COLLEGE ED SOCIETES DOCTORAL TEMPS PAYS DE LA LOIRE TERRITOIRES

Nantes Université

# THESE DE DOCTORAT


NANTES UNIVERSITE

ECOLE DOCTORALE N° 604
*Sociétés, Temps, Territoires*
Spécialité : STT – aménagement de l'espace, urbanisme

Par
**Sevil ŞETEN**


## Saisir la fabrique urbaine par les pratiques artistiques

Enquête sur les mondes du street art et de la bande dessinée à Nantes


**Thèse présentée et soutenue à Nantes, le 20.03.2026**
**Unité de recherche : UMR AAU / CRENAU Centre recherche Nantais Architectures Urbanités**


**Rapporteurs avant soutenance** :

| | |
|---|---|
| Sylvia Girel | Professeure des universités à Aix Marseille Université |
| Jean-François Pérouse | Maître de conférences HDR à l'université de Toulouse-Jean Jaurès |

**Composition du Jury :**

| | | |
|---|---|---|
| Présidente : | Maud Santini | Professeure à l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles |
| Examinateurs : | Laure Brayer | Maîtresse de conférence à l'École nationale supérieure d'architecture de Grenoble |
| | Dominique Sagot-Duvauroux | Professeur émérite à l'Université d'Angers |
| Dir. de thèse : | Laurent Devisme | Professeur à l'École nationale supérieur d'architecture de Nantes |
| Co-dir. de thèse : | Charles Ambrosino | Professeur d'urbanisme à l'Institut d'urbanisme et de géographie alpine |

# Saisir la fabrique urbaine par les pratiques artistiques

## Enquête sur les mondes du street art et de la bande dessinée à Nantes

Nantes,

2026

# Résumé

**Saisir la fabrique urbaine par les pratiques artistiques Enquête sur les mondes du street art et de la bande dessinée à Nantes**

**Mots clés** : Fabrique urbaine ; Lieu de création ; Pratique artistique ; Street art ; Bande dessinée, Nantes

Cette thèse s'inscrit dans une lecture critique de la place accordée à l'art et à la culture dans les processus de fabrique urbaine. A partir d'une enquête située, elle propose de penser ensemble pratiques artistiques, lieux de création et transformation des espaces urbains par-delà une approche cantonnée aux seuls canons de la ville créative.

Dans cette perspective, la recherche construit un cadre analytique attentif aux pratiques artistiques et à leur inscription spatiale. La création est ainsi appréhendée à partir de ses conditions concrètes d'existence, des lieux qu'elle mobilise et des relations sensibles qu'elle engage avec les milieux urbains. Menée à Nantes, sur un terrain marqué par des politiques de renouvellement urbain mobilisant l'art et la culture comme leviers de transformation, l'enquête se concentre sur les pratiques de bande dessinée et de street art.

Le dispositif méthodologique déployé combine entretiens, observations et analyse de cartes sensibles produites par les artistes afin de saisir leurs expériences de la ville. Inscrite dans le champ des études urbaines, la recherche croise géographie sociale, approche pragmatiste et une lecture élargie des mondes de l'art. Elle met en évidence des rapports à l'espace distincts selon les arts enquêtés marqués par des degrés variables de socialisation et d'ancrage territorial. Elle permet enfin de rendre visible les dynamiques ordinaires de création au prisme de leur matérialité.

In fine, cette thèse plaide pour une meilleure intégration de la spatialité du geste artistique au sein des démarches d'analyse urbaine mais également de l'action publique.

# Abstract

**Understanding urban fabric through artistic practices. An investigation into the worlds of street art and comic books in Nantes.**



**Keywords** : Urban fabric; Creative space; Artistic practice; Street art; Comics, Nantes


Beginning as a critical reading of the uses of art and culture, and distancing itself from an instrumental view of art in the city, this thesis focuses on artists and their creations in order to understand how art and culture transform the city. From this critical stance, the thesis develops an analytical framework that takes into account artistic practices and their spatial context. Creation is thus understood in terms of its concrete conditions of existence, the places it mobilizes, and the relationships it establishes with the surrounding environment. Conducted in Nantes, in a context marked by urban renewal policies that mobilize art and culture as levers for transformation, the study focuses on comic book and street art practices. The methodological approach combines interviews, observations, and analysis of sensitive maps produced by artists in order to capture their experiences of the city.

Part of the field of urban studies, the research combines social geography, a pragmatic approach, and a broader reading of the art world. It highlights distinct relationships to space depending on the arts studied, marked by varying degrees of socialization and territorial anchoring. Finally, it makes visible the ordinary dynamics of creation through the prism of their materiality.

Ultimately, this thesis argues for better integration of the spatiality of artistic expression into urban analysis approaches as well as public policy.

