettent la segmentation, la distribution et la recomposition, chaque fragment du flux devenant une mémoire activable à volonté, pointant vers d'autres fragments. » (Merzeau, 2012, p.2). Dès lors, en théorie, la numérisation doit faciliter la recherche étant donné que grâce à de simples mots-clés nous pouvons rapidement accéder à de nombreux matériaux de mémoire et ce partout dans le monde. À cela s'ajoute la logique des hyperliens. En effet, si le croisement de données peut se faire directement par l'internaute lors de ses recherches, nous pouvons

aussi être face à des hyperliens qui, par leur présence, proposent à l'internaute d'accéder à d'autres documents plus ou moins similaires. Cela est encore une fois permis par la présence de métadonnées et par les liens qu'elles permettent de créer entre différents documents.

Justement, cette quantité d'informations ne nuit-elle pas aux archives et à leur fonction de mémoire ? Nous avons vu que tout le monde, sur le web, pouvait alimenter les archives numériques et qu'avec des mots-clés nous pouvions accéder à celles-ci. Nous pouvons vite être perdus sous un flux (trop) important de données qui n'auront pas forcément été triées, ordonnées et agencées comme elles l'auraient été dans un centre d'archives. Il est possible que nous nous retrouvions devant une surcharge informationnelle ne nous permettant finalement pas d'approcher le réel comme nous le souhaitons.

À l'inverse, nous pourrions aussi dire que la numérisation des archives a permis d'affiner la manière dont nous recherchons l'information. Les croisements de mots-clés permis par les métadonnées nous permettent d'apprécier les intersections entre les différents « champs » mais permettent aussi une finesse de recherches et des regroupements d'informations qu'il aurait été plus difficile d'avoir avec des archives traditionnelles.

Si nous restons dans la comparaison avec les archives traditionnelles, plusieurs auteurs se posent la question de l'importance de l'existence matérielle de l'œuvre. En effet, selon Klein et Lemay, si la numérisation, comme nous venons de l'évoquer, offre la possibilité de « rencontrer » l'œuvre où que nous soyons, la matérialité et la temporalité de l'œuvre ont aussi leur importance et sont porteuses de sens. Dès lors, « l'objet créé [par la numérisation] est en revanche détaché de la constellation formée par les expériences qui entourent le document original et limite grandement l'expérience auratique¹⁸ de l'archive » (Klein & Lemay, 2013, p.1).

Comme nous pouvons donc le voir, ce passage à la numérisation peut être perçu de différentes manières et son impact sur les recherches et la mémoire varie. Qu'il soit vu comme une grande aide et une avancée positive des

¹⁸ Concept développé par Walter Benjamin dans *Petite histoire de la photographie* paru en 1931.

archives avec tout ce qu'il offre de participation et de démocratisation de la mémoire ou qu'au contraire il soit perçu comme un affaiblissement de ces archives et de leur ordonnancement, il n'en reste pas moins que ces archives numériques font largement partie du territoire actuel et qu'il est nécessaire de savoir composer avec.

Enfin, il est important de préciser que, tout au long de notre analyse, nous parlerons de nos cas comme des sites d'archives en ligne. Nous savons cependant que le terme 'archives' se veut précis. Or, sur internet, nous pouvons voir que si toute archive constitue une base de données, toute base de données n'est pas archive. En effet, certains éléments relèvent plus de la collection que de l'archive et il nous semble intéressant de tenter d'approcher la manière avec laquelle ces différences se forment. Cette réflexion viendra dans un second temps et après avoir analysé le contenu réel de nos cas, nous pourrons nous attarder sur la catégorie dans laquelle nous pourrions classer ceux-ci.

Partie 2 : Méthodologie

Chapitre III : Une étude comparée

Ce travail de recherche se veut être une comparaison entre 2 façons de faire archives sur le net¹⁹. Pour justifier ce choix méthodologique, il convient d'aller voir dans la littérature ce qu'induit cette méthode comparative. Pour ce faire, nous nous sommes penchés sur l'ouvrage de Cécile Vigour²⁰, *La comparaison dans les sciences sociales* (Vigour, 2005).

Premièrement, elle met en avant les 4 étapes de la méthode comparative, à savoir : la réflexion sur les finalités de cette approche comparative, le choix des cas qui seront soumis à la comparaison, la construction du cadre comparatif et l'analyse des données récoltées. Dans l'étude qui nous concerne, les finalités suivies sont de voir si et comment les manières de faire archives sur le net diffèrent les unes des autres. Pour ce faire, nous avons choisi de comparer les archives faites par les artistes eux-mêmes au travers de leur site internet (deux cas), et les archives réunies par un ou plusieurs intermédiaires (publics, professionnels que nous pourrions voir comme des galeristes du net, etc.) et formant des plateformes internet dédiées au street art. Nous avons par la suite pu ressortir des critères²¹ qui formeront notre cadre comparatif et nous permettront de récolter nos données.

Elle oppose ensuite les comparaisons étendues aux comparaisons contrôlées. La première démarche est globalisante, elle analyse et explique le phénomène étudié dans la perspective plus globale et plus large dans lequel il est inséré. La seconde se fait à une échelle restreinte, circonscrite à l'examen de quelques cas similaires, jugés suffisamment proches pour pouvoir mettre en exergue des différences ou similitudes et par la suite, pouvoir amener une généralisation basée sur ces cas. L'approche que nous allons donc suivre ici, relève plus de la comparaison contrôlée. En effet, nous nous concentrons

¹⁹ Les quatre cas choisis seront présentés plus loin.

²⁰ Docteure en sociologie

²¹ Ceux-ci seront développés plus tard

d'abord sur 4 cas relativement proches et ce n'est que si les résultats le permettent que nous tenterons de généraliser.

En ce qui concerne l'approche, l'auteure en propose deux types qui ne s'excluent pas. Nous avons l'approche par les cas. Celle-ci consiste en un examen minutieux de plusieurs cas en incluant une dimension historique, politique, économique, sociale, etc. La deuxième approche passe par les variables. Le chercheur met en évidence des variables qui lui paraissent pertinentes au vu de la problématique et qui correspondent au cadre comparatif et, pour l'ensemble des cas choisis, la présence ou l'absence de chaque facteur et son importance relative. Dans notre cas, nous ne pouvons choisir l'une de ces approches, les deux nous seront nécessaires. La première pour avoir une vue d'ensemble sur les sites étudiés et leur allure générale, la seconde pour nous permettre une analyse du contenu de ceux-ci plus en profondeur.

Enfin, l'auteure aborde les différents biais auxquels il convient d'être attentifs lors de l'analyse des données. En ce qui concerne les similitudes, il est important de ne pas tirer de conclusion hâtive et d'analyser le contexte dans lequel sont insérés les cas, il est nécessaire de rendre compte de tous les aspects des cas avant de pouvoir affirmer qu'ils sont analogues. De même, en ce qui concerne les différences observées, il faut veiller à ne pas les confondre avec la diversité des modèles. Enfin, il faut être attentif lors de la généralisation à ne pas oublier l'importance de la singularité. Si Cécile Vigour dit : « il ne s'agit pas d'étudier les cas pour eux-mêmes, mais de produire des connaissances » (Vigour, 2005, p.259), elle affirme aussi que la singularité est partout et qu'on ne peut pas tout généraliser.

Chapitre IV : Une approche sémio-pragmatique

Nous tenterons de mener cette analyse suivant une approche sémio-pragmatique qui s'intéressera donc à la fois à la forme que prend l'interface ainsi qu'à la manière dont les internautes peuvent l'utiliser. Etymologiquement, la racine 'sémio' vient du mot grec *semêion* qui signifie le signe. La sémiologie et la sémiotique ont donc la même racine, la sémiologie est associée au *logos* donc au 'discours', la sémiotique quant à elle est associée à la *teknê*, donc à 'l'art de faire', 'la technique' (Mucchielli, 1996). Dans les faits, la sémiologie concentre son intérêt sur les systèmes de signes internes à un énoncé et leur signification. La sémiotique va un peu plus loin et « s'intéresse aux conditions de la saisie et de la production du sens comme rapport entre un plan de l'expression et un plan du contenu, entre le texte et les conditions pratiques, matérielles, de son énonciation ainsi que de son interprétation » (Pignier, 2006, p.419). L'intérêt ne se porte dès lors plus tellement sur l'énoncé en tant que tel mais plutôt sur « son ancrage dans une praxis énonciative, au sens étymologique d'action de l'homme sur l'homme » (Ceriani dans Pignier, 2006, p.419).

Dans nos vies de tous les jours, nous voyons bien que le seul énoncé ne permet pas une signification claire et définie par tous en tout temps. Chacun, au vu de la situation et de son propre bagage, interprètera cet énoncé différemment. C'est pourquoi nous nous intéresserons plus aux pratiques d'énonciation, de diffusion et de réception qui influent sur nos interprétations et donc sur le sens associé à l'énoncé. Nous suivrons ici l'optique de Jean-Jacques Boutaud, montrant un regard sémiotique, et par extension sémio-pragmatique, qui se concentre sur la communication comme activité participative d'échange en insistant sur « le sens relation qui prend forme, conditions d'échange. » (Boutaud cité dans Pignier, p. 419).

Si nous nous intéressons à l'approche sémio-pragmatique telle que Pierce la conçoit, nous pourrions la définir comme suit : « Dans la description phénoménologique de l'expérience, l'approche sémio-pragmatique prend en compte tous les éléments de signification *hic et nunc* inscrits dans le matériau de recherche (le texte) en relevant tous les indices, qu'ils soient linguistiques

ou extralinguistiques, contextuels, en s'attachant à leur portée de communication sociale (le lieu, le moment, l'identité des acteurs...) » (Oude Egberink, Arino, Julia & Bourrel, 2013, p.98). Nous voyons encore une fois la nécessité de dépasser la seule recherche du sens donné par l'énoncé, mais d'étudier aussi les éléments qui entourent cet énoncé : la diffusion, la réception et la relation.

Dans notre analyse, nous chercherons à voir comment les sites interagissent avec les usagers, comment l'esthétique globale du site peut aussi réorienter le sens de celui-ci. Nous essaierons de voir comment se manifestent les différences entre les sites participatifs et les sites d'artistes, comment leur énonciation varie et quels sens tentent-ils d'attribuer et de faire passer aux usagers ? Nous nous intéresserons aussi à la manière dont cette relation, cet échange se poursuit et se diversifie sur d'autres supports (réseaux sociaux, livres, etc.).

Dans son ouvrage *Man on Bridge : une forme qui échappe aux catégories*, Rémy Besson utilise lui aussi une approche sémio-pragmatique pour analyser une interface qui se veut un fond d'archives ou un documentaire interactif rassemblant le plus de photos possibles prises par Arthur Fields sur le pont O'Connell à Dublin (Besson, 2016). Il nous offrira donc un cadre intéressant pour établir à notre tour un modèle interprétatif d'ordre sémio-pragmatique.

En effet, son cadre d'analyse s'attelle, de manière très descriptive, à prendre une affirmation et à la confronter à son objet d'étude de manière à voir si ceux-ci se rejoignent et si oui, en quel point. Ces affirmations ou questionnements reposent sur des éléments de son objet d'étude ou de ce que la nature de son objet d'étude pourrait induire. Nous nous inspirerons donc de cette manière de faire et, à notre tour, nous mettrons en place différents points, différents critères qui formeront notre cadre d'analyse. Pour ce faire, nous confronterons chacun de nos cas à ces points et procéderons par la suite à la comparaison de nos quatre cas selon ce critère particulier. La comparaison se fera d'abord au sein des deux sous-catégories à savoir sites d'artistes et sites créés par des tiers, ensuite nous confronterons ces deux sous-catégories et les enseignements retirés de chaque cas en fonction du critère évalué.

Nous allons maintenant développer plus en détails chacun de ces critères et ce que nous cherchons à découvrir grâce à ceux-ci. Ensuite, nous développerons ce qu'il conviendra d'observer pour pouvoir répondre et rencontrer nos attentes par rapport à ce critère particulier. Enfin, pour chacun de ceux-ci, nous émettrons une hypothèse.

- **L'allure générale de l'interface**

Ce point nous permettra de décrire la forme que revêt chacun de nos cas. Il conviendra donc d'analyser la page d'accueil de chacun des sites que nous allons étudier : ce que l'on peut y voir, comment les différentes catégories sont présentées, les couleurs choisies, l'esthétique générale et enfin ce qu'il est possible de faire sur cette page d'accueil (peut-on scroller vers le bas ou est-ce une page 'limitée', autrement dit comment le navigateur peut/doit utiliser ce site). Tout ceci représente le paratexte numérique du site internet pouvant être défini comme : « l'ensemble des boutons, barres et commandes qui définissent le type, le nombre et l'ordre des actions de feuilletage (browsing) et de fruition possibles [Sic] sur le site. » (Consenza cité dans Catellani). Ce paratexte contenant lui-même l'épitéxte et le péritéxte, c'est sur ce dernier que nous nous concentrons. Le péritéxte peut être informatif et s'intéresser aux logos, titres, intertitres, etc., ou il peut être performatif et se concentrer donc sur les actions possibles en étant attentif aux liens, aux boutons, aux barres d'outils, etc. Dans notre analyse, nous serons attentifs à ces deux sous-catégories du péritéxte. L'étude du paratexte nous permettra donc de répondre à 3 grandes questions : 'À quoi sert le site ?' 'Quelles informations vais-je y trouver ?' et 'Quels sont les repères de navigation ?'. Nous pourrions ainsi tenter de faire ressortir l'identité du site que nous analysons et pourrions donc comparer les éléments sur lesquels les sites misent.

- **L'objectif et l'intention générale du site web**

Ce critère nous permettra de nous intéresser plus particulièrement à la manière dont les sites se décrivent et la proposition qu'ils font à l'utilisateur. Ces deux sous-points devraient nous aider à dégager l'intention générale du site et quel objectif il poursuit. Il sera donc intéressant d'analyser le discours tenu par les sites mais aussi les différents onglets hébergés par ceux-ci et ce

que leur existence signifie en termes d'intentions. Ce critère nous amènera aussi à nous intéresser au positionnement énonciatif et à la relation que les énonciateurs cherchent à créer avec les utilisateurs. En effet, l'énonciation, la manière avec laquelle le site communique avec l'utilisateur peut aussi nous en apprendre beaucoup sur les représentations de l'énonciateur, du destinataire, de la distance entre les deux et de ce qui est attendu de chacun (Rabatel, 2012). Le propos est porteur de sens mais la manière avec laquelle celui-ci est présenté à l'utilisateur en a tout autant car il permet aussi d'appréhender les éléments de la relation moins tangibles ou du moins, moins visibles.

Enfin, pour tenter d'approcher au mieux les objectifs et les intentions des différents sites, nous allons nous intéresser à l'analyse du discours proposée par Dominique Maingueneau. Pour ce faire, nous allons nous pencher sur trois notions qu'il a théorisées, à savoir la notion d'hypergenre, de scène générique et de scénographie. L'hypergenre « permet de 'formater' un texte : ce ne sont pas des genres de discours, c'est-à-dire des dispositifs de communication socio-historiquement définis, mais des modes d'organisation textuelle aux contraintes pauvres, qu'on retrouve à des époques et dans des lieux très divers et à l'intérieur desquels peuvent se développer des mises en scène de la parole très variées. » (Maingueneau, 1998). Dans notre cas, l'hypergenre sera le site internet. Cet hypergenre, par nature, nous en apprend déjà sur le discours et ses intentions ainsi que sur la société dans laquelle il émerge, nous tenterons par la suite d'analyser nos cas au regard de cet hypergenre. Vient ensuite la notion de scène générique, celle-ci est une scène d'énonciation « définie par les genres de discours particuliers. Chaque genre de discours implique en effet une scène spécifique : des rôles pour ses partenaires, des circonstances (en particulier un mode d'inscription dans l'espace et dans le temps), un support matériel, un mode de circulation, une finalité, etc. » (Maingueneau, 1998). Ce point nous permettra d'affiner un peu plus les types de relations que l'énonciateur tente d'entretenir avec l'utilisateur.

▪ **Le traitement des œuvres**

Nous étudierons ici la manière dont les œuvres sont présentées. Nous chercherons à voir si elles sont accompagnées d'informations, si oui, de quel type d'informations sont-elles accompagnées. Nous avons pu voir que le street art était un art par nature éphémère dont la longévité dépend de nombreux événements tels que les intempéries, le vandalisme, le recouvrement, etc., et que les œuvres peuvent donc subsister quelques années ou seulement quelques jours. Comment cela est-il pris en compte par les sites, peut-on retrouver des 'mises à jour' quant aux œuvres, existent-elles toujours, comment celles-ci vieillissent, ont-elles été en partie recouvertes ou complétées par un autre street artiste ? Nous tâcherons d'étudier et de décrire tout cela de la manière la plus précise possible.

Avec ce critère, nous nous intéresserons aussi au phénomène d'éditorialisation, terme qui « se réfère à la production de contenus qui expriment une sorte d'opinion ou, même, qui offrent une manière de voir et d'interpréter le monde. » (Vitali-Rosati, 2016, p.2). Outre la recherche d'informations plus techniques quant à l'œuvre, nous nous intéresserons aussi à la manière dont elles sont données à voir à l'utilisateur. Autrement dit, nous chercherons à savoir si les œuvres sont présentées uniquement avec une photographie et des informations techniques ou si un texte les accompagne. Si c'est le cas, nous tenterons de voir si ceux-ci peuvent témoigner d'une certaine éditorialisation du contenu accompagnant l'œuvre.

▪ **La place et le parcours de l'internaute**

Premièrement, nous nous focaliserons ici sur la manière dont l'internaute peut prendre part au processus de conservation de ces œuvres et comment il peut interagir sur ces sites. Nous regarderons donc si l'internaute peut contribuer à l'archivage et fournir du contenu, notamment des photographies, ainsi que la manière de partager celui-ci. Nous nous intéresserons ensuite à la possibilité pour l'internaute d'interagir avec d'autres internautes, avec les créateurs du site ou avec l'interface lui-même. Peut-il, par exemple, commenter une œuvre ou fournir des informations complémentaires sur une de celles-ci. Ce point nous intéresse pour deux raisons. Premièrement, parce que nous avons tendance à penser que les sites d'artistes se veulent être une

vitrine de leur travail sur laquelle le public, c'est-à-dire l'internaute, n'aurait pas d'emprise ou de possibilité d'action, nous allons tenter de vérifier cela. Deuxièmement, et comme nous l'avons rapidement évoqué dans la première partie de ce travail, Louise Merzeau (2010) nous dit que le numérique et ses évolutions contribuent aux changements « de statut, d'action et de degré d'implication de l'utilisateur. Tantôt récepteur (de messages), utilisateur (d'outils), consommateur (de services et de produits) ou producteur (de ressources et de valeurs), le *digital user* semble de fait capitaliser toutes les postures que les systèmes d'information et de communication peuvent assigner aux usagers ». Nous chercherons donc à voir qu'en est-il de la place de l'utilisateur ou plutôt de l'internaute dans nos cas précis. Le terme usager semblant de plus en plus obsolète car ses actions sur le web dépassent la simple utilisation, le simple usage du numérique, il lui sera préféré le terme 'internaute'.

Deuxièmement, nous chercherons à voir les possibilités offertes à l'internaute de rechercher le contenu qui l'intéresse. Les œuvres sont-elles rangées selon des critères qui s'imposent à l'internaute ou celui-ci peut-il, grâce à des mots-clés affiner sa recherche comme il l'entend. Ce point sera lié aux métadonnées des photographies et à la disponibilité de celles-ci.

▪ **La déclinaison du site sur d'autres supports**

Enfin, le dernier critère sur lequel nous nous attarderons sera la déclinaison de notre cas d'étude sur d'autres supports que cela soit les réseaux sociaux mais aussi les livres, les expositions, les films. L'intérêt pour la manière dont les sites se déclinent nous permettra d'en apprendre un peu plus sur le 2^{ème} critère, à savoir l'objectif ou l'intention générale du site car la nature des déclinaisons peut nous en apprendre beaucoup sur ce point aussi. Ce point nous permettra aussi de dégager différents éléments qui nous amèneront à réfléchir sur les notions de multimédia, transmédia, intermédialité et remédiation.

Chapitre V : Hypothèses

Chacun des critères précédemment mis en avant est lié à une hypothèse que nous tenterons d'affirmer ou d'infirmer, et cela après l'analyse descriptive de chaque site selon le critère étudié et la comparaison des différents éléments mis en avant par cette analyse.

- Le premier critère, à savoir l'allure générale de l'interface nous permet de développer l'hypothèse que si nous sommes face au site d'un artiste, l'interface sera marquée par l'identité et l'ADN du travail de l'artiste. Nous avançons ici l'idée qu'un lien esthétique fort existe entre les sites d'artistes et leurs œuvres, lien que l'on ne retrouverait pas ou peu entre les sites créés par des tiers et les objets qu'ils montrent.
- Le second critère, à savoir l'objectif et l'intention générale du site web nous amène à l'hypothèse que si l'objet 'street art' reste le même, la nature du site influencera l'objectif même de celui-ci. L'idée derrière cette hypothèse est qu'un artiste aura tendance à conférer à son site un objectif de monstration de son travail alors que les sites faits par des tiers auraient plus pour vocation de montrer la diversité et la variété du street art ou d'agir comme une base de données permettant aux internautes de retrouver les œuvres physiques. Nous avons aussi l'idée que le positionnement énonciatif dépendra de l'objectif poursuivi. Le positionnement énonciatif faisant référence à la relation instaurée par l'énonciateur, nous tenterons de voir si les finalités des sites ont une incidence sur cette relation.
- Le troisième critère qui a trait au traitement des œuvres nous amène à l'hypothèse que les traitements et les informations associées aux œuvres reposeront sur des éléments plus factuels sur des sites créés par des tiers. L'idée que nous souhaitons vérifier est que les artistes auront plus tendance à légender et expliquer le message que porte leur œuvre, alors que les sites créés par des tiers se baseraient plus sur des informations pratiques comme la date, l'endroit, peut-être les dimensions de l'œuvre ou le nom du supposé artiste.

- Le quatrième critère nous conduit à une double hypothèse. La première est en lien avec le critère précédent : la possibilité qu'ont les internautes à fournir du contenu dépend de la nature du site. Autrement dit, nous tenterons de voir si, comme nous pouvons le penser, les sites réalisés par des tiers ont plus tendance à faire participer les internautes que les sites d'artiste. Nous avançons cette idée car le phénomène street art est très diversifié et implanté dans de nombreux endroits du globe ce qui rend son recensement compliqué pour un nombre restreint de personnes et qui ferait donc des internautes des cocréateurs de choix. La seconde hypothèse repose sur la recherche des informations et tente de vérifier si les sites créés par des tiers, vu la plus grande quantité de photos mises à disposition permettent la recherche par mots-clés et sont plus à même de rendre visibles les métadonnées associées aux images présentées. Nous pensons en effet que la plus large proposition de contenu offerte par ces sites permet à l'utilisateur d'affiner sa recherche selon ses critères propres et non ceux décidés par le site même.
- Le dernier critère, à savoir la déclinaison du cas sur d'autres supports nous amène à l'hypothèse que la déclinaison du site et les supports utilisés pour celle-ci dépendent de l'objectif et de l'intention générale du site. Nous avançons donc l'idée que les artistes étant plus à même de chercher à faire connaître leur travail et/ou à vendre auront plus tendance à décliner leur site tant sur les réseaux pour la notoriété que sur des supports permettant une transaction marchande (livres, expos, documentaires, etc.). Nous supposons donc que le recours à la déclinaison du site sur d'autres supports se voit davantage à travers les sites d'artiste.

Partie 3 : Analyse

Chapitre VI : Analyse au regard des critères

Ce chapitre commencera par la présentation sommaire de nos quatre cas d'étude et nous passerons ensuite à l'analyse en tant que telle. Pour celle-ci, nous procéderons à la description de chacun de nos cas par rapport au critère étudié. Ensuite, nous comparerons les éléments qui seront ressortis de cette analyse descriptive. Et enfin, nous tenterons d'affirmer ou d'infirmier l'hypothèse dégagée par ce critère. Ce processus sera donc répété six fois.

Présentation des cas

Si nous souhaitons comparer deux façons de faire archives sur le net, nous avons fait le choix de ne pas travailler avec 2 sites mais quatre (deux sites d'artiste et deux sites créés par des tiers). Nous avons fait ce choix pour mettre en avant la variété des sites dédiés au street art et les différences qui peuvent exister entre deux sites que nous avons mis dans la même catégorie. Nous tacherons de présenter de manière très sommaire les sites créés par des tiers de manière à ne pas être redondant, la présentation détaillée se fera tout au long de l'analyse. La présentation des sites d'artistes se fera elle aussi tout au long de l'analyse, nous nous concentrerons donc ici sur une présentation générale de l'artistes et de son univers.

Voici les 4 sites :

- *Street art avenue* : <https://street-art-avenue.com/>
- *Street art cities* : <https://streetartcities.com/>
- Le site de l'artiste Alexandre Farto ou Vihls : <https://www.vhils.com/>
- Le site de l'artiste Dadi Dreucol : <http://www.dadidreucol.com/>

Street art avenue

Le premier, *Street art avenue* est un site français implanté en Bretagne qui a vu le jour en 2013 et dont le contenu se veut être une forme d'archivage du street art dans toutes ses formes.

Street art cities

Street art cities est un site implanté dans 3 villes, Heerlen au Pays-Bas, Anvers en Belgique et Londres en Angleterre, et ayant vu le jour sous sa première version en 2016. Celui-ci se veut être une plateforme pour tous les ‘chasseurs’ de street art. Celui-ci utilise l’anglais.

Alexandre Farto – Vhils

Alexandre Farto, plus connu sous le nom de Vhils est un artiste portugais qui a commencé à graffer sous ce pseudonyme au début des années 2000. Il a étudié le graphisme et a fini ses études à Londres où il a été diplômé du *Central Martins College Of Art and Design*, une école enseignant les Beaux-arts. Vhils est particulièrement connu pour sa technique singulière du ‘grattage’, la majeure partie de ses œuvres faisant partie de sa série « *Scratching the surface* », littéralement « gratter la surface ». Ses supports de prédilection sont donc des façades métalliques désaffectées, des maisons abandonnées ou des murs qui tombent en ruine. Sa technique ne consiste donc pas à ajouter de la peinture ou un pochoir sur le support mais bien à ‘mutiler’ ce support et à sculpter dans celui-ci des portraits. Pour ce faire, pas de bombe aérosol ou de colle mais bien des burins, pioches et autres marteau-piqueurs. Vhils a testé d’autres techniques et se réinvente assez régulièrement mais le grattage reste ce qui l’a fait connaître mondialement et ce dans quoi il excelle. Il doit en partie sa notoriété à Banksy qui l’avait invité à participer au festival ‘Cans’ à Londres en 2008 et où il a pu montrer au monde que l’art urbain n’avait pas de limites en termes de création.

Sur son site, nous pouvons voir « qu’il a été profondément influencé par les transformations provoquées par le développement urbain intensif que son pays a connu dans les années 1980 et 1990. Il a été particulièrement inspiré par la façon dont les murs de la ville absorbent les changements sociaux et historiques qui se produisent autour d’eux. Appliquant ses méthodes originales de destruction créative, Vhils creuse dans les couches superficielles de notre culture matérielle comme un archéologue urbain contemporain, exposant ce qui se trouve au-delà de la superficialité des choses, rendant

visible l'invisible et redonnant sens et beauté aux dimensions rejetées enfouies sous la surface »²²



Œuvre de Vhils située à Praia au Cap Vert. Photographie prise en octobre 2019 par José Pando Lucas.

Dadi Dreucol

Passons maintenant au site de l'artiste espagnol Dadi Dreucol. Comme Vhils, il a lui aussi étudié les Beaux-arts dans une école de Málaga avant de poursuivre celles-ci à Valence en Espagne. Il vit sa pratique selon deux axes. Un axe théorique, il participe à des conférences, rédige des articles académiques et mène actuellement une recherche doctorale sur les contradictions contre-culturelles de l'art urbain. Et la pratique indépendante de son art, principalement la peinture sur les différents murs de Málaga. Ses séries sont généralement basées sur les contradictions ou interrogations qui lui viennent de ses observations de la société dans laquelle nous vivons. Ses deux séries les plus connues sont « Una Vida » et « OFFLINE ».

La première montre « différents personnages - dont le plus souvent un homme à moitié nu, chauve et barbu, signe d'identité de la série - menant des actions

²² Librement traduit de l'anglais.

utilisant l'environnement très urbain dans lequel ils ont été mis en scène. Ces peintures réfléchissent sur l'existence même de ces personnages, reflets de la société, et sur leur relation avec les spectateurs, en les abordant de manière plus ou moins explicite ».²³ La seconde montre « La dépersonnalisation, paradoxalement égocentrique, venant de l'idée de la relation avec le robot/Internet que nous avons tous, en tant que nouvelle société, constamment en ligne. Ainsi, le concept fondamental de cette série est la conversation avec le spectateur non-virtuel, à partir d'un langage et d'une esthétique Internet que nous trouvons familiers mais décontextualisés dans un espace réel, et reproduits de manière analogique sous forme de peintures murales. »²⁴



Something Big – œuvre de Dadi Dreucol réalisée en 2019 appartenant à la série OFFLINE et située à Málaga en Espagne.

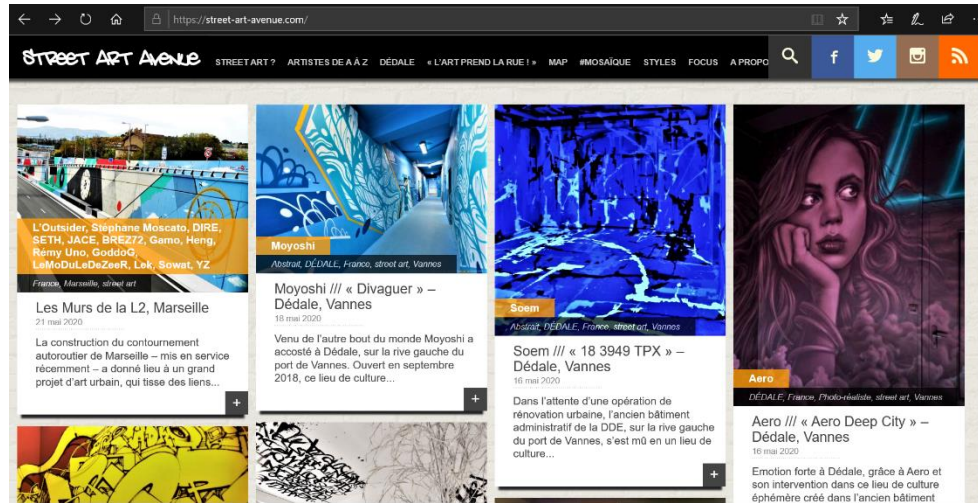
²³ Propos recueillis sur le site de Dadi Dreucol et librement traduits de l'espagnol.

²⁴ Ibid

Analyse

Critère n°1 : l'allure générale de l'interface

Street art avenue



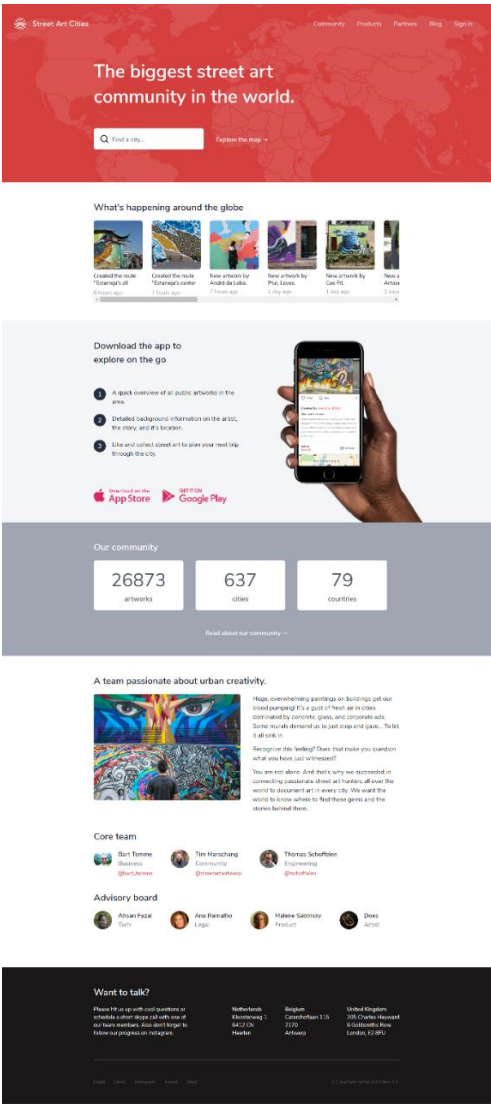
Voilà comment se présente l'interface du site *Street art avenue* donc, son péritexte. Le fond représente un mur en briques blanc et la police d'écriture du logo fait référence au graffiti et au writing américain. Ce logo se retrouve sur un ruban noir en haut de la page sur lequel se situent aussi neuf onglets : 'Street art ?', 'Artsites de A à Z', 'Dédalles', « L'art prend la rue ! », 'Map', '#Mosaïque', 'Style', 'Focus' et 'À propos'. À côté de ces onglets se trouvent 5 icônes : la loupe permettant la recherche, le logo Facebook, le logo Twitter, le logo Instagram et enfin, le logo du flux RSS²⁵.

Le reste de la page est composé 'd'encarts' (4 par ligne) menant à ce qui s'apparente à des articles rédigés à la manière d'un blog et classés par ordre chronologique du plus récent au plus ancien. Dans ces encarts, on retrouve une photographie d'œuvres de street art puis de la titraille. En surtitre, le ou les noms de street artistes encadrés en orange, ainsi que des indications géographiques et sur le genre de la ou des œuvres mises en avant dans un encadrement noir. Ensuite le titre de l'article reprenant la plupart du temps ce format : **Nom de l'artiste** /// « **Nom de l'œuvre** », **positions géographiques**. Des variantes existent lorsque le sujet porte sur un lieu emblématique du street

²⁵ Format de fichier particulier dont le contenu est produit automatiquement en fonction des mises à jour, sa forme s'apparente à du codage.

art regroupant les œuvres de nombreux street artistes. En dessous du titre, nous retrouvons la date à laquelle cet article a été posté sur le site ainsi que le début du contenu de celui-ci. Pour ce qui est du scrolling vers les bas, la page ne s'arrête pour ainsi dire jamais. En effet, tous les anciens articles se chargent petit à petit, ce qui vous donne l'impression de ne jamais arriver au bout. L'interface est donc relativement sobre en utilisant principalement le noir et le blanc tout en rappelant l'objet street art par la forme. La couleur est uniquement apportée par les photographies des œuvres visibles dans chaque encart. Ici, péritextes informatifs et performatifs se confondent. En effet, les onglets sont cliquables et peuvent donc être rattachés au péritexte performatif mais le nom de ces onglets nous apporte aussi de l'information et fait donc partie du péritexte informatif.

▪ *Street art cities*



La première chose que nous pouvons voir en arrivant sur la page d'accueil de *Street art cities* est un rectangle rouge dans lequel se trouve une carte du monde dans un ton plus clair. Sur celui-ci nous retrouvons l'inscription « The biggest street art community in the world », soit « la plus grande communauté street art du monde ». En dessous de ce titre, nous retrouvons un encart blanc dans lequel se trouve l'icône loupe ainsi que l'inscription « find a city... », invitant à la recherche des œuvres par leur localisation. À côté de cet encart, se trouve l'hyperlien « explore the map » menant à une carte du monde interactive. En haut à droite de la page se trouvent cinq onglets : 'Community', 'Products', 'Partners', 'Blog' et 'Sign in'.

Le reste de la page d'accueil semble divisé en cinq parties par des fonds de couleurs différentes. La première est un rectangle de fond blanc sur lequel est inscrit 'What's happening around the globe'. Sous ceci se trouvent une suite de photographies de street art avec l'inscription 'New artwork by « Nom de l'artiste »' ainsi que le nombre d'heures écoulées depuis que cette photo a été postée. Les photographies apparaissent et défilent de manière horizontale et l'internaute peut cliquer sur ces photos.

La seconde partie se présente dans un fond gris clair. Il s'agit de promotions pour la déclinaison du site sur une application mobile. Nous y retrouvons l'image d'un téléphone et trois phrases expliquant brièvement ce que l'application permet de faire et deux hyperliens permettant de télécharger cette application respectivement sur l'*App Store* ou sur *Google Play*.

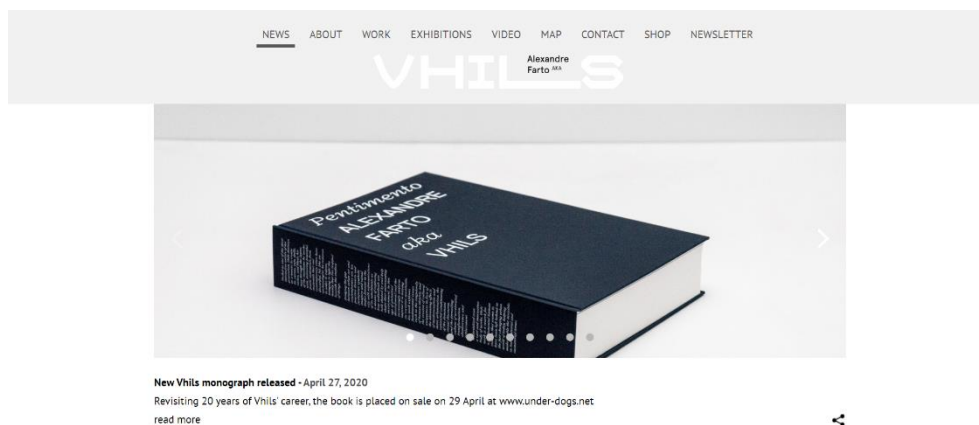
La troisième partie, dans un fond gris foncé, nous offre des détails concernant la communauté *Street art cities*. Nous pouvons y voir le nombre d'œuvres hébergées par le site ainsi que le nombre de villes et de pays dans lesquels on peut retrouver ces œuvres. En dessous de ces chiffres se trouve un hyperlien « read about our community → ».

La quatrième partie repasse dans un fond blanc. Nous sommes face à une photo de street art et à droite de celle-ci, un texte parle brièvement du site et des raisons de sa création. En dessous de cela, les membres de l'équipe *Street art cities* sont présentés par une photo, leur nom et leur fonction sur le site.

La dernière partie se présente dans un fond noir et concerne surtout les modalités de prise de contact avec les membres de l'équipe. On y trouve les 3 adresses néerlandaise, belge et anglaise associées au site. Tout en bas de la page nous retrouvons cinq nouveaux onglets : 'Legal', 'Email', 'Instagram', 'Forum' et 'Blog', ainsi que le copyright associé au site.

Si ce n'est le nom et les différentes photographies, rien dans la forme ne fait réellement penser au street art. Le site est facile à parcourir et à lire et s'inscrit dans un format classique de site professionnel, le premier coup d'œil ne permettant pas réellement de voir que l'objet du site est le street art. Cela montre la différence avec *Street art avenue* qui paraissait moins classique et professionnel mais qui faisait plus directement référence à leur objet commun. Encore une fois, péritextes informatifs et performatifs se confondent.

▪ *Vhils*



Le site de l'artiste Vhils mise sur une certaine sobriété en n'utilisant que le blanc, le noir et le gris clair. En haut de la page d'accueil formant une en-tête, se trouve un rectangle gris clair. Au milieu de celui-ci se trouve le pseudonyme de l'artiste en grand et en blanc avec son vrai nom en noir comme posé sur la barre horizontale du 'L' de Vhils. Au dessus de cela se trouvent 9 onglets : 'News'²⁶, 'About', 'Work', 'Exhibitions', 'Video', 'Map', 'Contact', 'Shop', 'Newsletter'.

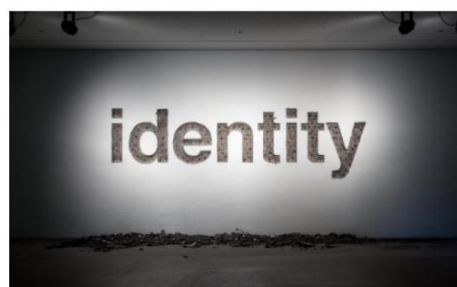
²⁶ La page d'accueil est considérée comme étant l'onglet 'News'.

En dessous de cette en-tête, nous retrouvons, comme pour *Street art avenue*, des encarts menant à des articles à la manière d'un blog et traitant de l'actualité et du travail de l'artiste. Le premier est présenté seul et à la suite les encarts sont présentés deux par ligne. Ces encarts comprennent une photographie, un titre en noir et en gras avec, à côté, la date de publication. En dessous de ce titre, le début de l'article, en anglais, et un hyperlien 'read more' menant à l'article complet. En bas à droite de chaque encart se trouve une icône permettant de partager l'article sur Facebook, Twitter ou Google+.



Cincinnati CAC reopens - March 18, 2020

The Cincinnati Contemporary Arts Center has reopened with a new extended closing date for Vhills' show: 7 March 2021
[read more](#)



"Haze" solo show opens 21 February in Cincinnati - January 24, 2020

Vhills presents large-scale solo exhibition at the Cincinnati Contemporary Arts Center. On view from 21 February through 6 July 2020
[read more](#)



Diorama editions release with Avant Arte - November 11, 2019

Avant Arte platform to launch two new Vhills 3D print editions on 13 November
[read more](#)



Vhills carves tributes to Amílcar Cabral and Cesária Évora - November 6, 2019

Artist visits Cape Verde and works alongside local communities
[read more](#)



Two new wall pieces in Paris - November 1, 2019

Last September Vhills returned to the city of light to leave his mark on two new walls
[read more](#)



Festival Iminente Lisbon 2019 - September 3, 2019

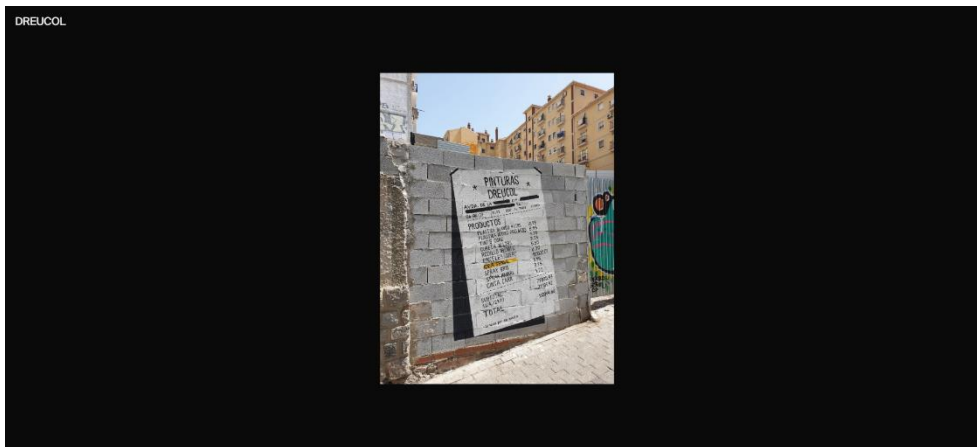
Curated by Vhills and Underdogs, Festival Iminente returns to Lisbon's Panorâmico de Monsanto for four days of music, visual arts, performances, ...
[read more](#)

Comme pour *Street art avenue*, le scrolling vers le bas semble interminable car les anciens articles se chargent à chaque fois, jusqu'à arriver au premier

article publié datant du 24 mai 2013. La page d'accueil se termine par un petit liseré noir sur lequel l'utilisateur est invité à introduire son adresse mail pour recevoir la newsletter et ensuite, des icônes menant aux différents réseaux sociaux de l'artiste : Weibi, YouTube, Twitter, Facebook et Instagram.

Le design est sobre tout comme le travail de l'artiste qui n'utilise que très rarement les couleurs mais se concentre davantage sur le matériau. Dans la présentation générale, nous pouvons déjà dire que le site de Vhils se rapproche plus de la forme proposée par *Street art avenue* que par *Street art cities*.

- *Dadi Dreucol*



Le site de l'artiste Dadi Dreucol est très épuré. La page d'accueil est un fond noir sur lequel nous pouvons voir en haut à gauche son nom : Dreucol et au centre de la page, les photographies de certaines de ses œuvres défilant une à une. Si nous mettons notre curseur dessus, une flèche apparaît et nous pouvons faire défiler celles-ci à notre convenance. Ensuite, si nous posons notre curseur sur son nom, un menu avec 4 onglets apparaît. Ceux-ci sont : 'Proyectos', 'Textos', 'Información' et 'Contacto'. Chacun de ces onglets est cliquable et mène à une autre page du site sauf l'onglet 'Contacto' qui redirige directement l'utilisateur sur une boîte mail.

L'interface est donc assez dénuée d'informations contrairement aux trois autres sites. De plus, si ce minimalisme et cette abondance de la couleur noire montrent une identité forte car il ne ressemble ni aux autres sites ni à l'idée que l'on pourrait se faire de l'objet street art, il ne semble pas non plus faire référence à l'univers et au travail de l'artiste. Son art est en effet plutôt

lumineux et utilise beaucoup le blanc ou les couleurs primaires tel le rouge ou le bleu. Si le noir est bien évidemment utilisé, il ne semble jamais être la couleur principale de ses œuvres.

Résultats préalables et confrontation de l'hypothèse

Dans l'analyse de ce critère, nous avons pu voir que le péritexte dans nos cas était difficilement identifiable sous ses deux formes – performative et informative – prises seules. En effet, les deux sont la plupart du temps rattachées et se confondent. À part quelques 'read more', l'icône loupe ou flèche qui invitent l'utilisateur à cliquer, le reste du contenu est à la fois informatif et performatif. En effet, lorsque nous cliquons sur un onglet nous sommes dans le performatif mais le nom donné à cet onglet et son existence nous informent aussi sur ce que le site décide de développer et de mettre en avant. Ceci est moins le cas sur les sites de vente ou d'informations, par exemple, où les onglets sont plus considérés comme des éléments performatifs étant donné que les termes figurants sur ceux-ci (par exemple, 'Belgique', 'Monde', 'sport', 'culture', etc. pour les sites d'informations) sont généralement connus, socialement partagés et évidents.

Ensuite, nous avons pu constater que les sites sont assez épurés. Les sites d'artistes en particulier, fond blanc pour Vhils, fond noir pour Dadi Dreucol, peu ou pas de fioritures et une concentration sur le travail de l'artiste. *Street art cities* l'est aussi alors que *Street art avenue* l'est beaucoup moins, nous sommes plutôt face à une abondance de contenu et ce, sur l'entièreté de la page. Pouvons-nous pour autant avancer que ce sens de l'épure visible sur les trois derniers sites analysés serait en quelque sorte un effacement du médium, une neutralité visant à mettre en avant l'objet *street art* et donc les œuvres diffusées ? Pour le site de Dadi Dreucol, nous pensons pouvoir dire que oui, ce fond noir offre le parfait contraste avec les œuvres et permet donc à l'utilisateur de ne se concentrer que sur celles-ci. Pour celui de Vhils, nous pouvons penser que ça l'est, tout comme nous pouvons penser que ce sens de l'épure est juste représentatif du travail artistique de Vhils, n'ayant que très rarement recours aux couleurs et jouant avec ce que le support a à lui offrir. Enfin, pour *Street art cities*, le côté épuré ne semble servir qu'à la lisibilité et

à la fluidité du parcours de l'utilisateur. Nous voyons effectivement que sur la page d'accueil, nous ne retrouvons pas d'œuvre de street art si ce n'est un petit bandeau où certaines photos défilent et amènent l'utilisateur vers la carte.

Passons maintenant à l'hypothèse. Pour rappel, l'hypothèse que nous avons dégagée par rapport à ce critère était : si nous sommes face au site d'un artiste, l'interface sera marquée par l'identité et l'ADN du travail de celui-ci.

Quelles informations pouvons-nous en tirer ?

Pour ce point précis, nos observations nous ont montré, comme nous pouvions nous en douter, que les généralisations sont à éviter. Nous pensions que les sites d'artistes auraient une identité plus marquée. Grâce aux observations que nous venons de faire des sites de Vhils et de Dadi Dreucol, cela tend à se confirmer. Les sites sont graphiquement travaillés et ont une identité à eux. Cependant, comme nous l'avons vu avec le site de Dadi Dreucol, cette identité ne semble pas être fortement marquée par l'ADN du travail de l'artiste mais plutôt marquée par l'envie de ne mettre en avant que son travail et ses œuvres. De plus, nous devons reconnaître que le site *Street art avenue*, site créé par un tiers donc, possède lui aussi une identité propre et relativement visible. De plus et à l'inverse de Dadi Dreucol, ce site est, dans sa forme, marqué, imprégné de son objet à savoir le street art comme nous avons pu le voir avec le fond en mur de briques et la police du logo. A l'inverse, le site *Street art cities* semble pour sa part affirmer cette hypothèse car, comme nous l'avons vu, nous ressentons peu l'identité 'street art' et sa proposition sur la page d'accueil.

Critère n°2 : l'objectif et l'intention générale du site

- *Street art avenue*

Nous allons ici nous intéresser à la manière dont le site parle de lui et se présente ainsi que des onglets existants, la présentation se trouvant ici dans l'onglet 'À propos' lui-même subdivisé en trois catégories : 'Street art

avenue ?’, ‘Presse’ et ‘Mentions légales’. Voici ce que nous trouvons en cliquant sur ‘Street art avenue ?’