# Remerciements

Je salue d'abord les lecteurs qui s'apprêtent à découvrir ce manuscrit de thèse. Puissent-ils y trouver l'expérience de lecture qu'il promet.

Si j'ai pu mener à bien cette aventure solitaire, c'est grâce à l'implication de nombreuses personnes à différents dégrés.

Laurent Devisme et Charles Ambrosino ont encadré cette thèse. Je leur exprime ma reconnaissance pour leur accompagnement exigeant et bienveillant à chaque étape du travail, ainsi que pour la liberté qu'ils m'ont accordée lorsque l'exploration personnelle était nécessaire. Dominique Sagout-Duvauroux et Jean-Paul Thibaud ont généreusement enrichi ce processus par le partage de leur expérience scientifique.

L'équipe de SCAENA a joué un rôle important durant les premières années de cette thèse. Son esprit de travail scientifique multidisciplinaire a largement contribué à orienter ce travail vers la direction qu'il suit aujourd'hui.

Je tiens à remercier la direction et l'équipe de l'école doctorale STT, et en particulier Antoine Vion et Dongmei Lacroix, pour avoir rendu possible le bon déroulement de chaque année de thèse, dans des conditions toujours favorables.

Ma gratitude va aussi à mes amis et collègues qui m'ont soutenue jusqu'au terme de cette thèse. Merci Angèle, Maroua, Gwendoline, Kévin, Lucile, Rossila, Louisa, Maylis, Youenn, Clémence, Charlotte et Camille pour votre présence, vos lectures attentives et vos échanges, malgré le temps compté.

Je remercie tout particulièrement Murat pour sa présence constante, ses conseils avisés et son soutien dans les moments décisifs.

À mes collègues doctorants, docteurs et jeunes chercheurs avec qui nous avons formé la vie du « labo », tant dans les épreuves de la recherche que dans l'amitié et l'engagement militant :

Benjamin, Michèle, Rima, Jean, Julien, Solal, Thibaud, Jérémy et Lise vous avez été ma communauté pendant ces six années.

Je remercie dans l'équipe du Crenau, Myriam Servière et Thomas Leduc, pour les échanges scientifiques et les coups de mains cartographiques. Ma gratitude va aussi à Laurence Bizien, Laurent Charrieau et Véronique Dom, pour leur engagement à offrir les meilleures conditions possibles à la réalisation de cette thèse qu'elles soient administratives, scientifiques et logistiques.

Je souhaite également remercier les professionnels – psychologue, kinésithérapeute, médecin traitant, conseiller de l'agence pour l'emploi – ainsi que toutes les personnes qui m'ont aidée à préserver un équilibre de vie face à l'intensité du travail doctoral.

Éric et Carmen ont su maintenir un lien scientifique et amical depuis l'encadrement de mon mémoire à l'EHESS. Leur soutien n'a jamais faibli, nourri par une passion partagée pour les cartes et la recherche.

Je ne saurais oublier l'univers médiatique et culturel qui m'a accompagnée : de l'emission *Guitare, guitares* sur France Musique aux retrospectives de films sur Arte en passant par le programme de philosophie du matin sur France Culture.

Ma reconnaissance va aussi aux outils d'accès libre qui ont structuré mon quotidien intellectuel : réseaux sociaux, forums de doctorants et chaînes YouTube dediées à la thèse, logiciels de traduction et dictionnaires, devenus essentiels à l'ère de l'intelligence artificielle, qui m'ont servi d'échaffaudage pour bâtir cette thèse.

Ma sollicitude va aux artistes rencontrés sur le terrain nantais. J'espère rester fidèle à leurs propos. Je remercie la ville de Nantes, son flux de vie culturelle et artistique, dont la continuité a toujours habillé l'arrière-plan de mon raisonnement.

Je remercie enfin ma famille pour son écoute patiente, sa présence indéfectible et ses encouragements tout au long de cette thèse « interminable ».

*À Thomas,*

*À la mémoire de Volkan et John.*

Sommaire

Avant-propos : un chemin au long de l'expérience sensible ..... 13

*Introduction : Penser la fabrique des territoires urbains à travers la relation entre l'artiste, la production artistique et la ville ..... 29*

*Partie I : LA VILLE SAISIE PAR L'ART ..... 51*

Chapitre 1 Artistes, œuvres et lieux au prisme de la fabrique urbaine ..... 52

Chapitre 2 Du triptyque analytique au dispositif d'enquête : analyser des pratiques artistiques situées ..... 128