Street Art Avenue est un site 100% dédié à **l’art urbain**, un site non commercial, un musée virtuel créé et propulsé par 2 amis (Laurent, aka **Vidos** et Jérôme, aka **OOX**), 2 potes ensablés dans la Riviera du Far West (Vannes, Bretagne) passionnés de voyages, de web, de découvertes, de liberté... et surtout d’art urbain.

Nous partageons ici ce que l’on aime. Nos photos bien sûr, mais aussi celles des artistes que nous suivons dans leurs pérégrinations aux quatre coins du monde.

Des passionnés nous ont rejoint dans l’aventure, comme **Violaine** et **Alain** par exemple, qui participent avec leur fine plume et leur objectif lumineux à la construction de **Street Art Avenue**. Enfin, et surtout, nous souhaitons remercier de manière appuyée tous **les artistes** qui nous nourrissent de leur travail, de leurs voyages, de leurs talents...

Les termes soulignés sont des hyperliens renvoyant soit à d’autres pages du site, soit à la page Instagram d’un artiste, au profil Aboutme d’un membre de l’équipe ou à la page Tumblr²⁷ d’un autre membre. Ici, nous voyons que le site se décrit lui-même comme « un musée virtuel ». Si l’on s’en tient aux missions habituelles des musées, *Street art avenue* devrait donc poursuivre des missions de conservations d’œuvres d’art et de présentation de celles-ci aux publics. Cela constituerait donc son intention principale dans un objectif de faire connaître le street art au public ou de contenter des amateurs de street art avec une collection variée d’œuvres.

Voyons maintenant ce qu’il en est des onglets. Comme nous avons pu le voir dans le point précédent, le premier onglet est nommé ‘Street art ?’. Dans celui-ci nous retrouvons de nombreux éléments nous présentant le street art dans ses différentes formes et techniques, dans ses contradictions et dans les différents éléments qui le caractérisent. Le texte se veut informatif et argumentatif, l’auteur ne cache pas sa passion et son envie de la partager avec

²⁷ Plateforme de micro-blogage.

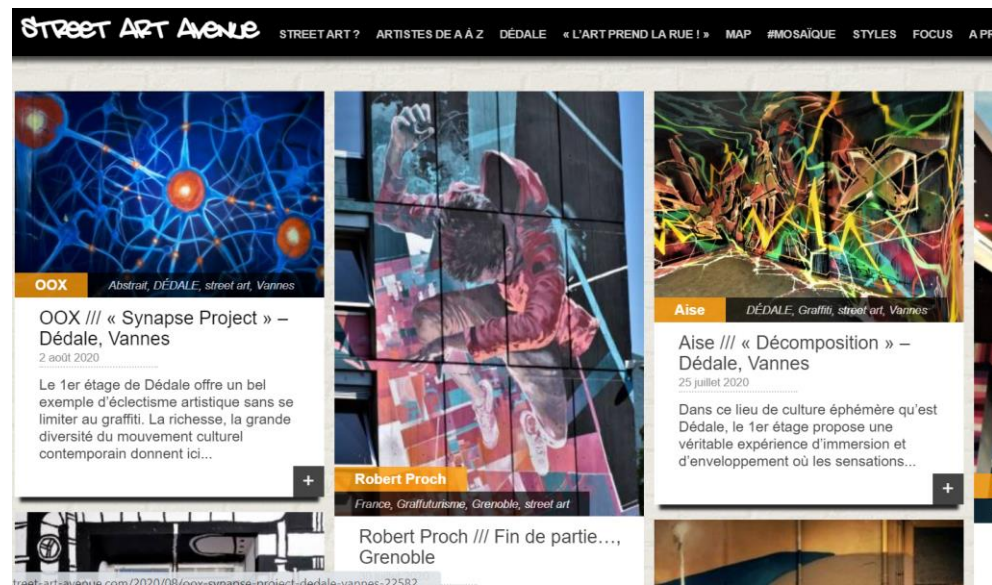
le lecteur. Il n'en reste pas moins que cet écrit présente le street art et pourrait se retrouver dans un musée physique.

Nous voyons donc que *Street art avenue* est assez clair sur ses intentions. Il se veut un musée virtuel et semble remplir sa mission. Sa collecte d'œuvres et leur présentation y font tout du moins penser. Passons maintenant à l'analyse de son positionnement énonciatif pour tenter de dégager la relation que l'énonciateur tente d'instaurer avec les internautes.

Si nous nous concentrons sur le contenu de l'onglet 'à propos'/'Street art avenue'. Le discours commence d'une manière assez impersonnelle, la présentation se fait à la troisième personne, ce qui semble instaurer une distance entre les énonciateurs et les destinataires. Cependant, dès le second paragraphe, l'énoncé passe à la première personne et utilise le 'nous', une manière de se rapprocher de l'internaute et de l'inclure en quelque sorte dans le projet. En effet, l'utilisation de la première et de la deuxième personne est le signe d'une certaine frontalité (Shapiro cité dans Catellani, s.d.), celle-ci interpelle l'internaute, entre en contact avec celui-ci d'une manière plus intime et contribue donc à son implication dans la relation. Cela est encore plus marqué un peu plus loin. Nous voyons que l'énonciateur en plus d'utiliser le 'nous' (voir annexe n°1), interpelle aussi le destinataire et utilise le 'vous' et même la forme impérative : « N'hésitez donc pas à les utiliser ! » (voir Annexes n°1). Cette utilisation de la deuxième personne interpelle, renforce encore la relation et finit d'impliquer l'internaute dans celle-ci. Celui-ci est invité à ne pas être passif face au site web, l'interlocuteur est affiché, simulé dans le texte de manière à réduire la distance existante avec l'énonciateur.

Passons maintenant à l'analyse du discours selon Maingueneau. Nous nous basons sur le site internet comme hypergenre. La scène générique de *Street art avenue* n'est pas nettement définie. Si au premier abord celle du musée semble faire sens, le site se posant clairement comme un musée virtuel, elle ne correspond pas aux catégories de discours que l'on pourrait retrouver chez Maingueneau. Dans les faits, elle relève aussi de la collection ou de la galerie

virtuelle, une ‘avenue sans fin’, un mur de briques sur lequel se retrouvent toutes les œuvres compilées par le site.



Poser le choix du site internet n’est pas anodin. Dans l’optique du musée ou de la galerie/collection, il aurait été envisageable de créer un endroit ‘physique’ où les tirages photos seraient exposés. Cependant, outre le besoin de ressources financières, d’autres contraintes seraient apparues comme le manque d’espace par exemple, vous ne pouvez pas exposer autant d’œuvres dans un musée ou une galerie que sur une interface virtuelle. Le site internet permet donc de se libérer de ces contraintes mais aussi de toucher un plus large public. En effet, même si le site utilise le français et ne semble donc s’adresser qu’au public francophone, l’entièreté de ce public n’aurait pu se déplacer pour visiter le musée s’il avait existé.

Nous avons pu voir que la scène générique implique des rôles particuliers pour les différentes parties prenantes de la relation et de la situation d’énonciation ainsi qu’une certaine finalité. La finalité ici semble être la mission que se sont donnée les créateurs du site, à savoir donner à voir et à découvrir le street art dans toutes ses formes à différents publics. La relation musée ou collection suppose qu’une des parties prenantes est représentée par les professionnels qui fournissent un certain contenu ou le collectionneur qui se pose en expert. Une autre serait les publics qui viennent sur le site pour voir du street art et en apprendre plus sur les différentes techniques et

pratiques auxquelles le street art est associé. Si nous sommes donc face à une relation de proximité entre énonciateurs et destinataires celle-ci semble tout de même s'inscrire dans une sorte de rapport de domination où l'énonciateur, le 'professionnel' se placerait au-dessus des destinataires donc des internautes. Cela semble s'accorder à ce que le positionnement énonciatif analysé plus haut nous a appris. En effet, même si une certaine proximité est instaurée entre les parties prenantes, l'internaute, par la forme impérative, est toujours invité à naviguer et à agir comme l'énonciateur le lui demande, lui qui dans cette relation et dans cette scène générique possède le 'savoir'.

- *Street art cities*

La première chose que nous pouvons retirer de l'analyse de ce site au regard de l'intention et de l'objectif du site est la manière dont le site se présente et ce, dès le premier coup d'œil à la page d'accueil. En effet, l'une des premières inscriptions est « The biggest street art community in the world », le site se perçoit donc comme une communauté. Le second élément qui ressort est l'importance de la place laissée à la carte interactive du monde et à la recherche par ville dès la page d'accueil, qui laisse présupposer qu'à l'inverse de *Street art avenue*, *Street art cities* cherche moins à présenter le street art au public qu'à lui permettre de le retrouver de par sa localisation. Sur leur page d'accueil, ils expliquent en quelques mots comment a été créé le site.

« Les peintures gigantesques et impressionnantes sur des bâtiments font battre notre cœur ! C'est une bouffée d'air frais dans les villes dominées par le béton, le verre et les publicités. Certaines peintures murales nous demandent de nous arrêter et de regarder... De laisser tout cela s'insinuer en nous. Vous reconnaissez ce sentiment ? Cela vous fait-il remettre en question ce dont vous venez d'être témoin ?

Vous n'êtes pas seul. Et c'est pourquoi nous avons réussi à mettre en relation des chasseurs passionnés de street art et venant du monde entier pour documenter cet art dans chaque ville. Nous voulons que le monde entier sache où trouver ces joyaux et les histoires qui se cachent derrière ceux-ci »²⁸

²⁸ Librement traduit de l'anglais.

Cette description nous permet de comprendre que le principal objectif du site serait plutôt de l'ordre du tracing du street art. Passons maintenant aux différents onglets. Le premier, 'Community' nous parle de l'historique du site en nous racontant qu'il était au départ destiné à « créer une carte en ligne pour aider deux chasseurs d'art de rue à Heerlen et Anvers à chasser plus efficacement dans leur ville ».²⁹ La suite explique la manière dont le site a pris de l'ampleur pour devenir ce qu'il est aujourd'hui. En dessous du texte, se trouve un hyperlien 'Become a hunter', nous y reviendrons plus tard. L'onglet 'Sign in' est cohérent avec l'idée de communauté et invite donc les utilisateurs à créer un compte sur ce site.

Il convient maintenant de passer aux deux derniers onglets, à savoir 'Products' et 'Partners'. Le site a subi quelques modifications pendant la période de notre étude et ces catégories ont été ajoutées au mois de mai 2020. Celles-ci font référence à un nouveau service proposé par le site. Si nous l'avons connu dans sa version pour les artistes, les chasseurs et les touristes, *Street art Cities* propose maintenant aux villes et aux marques de « les aider à promouvoir les arts de la rue et la culture des arts de la rue, pour créer des communautés florissantes qui embrassent le street art, et pour aider les villes à gérer le tourisme des arts de la rue. »³⁰. Trois packages sont proposés à la vente (voir Annexes n°2). L'onglet partenaire, lui, notifie les organisations avec lesquelles le site travaille pour « développer son réseau et fournir les meilleurs services à nos chasseurs, artistes et villes. »³¹

Nous pouvons donc voir que si l'objectif principal du site est d'une part de permettre aux artistes ou aux chasseurs de notifier à la communauté la présence d'une œuvre de street art à un endroit donné. D'une autre part, il est de permettre aux touristes et aux chasseurs de pouvoir connaître la présence d'œuvres et de pouvoir retrouver celles-ci grâce à leur localisation. Si le site permet de conserver et de présenter à différents publics des œuvres de street art comme le fait *Street art avenue*, ce pan géographique semble être la priorité de *Street art cities*. Enfin et contrairement à *Street art avenue*, depuis

²⁹ Librement traduit de l'anglais.

³⁰ Librement traduit de l'anglais

³¹ Librement traduit de l'anglais.

peu, *Street art cities* poursuit un nouvel objectif, marchand cette fois en permettant aux villes de développer le tourisme du street art.

Nous allons maintenant nous attarder sur le positionnement énonciatif de *Street art cities*. L'utilisation du terme 'communauté' nous en apprend déjà beaucoup sur la relation que cherchent à créer les énonciateurs et sur le langage qui sera utilisé par ceux-ci. En effet, la communauté pouvant être définie rapidement comme un ensemble de personnes unies par différents centres d'intérêts, opinions ou habitudes, elle suppose donc une relative proximité entre personnes appartenant à cette communauté (Larousse, s.d.). De ce fait, nous devrions retrouver dans l'énonciation l'usage de la première et de la deuxième personne. C'est effectivement le cas, le 'nous' et le 'vous' sont très utilisés et contrairement à *Street art avenue*, le 'nous' se substitue parfois au 'vous' pour inclure internautes et énonciateurs dans une relation égalitaire où personne ne prendrait le *lead* de la relation. « Certaines peintures murales nous demandent de nous arrêter et de regarder... De laisser tout cela s'insinuer en nous. Vous reconnaissez ce sentiment ? Cela vous fait-il remettre en question ce dont vous venez d'être témoin ? Vous n'êtes pas seul. ». C'est le cas ici, où énonciateur et internaute, par un sentiment et une passion commune, ressentent les mêmes choses et sont donc à place égale dans la communauté *Street art cities*.

Nous parlons de proximité et de relation quasi égalitaire. Dès lors, nous pourrions nous interroger sur l'utilisation de la deuxième personne du pluriel qui sous-entendrait l'utilisation d'une forme de politesse et non du singulier qui montrerait de manière plus effective le lien communautaire du site web. Il convient de rappeler que le site ayant recours à l'anglais, il ne nous est pas possible de savoir quelle forme du 'you' est utilisée. Ainsi, nous avons choisi de traduire en utilisant la forme plurielle, plus courante dans nos pratiques. Cependant, nous sommes conscients qu'en anglais cette distance, instaurée par la forme plurielle de la traduction, n'existe pas. Le destinataire est donc ici directement interpellé et impliqué dans la relation avec l'énonciateur par la frontalité de l'énonciation et du recours à un langage personnel.

Penchons-nous maintenant sur l'analyse de l'hypergenre et de la scène générique en présence sur *Street art cities*. Comme pour tous nos cas, l'hypergenre est celui du site internet. Pour ce qui est de la scène générique, nous aurions pu nous arrêter à la communauté mais nous pensons tout de même que la scène de la carte prévaut. La communauté est celle des 'chasseurs' qui cherchent à répertorier ou à trouver des œuvres de street art en fonction de leur localisation. Le site entier semble tourner autour de cette mappemonde interactive permettant de voyager sous le prisme du street art. La première finalité recherchée est bien de mettre en place un répertoire géographique du street art permettant aux passionnés de montrer leurs trouvailles ou de visiter les œuvres dénichées aux coins des rues par les autres membres de la communauté. La seconde, liée à l'activité marchande de *Street art cities* (à savoir le développement d'un 'marché ou d'un tourisme de l'art de rue' auprès de marques ou de villes), reste, elle aussi ancrée dans le territoire et reste dans la scène générique de la carte. Celle-ci fait des internautes, des voyageurs virtuels qui naviguent sur la carte du monde à la recherche du street art. Les énonciateurs ne se trompent pas lorsqu'ils parlent d'une communauté de 'chasseurs' de street art qui se déplacent constamment à la recherche de nouvelles œuvres.

Nous pouvons donc voir que le positionnement énonciatif de *Street art cities* est cohérent avec l'intention et l'objectif qu'il poursuit. La relation de proximité créée avec les internautes permet une réelle implication de ceux-ci, ce qui permet de nourrir la mappemonde interactive et de faire grandir le réseau *Street art cities*. Aussi, le lien fort créé par les énonciateurs à travers le positionnement énonciatif est un gage de confiance auprès des potentiels partenaires marchands qui peuvent observer la capacité qu'a su développer le site web à s'entourer d'une communauté active et fidèle.

▪ *Vhils*

Comme nous allons le voir, sur les sites d'artiste, nous ne retrouvons pas d'onglet 'Qui sommes-nous'. La présentation n'est pas celle des intentions du site mais bien de l'artiste même et de son travail. C'est le cas de l'onglet 'About' (voir Annexes n°3) qui nous propose une brève biographie de l'artiste ainsi que ses inspirations principales. Les onglets 'Work', 'Exhibitions',

‘Video’ ou encore ‘Map’ nous renvoient au travail de l’artiste. Le premier nous renvoie aux différentes œuvres. Le second nous informe sur les différentes expositions auxquelles Vhils a participé ou participera. Le troisième nous renvoie à des vidéos (parfois réalisées par Vhils lui-même) où l’on peut le voir à l’œuvre que cela soit sur les murs ou pour des projets exposables en galerie ou en musée. Enfin, le quatrième nous propose, à la manière de *Street art cities*, une carte interactive sur laquelle l’internaute peut voyager à la recherche des œuvres de Vhils en fonction de leur localisation. L’onglet ‘Contact’ ne semble s’adresser qu’aux professionnels, on y trouve les contacts des galeries auxquelles il est associé dans différents pays, on y trouve aussi une note demandant de contacter le studio deux semaines à l’avance pour ‘réserver’ une interview. L’onglet ‘News’ et ‘Newsletter’ nous informe de tout ce qui touche à l’actualité de l’artiste : sortie d’un nouveau monographie, nouvelles œuvres, arrêt temporaire d’une exposition, etc. L’intention ou l’objectif du site serait donc d’être un média de référence de l’artiste, une vitrine de son travail et de son actualité. Cependant, l’onglet ‘Shop’ nous laisse penser qu’une intention marchande se cache tout de même derrière celui-ci. Lorsque nous cliquons sur celui-ci, nous sommes invités à nous rediriger vers un autre site³². Ceci témoigne plus de l’intention d’offrir une information complète sur tous les pans du travail de Vhils que de vendre réellement.

Le positionnement énonciatif est assez cohérent avec ce que nous venons de voir. La relation instaurée par l’énonciateur fait preuve de distance car celui-ci n’a recours qu’aux formes impersonnelles et à la troisième personne (voir Annexes n°4). Le destinataire n’est pas affiché ou interpellé dans l’énonciation. Il pose un regard externe sur la situation, c’est un spectacle auquel il n’est convié qu’en tant que spectateur passif.

Ici, l’hypergenre ‘site’ est choisi car d’une part il permet de toucher un très grand nombre de publics facilement et que l’instantanéité du numérique permet de mettre à jour presque en temps réel les différentes actualités de l’artiste, chose presque impossible à faire avec d’autres médias. Pour ce qui est

³² Site de vente : <https://www.under-dogs.net/shop>

de la scène générique, nous estimons être face à la scène du journal de bord dans lequel sont consignés les différents événements se rapportant à une personne et non à un voyage comme c'est le cas habituellement. En effet, la finalité poursuivie par le site est de fournir des informations précises et en temps réel sur ce qui se passe dans la vie professionnelle de l'artiste. C'est en ce sens que nous nous arrêtons sur cette scène générique particulière. Le rôle conféré aux parties prenantes peut aussi y être associé. En effet, à la manière de *Street art avenue*, la relation de proximité en moins, ici, l'énonciateur à la position haute de celui qui détient le savoir et qui impose donc sa 'supériorité' au destinataire qui n'a d'autre choix que de recevoir l'information qui lui est fournie de manière passive.

Nous voyons donc que le positionnement énonciatif est cohérent avec l'intention et les objectifs que nous avons pu identifier grâce à notre analyse. Le site se voulant plus être une référence et une source d'informations sur Vhils, la participation de l'internaute n'est pas recherchée et l'utilisation des formes impersonnelles est, elle, totalement justifiée.

▪ *Dadi Dreucol*

Comme pour Vhils, nous ne retrouvons pas sur le site de Dadi Dreucol d'onglet qui témoignerait de manière claire de l'objectif du site. Nous l'avons vu plus haut, le site de Dreucol est très épuré, voire minimaliste, nous ne retrouvons sur celui-ci que 4 onglets : 'Proyectos', 'Textos', 'Información' et 'Contacto'. Le premier nous emmène directement aux différentes œuvres de l'artiste, le second aux textes qu'il a pu écrire et le troisième à une très brève biographie de l'artiste. Ses œuvres sont l'élément central du site et ses textes ou sa biographie ne semblent être là qu'en complément des œuvres. Nous pouvons donc penser que l'objectif de son site est de garder une trace de son travail et de pouvoir en faire profiter un public plus large que le seul public qui passe face à ses œuvres.

Passons au dispositif énonciatif. Dans la biographie, comme pour Vhils, la forme impersonnelle est utilisée et tout le texte est écrit à la troisième personne. Pour poursuivre l'objectif de monstration, ces formes ne sont pas

étranges, il n'est pas nécessaire d'entretenir une relation forte avec l'internaute. Cependant, lorsque celui-ci se retrouve face à l'œuvre, il a la possibilité de cliquer sur un hyper lien 'More info' qui lui apporte des explications sur la série à laquelle l'œuvre appartient ainsi que sur cette œuvre en particulier (voir Annexes n°5). Une curiosité apparaît ici. Les informations sur la série d'œuvres suivent le même format que la biographie, à savoir une tournure impersonnelle et neutre à la troisième personne du singulier, or l'explication de l'œuvre en tant que telle est écrite à la première personne du singulier. Si nous avons vu que la forme personnelle interpelle et implique le destinataire et l'inscrit dans une relation de proximité où celui-ci a aussi un rôle à jouer, est-ce le cas ici ?

Nous pensons plutôt que cette énonciation contribue plus à l'implication de l'artiste dans son œuvre. Nous pensons que l'effet recherché est moins l'effet de participation de l'internaute que l'effet de médiation entre le travail de l'artiste et le public. Dadi dreucol par son explication et son implication tente de montrer le processus artistique qui l'a motivé pour cette œuvre et quel sens il a voulu lui conférer.

Enfin, pour l'hypergenre, le choix de la forme 'site web' montre une nouvelle fois la possibilité de passer au-dessus des contraintes d'espace ou de ressources et permet une plus large diffusion du travail de l'artiste. Dans ce cas, nous pensons que la scène générique serait ici celle de l'exposition. En effet, comme nous avons pu le voir plus haut, la finalité poursuivie serait celle de la monstration. Les œuvres étant l'élément majeure et central du site web comme elles pourraient l'être dans une exposition. Pour ce qui est du rôle des partenaires de la relation, l'énonciateur - l'interface pour le site, le galeriste pour l'exposition - est présent pour donner les informations principales mais s'efface ensuite pour laisser le public avec les œuvres. Le public ou l'internaute est donc présent mais passif, il assiste au 'spectacle' que sont les œuvres. L'énoncé impersonnel prend donc tout son sens car la relation avec le public passe plus par les œuvres que par n'importe quel énoncé. Il reste tout de même un dernier partenaire dans cette situation d'énonciation : l'artiste. L'artiste comme le galeriste est présent mais effacé, attendant d'être 'activé' par le bouton 'More infos'. Une fois que l'internaute a appuyé, à la

manière d'un spectateur qui aurait été questionner l'artiste à propos de l'une de ses œuvres, il entre dans la relation, répond à la question et repart pour de nouveau laisser le public face à son art. Cette scène générique justifie ainsi l'utilisation de la première personne dans le cas particulier de l'explication des œuvres.

Résultats préalables et confrontations des hypothèses

Pour rappel, les hypothèses dégagées par ce critère étaient : « La nature du site a une incidence sur les objectifs poursuivis par celui-ci » et « Le positionnement énonciatif est lié aux objectifs poursuivis ». Nous avons pu constater que nos cas viennent dans une certaine mesure vérifier ces hypothèses. *Street art avenue* et *Street art cities* même, s'ils poursuivent des objectifs différents, s'attellent à montrer la variété du street art et entretiennent une relation relativement proche avec leurs publics. Leur objectif, qu'il soit d'être un musée virtuel ou une plateforme servant à répertorier le street art en fonction de sa localisation, est directement tourné vers les publics. Et cela se voit clairement dans leur positionnement énonciatif. Les formes personnelles sont largement utilisées par les sites des tiers et contribuent au renforcement de la relation énonciateur-internaute.

Pour ce qui est des sites d'artiste, les objectifs, s'ils peuvent varier d'un artiste à l'autre comme nous l'avons vu pour Vhils et Dreucol, s'inscrivent dans un même courant, visant à garder une trace du travail de celui-ci et à le diffuser plus largement sans pour autant porter une grande attention aux publics. Cela n'empêche en rien d'apporter d'autres informations relevant de l'actualité de l'artiste même si ce ne sont pas ses œuvres en tant que telles. Pour encore une fois affirmer notre hypothèse, nous voyons que la finalité associée au site d'artiste correspond elle-aussi à un positionnement énonciatif propre et passant généralement par des formes impersonnelles. En effet, dans ces cas particuliers l'internaute est souvent invité à participer au 'spectacle' des œuvres et à poser un regard externe sur celles-ci. Sa participation et son implication ne sont pas recherchées ce qui justifie l'utilisation de la troisième personne.

Critère n°3 : Le traitement des œuvres.