*Partie II : LE TRAVAIL DE L'ART SAISI PAR L'ESPACE ..... 247*

Chapitre 3 Organisation sociale et spatiale de la création artistique ..... 248

*Partie III : LA FABRIQUE URBAINE SAISIE PAR LE GESTE ARTISTIQUE ..... 375*

Chapitre 4 Devenir professionnel, emménager à Nantes ..... 382

Chapitre 5 Créer en ville, entre geste et matérialité ..... 484

*Discussion générale : Produire, rendre visible, faire durer : la présence transformatrice de l'art ..... 577*

*Conclusion générale ..... 605*

*Bibliographie ..... 628*

# Avant-propos : un chemin au long de l'expérience sensible

J'ai commencé ma thèse en 2020 dans le cadre d'un programme ANR consacré à l'analyse des liens entre activités artistiques et aménagement des villes post-industrielles. Ce projet collectif, réunissant des chercheurs issus de différentes disciplines — sociologie, économie, histoire, urbanisme, géographie — m'a orientée vers une approche pluridisciplinaire, en continuité avec mon parcours universitaire entamé en Turquie.

Rattachée au laboratoire Ambiances, Architectures, Urbanités (AAU) et à son équipe CRENAU, j'ai développé dans ma thèse une perspective ancrée dans les sciences sociales, attentive aux pratiques et aux expériences des artistes ainsi qu'à leur rôle dans la fabrique urbaine.

Ce déplacement a été nourri à la fois par la confrontation aux courants théoriques sur la transformation urbaine — notamment la gentrification, les politiques culturelles des villes, l'esthétisation urbaine et la fabrique des territoires et des paysages — et par ma formation antérieure, qui m'avait sensibilisée à l'étude qualitative des relations entre habitants, espace et pratiques culturelles.

Dans cette optique, mon angle d'analyse s'est progressivement orienté vers une approche centrée sur l'articulation artistes–espaces–créations, envisagée comme un cadre d'analyse. Cette orientation s'imposait parce que cet angle reflète à la fois ce que j'ai observé empiriquement et ce que la lecture critique des mutations urbaines depuis la fin du XX$^{e}$ siècle tend souvent à occulter : la prise en compte du rapport sensible des artistes à l'espace urbain, dans lequel la production artistique et la production de l'espace s'élaborent de manière parallèle et interdépendante.

C'est pourquoi je ressens le besoin, dans cet avant-propos, de revenir sur mon parcours universitaire, inscrit dans le rythme des profondes transformations urbaines de mon environnement direct, afin d'en évoquer la dimension empirique et située.

## Vivre dans une mégapole en mutation

Scolarisée en Turquie, j'ai étudié l'urbanisme entre 2003 et 2009 à Istanbul, précisément à Mimar Sinan, l'Université de Beaux-Arts. La formation d'urbanisme en Turquie est influencée par le courant de pensée architectural et s'organise sur une multitude de branches techniques et théoriques.

A Istanbul, par ailleurs, mes premières années d'étude en urbanisme ont coïncidé avec le lancement du grand projet urbain intitulé *Galataport*, un vaste ensemble visant à modifier radicalement l'apparence de la zone concernée (Fig. 1).