▪ *Street art avenue*

Sur *Street art avenue*, lorsque l'internaute clique et se trouve face à une œuvre, plusieurs informations lui parviennent. Celles-ci se présentent sous la forme d'un article de blog ou de site d'information en ligne. (voir Annexes n°6). Premièrement, et sous la forme d'un titre, on retrouve le nom de l'artiste, le nom de l'œuvre, l'exposition, le festival ou le lieu-dit dans lequel l'œuvre a été aperçue et enfin la localisation (ville ou pays)³³. En dessous de ce titre, nous pouvons voir la date à laquelle l'œuvre ou plutôt l'article associé à l'œuvre a été mis en ligne. En dessous, ce qui pourrait s'apparenter au chapeau d'un article de presse. En voici un exemple.

« La peinture de Tremos a quelque chose d'envoûtant et de surprenant, mais surtout elle nous emmène au-delà du visible, du conventionnel. Peut-être bien le charme de l'ailleurs, mais plus sûrement la magie que crée le talent ... »

Arrive ensuite une photo de l'œuvre légendée par le nom de l'artiste, celui de l'œuvre, sa localisation, la date à laquelle la photo a été prise et le nom ou pseudo de la personne qui a pris cette photo. Nous y trouvons ensuite le corps du texte, l'article. Celui-ci même s'il est court témoigne d'une éditorialisation au sens que nous en donne Marcelo Vitali-Rosati (2016, p.2) : « une production de contenus qui expriment une sorte d'opinion ou, même, qui offrent une manière de voir et d'interpréter le monde ».

« Un joli mur peint en mai 2018 au Panier (Marseille), à deux pas de la Vieille-Charité, a permis de découvrir Miguel Canchari, aka Tremos, jeune artiste péruvien qui vit en France où il poursuit des études d'Art. Il nous montre ici un bel échantillon de son talent naissant au style déjà bien affirmé : richesse des tons, saturation des couleurs et originalité des formes sont un peu sa marque de fabrique.

³³ Il peut exister des variations dans les cas où l'une des informations manque (le plus souvent le nom de l'œuvre manque).

Puisant son inspiration dans la mythologie Inca, Tremos peint un corps dé-structuré pour mieux le défier, avec un visage au regard omniprésent, vide et profond à la fois, comme une fenêtre ouverte sur l’infini. Sans doute inspirée d’Apu, divinité péruvienne des montagnes qui crée un pont entre le terrestre et le divin, la créature de Trémos se libère de ses liens en forme d’arabesque pour mieux s’extirper de ce bas-monde. Et nous avec ... »

Voici un exemple d’article que l’on peut retrouver sur *Street art avenue*. Nous voyons très largement que l’auteur y va de sa propre explication de l’œuvre. En effet, lorsqu’il parle des inspirations de l’artiste et du sens donné à l’œuvre, l’internaute n’est pas en mesure de savoir s’il extrapole et offre sa vision et son interprétation du travail de l’artiste ou s’il se base sur des informations fournies par l’artiste même.

En dessous de cet article, l’internaute retrouve des photographies de l’œuvre prises sous d’autres angles. Tout ceci nous permet de constater que d’une part, le site semble être en accord avec son objectif d’être un musée virtuel car seules les dimensions de l’œuvre manqueraient aux informations que nous pourrions retrouver sur un cartel de musée. Ensuite, nous voyons aussi que toutes les œuvres bénéficient d’un travail éditorial et d’interprétation et sont donc toujours associées à un ‘article’.

▪ *Street art cities*

Sur *Street art cities*, l’internaute doit passer par la carte interactive pour avoir accès aux différentes œuvres. Par l’analyse des critères précédents, nous avons pu comprendre que certains internautes avaient la possibilité de participer au développement du site et de poster eux-mêmes des œuvres lorsqu’ils en voyaient dans la rue.³⁴ De ce fait, le traitement de l’œuvre sur *Street art avenue* est très variable. Seules la photographie de l’œuvre, sa localisation exacte, la date à laquelle elle est apparue sur le site et l’identité du ‘chasseur’ sont toujours présents. Des variations existent donc avec le ou

³⁴ Nous verrons dans l’analyse du prochain critère les modalités de participation des internautes.

les noms des artistes, le nom de l'œuvre, si l'œuvre s'inscrit dans un projet nous retrouvons le nom de celui-ci et parfois une brève explication, des photos prises sous d'autres angles, etc. (différents exemples voir Annexes n°7).

Il arrive aussi que sous la photographie de l'œuvre un texte apparaisse. Parfois, celui-ci vient juste préciser le support sur lequel l'œuvre se trouve, la date de sa réalisation, si c'était dans le cadre d'un festival, etc. Cependant, il arrive aussi qu'un court texte témoigne, comme dans le cas des articles présents sur *Street art avenue*, d'une forme d'éditorialisation du contenu. En voici un autre exemple :

« Vinie née Virginie Masson, a travaillé comme directrice artistique d'une maison de communication en parallèle à la peinture. Initiée au graffiti dès l'adolescence, elle a trouvé son chemin et son style particulier le jour où elle est tombée sur une poupée noire : mince, grands yeux hypnotiques avec de gros cheveux afro. Elle la transforme et joue avec les cultures de son époque : hip-pop, pop et l'exubérance provocante de sa coupe de cheveux, contrastant avec la pureté des traits séduisants qui font parfois oublier l'arrogance de la poupée. »³⁵

Cette éditorialisation se décline elle-aussi sous de nombreuses formes car ces textes proviennent de l'internaute qui a décidé de partager sa photo sur *Street art cities*. De ce fait, ces textes diffèrent dans leur forme et leur style mais aussi dans leur langue, la plateforme n'obligeant pas les internautes à utiliser l'anglais.

Nous pouvons donc voir que sur *Street art cities*, le traitement de l'œuvre passe avant tout par les quelques caractéristiques techniques obligatoires (localisation, date et identité du chasseur). Ensuite, l'internaute est libre de développer ou non son propos. Cela semble assez cohérent avec l'objectif du site à savoir le traçage du street art et non l'interprétation de celui-ci.

³⁵ Librement traduit de l'anglais.

▪ *Vhils*

Comme nous l'avons vu plus haut, le site de Vhils propose les onglets 'News' et 'Work'. Le second ne traite que de ses œuvres alors que la première traite de toute l'actualité de Vhils dont ses œuvres. En fonction de l'onglet duquel provient l'œuvre à laquelle l'internaute fait face, le traitement sera différent. Les œuvres venant de l'onglet 'Work' sont présentées par une ou plusieurs photographies. Vhils travaillant beaucoup les anamorphoses, certaines œuvres ne peuvent se montrer en une seule photo et plusieurs angles de prises de vue sont nécessaires (voir Annexes n°8). À ces photos sont associés le nom de l'œuvre représentée, la ville dans laquelle elle se situe, une date dont on peut supposer qu'elle est la date de création de l'œuvre étant donné que nous nous trouvons sur le site de l'artiste, le nom de la personne ayant pris la photo et enfin le médium.

Maintenant, si l'internaute clique sur un 'article' appartenant à l'onglet 'News' et traitant d'une œuvre, le traitement est différent (voir Annexes n°9) :

« En septembre dernier, Vhils est retourné à Paris pour travailler sur deux nouvelles pièces murales. La première a été réalisée dans le cadre du projet *Embellir Paris*, un effort de la municipalité pour améliorer par l'art les rénovations en cours dans les environs de l'hôpital Lariboisière, qui sert également de maternité, dans le 10^e arrondissement.

Le projet a consisté à sculpter le portrait d'une jeune femme anonyme, ajoutant une touche poétique à un quartier auparavant délabré, qui représentera pour les générations futures une réflexion sur notre relation avec les villes dans lesquelles nous vivons et les couches dont nous sommes tous faits. »

Le premier paragraphe nous parle du projet dans lequel l'œuvre de Vhils s'inscrit et le second vient expliquer celle-ci et le sens que Vhils lui en donne. Peut-on parler d'éditorialisation dans ce cas ? Si nous nous référons simplement à la définition de Vitali-Rosati, nous pourrions penser que oui. Son explication est empreinte d'opinion et nous propose une manière de voir et d'interpréter l'œuvre. Cependant cette proposition vient de l'artiste lui-

même, elle est donc à la fois une proposition d'interprétation et une explication de la réflexion et du processus artistique.

Si nous remontons dans l'onglet 'News', nous pouvons voir que la majeure partie des œuvres de street art de Vhils s'y retrouve et que ces œuvres font l'objet d'un traitement particulier. L'onglet 'Work ' serait donc plus une manière de garder une trace de l'œuvre et de montrer l'étendue du travail artistique de Vhils. Cependant, un internaute désirant connaître le travail de Vhils aura, à notre sens, plus tendance à se diriger vers l'onglet 'Work' qu'à scroller dans l'onglet 'News' à la recherche d'articles traitant des œuvres. De ce fait, nous pensons que le traitement auquel les usagers sont le plus confrontés est le traitement minimaliste contenant le nom de l'œuvre, sa localisation, sa date de création, le photographe et le médium.

▪ *Dadi Dreucol*

Sur le site, les œuvres de Dadi Dreucol sont hébergées dans l'onglet 'Proyectos'. Dans celui-ci, nous retrouvons quatre projets différents regroupant chacun une vingtaine d'œuvres. Comme nous l'avons vu dans le critère précédent, l'internaute, une fois devant l'œuvre, a la possibilité de cliquer sur le bouton 'More info'. Une fois cette action faite, une explication sur la série apparaît et sous celle-ci une explication de l'œuvre. (voir Annexes n°5) :

« Cette fresque prend la place d'un ancien magasin d'horloges. J'ai peint le moment exact où j'ai commencé à peindre chaque heure exacte, de gauche à droite et de haut en bas ; pour que le tableau révèle le temps exact qu'il me fallait pour le faire. D'autre part, j'ai ajouté le concept de l'effet papillon, extrait de la théorie du chaos. Selon ce principe, toute petite variation peut produire un effet plus important à moyen ou long terme. Je me suis demandé si cette peinture, ces papillons chaotiques, pouvaient générer un changement quelconque, où que ce soit, si cela sert à quelque chose. Probablement pas. Mais si... »

Ici, l'artiste s'attache à expliquer la création de l'œuvre et la réflexion qui a motivé celle-ci. Nous ne sommes plus réellement face à une proposition d'interprétation de l'œuvre comme nous l'avons chez Vhils ce qui nous laisse

penser que Dreucol n'a pas recours à l'éditorialisation du contenu accompagnant ses œuvres.

Un autre point concernant le traitement des œuvres nous interpelle. Là où tous les autres sites s'attachent à nous fournir au moins une localisation, une date et le nom de la personne ayant pris la photo, il n'en est rien sur le site de Dreucol. La localisation n'est jamais indiquée³⁶. Parfois, quelques repères temporels nous informent sur la période à laquelle l'artiste a commencé telle série sans pour autant nous dire quand l'œuvre a été réalisée. Il en va de même pour le photographe, nous n'avons aucune indication sur son identité. Nous pourrions penser que Dreucol lui-même a pris ces photos mais encore une fois cela reste dans la catégorie des suppositions. Nous pouvons donc voir que Dreucol pense le traitement de l'œuvre d'une manière très différente de celle que nous avons pu voir sur nos trois autres cas.

Résultats préalables et confrontation de l'hypothèse

L'hypothèse que nous avons dégagée en lien avec ce critère est la suivante : la nature du site impacte le traitement de l'œuvre. Nous sous-entendons par cela que les sites d'artiste s'attèleraient plus à légender leurs œuvres et à l'accompagner d'un contenu narratif que les sites réalisés par des tiers qui eux se concentreraient sur des éléments factuels de type : nom de l'œuvre, de l'artiste, date, lieu, etc.

Notre analyse ne nous permet pas d'affirmer cette hypothèse. Premièrement, car le traitement des œuvres sur *Street art avenue* passe toujours par du contenu textuel suivant une forme d'éditorialisation et se concentrant plus sur le sens de l'œuvre, les inspirations de l'artiste, etc. que sur les qualités techniques de l'œuvre. Nous avons ensuite pu voir que sur *Street art cities* certaines œuvres, par le choix des internautes, sont accompagnées de ce qui s'apparente à un contenu éditorial. Nous avons aussi pu constater que si certaines informations factuelles de base sont toujours précisées dans la diffusion des œuvres, les personnes qui postent celles-ci sont très libres quant

³⁶ Dreucol parle parfois de la spécificité du lieu sur lequel repose son œuvre (par exemple une ancienne librairie, une aire de repos pour les camionneurs, etc) sans pour autant indiquer la ville dans laquelle il se situe.

au contenu qu'elles veulent associer à la photo postée. Il n'existe pas d'uniformisation du traitement ni dans le choix du contenu, ni dans la forme, ni dans la langue.

Enfin, pour ce qui est des sites d'artiste, l'hypothèse ne peut être totalement infirmée. En effet, que cela soit sur le site de Dreucol ou sur le site de Vhils, les photos des œuvres sont accompagnées de légendes. Cela est toujours vrai pour Dreucol qui a même tendance à délaisser les qualités techniques présentes chez les autres (localisation, date). Pour Vhils, comme nous l'avons vu, cela dépend de la recherche et du parcours de l'utilisateur sur le site web. Une fois l'entièreté des critères analysés, nous tenterons de voir si cela est cohérent avec ce que nous avons pu observer quant aux objectifs et finalités poursuivis par ces différents sites.

Critère n°4 : la place et le parcours de l'internaute

- *Street art avenue*

Pour ce qui est de la première partie de ce critère, à savoir la participation de l'internaute, nous pouvons voir que sur *Street art avenue* celle-ci est inexistante. L'internaute n'est pas invité à partager ses propres photos d'œuvres, il ne peut pas commenter les différents 'articles'. La seule action qu'il est invité à faire est de partager le contenu sur les réseaux sociaux. En effet, sous chaque article apparaissent les icônes de Facebook, Twitter, Pinterest et Google+. Nous développerons ce point dans l'analyse du prochain critère. Nous voyons donc que l'internaute est assez passif face à l'interface et le terme 'usager' ou 'utilisateur' pourrait être utilisé ici sans que cela ne pose question. En effet, ici l'internaute n'est autre que le récepteur du message et l'utilisateur de l'outil notamment lors de ses recherches.

Passons maintenant au deuxième pan de ce critère. Comment la recherche d'œuvres se passe sur *Street art avenue* ? L'utilisateur peut rechercher les œuvres de différentes manières. Premièrement, trois onglets lui permettent d'affiner sa recherche. L'onglet 'Artistes de A à Z' permet, comme son nom l'indique, de rechercher les œuvres sous le prisme de l'artiste qui les a créées. Ensuite, l'onglet 'Map' permet de mener une recherche en fonction de la localisation des œuvres. Comme nous pouvions le voir sur *Street art cities*, la

carte est interactive et permet à l'utilisateur de se déplacer sur celle-ci. Enfin, l'onglet 'Style' offre à l'utilisateur la possibilité de concentrer sa recherche sur une technique bien particulière du street art (par exemple aérosol, pochoir, marqueur, tag, perspective, abstrait, etc.). Cependant, il est aussi possible d'effectuer une recherche par mot-clé, soit pour affiner la recherche selon un autre prisme que les trois proposés soit pour faire une recherche plus précise et arriver directement sur l'œuvre recherchée. Cette recherche plus précise passe par les métadonnées associées aux œuvres. Sur *Street art avenue*, toutes les métadonnées ne sont pas disponibles et visibles par l'internaute. En effet, seuls l'artiste, le nom de l'œuvre, la localisation, la date et l'auteur sont disponibles. Cependant, la possibilité de recherche par mot-clé nous prouve que d'autres métadonnées existent sans que l'utilisateur ne puissent les voir (voir annexes n°10).

Nous pouvons donc voir que si l'interactivité de l'internaute est quasiment nulle sur ce site, les modalités de recherche sont, elles, très variées et permettent à l'usager de se rapprocher au mieux de ses attentes et de trouver le contenu qu'il est venu chercher. Pour les curieux qui viendraient se balader sur le site sans une idée précise de ce qu'ils recherchent, les outils permettant d'affiner, par style (aérosol, pochoir, marqueur, tag, perspective, abstrait, etc.) par exemple, sont aussi un bon moyen d'appréhender le street art en fonction de ses formes et de ses pratiques. Les créateurs semblent avoir pensé au parcours de l'utilisateur et aux différentes recherches qu'il aurait envie d'effectuer lors de sa visite virtuelle.

▪ *Street art cities*

La participation de l'internaute est un élément central de *Street art cities*, qui rappelons le, se veut être une communauté de 'chasseurs' et de passionnés de street art. La participation semble se décliner sous deux formes. La première et la possibilité pour un internaute lambda de se rendre sur la carte interactive, de sélectionner une ville et d'y proposer une œuvre. Un formulaire apparaît (voir Annexes n°11) et doit être rempli par l'internaute. On y trouve la mention : « Remplissez ce formulaire, s'il est approuvé, votre suggestion apparaîtra sur la carte ! ». Cela nous montre que les créateurs du site font

confiance aux internautes mais vérifient tout de même la véracité des informations fournies et si l'œuvre a bien lieu d'être sur cette plateforme. Ce degré de participation est donc proposé à toute personne se rendant sur le site.

Ensuite, l'internaute peut rejoindre l'une des communautés *Street art cities*³⁷ en cliquant sur 'Become a hunter' et en remplissant de nouveau un petit formulaire (voir Annexes n°11). Une fois devenu membre de la communauté, l'internaute a la possibilité de publier sur le blog *Street art cities*, de partager ses expériences avec d'autres 'chasseurs', de commenter celles des autres, etc. N'oublions pas non plus la possibilité qu'ont les villes ou les marques de devenir partenaires ou plutôt client de *Street art cities*. Nous pouvons donc dire que l'internaute est à la fois un utilisateur de l'outil dans sa recherche du street art, potentiellement un consommateur des services marchands proposés par le site et enfin producteur de ressources et de valeurs.

Pour ce qui est de la recherche d'œuvres, tout passe par la carte interactive ou la recherche par ville. L'internaute se promène sur cette carte et choisit de zoomer sur la ville qu'il désire. Une fois sur la ville, des petites bulles associées aux œuvres apparaissent et sont cliquables. Il ne semble pas y avoir d'autre moyen de rechercher des œuvres. Comme pour *Street art avenue*, seules quelques métadonnées sont disponibles : la date de publication, la localisation, le nom du 'chasseur' ayant proposé l'œuvre et parfois le nom de l'artiste et de l'œuvre.

Nous pouvons donc voir qu'à l'inverse de *Street art avenue*, *Street art cities* permet un haut degré de participation aux internautes qui ont la possibilité de devenir des producteurs de contenu mais offre très peu de modalités de recherche. Encore une fois, nous pouvons voir que cela semble lié à la fois à la nature et à l'objectif du site, nous développerons cela de manière plus profonde un peu plus loin dans notre analyse.

▪ *Vhils*

Sur le site de Vhils, comme ce que nous avons pu tirer du second critère traitant de l'objectif du site et de son positionnement énonciatif, l'internaute

³⁷ Celles-ci se déclinent par villes.

est relativement passif. En effet, aucun espace n'est dédié aux commentaires, il n'est pas possible non plus de soumettre des photos de ces œuvres. Nous retrouvons donc pour l'internaute la posture de récepteur du message et de l'utilisateur d'outil.

Sur le site de Vhils, les outils de recherche passent par l'onglet 'Work' et l'onglet 'Map'. Le premier héberge les œuvres de Vhils dans un ordre qui semble aléatoire et l'utilisateur est invité à affiner sa recherche en fonction du médium utilisé par l'artiste (par exemple le béton, le métal, le liège, le papier, etc.). Le second onglet, comme pour les deux sites précédemment analysés, propose une recherche sous le prisme de la localisation passant par une carte interactive. Cet onglet propose aussi à l'utilisateur d'aller plus vite en sélectionnant directement une ville ou une année précise. Pour ce qui est des métadonnées, encore une fois seule la localisation, la date, le nom de l'œuvre, le photographe et le médium sont disponibles.³⁸



Nous voyons donc que sur le site de Vhils, la participation est nulle et que les modalités de recherche, même si elles ne sont pas très développées et ne permettent pas une recherche aussi précise que sur *Street art avenue*, vont plus loin que celles proposées par *Street art cities*, en passant notamment par le médium utilisé par l'artiste.

³⁸ Nous voyons cependant une petite exception pour certaines œuvres exposées en galeries où les dimensions sont elles aussi disponibles.

- *Dadi Dreucol*

Comme pour le site de Vhils, nous pouvons voir que le site de Dreucol ne permet pas non plus aux internautes de participer à la création de contenu. Encore une fois, l'internaute est passif et n'est qu'un récepteur du message et un utilisateur de l'outil. Nous voyons même qu'il n'existe pas réellement de modalité de recherche sur le site de Dreucol. Les œuvres sont 'rangées' dans l'onglet 'Proyectos' en fonction de la série à laquelle elles appartiennent. Mais à part en cliquant sur le nom de cette série, l'internaute ne peut pas affiner sa recherche et se retrouve face à la totalité des œuvres présentées sur le site (voir Annexes n°12). Ce site est celui qui exemplifie le mieux la passivité de l'utilisateur qui doit se soumettre aux modalités de l'interface et n'a pas de réelle prise sur le contenu qu'il aimerait voir.

Résultats préliminaires et confrontations des hypothèses

Concentrons-nous d'abord sur l'hypothèse relative à la participation des internautes : la possibilité qu'ont les internautes à fournir du contenu dépend de la nature du site. Nous sous-entendons ici que les sites de tiers, dans une optique de fournir une grande variété d'œuvres, auraient plus tendance à faire participer les internautes que les sites d'artistes. Nous serions donc face à deux profils d'internautes différents : des utilisateurs pour les sites d'artiste et des (co)producteurs pour les sites créés par des tiers. Notre analyse ne permet pas d'affirmer cette hypothèse car si cela se vérifie pour les sites d'artiste où la participation des internautes est nulle, *Street art avenue* ne permet pas non plus leur participation et ceux-ci restent donc des utilisateurs du site non des producteurs.

Pour ce qui est de l'hypothèse associée aux modalités de recherche. Nous avançons l'idée que ces dernières dépendraient de la nature du site. Dans le sens où les sites de tiers proposent un nombre plus important d'œuvres et surtout des œuvres relativement variées, nous pensions que les modalités de recherche sur ceux-ci seraient plus développées et la recherche par mot-clé possible. Encore une fois, notre analyse ne nous permet pas d'affirmer cette hypothèse. Les cas de *Street art avenue* et de Dadi Dreucol semblent la vérifier et pouvoir l'affirmer mais force est de constater que les modalités de

recherche sur le site de Vhils sont plus développées que celles proposées par *Street art cities*. De plus, la recherche par mot-clé n'est permise que par *Street art avenue*. Au regard de l'analyse de ces quatre sites, nous ne sommes donc pas en mesure de faire des généralisations que cela soit autour de la participation de l'internaute ou des modalités de recherche.

Critère n°5 : la déclinaison du site sur d'autres supports

▪ *Street art avenue*

Comme nous avons pu le constater dans les différents critères précédemment analysés, *Street art avenue* se décline sur trois réseaux sociaux : Facebook, Instagram et Twitter. Une association, *L'art prend la rue* a été créée par les fondateurs de *Street art avenue* en 2007. Nous pouvons y lire que « L'objectif de l'association est de promouvoir cet art sous toutes ses formes à travers l'organisation d'événements où public et artistes peuvent se rencontrer et échanger ». Celle-ci met en place différents projets, (organisation de jams³⁹, expositions en partenariat avec le musée des Beaux-arts de Vannes, ...).

Revenons aux réseaux sociaux. Si sur le site nous pouvons voir une présence sur Facebook, Instagram et Twitter, nous ne voyons une participation active que sur Facebook. En effet, sur Twitter nous ne voyons aucune activité (Tweet, retweet, like) depuis octobre 2019, sur Instagram aucun post n'a été publié depuis le mois de novembre 2018⁴⁰. Sur Facebook, au regard des douze derniers mois, nous sommes face à une moyenne de cinq posts par mois. Ceux-ci montrent peu de contenu propre à la page, nous retrouvons surtout des partages de pages d'artiste ou de la page dédiée au projet *DéDale*⁴¹ (voir annexes n°13).

Nous pouvons donc voir que la déclinaison sur les réseaux sociaux ne semble pas suivre une ligne directrice instaurée par le site principal. Comme nous l'avons vu, soit la participation est inexistante, soit elle se contente d'un partage de contenu qui n'est pas propre au site.

³⁹ Une rencontre artistique entre peintres, graffeurs et artistes de la scène urbaine pour une séance d'improvisation autour d'un thème.

⁴⁰ Il est à noter que l'onglet 'Mosaïque' du site est lié à Instagram : « Les #mosaïques sont des mises en abîme construites sur Instagram ». (voir Annexes n°20).

⁴¹ L'un des projets de l'association *L'art prend la rue*.

- *Street art cities*

Street art cities se décline d'une part sur une application. Celle-ci semble être une extension du site (voir Annexes n°14). On y retrouve la carte et les œuvres présentées comme sur le site et la recherche se fait aussi par ville. Les petites nouveautés que l'utilisateur ne peut retrouver que sur l'application sont : la recherche par artiste une fois la ville sélectionnée ; le basculement sur Google Map pour fournir aux utilisateurs l'itinéraire leur permettant d'aller voir cette œuvre ; des 'routes'⁴² créées par les chasseurs ; la possibilité de se créer une collection d'œuvres selon que l'utilisateur les ait vues ou likées.

D'autre part, le site se décline sur un blog et sur Instagram. Le blog se consacre aux histoires des chasseurs en leur permettant de partager leurs expériences avec d'autres, de commenter, etc. ainsi qu'aux informations relatives à *Street art cities* et sa communauté (mise à jour de l'application, l'histoire derrière le logo, ce que l'on entend par 'chasseurs', etc.). (voir Annexes n°15).

Très actif sur Instagram, *Street art cities* poste en moyenne tous les deux jours. La plupart du temps, ces posts sont consacrés aux œuvres que nous pouvons retrouver sur le site ou l'application. Celles-ci sont accompagnées d'une légende se référant à l'œuvre ou à l'endroit où se trouve celle-ci (voir Annexes n°16). Ponctuellement, nous retrouvons des posts transversaux visant à promouvoir l'application ou le site ou à montrer le développement de ceux-ci. Il est à noter que la première année (2017-2018), nous pouvions même retrouver des posts présentant différents chasseurs de la communauté *Street art cities* (voir Annexes n°16). Comme sur le site, la communauté est mise en avant et est souvent invitée à agir ou à réagir : « Quel est votre photographie d'art urbain préféré ? » ; « Quel est votre top 3 du mois de

⁴² Les 'routes' sont des balades proposées dans la ville sélectionnée. Celles-ci sont proposées par des chasseurs et ont pour but de faire découvrir à l'utilisateur une série d'œuvres sur un périmètre précis. Elles sont de distance variable et proposent un aperçu photo des différentes œuvres se trouvant sur le trajet.

février ? », « Qui aime chasser pendant la nuit ? »⁴³ ; etc. et ce tant dans les légendes des posts que dans les stories (voir annexes n°16).

Nous voyons donc que si le blog et la page Instagram servent surtout à la communauté en renforçant le sentiment d'appartenance et la participation des utilisateurs, l'application semble davantage être un élément pratique qui aide à la recherche et à la visite des villes selon l'angle du street art. En d'autres mots, elle semble être un outil facilitateur qui s'inscrit bien dans la logique de la carte et du réseau créé autour du street art et plus particulièrement autour de la communauté *Street art cities*.

▪ Vhils

Sur le site nous apprenons que Vhils, comme de nombreux artistes, expose régulièrement ses œuvres dans différentes galeries d'art. Dans ces expositions, nous pouvons voir des photos de son travail 'sur les murs' mais aussi des installations, des œuvres en papier ou en bois qui ne peuvent voir le jour qu'en galerie. Le site se décline ensuite dans une monographie parue en avril de cette année. « Le livre entreprend un voyage à travers certaines des principales pièces, projets et expositions les plus emblématiques de l'artiste, offrant une vue chronologique de l'évolution de son œuvre. »⁴⁴.

Pour ce qui est de la déclinaison sur les réseaux sociaux, nous avons pu constater que cinq icônes apparaissaient : Facebook, Twitter, Instagram, Weibo⁴⁵ et YouTube. Le lien amenant l'utilisateur sur YouTube ne mène pas à la chaîne de Vhils mais à celle du réalisateur des petites capsules disponibles sur le site et montrant les expositions de Vhils et les backstages de la création. Seuls les trois premiers sont donc bien des déclinaisons du site. L'artiste utilise Twitter principalement pour retweeter le contenu qui le concerne (images de fans, articles de presse, etc.) ainsi qu'à des fins de teasing d'une nouvelle œuvre en cours de création, d'une nouvelle exposition, d'un nouveau post sur Instagram, etc. (voir annexes n°17). En termes de contenu, son profil Instagram ressemble d'ailleurs très fortement à l'onglet 'News' (la page

⁴³ Librement traduit de l'anglais

⁴⁴ Librement traduit de l'anglais.

⁴⁵ Plateforme de micro-blogage chinoise.

d'accueil), on y trouve ses nouvelles œuvres, un post pour annoncer la réouverture d'une exposition, un post pour la sortie de son livre, etc. (voir annexes n°17). Nous pouvons tout de même remarquer que des *throwback*⁴⁶ et des petites capsules vidéo *Visites virtuelles* viennent alimenter et donner un caractère particulier à son profil pour ne pas en faire un simple copier/coller du site. Nous avançons l'idée qu'Instagram semblait être le réseau principal de Vhils, d'une part car son profil Twitter lui permettait surtout d'annoncer de nouveaux posts sur Instagram et d'autre part car sur son profil Facebook nous ne retrouvons que des partages de ses posts Instagram ou des partages de vidéos de la chaîne YouTube que nous retrouvons sur le site (voir Annexes n°17). Cela semble assez cohérent sachant qu'Instagram est un réseau social plus visuel qui s'adapte bien à ce genre de contenu.

Encore une fois, nous pouvons remarquer que la déclinaison du site et les supports choisis pour celle-ci semblent cohérents avec les objectifs et finalités dégagés dans l'analyse du second critère à savoir un objectif de monstration de travail et de l'actualité de l'artiste. Les expositions, le livre et les réseaux sociaux sont donc une vitrine de son travail.

- Dadi Dreucol

Le site de Dadi Dreucol se décline sur Instagram et Facebook. Sur Instagram, nous retrouvons ses œuvres comme nous pourrions les retrouver sur son site. Les légendes sont d'ailleurs les mêmes que celles disponibles sur le site à la différence près qu'elles sont, sur Instagram, disponibles en espagnol et en anglais (Voir Annexes n°18). De même, sur le site, dans l'onglet 'textos' nous pouvons retrouver ses idées et son point de vue sur l'art urbain. Un post Instagram aborde la question et renvoie à ce texte justement (Voir Annexes n°18). Si ce n'est un post traitant d'une monographie parue en 2017 et un post le montrant en train de créer, son profil semble aussi épuré que son site, l'attention de l'internaute est centrée sur ses œuvres. Nous voyons de grandes similitudes entre son site et sa page Instagram.

⁴⁶ Souvenirs montrant d'anciennes œuvres .

Voyons maintenant ce qu'il en est de Facebook. Si, à première vue, il semble que la logique à l'œuvre sur les deux précédents sites, à savoir l'utilisation de Facebook pour partager le contenu créé sur Instagram, soit aussi utilisée par Dreucol, nous voyons qu'il publie aussi un contenu qui est propre à ce réseau : réaction suite à une invitation à donner une conférence dans un festival street art ; réaction au détournement d'une de ses œuvres ; photo d'un 'petit dessin' peint sur un mur après une discussion avec un enfant ; etc. (voir Annexes n°19). Pour ce qui est de la monographie que nous avons pu voir sur la page Instagram de Dreucol, il n'en est pas fait état sur le site. Nos recherches nous ont appris que la monographie porte le nom et est consacrée à l'une des séries de Dreucol : *Una vida*, celle-ci est parue en 2017.

Nous voyons donc que le compte Instagram suit la logique assez épurée et centrée sur les œuvres que l'on peut retrouver sur le site alors que le compte Facebook lui semble être plus accès sur l'artiste, son actualité, ses ressentis, etc. Ce qui semble finalement assez cohérent avec les logiques de base de ces deux réseaux sociaux : Instagram étant plutôt visuel et Facebook se posant davantage comme un média personnel/relationnel.

Résultats préalables et confrontation des hypothèses

L'hypothèse liée à ce critère est que la déclinaison du site et les supports utilisés pour celle-ci dépendent de l'objectif et de l'intention générale du site. Celle-ci suit l'idée selon laquelle les artistes sont plus à même de chercher à se faire connaître ou à vendre et auront donc tendance à décliner leur site tant sur les réseaux pour la notoriété que sur des supports permettant une transaction marchande (livres, expos, documentaires, etc.). Nous cherchons donc à voir si la déclinaison du site sur d'autres supports se voit davantage à travers les sites d'artiste.

Deux de nos cas nous permettent d'affirmer notre hypothèse. En effet, nous retrouvons pour chacun de ceux-ci une cohérence en termes de supports de déclinaisons. *Street art cities* dont l'application joue en quelque sorte le rôle de la carte facilitant la recherche et la découverte d'œuvres et dont le compte Instagram et le blog agissent comme catalyseurs de la communauté. Le cas de Vhils semble être celui qui s'accorde le mieux à cette hypothèse. On voit

une certaine cohérence entre ce que l'on retrouve sur le site et le compte Instagram, la monographie et les différentes expositions. En effet, toutes les déclinaisons témoignent de l'objectif marchand et de notoriété que notre intuition rattachait aux sites d'artiste.

Cependant, le cas de Dadi Dreucol vient infirmer cette idée. Si le compte Instagram suit parfaitement la ligne directrice du site, est-ce que la page Facebook, malgré le côté humain et relationnel, existe dans l'unique but de notoriété ? Nous ne pouvons pas l'affirmer. De plus, s'il existe une monographie de Dreucol, il n'en est pas fait état sur le site, et sur Instagram, cela apparaît davantage comme un souvenir que comme une opération marchande. Enfin, nous supposons que les sites d'artistes seraient ceux qui se déclinent sur le plus grand nombre de supports, or si Vhils renforce cette idée, Dreucol vient montrer que cela n'est pas toujours le cas. En effet, sur nos quatre cas c'est bien ce dernier qui se décline sur le plus petit nombre de supports. Pour ce qui est de *Street art avenue*, il est difficile d'affirmer ou d'infirmer cette hypothèse car nous avons pu voir qu'ils sont très peu, voire pas du tout, actifs sur les réseaux. Seul leur page Facebook est alimentée régulièrement mais se contente de simples 'partages' d'autres pages.

Chapitre VII : Interprétation des résultats et discussion

Maintenant que chaque critère a été analysé et que chaque hypothèse a fait l'objet d'une vérification au regard de ces analyses, nous allons tenter de mettre en avant les principaux points qui ressortent de cette comparaison et qu'il nous semblera intéressant de creuser à l'avenir. Ceux-ci peuvent être placés sur 4 axes de réflexion :

- L'axe médias (transmédia, remédiation, intermédialité)
- L'axe de la médiation
- L'axe de la curation
- L'axe de la désignation (collection, archives/bases de données)

Nous essaierons donc de voir ce que l'analyse de nos quatre cas nous apprend sur ces axes de réflexion. L'interprétation de nos résultats selon ces quatre prismes veillera à ouvrir la discussion et à offrir des pistes de réflexion pour développer cette recherche dans le futur.

1° L'axe médias

Dans l'analyse de notre dernier critère, nous avons pu voir que chacun des sites étudiés se déclinait sur différents supports, qu'ils soient numériques (réseaux sociaux, application) ou physiques (livres, expositions). Cela nous pousse donc à nous interroger sur les passages et les liens existants entre les différents médias. Pour ce faire, nous nous intéresserons à trois notions : le transmédia, l'intermédialité et la remédiation.

Commençons par la notion de transmédia, celle-ci a été largement travaillée par Jenkins (2011). Cette notion tend à montrer que dans un processus narratif cohérent, chaque support a un rôle fonctionnel spécifique (Zacklad, 2012). Le transmédia que nous pourrions mobiliser ici serait le transmédia 'canal de distribution' dans le sens où les médias sont ici pris comme des dispositifs médiatiques au sens usuel du terme. Jenkins va plus loin et oppose transmédialité d'adaptation et transmédialité d'extension. Si les deux visent la même finalité, la première concerne différentes versions d'un même contenu qui se décline et s'adapte au support alors que la seconde concerne des contenus complémentaires. Nous pensons que pour l'ensemble de nos cas

nous pourrions parler de transmédiatité d'adaptation. En effet, les contenus partagés sont sensiblement les mêmes mais dans une version adaptée au nouveau support. Il s'agit ici de profiter des opportunités offertes par les différents supports tout en conservant le même contenu.

Passons maintenant à l'intermédiatité. Cette approche a été théorisée dans les années 90 suite à l'intérêt grandissant des chercheurs quant aux relations entre les médias.

« Le préfixe inter vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, plus encore, à soutenir l'idée que la relation est par principe première : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements de relations assez ralentis pour paraître immobiles. »
(Méchoulouan cité par Besson, 2014, p.2).

En considérant que les convergences médiatiques sont porteuses de sens, nous nous intéressons donc ici aux possibles interactions et interférences entre les différents médias.

Comme nous l'avons vu juste avant, chaque support a un rôle spécifique et le choix de décliner le contenu sur de tels supports n'est pas non plus anodin. L'application *Street art cities* facilite la 'chasse' des œuvres de street art et le réseau social Instagram renforce le sentiment d'appartenance à la communauté. Pour Vhils, les expositions et la monographie offrent aux publics une expérience physique avec les œuvres, sa page Instagram se concentre sur le côté visuel de son art et sa page Twitter, grâce à l'instantanéité qu'elle permet, joue le rôle d'annonceur de l'actualité de l'artiste. Enfin, Dreucol reste cohérent avec l'aspect épuré de son site en utilisant Instagram pour ne partager principalement que des photos de ses œuvres. Sa page Facebook semble quant à elle, permettre à l'artiste de s'impliquer dans la relation avec les personnes qui aiment ce qu'il fait grâce notamment à ses réactions sur le recouvrement de ses œuvres et sa participation à un festival d'art urbain, etc.

Nous pensons donc que nos cas relèvent à la fois d'une certaine forme de transmédiatité et d'intermédiatité, nous allons maintenant voir ce qu'il en est de la remédiation. Ce concept a été développé par Bolter et Grusin en 1999 et postule que l'évolution technologique ne doit pas être perçue comme une rupture avec les médias traditionnels mais plutôt comme une continuité. Leur thèse principale est que les nouveaux médias s'appuient et se développent sur les bases et les caractéristiques des médias préexistants. Ainsi, il serait possible de créer une généalogie des médias (Routhier, 2014). Il est à noter que dans cette vision, les médias opèrent dans des milieux dans lesquels des interactions surgissent. Autrement dit, « des milieux dans lesquels les performances d'un dispositif artistique déterminé viennent s'inscrire, mais aussi les milieux que ces performances contribuent elles-mêmes à configurer » (Rancière cité par Routhier, 2014, p.2).

Que cela soit pour *Street art avenue* ou *Street art cities*, la rue est présente et est importante. Le premier pour le design de la page d'accueil (mur de briques) et pour son nom, somme toute évocateur. Le second pour l'importance donnée à la carte et l'ancrage au territoire des œuvres. Nous pourrions donc dire que le site est une remédiation de la déambulation, de la rue. Si avant pour rencontrer le street art il fallait se balader, aujourd'hui cela se passe autrement, l'internaute se ballade non plus en rue mais sur une interface.

Avant l'apparition des sites d'artistes, il fallait, pour pouvoir approcher 'l'entièreté' de leurs œuvres et de leur travail, visiter une exposition qui leur était consacrée. Ces sites seraient donc une remédiation de ces expositions. Nous pourrions aller un peu plus loin avec le cas de Dreucol. En effet, le fait que sur son site nous ne trouvions que ses œuvres et une brève biographie – à l'inverse du site de Vhils où toutes les actualités de l'artiste sont présentées – et que nous soyons face à un certain effacement du médium par l'utilisation du noir laissant toute la place aux œuvres, il pourrait aussi s'agir d'une remédiation du white cube⁴⁷.

⁴⁷ Dispositif scénique de muséologie

2° L'axe de la médiation

Nous avons très rapidement approché cette notion lorsque nous avons abordé le positionnement énonciatif de Dadi Dreucol sur son site. Nous avançons l'idée que le recours à la forme personnelle 'je' témoignait davantage d'une implication de l'artiste et d'un effort de médiation entre celui-ci et le public que de la recherche de participation des internautes.

Nous allons maintenant nous intéresser à ce que recouvre ce terme et à ce que la littérature nous en dit de manière à voir si cette notion pourrait être associée à chacun de nos cas ou si Dreucol en est le seul représentant. La médiation semble tirer son origine des glissements entre démocratisation et démocratie culturelle. Il semble aussi qu'à l'origine la médiation était destinée à ouvrir et à rendre accessible au plus grand nombre la culture dite 'légitime' donc plus 'classique'. Cependant, dans leur ouvrage *La médiation culturelle*, Aboudrar et Mairesse (2018, p.3) définissent la médiation comme « un ensemble d'actions visant par le biais d'un intermédiaire – le médiateur, qui peut-être un professionnel mais aussi un artiste, un animateur ou un proche –, à mettre en relation un individu ou un groupe avec une proposition culturelle ou artistique, afin de favoriser son appréhension, sa connaissance et son appréciation. ».

Cette dernière définition se veut plus englobante et se concentre sur la rencontre entre un individu et une forme artistique. Dès lors, nous pourrions dire qu'à leur manière tous nos cas sont des dispositifs de médiation, certains permettant juste la rencontre, d'autres allant plus loin en donnant des clés de lecture et en favorisant ainsi l'appréhension et l'appréciation. En effet, tous nos cas, par leur contenu, font en quelque sorte médiation, c'est dans le traitement des œuvres et le positionnement énonciatif que nous pouvons en voir les différents degrés. Dreucol, par ses tournures de phrases à la première personne et ses explications sur son cheminement de création, semble être l'exemple de médiation le plus parlant. L'artiste étant le médiateur, il paraît le mieux placé pour donner aux internautes les clés de lecture de son travail.

Nous retrouvons la même chose chez Vhils. Cependant l'utilisation de la troisième personne – qui laisse penser que l'énonciateur/le médiateur n'est pas l'artiste mais un tiers s'occupant de son site - et le fait que seules les

œuvres hébergées par l'onglet 'News' fassent l'objet d'un texte explicatif donnent l'impression d'aller un peu moins loin dans la médiation. Car si le site permet la rencontre avec le travail de Vhils, toutes les œuvres ne peuvent être appréhendées de la même manière.

Passons maintenant aux deux sites créés par des tiers. Ici le médiateur n'est plus l'artiste. Sur *Street art avenue*, les médiateurs sont les créateurs du site dont certains semblent avoir une expérience du street art et se posent comme des professionnels. Les légendes qu'ils associent aux photographies, même si elles se réfèrent à leur propre interprétation de l'œuvre contribuent aussi à faire réfléchir l'internaute et à lui permettre d'appréhender l'œuvre et par extension la forme street art. A l'inverse, sur *Street art cities*, la rencontre est permise par la plateforme donc les médiateurs seraient les créateurs du site. Cependant, il est à noter que sans les chasseurs qui fournissent le contenu photographique et parfois textuel, la plateforme ne serait pas en mesure de créer la rencontre entre les internautes et la forme artistique street art, du moins dans la multiplicité et la variété que nous lui connaissons à l'heure actuelle.

3° L'axe de la curation

Passons maintenant à la notion de curation, celle-ci nous est surtout venue à l'esprit avec le cas de *Street art avenue* et sa volonté d'être un musée virtuel mais encore une fois, nous allons tenter de voir s'il est possible de l'étendre à nos trois autres cas. L'étymologie du terme curation vient du verbe latin *curare* qui désigne le fait de prendre soin. Il s'agit donc de « la sélection des œuvres artistiques qui seront présentées lors d'une exposition ou qui constitueront une collection de musée, d'en prendre soin donc, tout en prenant en compte les publics auxquels ces œuvres seront proposées. » (Deschamps, 2012, para. 2).

Le métier de curateur est donc lié à la médiation. En effet, la médiation a permis au public de mieux connaître les 'récentes' formes d'art et de développer sa curiosité sur celles-ci. Ces nouvelles formes sont donc devenues à la 'mode' et ont été soutenues par des centres d'art et des institutions muséales publiques ou privées. Ajouté à cela, le développement

du marché de l'art a lui aussi contribué au développement du métier de curateur à savoir des personnes capables de créer des expositions qui sortent des sentiers battus et possédant une bonne connaissance de l'art contemporain leur permettant d'avoir une intuition assez fine pour repérer et ensuite propulser des jeunes artistes (Coëllier, 2016, p.12).

Ces curateurs sont là pour amener une sorte de fraîcheur au centre d'art souvent tourné sur les arts plus classiques et reconnus. Cependant, comme le veut son étymologie, il est aussi là pour *prendre soin* des artistes (Glicenstein cité dans Coëllier, 2016). Pour ce faire, le curateur s'attelle à trouver le mode d'exposition le plus adapté aux spécificités de l'artiste et de son travail. Il est à noter que les artistes peuvent être curateur. D'ailleurs, ce sont même eux qui sont parfois les mieux placés pour repenser les modes de présentation de leurs propres réalisations.

La curation et le métier de curateur se sont aussi développés en parallèle du web. En effet, l'avènement du web implique une profusion d'informations difficilement classifiables qui peut parfois perdre les internautes, noyés sous cette masse de contenu. Le curateur est donc là pour regrouper, agencer et présenter des contenus revêtant un intérêt particulier dans une thématique donnée. Cette présentation des contenus fait référence à l'éditorialisation dont nous avons parlé lors de l'analyse de notre troisième critère à savoir le traitement des œuvres.

Suite à ce que nous venons de voir, nous pourrions donc dire que dans une certaine mesure, tous nos sites agissent comme des curateurs. Cela fait sens avec le côté éphémère du street art, la curation vient prendre soin de ces œuvres vouées à disparaître. *Street art avenue* collectionne, agence et présente une multitude d'œuvres de street art. Même si les artistes présentés sont différents et si les techniques le sont aussi, leur contenu reste l'objet street art et ils s'attellent à suivre cette ligne directrice et à fournir un contenu cohérent et varié. De plus, ils s'attardent à fournir des informations les plus complètes possibles et à prendre *soin des œuvres*, par exemple en montrant, en exposant les œuvres sous différents angles pour que les internautes puissent en saisir tous les détails.

Pour ce qui est de *Street art cities*, même si les curateurs semblent encore une fois être les chasseurs à savoir les membres de la communauté, la validation passe par les créateurs et leur choix de classer et de présenter les œuvres sous forme de carte n'est pas anodin. En effet, comme nous avons pu le voir dans la première partie de ce travail, le street art est profondément attaché à la rue et joue avec son environnement. De ce fait, ancrer cette forme dans son territoire et la présenter d'une telle manière relève aussi, selon nous, d'une forme de curation, ce qui tendrait à faire des créateurs, des curateurs.

Passons maintenant aux artistes, comme nous l'avons vu, les artistes sont parfois les plus à même de trouver la présentation qui correspond le mieux à leur univers et à leur création. Sur leur propre site, ils ont la possibilité de faire cela comme ils l'entendent. Cela semble bien s'accorder avec ce que nous avons pu retirer de l'analyse de notre premier critère. Celle-ci nous avait permis de constater que, comme nous le pensions, les sites d'artistes avaient une identité assez marquée. Dans le cas de Vhils, le site est assez sobre et le ton choisi s'accorde bien avec son univers et son travail artistique.⁴⁸ Dans celui de Dreucol, il a pu choisir une interface très épurée et noire pour que seules ses œuvres attirent l'attention de l'internaute et que seul son travail soit vraiment visible et lisible.

4° L'axe de la désignation

C'est au regard de cette notion que nous tenterons de déterminer si nos cas relèvent plutôt d'un fond d'archives en ligne, d'une collection ou d'une base de données. Il convient d'abord de définir ces termes.

Selon l'Association des professionnels de l'information et de la documentation (ADBS), un fond d'archives est un « ensemble des documents de toute nature qu'une personne physique ou morale a automatiquement produits ou reçus dans l'exercice de ses activités, rassemblés et organisés en conséquence de celles-ci, et conservés en vue d'une utilisation éventuelle. » (Besson, 2015, para.5). La même association définit la collection comme un « regroupement volontaire de documents, d'objets, d'informations de

⁴⁸ Sur la page d'accueil, son nom d'artiste écrit en blanc sur un fond gris n'est pas sans rappeler son travail consistant à creuser dans la matière et jouant donc avec ces nuances de gris et de blanc.

provenances diverses, rassemblés en raison de la similitude d'un ou de plusieurs de leurs caractères (contrairement au fonds d'archives qui est constitué organiquement) » (Besson, 2015, para. 11). La base de données se différencierait du fond d'archives et de la collection par le fait que son contenu n'existe pas pour lui-même mais est au service de la réalisation d'autres facettes d'un projet, d'une production culturelle (Besson, 2015).