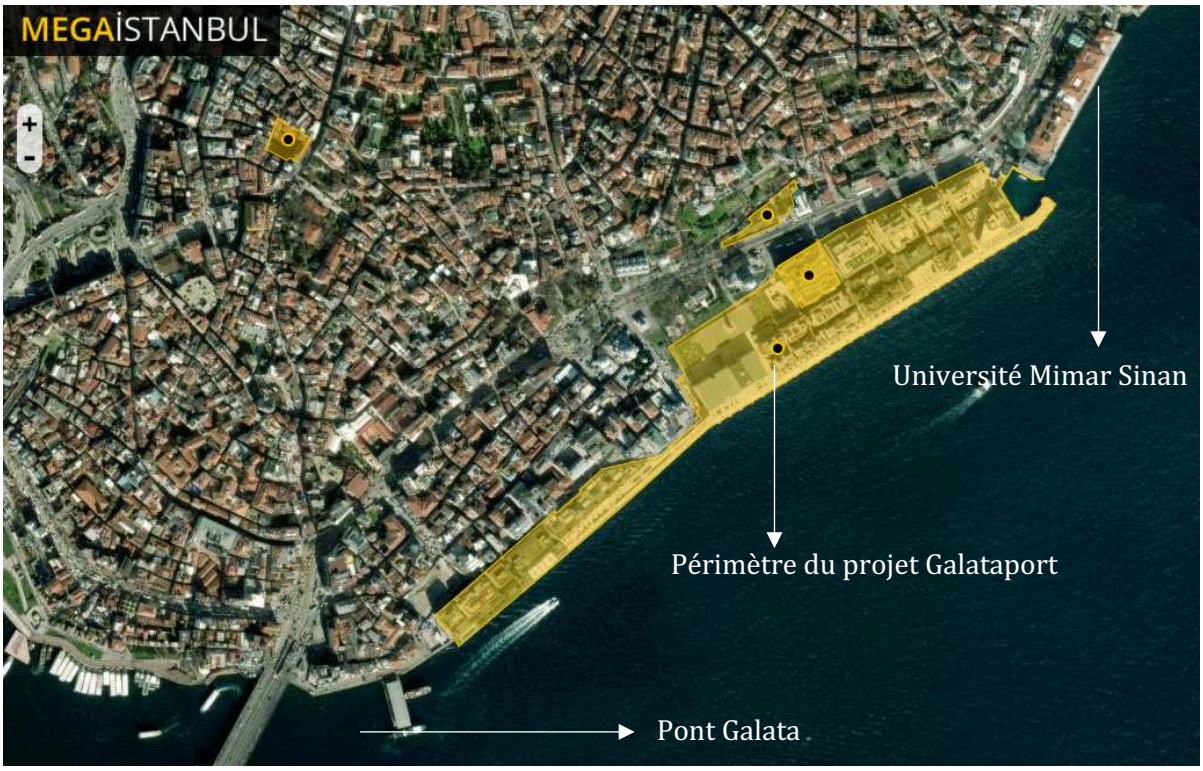



Figure 1 : la zone du projet Galataport, Mega Projeler Istanbul[1]

[1] Il s'agit d'une capture d'écran issue de la carte interactive *Mega Istanbul*. Ce projet est le fruit d'une collaboration entre le département d'urbanisme de l'université Mimar Sinan et la Chambre des architectes d'Istanbul. Nous l'avons réalisé avec l'urbaniste Murat Tülek afin de combler un manque de représentations montrant la ville d'Istanbul comme un vaste chantier, marqué par des projets dits « méga ». Ce terme,

Tenue dans une zone de 100 000 mètres carrés limitée d'un côté par le Bosphore et de l'autre par les collines de Pera au nord, voisine de l'université des Beaux-Arts Mimar Sinan (où j'étais étudiante) et du pont de Galata au sud, cette zone urbaine emblématique devait être transformée en un parc commercial international compétitif et attractif pour les investisseurs.

La transformation d'une partie du port, occupé jusqu'alors par un quartier commercial traditionnel appelé *sali pazari* (le marché du mardi), en un port de croisière et d'Istanbul Modern, le premier musée d'art moderne et contemporain de la ville, issu du réaménagement d'un entrepôt du port de Karakoy sur le Bosphore ouvert en 2004, était en route.

Dans un contexte urbain comme celui d'Istanbul, où la politique des grands travaux est pensée comme une illustration de l'activisme économique et de la mobilisation du pouvoir pour restaurer la grandeur de l'ancienne capitale de l'Empire Ottoman, le rapport entre les investissements souhaités et les travaux souhaitables et l'expression de la voix des acteurs civils et des habitants est asymétrique. Les projets urbains de cette ampleur ne font pas cas et n'ont pas pour colonne vertébrale l'essentiel des tissus urbains existants ni matériellement, ni humainement. Les investisseurs internationaux ont pris inévitablement le pas sur les besoins des habitants qui occupent la zone.

En effet, depuis 2002 et jusqu'à son ouverture en fin 2021, les plans de rénovation et de réaménagement de cette étroite bande se sont multipliés et ont fini par effacer toute trace du caractère traditionnel du commerce (accessoires pour la pêche, activité marine et nautique etc.). Même le musé a fini par être détruit ainsi que d'autres bâtiments protégés pourtant inscrits sur les listes des monuments historiques (comme le salon des voyageurs du port, symbole de l'architecture maritime de la République établie en 1923). A l'inauguration du projet en 2021, Istanbul a gagné un nouveau musée, agrandi et de ce fait un nouveau visage signé par l'architecte de renommée internationale Renzo Piano (Fig 2).

---

employé par le président du pays, renvoie à leur rôle d'accélérateurs des transformations urbaines. Consulté le 20.09.2025, En ligne https://megaprojeleristanbul.com/






Figure 2 : en haut vu aérienne de Galataport avec ses grands complexes et son nouveau port croisière, en arrière-plan, en haut à droite l'Université des Beaux-Arts Mimar Sinan
10.10.2021 ©*Filika Haber*
en bas le nouveau bâtiment d'Istanbul Modern, signé par Renzo Piano, 2023, ©*Le Monde*.

Si la transformation du quartier portuaire de Karaköy s'est étendue sur plus de quinze ans, la spéculation immobilière dans les quartiers résidentiels des hauteurs de Pera s'est enclenchée dès les premières phases du projet. Cette dynamique spéculative s'est inscrite dans un tissu urbain marqué par une forte ancienneté du bâti : les immeubles, longtemps occupés par des artistes et des artisans, présentaient de nombreuses contraintes structurelles. Cela n'a pourtant pas freiné la hausse des prix, mais a introduit une nouvelle dimension : toute intervention sur ces bâtiments nécessitait l'autorisation d'institutions comme le Conseil de protection (*Koruma Kurulu* en turc), organe suprême en la matière.