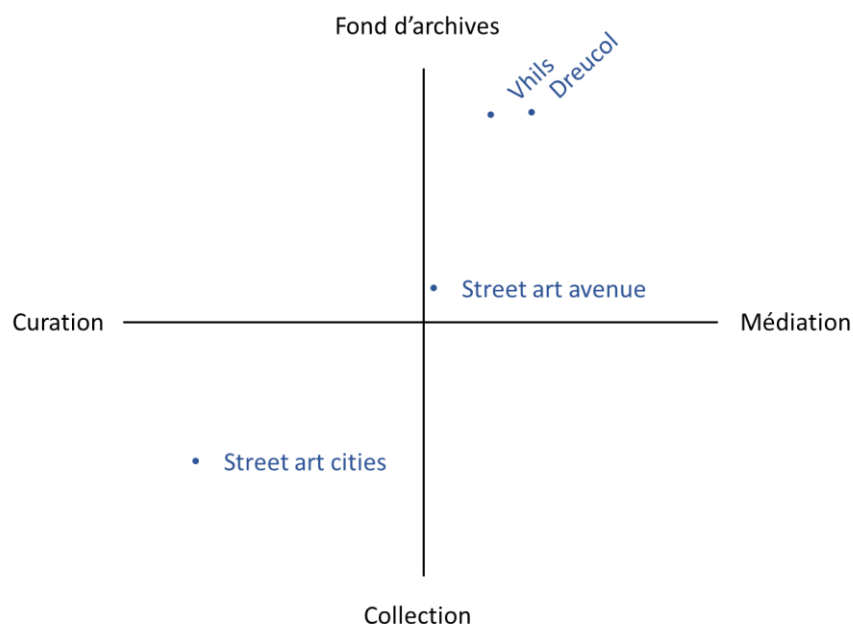
Sur base de ces définitions, nous aurions tendance à regrouper sous le terme de fond d'archives le site de Vhils et celui de Dadi Dreucol et à considérer *Street art cities* comme une collection. Pour ce qui est de *Street art avenue*, nous pensons qu'il pourrait à la fois s'approcher du fond d'archive et de la collection. Nous amenons cette nuance car le côté organique des fonds d'archives correspond moins à cet exemple, ce qui tendrait à faire de *Street art avenue* une collection. Nous opérons cette distinction au vu de la participation des internautes à la création du contenu de *Street art cities* et donc aux provenances diverses des documents recueillis. Nous excluons la possibilité pour nos cas d'être des bases de données. En effet, les sites n'ont pas pour vocation première de fournir une base à la création d'un autre projet ou d'une production culturelle particulière et ce même si nous pouvons voir pour certains la parution de monographie ou l'existence d'expositions. En effet, selon nous, il s'agit davantage d'une déclinaison sur différents supports que de la création de nouveaux contenus.

Enfin, il convient de noter que, si selon la définition trois de nos cas semblent être des fonds d'archives, certaines règles de l'archivistique contemporaine nous montrent que la désignation d'archives n'est pas si simple. En effet, ces règles insistent par exemple sur la nécessité d'avoir des informations concernant la matérialité des documents (dimensions, techniques, état de conservation, etc.), mais aussi sur l'importance des métadonnées permettant les croisements qui affinent la recherche (About et Chéroux cité dans Besson, 2015). Si nous avons vu que la recherche par métadonnées était possible sur *Street art avenue*, ce n'est pas le cas sur les sites de Vhils et de Dreucol. Pour ce qui est des informations sur la matérialité de l'œuvre, les techniques sont souvent connues mais aucun des cas ne fait état des dimensions ou de l'état de conservation des œuvres.

Tout ceci nous montre à quel point il est compliqué de poser des mots clairement définis sur nos cas. Si les définitions ouvrent la brèche de la désignation, la réalité bouscule les certitudes. A l'avenir, il pourrait être intéressant de se pencher sur ces questions et de voir ce qu'il ressort de ces réflexions autour de la nature effective de ces sites et par extension du terme qui pourrait leur être apposé.

Discussion

Les trois derniers axes de réflexion nous ont permis de constater que nos quatre cas témoignent tous, de manière plus ou moins forte, d'une certaine forme de curation et de médiation. Nous avons également pu voir que pour certains de nos cas la distinction entre fond d'archives et collection n'était pas si évidente. C'est pourquoi nous avons tenté d'éclaircir le position de chacun de nos cas au regard de ces trois pistes de réflexion. Pour ce faire, nous avons eu recours à un graphique composé de deux axes perpendiculaires. L'axe horizontal représentant le continuum entre curation et médiation et l'axe vertical représentant le continuum entre la forme collection et la forme fond d'archives.



Conclusion

L'objectif de cette recherche était de mieux comprendre les pratiques numériques d'archivage du street art, cet art éphémère voué à disparaître. En effet, notre premier chapitre nous a permis d'en apprendre plus sur ce qu'est le street art et nous avons donc pu voir que ses caractéristiques principales sont l'éphémérité, l'ancrage à la rue et à l'espace urbain et le caractère auto-autorisé (Blanché, 2015). Tout ceci semble faire du street art, une pratique artistique secondaire, c'est d'ailleurs comme ça que le street art était perçu à ses débuts. Cependant, il s'est développé et a réussi à se faire une place dans le milieu de l'art contemporain et à obtenir une légitimité artistique.

Le street art est désormais un 'des mondes de l'art' (Becker, 1988). Pour Becker (1976, p.703), ces mondes correspondent « aux personnes et aux organisations qui produisent les événements et les objets que ce monde définit comme de l'art ». Les acteurs de ces mondes possèdent « des présupposés communs, des conventions, qui leur permettent de coordonner ces activités efficacement et sans difficultés » (Becker, 1999, p.99). C'est d'abord avec l'intérêt grandissants des galeristes que le street art a commencé à 's'institutionnaliser' pour devenir ce 'monde de l'art' particulier que nous connaissons aujourd'hui⁴⁹ qui attire de plus en plus de publics et amène donc les professionnels de l'art à s'y intéresser.

Cet attrait grandissant pour cette forme d'art et l'organisation qui se développe autour s'oppose au caractère éphémère du street art et à son côté statique (à l'inverse des tableaux, il n'est pas possible de faire voyager un mur). L'archivage des œuvres de street art est donc un moyen de remédier à cela et de pouvoir à la fois garder une trace de celles-ci mais aussi de les diffuser à un plus grand nombre. Comme nous avons pu le sentir dans notre deuxième chapitre et comme nous avons pu le confirmer grâce à nos analyses de cas, la photographie est le moyen privilégié pour rendre compte de l'œuvre et la faire perdurer. Cela peut évidemment se faire par le biais d'expositions

⁴⁹ Il est à noter que ces 'mondes de l'art' particuliers qui sortent des endroits conventionnellement dédiés à l'art sont appelés par différents auteurs : 'les nouveaux territoires de l'art' (Lextra, 2001).

proposant aux publics ces photographies mais comme nous l'avons vu avec les hypergenres de Maingueneau (1998), les sites internet et l'archivage numérique offrent plus de possibilités et sont donc largement répandus.

Pour tenter de répondre à la question « **Comment archiver l'éphémère ?** », nous avons décidé de comparer quatre sites dont l'objet est le street art : deux créés et gérés par des tiers et deux sites d'artistes. Cette comparaison devait nous permettre de répondre aux hypothèses que nous avons développées pour voir s'il existait une nette différence dans la manière de faire archives par des tiers ou par les artistes mêmes. L'analyse de nos quatre cas au regard de nos cinq critères de comparaison (l'allure générale de l'interface, les intentions du site, le traitement des œuvres, la participation de l'internaute et la déclinaison du site sur d'autres supports) nous ont ensuite permis d'apporter des éléments de réponses à ces hypothèses. Si pour certains des critères nos cas semblaient affirmer nos hypothèses, ce n'était pas toujours le cas. Nous avons finalement pu constater, que si nos intuitions se révélaient bonnes à certains moments, aucune généralisation ne pouvait être faite quant à ces deux manières de faire archives sur le net.

En revanche, nous avons pu mettre en avant différentes tendances suivies par ces différents cas au regard de quatre axes de réflexion : l'axe médias, l'axe de la médiation, l'axe de la curation et l'axe de la désignation. En effet, lors de notre analyse, nous avons pu voir ces quatre éléments ressortir pour certains de nos cas et nous avons donc décidés de nous y intéresser et de voir comment ceux-ci s'appliquaient à l'ensemble de nos cas. Pour le premier axe, nous avons pu voir que l'ensemble de nos cas témoignaient à la fois de transmédiaité, d'intermédiaité et de remédiation. Pour ce qui est de la curation et de la médiation, nous avons pu constater que chacun de nos cas en faisait état à différent niveau et que nous pouvions les placer sur un continuum. Il en était de même pour la désignation et la distinction entre fond d'archives et collection. Si pour les sites d'artistes la désignation semble claire, c'est moins le cas pour les sites créés par des tiers. Ce faisant nous avons pu schématiser les tendances prises par les différents sites au regard de ces axes.

En conclusion, nous pensons donc qu'à l'avenir, il pourrait être intéressant de développer ces derniers points et de tenter de voir, par l'analyse d'un plus grand ensemble de cas, si ces tendances se confirment et si elles peuvent tendre vers une généralisation. De nombreux points restent à étudier dans le domaine de l'archivage numérique et par extension dans l'archivage du street art sur le net. Les innovations technologiques se développent vite et il est probable que celles-ci influent sur l'avenir de la discipline et de son archivage. Peuvent-elles la révolutionner, l'avenir nous le dira.

Bibliographie

▪ Sources scientifiques

Aboudrar, B. N., & Mairesse, F. (2018). Introduction. *Que sais-je?*, 2e éd., 3-20.

Ardenne, P. (2010). L'implication de l'artiste dans l'espace public. *L'Observatoire*, N° 36(1), 3-10.

Aymes, M. (2004). L'archive dans ses œuvres (Rancière, Derrida). *Labyrinthe*, 17, 69-77. <https://doi.org/10.4000/labyrinthe.175>

Becker, H. (1976) Art Worlds and Social Types. *American Behavioral Scientist*, v.19 n°6, p. 703-718.

Becker, H. (1988). *Les Mondes de l'art*, Flammarion, Paris.

Becker, H. (1999). *Propos sur l'art*. L'Harmattan, Paris.

Béja, A. (2012). L'espace public, le bien commun par excellence. *Esprit*, Novembre(11), 71-72.

Bénichou, A. (2010). *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Paris, les presses du réel.

Besson, R. (2014). *Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine* [Report].

Besson, R. (2016). Man on Bridge : Une forme qui échappe aux catégories. *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel*, 12, Article 12. <https://doi.org/10.4000/entrelacs.1878>

Blanché, U. (2015). Qu'est-ce que le Street art ? Essai et discussion des définitions. *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 29, Article 29. <https://doi.org/10.4000/narratologie.7397>

Blom, I., Lundemo, T., & Røssaak, E. (Eds.). (2017). *Memory in Motion: Archives, Technology and the Social*. Amsterdam University Press. doi:10.2307/j.ctt1jd94f0

Catellani, A. (2018). Sémiotique du web : Instructions et grille d'analyse sémiotique d'un site web. Unpublished document, UCLouvain FUCaM Mons, Mons.

COËLLIER, S. (2016). Artist, searcher, curator : Negotiating parts. *Proteus-Cahiers des théories de l'art*, n°10, 7-18.

Creux, G. (2012). Nathalie Heinich, Roberta Shapiro (dir.), De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art. *Lectures*.

Danysz, M., (2015). *Anthologie du Street Art*. Editions Alternative, Paris.

Darcis, D. (2018). Des images qui dénoncent ?. Dans la Jungle de Calais, Banksy et les cœurs en carton. *EchoGéo*, 44, Article 44. <https://doi.org/10.4000/echogeo.15788>

Deschamps, C. (2012). Les multiples facettes de la curation. *Documentaliste-Sciences de l'Information*, Vol. 49(1), 22-23.

Desconnets, J.-C., Moyroud, N., & Libourel, T. (2003). *Méthodologie de mise en place d'observatoires virtuels via les métadonnées*. 253-267.

Ernst, W. (2004). The Archive as Metaphor. Retrieved from : <https://www.onlineopen.org/the-archive-as-metaphor>

Gerini, C. (2016). Le street art a-t-il toujours / n'a-t-il jamais existé ? *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 30, Article 30. <https://doi.org/10.4000/narratologie.7492>

Giordano, J., (2018). Longue vie au street art ! Un art face à sa condition éphémère. *Art et histoire de l'art*. Mémoire de master, Université Grenoble, Alpes.

Grot, E., (2017). Les archives numériques et les arts éphémère : Le cas de Land Art. Mémoire de master. École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques de Lyon.

Guinard, P. (2010). Quand l'art public (dé)fait la ville ?. La politique d'art public à Johannesburg. *EchoGéo*, 13, Article 13. <https://doi.org/10.4000/echogeo.11855>

Gzeley, N., Laugero-Lasserre, N., Lemoine, S. & Pujas, S. (2019). L'art urbain. *Que sais-je ?* Presses Universitaires de France, Paris.

Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. Presse Universitaire de France, Paris.

Karayer, D. (2012). L'espace public : L'espace social dans les quartiers de Fener et Balat à Istanbul. Mémoire de master. École Nationale Supérieure d'Architecture de Nancy.

Klein, A., & Lemay, Y. (2013). Les archives à l'ère de leur reproductibilité numérique. *La médiation numérique : Renouvellement et diversification des pratiques*, De Boeck Supérieur, pp. 37-50.

Lextrait, F. (2001). Une nouvelle époque de l'action culturelle. Paris, La Documentation Française.

Ministère de la culture français (s. d.). *Les archives : Définitions*. Retrieved from: <https://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Grand-Est/DIC/Archives/Les-archives-definitions>

Maingueneau, D. (s.d.). Concepts. Retrieved from : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/glossaire.html>

McLuhan, M, (1968). *Pour Comprendre les médias*. Editions Point, Paris.

Merzeau, L., (2010). L'intelligence de l'usager. INRIA. L'usager numérique, ADBS éditions, pp.9-37. (Séminaire)

Merzeau, L. (2012). Faire mémoire de nos traces numériques. *E-dossiers de l'audiovisuel*.

Mucchielli, A. (1996). Dictionnaires des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales. Armand Colin/Masson, Paris.

Namer, G. (2016). Halbwachs et la mémoire sociale. In Y. Déloye & C. Haroche (Éds.), *Maurice Halbwachs : Espaces, mémoire et psychologie collective*. Éditions de la Sorbonne, pp. 107-113.

Oude Egberink, A., Arino, M., Julia, B. & Bourrel, G. (2013). Intérêt d'une approche sémio-pragmatique peircienne pour une méthodologie analytique en recherche qualitative. *Recherches Qualitatives*, Hors série, n°15, p 96-115.

Parisi, V. (2016). Le « street art » est-il fini ?. Notes pour une lecture esthétique et critique de l'art urbain. *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 30, Article 30. <https://doi.org/10.4000/narratologie.7511>

Pignier, N. (2006). Pour une Approche sémio-pragmatique de la Communication. Le traitement sur le Web des publicités pour Parfum. *Questions de communication*, 9, pp.419-433. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7945>

Rabatel, A. (2012). Positions, positionnements et postures de l'énonciateur. *TRANEL. Travaux Neuchâtelois de Linguistique*, 56, pp. 23-42.

Rampley, M., (2005). De l'art considéré comme système social. Observations sur la sociologie de Niklas Luhmann. *Sociologie de l'Art*, opus 7(2), pp.157-185.

Rancière, J. (2008). Les paradoxes de l'art politique. *Hors collection*, 56-92.

Riffaud, T., & Recours, R. (2016). Le street art comme micro-politique de l'espace public : Entre « artivisme » et coopératisme. *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 30, Article 30. <https://doi.org/10.4000/narratologie.7484>

Routhier, É. (2014). Remédiation et interaction dans le milieu textuel. *Sens public*. <https://doi.org/10.7202/1043650ar>

Universalis, (s. d.). *GRAFFITI*. Retrieved from : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/graffiti/>

Van Dijck, J. (2011). Flickr and the culture of connectivity: Sharing views, experiences, memories. *Memory Studies*, 4(4), 401–415. <https://doi.org/10.1177/1750698010385215>

Verhagen, E. (2008). La photographie conceptuelle. Paradoxes, contradictions et impossibilités. *Études photographiques*, 22, Article 22. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1008>

Vigour, C. (2005). La comparaison dans les sciences sociales: Pratiques et méthodes. Paris: La Découverte. doi:10.3917/dec.vigou.2005.01.

Vitali Rosati, M. (2016). Qu'est-ce que l'éditorialisation? *Sens public*. <https://doi.org/10.7202/1043383ar>

Zacklad, M. (2012). Organisation et architecture des connaissances dans un contexte de transmédia documentaire : Les enjeux de la pervasivité. *Études de communication*, 41-63. <https://doi.org/10.4000/edc.4017>

- Sources non scientifiques

Street art avenue : <https://street-art-avenue.com/>

Street art cities : <https://streetartcities.com/>

Site de l'artiste Vhils : <https://www.vhils.com/>

Site de l'artiste Dadi Dreucol : <http://www.dadidreucol.com/>

Annexes

Annexe 1 : Screenshot positionnement énonciatif – *Street art avenue*

Nous partageons ici ce que l'on aime. Nos photos bien sûr, mais aussi celles des artistes que nous suivons dans leurs pérégrinations aux quatre coins du monde.

Des passionnés nous ont rejoint dans l'aventure, comme **Violaine** et **Alain** par exemple, qui participent avec leur fine plume et leur objectif lumineux à la construction de **Street Art Avenue**.

Enfin, et surtout, nous souhaitons remercier de manière appuyée tous **les artistes** qui nous nourrissent de leur travail, de leurs voyages, de leurs talents...

Vous pouvez nous contacter ici [streetartavenue\[at\]gmail\[dot\]com](mailto:streetartavenue[at]gmail[dot]com)



Toutes les photos présentes sur le site avec la légende **street-art-avenue** sont libres de droit commercial et de propriété selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 3.0 non transposée. **N'hésitez donc pas à les utiliser !**

Ces oeuvres ne seront pas accessibles au public pour des raisons de sécurité, et s'inscrivent dans la continuité du travail commencé en 2012 avec le Lasco Project, l'un des plus étranges espaces d'exposition dédié aux arts urbains dans une institution. Un espace dialogique où les antagonismes, comme celui de faire entrer l'art urbain dans les musées, s'unissent pour faire naître une nouvelle expérience.

Pour avoir visité la partie ouverte au public en août 2014, **je peux vous assurer que le pari des initiateurs du projet Lek, Sowat et Hugo Vitrani est vraiment réussi.**

Même si l'espace reste fermé au public, **les photos de Hugo Vitrani nous invitent à pénétrer dans l'intimité des sous-sols cachés de ce lieu magique.**

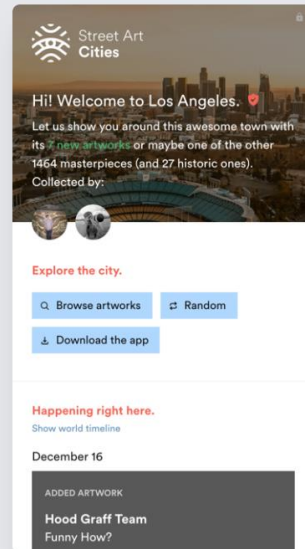
Annexe 2 : Onglet ‘Products and Partners’ – *Street art cities*

Official City Partnership

Street art contributes heavily to a city’s cultural status and fuels relevant discussion about topics in society. An increasing number of tourists love to be amazed by a variety of art in the streets. Wouldn’t it be nice to know more about the people that visit your city? Get to know hotspots, reach out to tourists and promote your city to the rest of the street art world?

To help you promote your place and all the art it has to offer, we created City Insights. A special account that verifies your organisation on the network and shows statistics on how many people actually, and digitally visited your city.

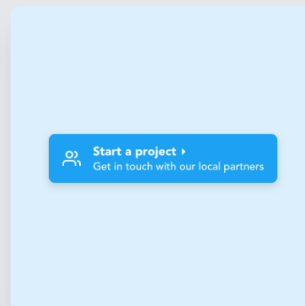
[Request a quote](#)



Local Partners Program

Our city websites bring in thousands of visitors per month, mostly from street art enthusiasts and people working in art, urban culture or tourism. Street Art Cities now provides a way for its partners that facilitate local culture projects to generate leads from our city websites.

[Get in touch](#)



Influencer Campaign

During a two day visit, we arrange coverage by some street art heavy weights, with the local hunter being the tour guide in town. These guys and girls can do up to 20 different updates on several social media platforms during and after the visit. This is a quick way to put your city on top of mind with the audience. You do need to have cool street art around of course. If you need help with that, reach out to us, we will point you in the right direction.

Depending on your needs, we select a few influencers or bloggers that help you reach your goals. We arrange everything from trip to stay, and throw in a dinner in the coolest restaurant in town. We might even invite you to join!

[Get in touch](#)



Annexe 3 : Onglet ‘About’ – site de Vhils

Portuguese artist **Alexandre Farto** (b. 1987) has been interacting visually with the urban environment under the name of **Vhils** since his days as a prolific graffiti writer in the early- to mid-2000s.

His groundbreaking bas-relief carving technique – which forms the basis of the **Scratching the Surface** project and was first presented to the public at the VSP group exhibition in Lisbon in 2007 and at the Cans Festival in London the following year –, has been hailed as one of the most compelling approaches to art created in the streets in the last decade.

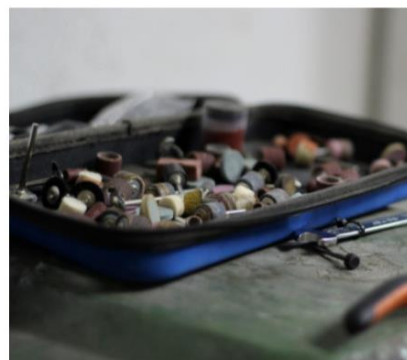
This striking form of visual poetry, showcased around the world in both indoor and outdoor settings, has been described as brutal and complex, yet imbued with a simplicity that speaks to the core of human emotions. An ongoing reflection on identity, on life in contemporary urban societies and their saturated environments, it explores themes such as the struggle between the aspirations of the individual and the demands of everyday life, or the erosion of cultural uniqueness in the face of the dominant model of globalised development and the increasingly uniform reality it has been imposing around the world. It speaks of effacement but also of resistance, of destruction yet also of beauty in this overwhelming setting, exploring the connections and contrasts, similarities and differences, between global and local realities.

Vhils grew up in Seixal, an industrialised suburb across the river from Lisbon, the capital of Portugal, and was deeply influenced by the transformations brought on by the intensive urban development the country underwent in the 1980s and 1990s. He was particularly inspired by the way city walls absorb the social and historical changes that take place around them. Applying his original methods of creative destruction, Vhils digs into the surface layers of our material culture like a contemporary urban archaeologist, exposing what lies beyond the superficiality of things, making visible the invisible and restoring meaning and beauty to the discarded dimensions buried beneath.

Since 2005, he has presented his work in over 30 countries around the world in solo and group exhibitions, site-specific art interventions, artistic events and projects in various contexts – from working with communities in the favelas of Rio de Janeiro, to collaborations with reputed art institutions such as the EDP Foundation (Lisbon), Centre Pompidou (Paris), Barbican Centre (London), CAFA Art Museum (Beijing), or the Museum of Contemporary Art San Diego (San Diego), among others. An avid experimentalist, Vhils has been developing his personal aesthetics in a plurality of media besides his signature carving technique: from stencil painting to metal etching, from pyrotechnic explosions and video to sculptural installations. He has also directed several music videos, short films, and one stage production.

His unique approach and artwork have been garnering critical acclaim around the globe.

[Text: Miguel Moore]



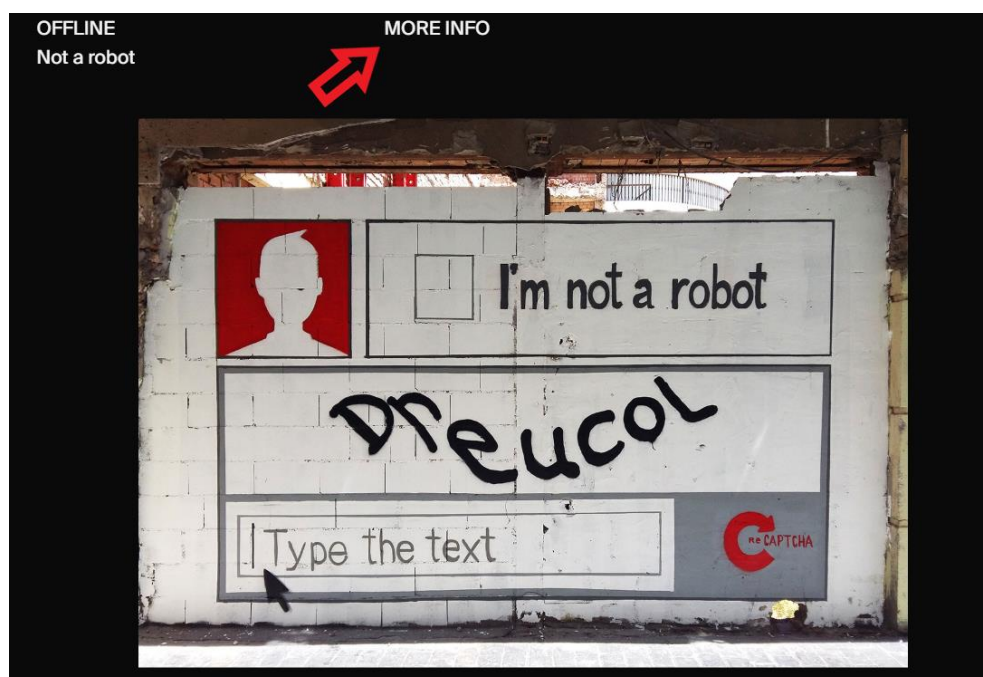
Annexe 4 : Positionnement énonciatif – site de Vhils

Last September Vhils returned to Paris to work on two new wall pieces. The first was created in the scope of the Embellir Paris project, an effort by the municipality to improve through art the ongoing renovations in the area surrounding the Lariboisière Hospital, which also serves as a maternity, in the 10th arrondissement.

The project consisted in carving the portrait of an anonymous young woman, adding a poetic touch to a previously decaying area, which will stand for future generations as a reflection on our relationship with the cities we live in and the layers that we are all made of.

This new piece, located in Medan, Sumatra (Indonesia), was created in partnership with Splash and Burn, a creative initiative using art as a platform to campaign for critical environmental issues. This piece was created to raise awareness about a new species of Orangutan discovered in the forests of Northern Sumatra, which is already endangered due to unregulated practices of palm oil farming in the region, as well as irresponsible construction. This practice has had a widespread negative impact, leading to forest fires, deforestation, human displacement and a decrease in wildlife populations. Through a powerful lobby, the palm oil industry is taking advantage of the vulnerabilities of local communities, devastating native ecosystems to meet increasing global demand through unsustainable and unethical monoculture farming, leading to the destruction of lives and the environment.

Annexe 5 : Positionnement énonciatif / traitement de l'œuvre – site de Dreucol



OFFLINE
Not a robot

CLOSE INFO

La serie de pinturas murales OFFLINE comienza en 2017. Cercano al grafiti, este proyecto emplea el nombre DREUCOL en todas sus piezas como sujeto anónimo que habla en tercera persona de él mismo. Esta despersonalización, paradójicamente egocéntrica, proviene de la idea de la relación con el robot/internet que todos tenemos como nueva sociedad constantemente en línea. Así pues, el concepto fundamental de esta serie es la conversación con el espectador no virtual, desde un lenguaje y una estética internauta que encontramos familiar pero descontextualizada en un espacio real, y reproducida analógicamente en forma de pinturas murales.

Annexe 6 : Traitement de l'œuvre – Street art avenue

← Robert Proch /// Fin de partie..., Grenoble →

Par Alain , 30 juillet 2020

Robert Proch France, Graffiti/Artisme, Grenoble, street art

Ce jeune artiste polonais a réalisé sa dernière fresque à Grenoble l'été dernier. A 33 ans, il y a tout juste un an, Robert Proch a définitivement rangé bombes et pinces, et nous a quittés le 17 juillet 2019. Il nous laisse en souvenir cette ultime preuve de son talent.



Robert Proch, GSAF, Fontaine // Photo juil. 2020 – cc Alain @ streetartavenue

Invité du Street Art Fest 2019, **Robert Proch** a réalisé sur la commune de Fontaine une (dernière) fresque où se déploie l'univers qui l'a imprégné durant sa courte carrière. S'y mêlent l'abstrait et le figuratif, le digital et l'humain, dans un tableau où son personnage sombre dans l'espace numérique en un mouvement d'immersion.

Eminent représentant du graffiti futurisme, ce courant qui réinvente le graffiti traditionnel en allant vers plus de complexité et d'abstraction, l'artiste fait parler sa dynamique dans des lignes géométriques dont la fragmentation et la couleur participent d'une déconstruction/reconstruction du décor urbain.

Décomposition du mouvement, impression de vitesse illustrent les bouleversements d'un monde moderne en proie aux évolutions technologiques et digitales, une référence au courant futuriste italien.

Aussi à l'aise sur les murs qu'en atelier, dans les tons heurtés de l'abstraction géométrique que dans les représentations plus figuratives parées de tonalités plus douces, Robert Proch, avec son style graphique unique et percutant laissera le souvenir d'un sacré talent.

Si le caractère éphémère de l'art urbain va de soi, on a plus de mal à voir un jeune artiste disparaître avant son œuvre.

R.I.P. Robert Proch (1986-2019)

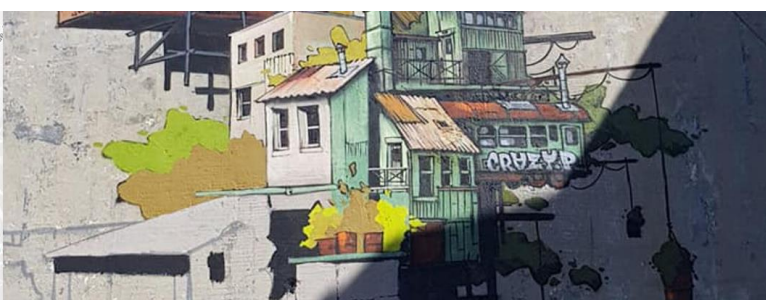
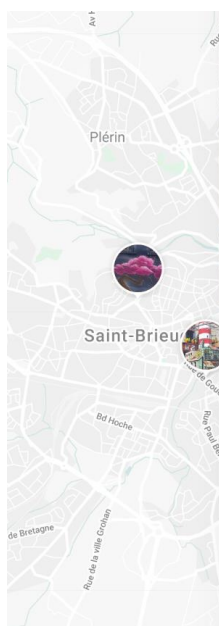
Texte & photos : [Alain](#)

Les œuvres de Robert Proch sont toujours visibles sur :
[instagram.com/prochrobert](https://www.instagram.com/prochrobert)
www.prochrobert.com



Robert Proch, GSAF, Fontaine // Photo juil. 2020 – cc Alain @ streetartavenue

Annexe 7 : Traitement de l'œuvre – *Street art cities*

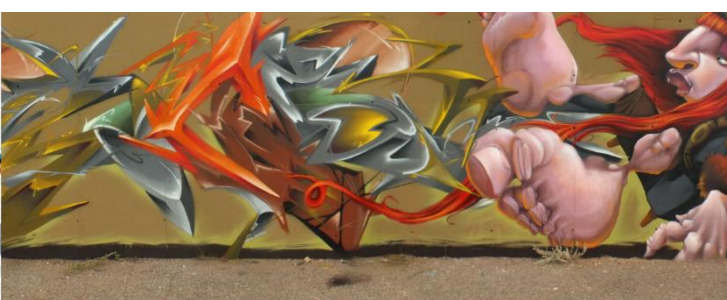
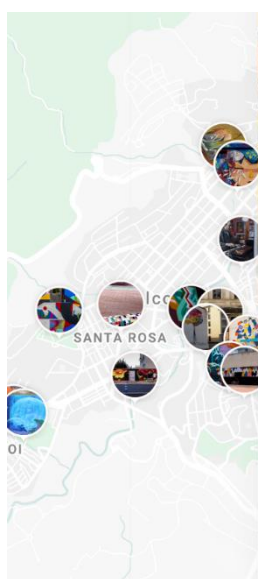


Created Jun 25, 2018, active
24 Rue de Gouédic, Saint-Brieuc, France

Created by **Wen 2**

futuristic underground world – WEN2 is from Brest and a member of C29 group. This is one of his vision of a futuristic underground world More on <https://www.facebook.com/wen2chiffre/>

Hunted by Yvan L. 8CWVG65W+M3

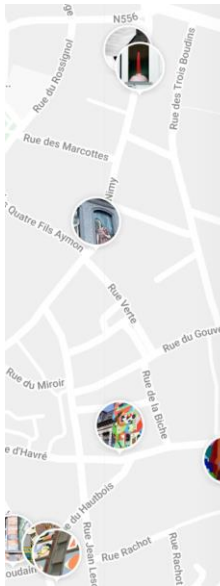


Created Jun 15, 2014, active
Carrer Perú, 154, 03803 Alcoi, Alicante, España

Created by **Folk, Mr. Chapu**

Untitled –

Hunted by Urban Skills. 8CCXPG4F+HR



[Back](#)

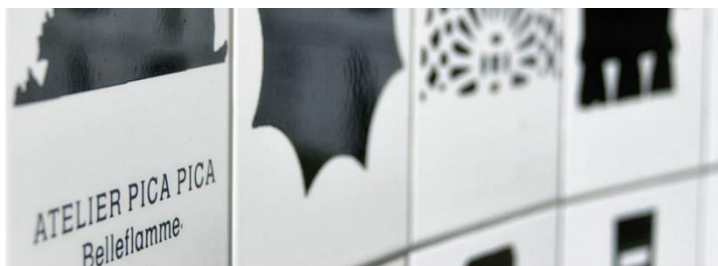
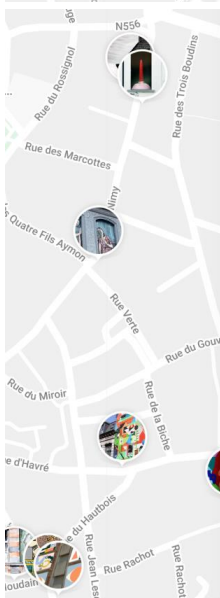


Created Jul 3, 2020, active
Rue d'Enghien, Mons, Belgique

[Navigate](#)

Created by **Atelier Pica Pica**

Panorama – Lieu de l'oeuvre : Passage Victor Hugo Atelier Pica Pica est un collectif multidisciplinaire composé de Boris Magotteaux, Manuel Falcata, Jérôme Degive, vivant et travaillant à Liège. Le collectif a réalisé une mosaïque émaillée, passage Victor Hugo, représentant des silhouettes extraites de l'univers urbain montois. Ensemble, les profils énigmatiques forment un portrait impressionniste de la cité. L'œuvre est une invitation à deviner ou à chercher l'objet de ces ombres dans la ville elle-même. Atelier Pica Pica is het multidisciplinaire collectief van Boris Magotteaux, Manuel Falcata en Jérôme Degive. Ze wonen en werken in Luik. Het collectief heeft een geëmailleerd mozaïek gemaakt in de doorgang Victor Hugo met silhouetten uit het stedelijke universum van Mons. Samen vormen deze enigmatische profielen een impressionistisch portret van de stad. Het werk is een uitnodiging om te raden of proberen te achterhalen welke mensen uit de stad deze schaduwen weergeven. Atelier Pica Pica is a multidisciplinary collective composed of Boris Magotteaux, Manuel Falcata, and Jérôme Degive who live and work in Liège. The collective has created an enamelled mosaic, in the Passage Victor Hugo, representing silhouettes taken from the urban universe of Mons. Together, the enigmatic profiles form an impressionist portrait of the city. The work is an invitation to guess or search for the object of these shadows in the city itself.



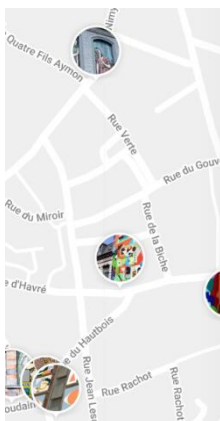
Picture by Ville de Mons - Oswald Tir.

Hunted by Tiziana Mons.

Pictures by Ville de Mons - Oswald Tir.

9F25FX32-WF

guilty.boats.squeezed



Annexe 8 : Traitement de l'œuvre onglet 'Work' – site de Vhils



GS1 Portugal Headquarters, 2016

Photo: Fernando Guerra

#concrete



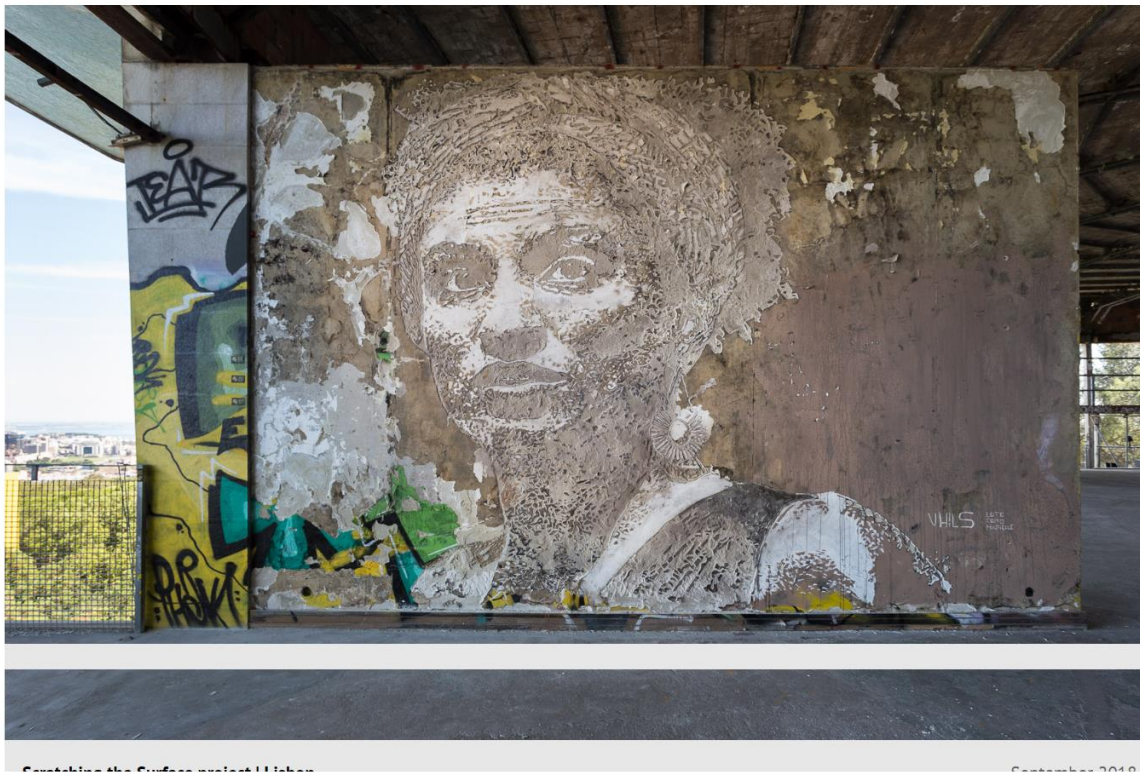
Scratching the Surface project | Praia

Photo: José Pando Lucas

#walls

October 2019

Annexe 9 : Traitement de l'œuvre onglet 'News' – site de Vhils



Created during this year's Festival Iminente at Lisbon's Panorâmico de Monsanto, the mural pays tribute to Marielle Franco, one of the great human rights advocates of our time, who was shot dead in Rio de Janeiro last March. Marielle was elected as a Councillor for the city of Rio and stood out for denouncing human rights violations, especially against black youth, women and LGBTI people. Her message continues to inspire people around the world, reminding us that we should never give up on fighting for justice.

From Amnesty International's communiqué:

Six months after the brutal killing of Brazilian human rights defender Marielle Franco, Amnesty International joined forces with a cutting-edge street art festival to demand justice and protest the lack of progress in her case.

As part of Brave Walls, Amnesty International's initiative using street art to raise awareness of human rights defenders, Portuguese artist Vhils, Founder of Festival Iminente, created a powerful mural of Marielle Franco at the Lisbon festival, held from 21-23 September.

"Through Brave Walls, we invite artists to help increase awareness of human rights defenders by creating stunning pieces around the world. With this artwork in Portugal, we want to make Marielle Franco's case as visible as possible – not only to celebrate her inspirational life and continue fighting for the causes close to her heart, but to ensure that her killers are brought to justice. It is art, peacefully and loudly, demanding for justice and human rights," said Pedro Neto, Amnesty Portugal's Executive Director.

Marielle Franco, an activist and elected councillor who worked tirelessly to promote the rights of black women, LGBTI and young people in the favelas of Rio de Janeiro, was shot dead in her car on 14 March, along with her driver Anderson Gomes, leaving a gaping hole in her community. It is hoped that Vhils' impressive depiction of Marielle Franco will remind activists around the world that now is the time to speak out for her.

"I am honoured to be asked by Amnesty International to participate in its campaign to raise awareness of the life and work of Marielle Franco. Being able to use my art to shine a light on her story is a privilege and I would urge everybody reading this to take action by supporting Amnesty International," said Alexandre Farto, AKA Vhils.

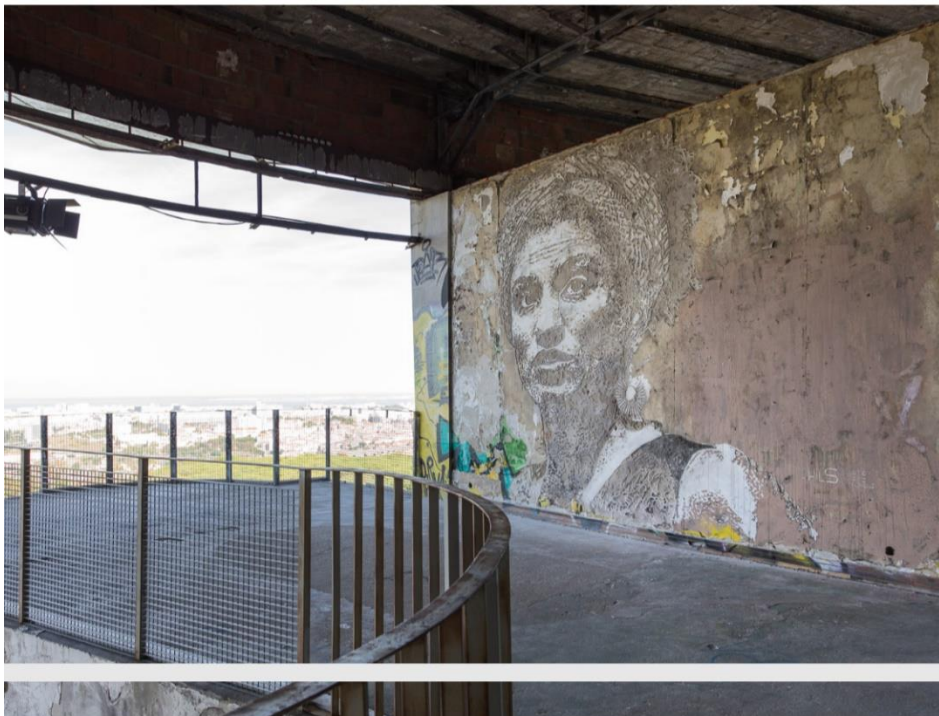
Marielle Franco grew up in a favela in Rio de Janeiro and dedicated her life to fighting for the rights of some of the city's poorest and most marginalized residents. In 2016, she was elected to the city council with the fifth-highest total of votes in the municipality. As a councillor, she advocated for women, LGBTI people and the black youth of the favelas. Six months after her murder, there has been little progress in the investigation.

Monica Tereza Azeredo Benicio, Marielle's partner, has been campaigning for justice since Marielle's death and will be attending Festival Iminente.

"The expression of art, in all of its forms, is capable of sensitizing and mobilizing the fight for justice. In a time of darkness and setbacks all over the world, it is fundamental that we occupy all spaces," said Monica Tereza Azeredo Benicio.

See more of Amnesty International's Brave Walls campaign [HERE](#).

Take action for Marielle Franco [HERE](#).

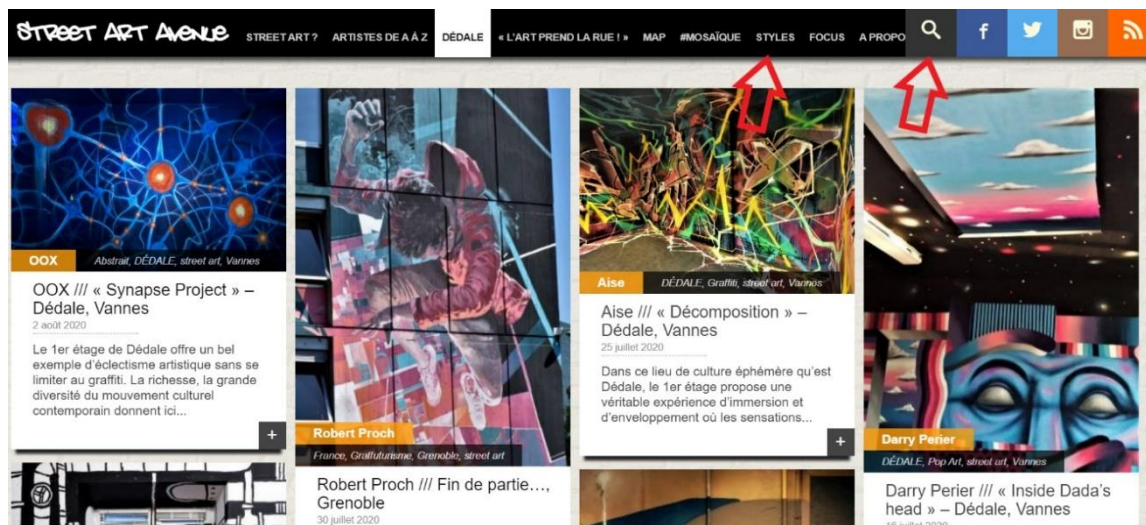
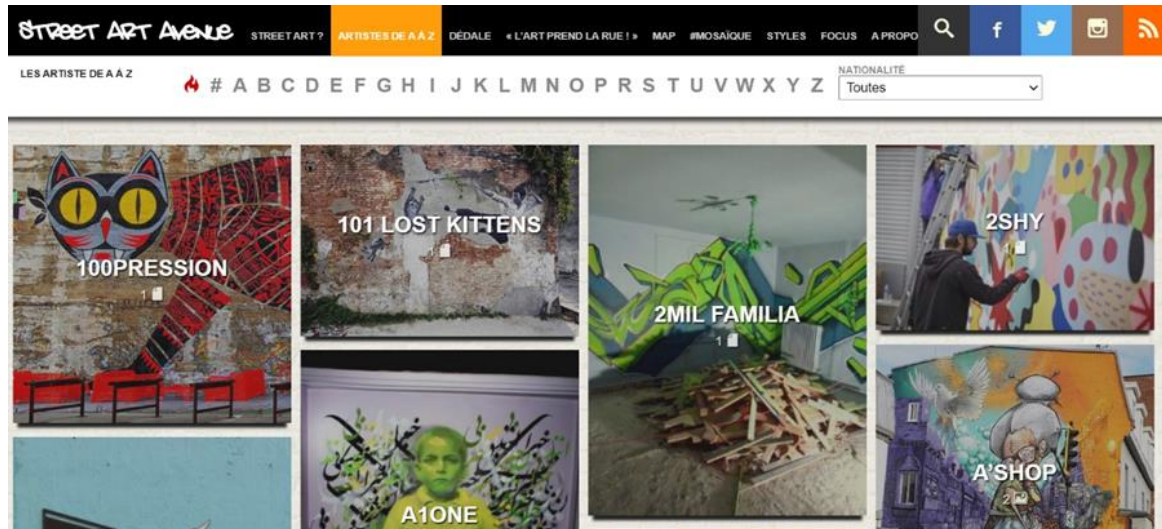


ie Surface project | Lisbon



Reis

Annexe 10 : Recherche – Street art avenue



Annexe 11 : Participation de l'internaute – *Street art cities*

- Soumettre une œuvre :

[< Back](#)

Suggest a new place.

Fill in the form below. If approved, your suggested place will appear on this map! 🗺️

Title

Title of the place.

Description

Description of the place.

Type

The type of the place.



Address

Location of the place.

Website (optional)

Official website for the place.

Email address

Email address of the company or person that owns the place.

Images

Images of the place. You can upload multiple images.

Aucun fichier choisi

- Devenir un 'chasseur' :

Become a hunter

Hi! Want to join the Street Art Cities Team?

Did you check our [web interface](#) to see if you're city is already active? Do you think you be an asset to the existing hunterteam?

Just fill in this boring form, we'll make sure we reach out to you! Get ready to join this global community....