## Le label « Capitale européenne de la culture » compagnon de la transformation de la ville d'Istanbul en 2010 : accélérateur d'un creuset culturel et politique

En 2010, Istanbul était désignée capitale européenne de la culture. J'allais alors travailler au sein d'une équipe pour cartographier les changements économiques et sociaux de la mégapole en retraçant 100 ans d'histoire urbaine et historique, dans le cadre de ce programme « Istanbul 1910-2010 : Ville, environnement bâti et culture architecturale »[2] affilié à l'initiative européenne. Le lieu qui accueillait le projet n'était pas anodin : à *SantralIstanbul*, le nouveau campus de L'université Bilgi était installé sur le site désaffecté de la plus ancienne centrale électrique de l'empire ottoman, *Silahtarağa Elektrik Santralı*, qui a fonctionné de 1914 à 1983. (Fig 3).

[2] Un compte rendu de cette exposition consulté le 30 janvier 3016, en ligne : https://www.yapi.com.tr/Haberler/bu-sergiye-gidin-ve-ama-daha-iyisini-yapmayi-dusunun_82623.html?sayfa=2



Figure 3: vue aérienne du campus Santral de l'Université Bilgi, Istanbul, ©bilgi.edu.tr

Parmi plusieurs centaines de projets entrepris au cours de cette année[3] il paraît honnête d'expliquer ici, dans cet avant-propos, que le comité d'organisation a toutefois abordé de manière critique sa dimension utilitaire, influencée par l'idéologie au pouvoir et pris conscience du caractère réducteur ou folklorique de manifestations labélisées[4] à des fins mercantiles.

Critiqué donc dans sa dimension « marchande et touristique »[5] ce label a néanmoins le souci, selon les spécialistes de la ville, de la culture et de l'histoire urbaine d' «intégrer l'héritage culturel au développement de la ville. » en parallèle des ambitions du pouvoir politiques (Perrier 2010).

---

[3] Unesco Istanbul, En ligne : https://www.unesco.org/fr/creative-cities/istanbul

[4] « La culture a tendance à être reléguée au rayon loisirs, ou utilisée pour servir une idéologie, décrypte Korhan Gümüs, directeur des projets urbains au sein du comité d'organisation. Il y a deux risques : essayer de vendre un passé glorifié et utiliser les fonds publics accordés à la culture pour développer le tourisme et les capacités économiques de la ville. », Istanbul s'installe dans son rôle de capitale européenne de la culture, Le Monde, mise en ligne le 16/01/2010, consulté le 22/10/2025 : https://www.lemonde.fr/culture/article/2010/01/16/istanbul-s-installe-dans-son-role-de-capitale-europeenne-de-la-culture_1292668_3246.html

[5] Jean-françois Pérouse, idem.

Enfin, il est important de souligner que la mobilité sociale et économique internationale générée par Istanbul, durant cette période, a entraîné une augmentation des prix de l'immobilier, ce qui a attiré l'attention des agences urbaines et municipales, phénomène que j'ai pu observer dès 2011, en me voyant confier une étude du cadastre et de la propriété des bâtiments restants dans cette même zone par l'agence d'urbanisme pour laquelle j'ai effectué des travaux de recherche.

## Étudier de loin la mutation d'une ville

En 2014, les controverses suscitées par les politiques culturelles et économique que connaissait la Turquie, provoquaient des réactions depuis déjà plus d'une décennie dans le monde occidentale alors. Cela était aussi d'actualité dans les universités en Turquie notamment dans le champ des études urbaines. La mise en tourisme des territoires, la recherche de l'attractivité au détriment des plus vulnérables, le passage sous silence des questions sociales, sensibles et de ce qui découle des mutations spatiales ne laissait pas tout le monde indifférent.

Cette année même, pour un séminaire de master à Istanbul, j'ai dû préparer un dossier sur la ville de Hambourg et sa « recette » pour une ville créative et intégrée. Cette ville portuaire, depuis le lancement du Réseau des Villes créatives de l'UNESCO (RVCU) en 2004, s'était mise à intégrer un plan de développement urbain pour redynamiser son économie urbaine diminuée par la politique de désindustrialisation… J'ai alors concentré mes recherches sur la zone du port et sur l'installation de secteurs créatifs à cet endroit. Les sources rassemblées ne constituaient pas un corpus suffisant pour dresser des hypothèses, n'évoquant que les parties de la ville concernées, mais hélas pas d'informations sur la caractéristique de ce territoire. N'ayant pas visité la ville auparavant, je n'ai eu accès qu'à quelques documents majoritairement en anglais, sinon en allemand. Les rapports, les données statistiques décrivaient la réussite de la ville dans sa démarche, chiffres à l'appui. L'essentiel des conclusions soulignaient la plus-value des secteurs créatifs dans leur capacité à créer des emplois et donc à redynamiser l'économie urbaine ainsi que le territoire où ils étaient installés. Des images recueillies dans les sources en ligne venaient illustrer cet exposé positif.