What is your name?*

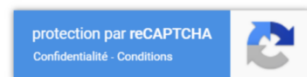
What city would you like to hunt for?*

In which country?*

What email address can we contact you on?*

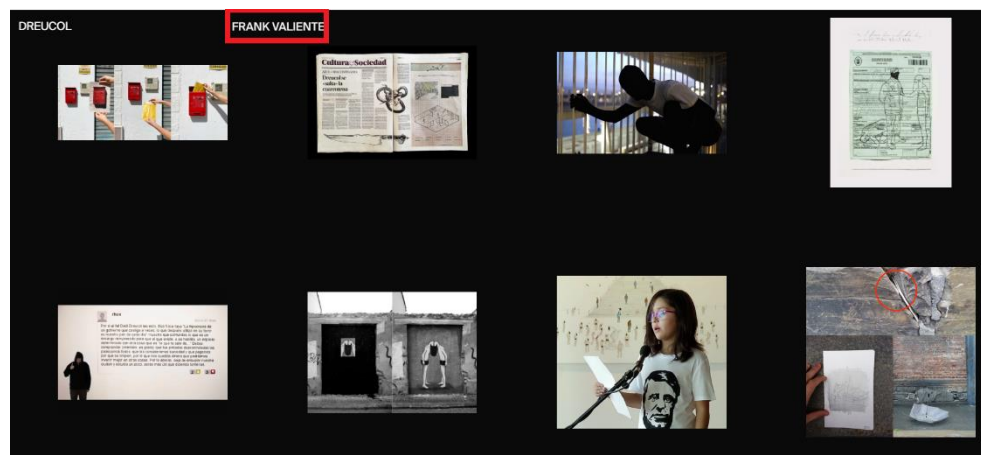
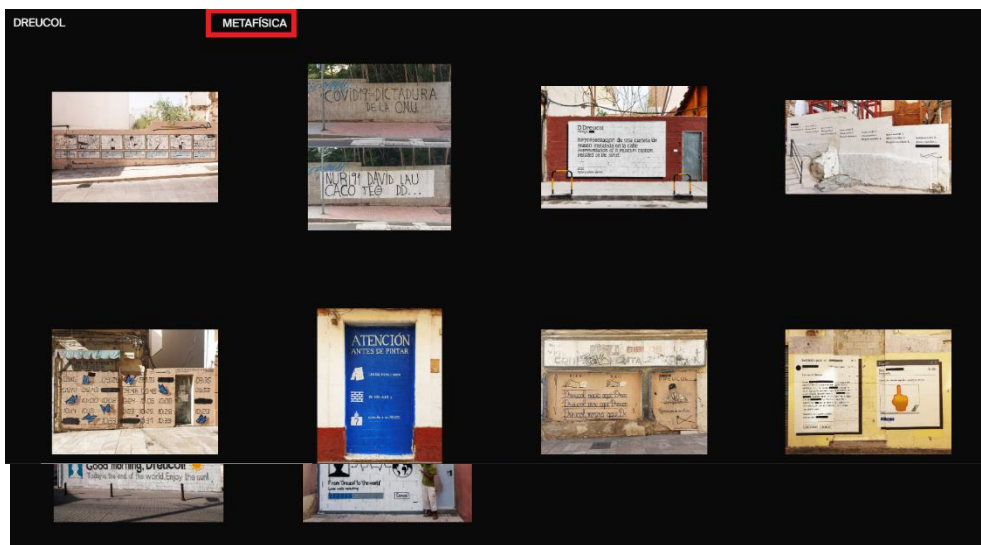
If you have an Instagram account, what is your username there? (optional)

Any comments? (optional)



Submit

Annexe 12 : Recherche d'œuvres – site de Dreucol



Annexe 13 : Page Facebook - Street art avenue

**Street Art Avenue**

le 19 juillet à 17:06 · 🌐



DÉDALE

le 19 juillet à 17:02 · 🌐

Nouvelle pièce au 1er étage de Dédale réalisée par @ticklecomos
Bravo Anna pour ton engagement dans cette longue résidence et
pour cette explosion de couleurs... [Afficher la suite](#)

  67

3 partages

 J'aime

 Commenter

 Partager

 Votre commentaire...



Street Art Avenue

23 novembre 2019 · 🌐



DÉDALE

23 novembre 2019 · 🌐

Mood of the day

[Pantónio](#) [#dedale](#) [#vannes](#)

Photo © [Michel Jamoneau](#)

[Voir la traduction](#)

  51

4 partages

 J'aime

 Commenter

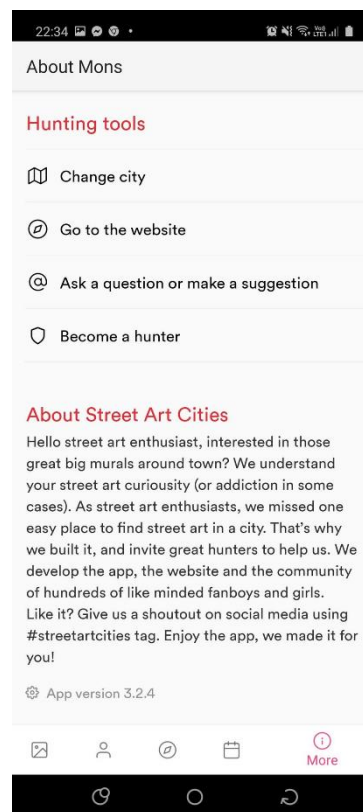
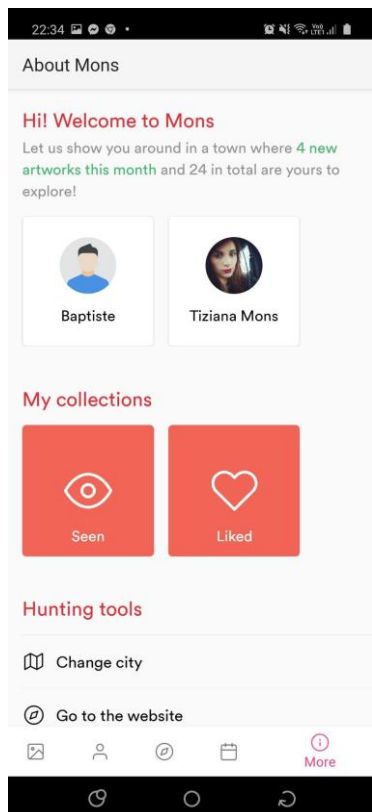
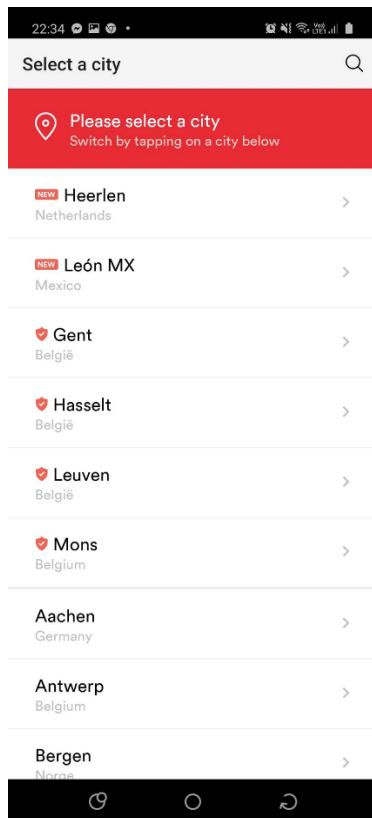
 Partager



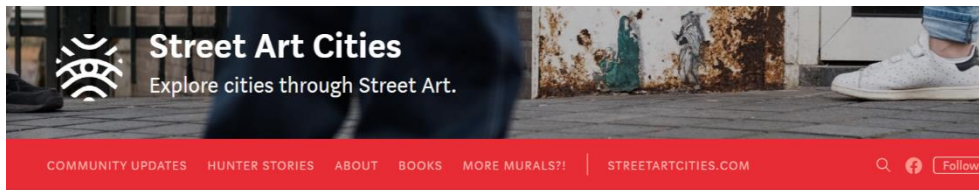
Votre commentaire...



Annexe 14 : Application *Street art cities*



Annexe 15 : Blog - Street art cities



Explore Ghent through street art: 8 must see murals

Ghent, 3rd biggest city in Belgium, with a rich tradition in history and culture and a perfect breeding ground for some talented writers...

 **Tim Street Art Antwerp**
Jul 21 · 5 min read



Humain, new masterpiece by Zenith in Antwerp

This year, due to the coronavirus pandemic, Belgium's National Day celebrations on 21 July are changing: King Philip asked Bozar Brussels...

 **Tim Street Art Antwerp**
Jul 19 · 2 min read



SMATES opens Summer Carnival in Hasselt

10 Years of Street Art Festival

 **Tim Street Art Antwerp**
Jul 11 · 3 min read



STREET ART CITIES: BEST OF JUNE (2020)

We're happy to be back and noticed that festivals are slowly picking up speed. Here's a fine selection from Mexico to Ordu (Turkey), from...

 **Tim Street Art Antwerp**
Jul 10 · 4 min read



TAGGED IN

Updates



Street Art Cities

Explore cities through Street Art.

[More information](#)

FOLLOWERS

122

ELSEWHERE



MORE, ON MEDIUM

Updates



Thomas Schoffelen in Street Art Cities

Nov 30, 2017 · 3 min read

What we do with your feedback

In August, we did a large press release around [the new Street Art Cities app](#) and the new online maps. Of course, spreading something to a large audience also leads to a ton of feedback. In this article I'd like to give you a short look behind the curtain about what we do with...

[Read more...](#)



Jūratė Šepetytė in Street Art Cities

Jul 13, 2017 · 3 min read



Experiences from the Street Art & Urban Creativity Conference

[Read more...](#)



Jūratė Šepetytė in Street Art Cities

Jul 7, 2017 · 2 min read



Street Art Cities

The story behind Street art cities logo

Routine is a very powerful thing—sometimes you get so absorbed by it that you become a...

[Read more...](#)



Annexe 16 : Page Instagram – *Street art cities*

- Oeuvre:



- Chasseur:



- Communauté:

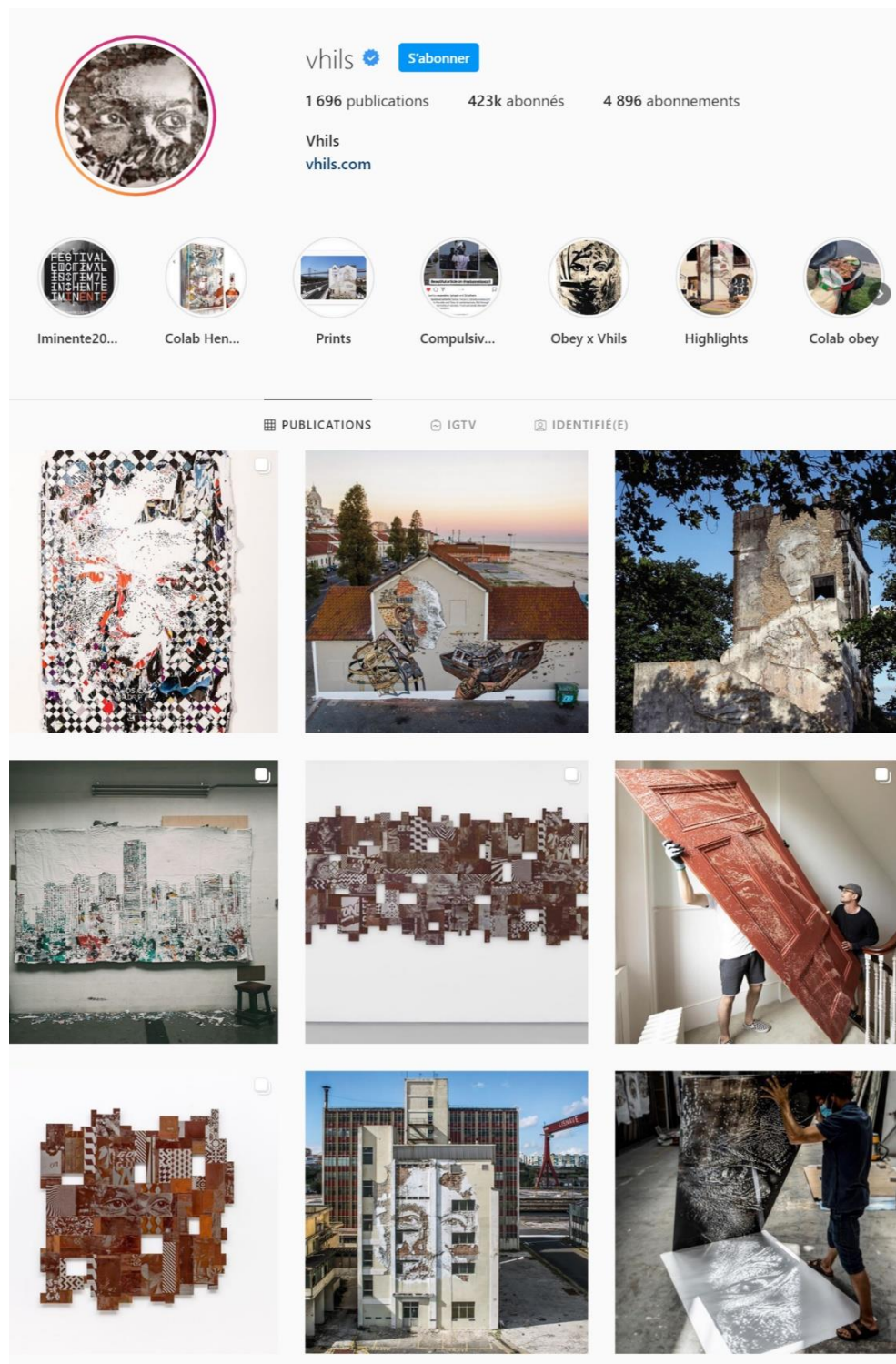


Annexe 17 : Réseaux sociaux – Vhils

- Twitter :



- Instagram:



- Facebook:

**Vhils** 
le 5 août à 17:41 · 

Lisbon, 2013

-

One of my favourite collabs ever, with the great @pixelpancho in Lisbon back in 2013 for [Underdogs10](#) 's Public Art Programme. Now gone but not forgotten.

-

: Alexander Silva

-

[#vhils](#) [#alexandrefarto](#) [#alexandrefartoakavhils](#) [#throwback](#)
[#pixelpancho](#) [#scratchingthesurface](#) [#streetart](#) [#urbanart](#) [#arturbana](#)
[#publicspace](#) [#mural](#) [#publicart](#) [#arte](#) [#art](#) [#lisbon](#) [#underdogsgallery](#)
[#underdogspublicart](#)

Voir la traduction



   4,2 K

[43 commentaires](#) 169 partages

 J'aime

 Commenter

 Partager

Les plus pertinents ▼

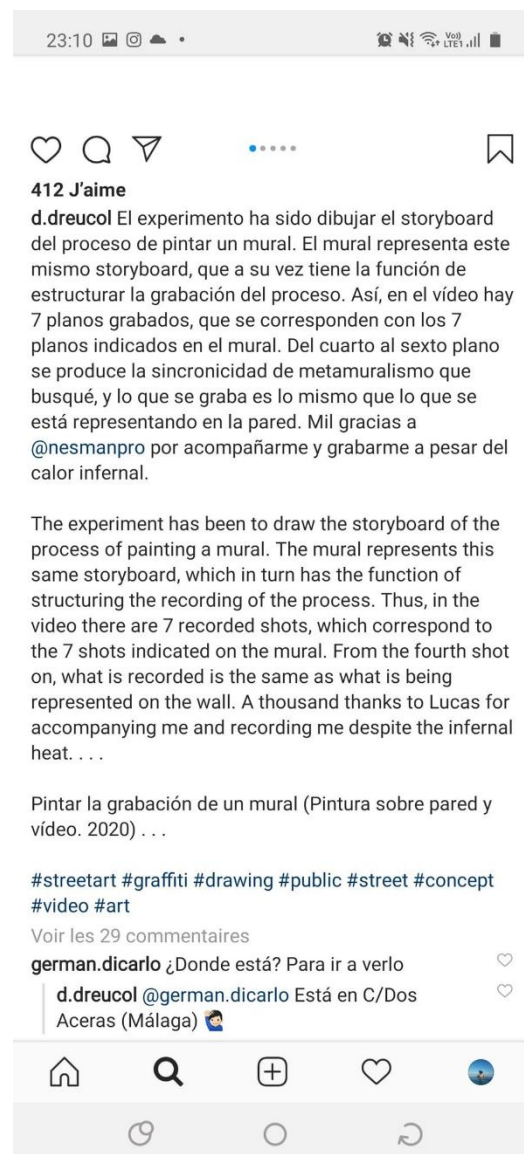
 Votre commentaire...

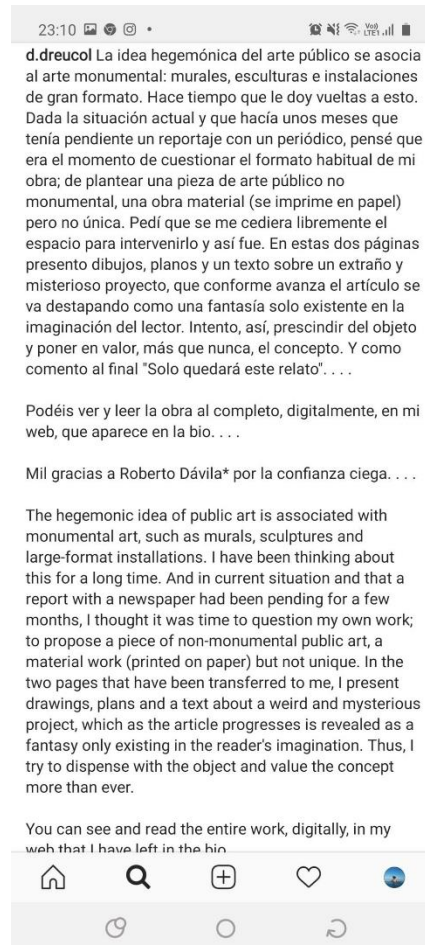
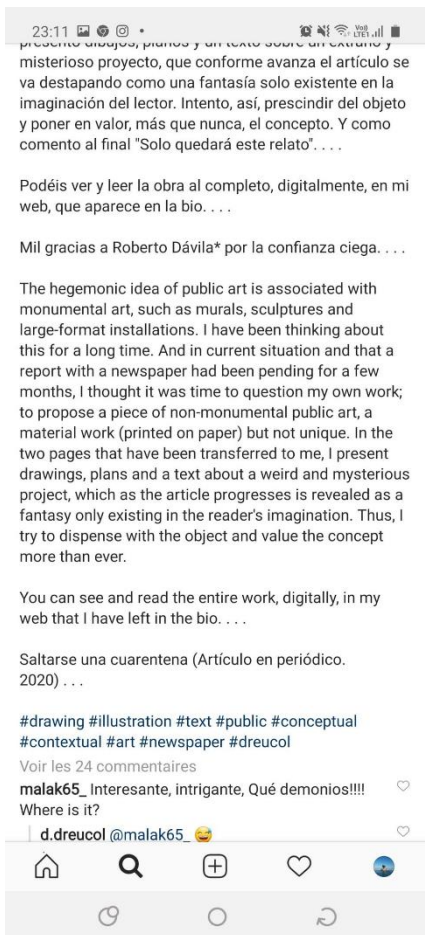
Voir les commentaires

Annexe 18 : Page Instagram – Dreucol

-Œuvres :



-‘Textos’ :



Annexe 19 : Page Facebook – Dreucol



Dreucol a ajouté une photo.

25 octobre 2019 · 🌐



Antes de ésta, hace tiempo, pinté otra en esta calle. Entonces, un niño del barrio estuvo hablándome sobre dinosaurios más de una hora sin que yo pudiera escapar. Al final terminé y pude irme. Luego me di cuenta de que, en realidad, sabía bastante, y que aprendí yo más que él, que no entendía lo que estaba pintando. Haciendo este mural, he pensado en él, y en que podría hacerle ilusión tener un dinosaurio en su calle. Lo asocié con un famoso grabado de Goya, que siempre me pareció oscuro y misterioso (éste:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aun-aprendo/f0c1615c-8c5f-4e80-b7bc-702ec9f4d2f3>).

Avant celle-ci, il y a longtemps, j'en ai peint une autre dans cette rue. Donc un enfant du quartier m'a parlé de dinosaures depuis plus d'une heure sans que je puisse m'échapper. Finalement, j'ai fini et j'ai pu partir. Puis j'ai réalisé qu'en fait j'en savais assez, et que j'ai appris plus que lui, que je ne comprenais pas ce que je peignais. En train de faire cette fresque, j'ai pensé à lui, et je pourrais lui faire plaisir d'avoir un dinosaure dans sa rue. Je l'ai associé à une célèbre gravure de Goya, qui m'a toujours semblé sombre et mystérieux (celui-ci : <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aun-aprendo/f0c1615c-8c5f-4e80-b7bc-702ec9f4d2f3>).

⚙ · Masquer l'original · Notez cette traduction



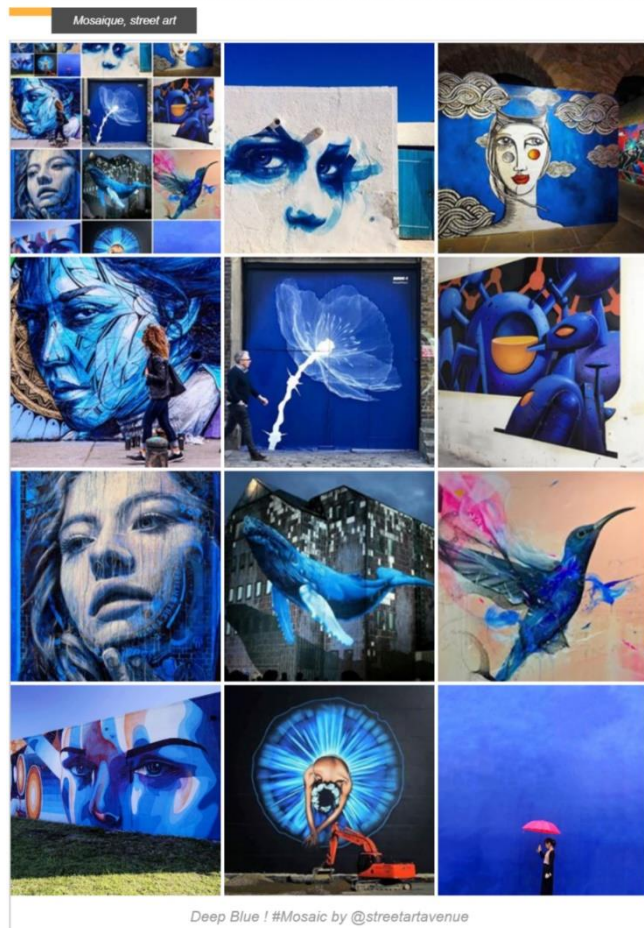
👍❤️😮 82

3 commentaires 3 partages

Annexe 20 : Onglet 'Mosaïques' – Street art avenue

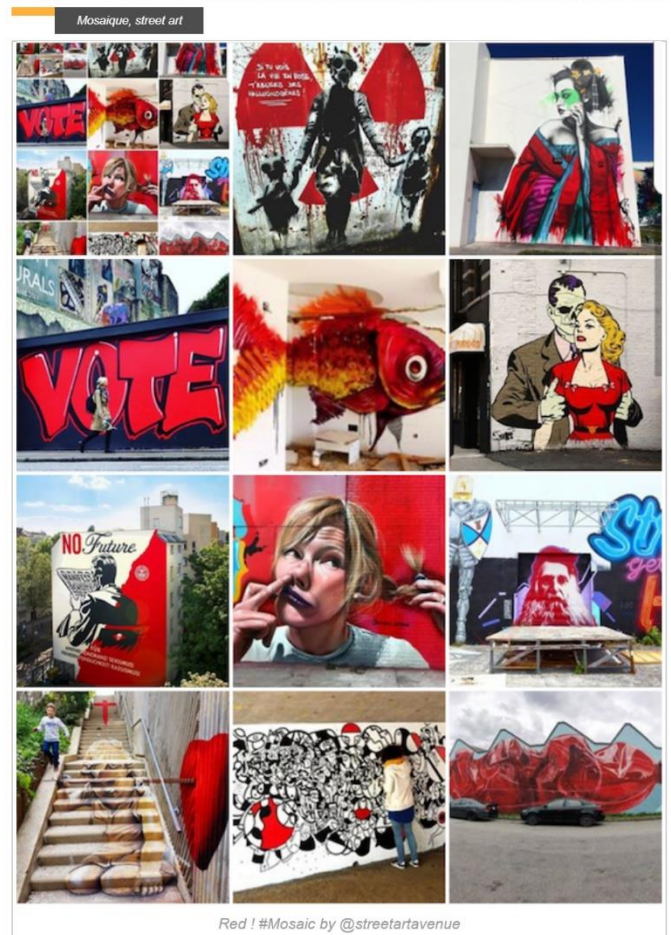
Deep Blue ! Street Art Mosaic

Par vidéos , 10 février 2018



Red ! Street Art Mosaic

Par vidéos , 13 juin 2017



Résumé:

Le présent mémoire tend à étudier la manière avec laquelle le street art performatif, in situ et éphémère (Blanché, 2015), est archivé sur le net. Pour ce faire, nous avons mené une étude comparée de quatre sites ayant pour objet le street art et la diffusion/conservation de celui-ci. Nos cas ont été comparés au regard de cinq critères : l'allure générale du site, l'intention du site, le traitement des œuvres, la participation de l'utilisateur et la déclinaison du site sur d'autres supports. Nos résultats nous ont ensuite permis de mettre en avant quatre axes de réflexion : l'axe médias, l'axe de la médiation, l'axe de la curation et l'axe de la désignation de ces sites. Ceux-ci nous ont enfin permis de dégager les tendances suivies par nos différents cas dans leur démarche d'archivage du street art.

Mots-clés :

Street art – archives numériques – éphémère – mémoire