Pour qui n'a pas visité une ville, n'y a pas vécu au quotidien, comment envisager de la comprendre sans passer par des chiffres, bien souvent insuffisamment explicites et ne traduisant qu'une réalité quantitative imparfaite ?

Il était impossible de savoir ce que les habitants, objets des données statistiques, y vivaient et quel fut véritablement l'impact social et humain de cette démarche. Quelles ont été leurs réactions aux politiques menées par les acteurs de la mutation urbaine ? Quel public a été concerné par ces mutations ? Ainsi, pour livrer un dossier principalement fondé sur des données publiées, cette approche, volontairement limitée aux sources secondaires, ne prétendait pas à une neutralité du regard, mais assumait une distance avec l'expérience vécue des habitants, distance apparue a posteriori comme une limite considérable de l'analyse.

## Premiers contacts avec le street art à Istanbul : quartiers en transformation et expressions murales

Depuis 2012, l'organisation de plusieurs éditions du festival « Mural » sur les deux rives du Bosphore et particulièrement dans les quartiers de Kadikoy (sur la rive asiatique) et Yeldeğirmeni, un quartier en cours de gentrification, a constitué pour moi un premier contact puissant avec le street art.

L'exploration minutieuse des rues reculées de Moda sur la même rive et des messages politiques au pochoir (stencil) qui y pullulaient, m'a permis de me familiariser avec le discours politique du graffiti. Dès 2012, lorsqu'un collectif d'artistes turcs lance le festival à Karaköy (rive occidentale) la ville prend des couleurs vives et engagées (Fig. 4). Plus tard, le festival a gagné Kadikoy qui a vu son paysage changé par des fresques signées par des artistes locaux et internationaux.[6]

[6] Depuis 2012, notamment sous l'impulsion du Mural Istanbul Festival, de nombreuses fresques ont été créées en partenariat avec les mairies, avec l'ambition d'offrir aux street artistes (principalement locaux) un terrain de jeu plus vaste, tout en promouvant l'attractivité du quartier. En ligne : https://www.beauxarts.com/vu/a-instanbul-lart-urbain-entre-deux-rives/



Figure 4: Fresque à l'effigie de Greta Thunberg par Mr. Dheo et Pariz One à Istanbul[7],

En 2015, le passage du street artiste photographe JR par Istanbul a marqué un tournant.[8] Dans les quartiers populaires bouleversés par les grandes changements urbains, l'artiste vise à « donner la parole aux personnes âgées sur les bouleversements traversés par leur ville au XXème siècle. » (*Idem*)(fig. 5, 6) Avant Istanbul, d'autres villes du monde comme Shanghai, la Havane, Los Angeles, ou Berlin ont fait l'objet de ce projet intitulé *The Wrinkles of the City* (Les Rides de la Ville).

[7] 09.09.2019, © https://www.dailysabah.com/

[8] Dans The Wrinkles of the City, JR photographie des personnes âgées ayant connu les grandes transformations de leur ville, notamment après la laïcisation d'Istanbul en 1924. Leurs visages, agrandis et collés sur les murs, mettent en évidence les changements de l'architecture urbaine. Les collages sont réalisés dans les quartiers de Balat, Halac, Eminönü et Beyoğlu. En ligne : https://www.jr-art.net/fr/projects/istanbul-turquie



Figure 5: The wrinkles of the city. Istanbul, Mihail Vassilidis, Turquie, 2015. ©JR.



Figure 6: *The* wrinkles *of the city*. Istanbul, Kadir An, Turquie, 2015. ©JR

## Observation des pratiques artistiques *in situ*, ancrage territorial, espaces de travail artistique et réseaux d'artistes

Les exemples que j'ai cités ici couvrent les différentes étapes de la transformation d'Istanbul en une mégapole et une capitale internationale. Ces exemples ne constituent pas seulement la source des questions soulevées dans ma thèse, ils reflètent également mon point de vue en tant que résidente de cette ville. Dans ces transformations, la part des habitants, dont les artistes, comme individus affectés par ces changements, manquait le plus souvent dans les analyses. Il m'est apparu, tout au long de mon parcours, que les habitants d'une ville étaient considérés ou étaient *de facto,* des spectateurs passifs des transformations, un facteur pensé de manière isolée de la ville. Il s'imposait naturellement de leur permettre de réintégrer et de tenter d'objectiver leur place légitime, en choisissant d'appréhender la position particulière et transversale de la figure de l'artiste, habitant singulier de la ville.

De même, les expériences que j'ai relatées illustrent non seulement la transformation d'Istanbul du point de vue d'une habitante formée à l'aménagement urbain, mais elles ont aussi façonné ma manière d'aborder les processus de transformation urbaine. En d'autres termes, j'ai vécu la métamorphose d'une mégapole « de l'intérieur », *in situ*, à la fois comme témoin et comme actrice.

En travaillant à l'Université Bilgi pour le projet d'exposition évoqué plus haut, j'ai vu les artistes prendre progressivement place dans la scène urbaine, notamment à travers la multiplication des galeries et des espaces d'exposition durant l'année où Istanbul fut désignée capitale européenne de la culture. Parallèlement, j'ai observé le départ des artisans et la fermeture de leurs ateliers, chassés par la hausse des prix de l'immobilier, notamment autour de Galataport et dans les quartiers voisins déjà investis par des artistes. Ces dynamiques m'ont fait mesurer à quel point les politiques urbaines — qu'elles soient culturelles ou plus largement d'aménagement — influencent non seulement le paysage matériel de la ville, mais aussi la structure même de ses activités créatives.

La transformation des usines en universités, comme dans le cas emblématique de Bilgi, illustre bien ce processus : ces nouveaux pôles, devenus des centralités urbaines, incarnent la jonction entre culture, savoir et projet européen. Ils symbolisent aussi une ouverture globale, soutenue par des institutions comme l'UNESCO ou l'Union européenne. Cette articulation entre production

urbaine, politique culturelle et dynamiques économiques a constitué pour moi une expérience fondatrice.

C'est dans ce contexte qu'a émergé mon intérêt pour les artistes — non pas seulement comme figures de créativité ou d'attractivité, telles qu'on les décrit souvent dans les théories urbaines, mais comme habitants ordinaires et acteurs situés dans la ville. À Istanbul, les dessinateurs de bande dessinée, les graffeurs, les plasticiens existent bel et bien, mais leur présence reste largement invisible : ils occupent des espaces distincts, souvent en marge des circuits de planification. On ne les voit pas, à moins de les chercher. Et même lorsqu'on les cherche, il reste difficile de comprendre *comment* ils travaillent, *où* ils créent, et de quelle manière leurs pratiques s'ancrent dans le tissu urbain.

En tant qu'urbaniste, j'ai appris à lire la ville à travers les outils de la planification : les projets, les acteurs institutionnels, les méthodes, les objectifs affichés. En revanche, la place des artistes dans ces transformations m'est longtemps apparue floue. On en parle beaucoup de leur rôle dans l'attractivité, dans l'image des quartiers, dans la dynamique culturelle mais on parle rarement de leur travail concret : où ils produisent, comment ils circulent dans la ville, comment ils s'adaptent aux chantiers, aux mutations, aux contraintes quotidiennes. C'est ce décalage entre ce entre ce qu'on relate dans diverses publications sur les artistes, les créatifs bohèmes et la méconnaissance de leurs pratiques ordinaires qui a constitué le point de départ de cette recherche. L'artiste est aussi un habitant, un créateur qui vit et perçoit la ville différemment, parce qu'il la considère comme un support potentiel pour sa création.

Cette manière de considérer les artistes, notamment les street artistes, m'a semblé essentielle : ils regardent leur environnement non pas seulement comme un cadre de vie, mais comme un espace à investir, à transformer, à faire parler. Leur présence en ville, pourtant souvent diffuse ou invisible, participe de sa fabrique. C'est pourquoi il me paraît nécessaire d'observer leurs pratiques avec les outils de l'urbanisme, de la sociologie et de la géographie, plutôt que de se limiter à l'analyse du produit fini — l'œuvre — en ignorant les conditions concrètes de sa production.

À Istanbul, j'ai longtemps ignoré où habitaient ces artistes urbains. Je ne savais pas qu'il existait des collectifs locaux à l'origine de festivals ou d'initiatives artistiques. Beaucoup étaient issus du design graphique, un domaine très structuré en Turquie, proche de la publicité et de la

communication visuelle — ce qui leur confère une formation solide et une approche hybride de la création urbaine.

Aujourd'hui, je relis ces observations comme les prémices de ma problématique de recherche : comprendre l'artiste comme habitant et comme acteur de la transformation urbaine, non pas seulement à travers ce qu'il produit, mais à travers les lieux qu'il investit et les relations qu'il tisse avec eux. Cette perspective me conduit à m'intéresser à la présence située des artistes dans la ville contemporaine, à la fois visibles par leurs œuvres et invisibles dans leurs modes d'habiter.

Je pense, par exemple, aux dessinateurs installés à Kadıköy, (rive asiatique d'Istanbul) dans *Akmar Pasaji* : un passage semi-fermé, en bordure des quartiers gentrifiés, où se regroupent quelques librairies et magasins spécialisés dans la bande dessinée — satire, comics, fanzines, romans illustrés, neufs ou d'occasion, turcs ou étrangers. C'est un lieu unique à Istanbul, où l'on trouve aussi des magasins de musique alternative qui offrent des rencontres, où la création reste accessible au public. Ce lieu, à sa manière, matérialise cette tension entre ancrage local et transformation urbaine : il concentre une activité créative fragile, prise dans les flux de la gentrification et de la reconfiguration des centralités culturelles.

Ces réflexions et observations urbaines m'ont conduit à formuler ma recherche sur les artistes et leur manière d'habiter la ville transformée — en observant leurs pratiques *in situ*, leurs ancrages, leurs espaces de travail et de sociabilité. En somme, à partir de mon parcours d'urbaniste à Istanbul, j'ai choisi de déplacer mon regard : des grands projets d'aménagement vers les pratiques situées des artistes, pour comprendre comment la ville se fabrique aussi à travers eux.

## Expérience parisienne et recherche sur l'appropriation spatiale

Lorsque je m'installe en France en 2015, cette disposition personnelle au rapport sensible des habitants à l'espace trouve un nouveau terrain d'élaboration. En rejoignant en 2016 le Master - Territoires, espaces, sociétés de l'EHESS, je découvre un milieu intellectuel où ces questions — l'expérience, l'appropriation, les manières d'habiter — deviennent des outils d'enquête à part entière, ancrés dans une approche qualitative, située et réflexive.
L'expérience acquise à Istanbul ne prédétermine pas le contenu de mes travaux mais d'évidence cela façonne la manière dont je comprends ce que signifie « faire terrain » dans un espace urbain.

Ces deux années d'études à l'EHESS ont formé un continuum où s'est imposé cet intérêt grandissant pour les notions d'appropriation de l'espace, d'identité territoriale et de rapport sensible au lieu.
Mon mémoire de M1 portait sur les pratiques d'appropriation spatiale dans un quartier parisien. Ce sujet n'était pas dissocié de mon expérience de nouvelle arrivante, attentive aux manières dont on apprend à habiter une ville qui n'est pas encore familière — une expérience discrète, mais qui m'a rendue sensible aux gestes, aux parcours et aux repères qui construisent une relation au lieu. Ce travail s'est prolongé en M2 par une enquête menée auprès d'habitants originaires de Turquie vivant autour de la rue du Faubourg-Saint-Denis. Les entretiens, centrés sur les expériences de vie, étaient enrichis par des méthodes de cartographie sensible visant à restituer leurs perceptions, leurs attachements et leurs usages quotidiens de l'espace. Mes encadrants m'ont alors intégrée à une équipe de recherche travaillant sur les limites des cartographies traditionnelles et sur la capacité des représentations graphiques à restituer ce qui excède les normes de la géographie cartésienne. Ces expériences ont structuré les premières années de mon doctorat : elles ont ouvert un espace où la recherche, la pédagogie et l'expérimentation cartographique pouvaient dialoguer, notamment à travers les séminaires que j'ai organisés au sein du CRENAU, en lien avec la plateforme géomatique de l'EHESS.

## Le défi et l'importance de la rédaction de cette thèse

Rédiger ce manuscrit en français implique pour moi un rapport particulier à la langue. Le français n'est pas ma langue maternelle, et mon parcours scolaire puis académique s'est d'abord construit dans un autre cadre linguistique, celui de la langue turque, viscéralement orale et imagée. Cette situation n'est pas sans effet tant sur l'écriture que sur la maîtrise des registres, des nuances stylistiques et des effets de langage qui soumettent le chercheur à un enjeu implicite de légitimité.

De fait, la langue académique française mobilise fréquemment un langage métaphorique et des figures de style qui participent à la finesse de l'argumentation, mais dont la portée sémantique peut parfois se jouer à un niveau très subtil. Si ces usages nourrissent la richesse de l'expression scientifique, ils peuvent aussi produire des effets de sens que l'on ne maîtrise pas toujours pleinement lorsqu'on écrit dans une langue apprise. À l'inverse, le registre académique du turc repose davantage sur une écriture directe, explicite, moins fondée sur l'implicite ou le langage

imagé. Le turc est une langue logique en elle-même, réformée et dont la force réside dans le caractère transparent et immédiat, en un sens.

L'écriture de cette thèse dans ces conditions a progressivement produit ce que j'appelle mon *échafaudage d'écriture :* les textes ayant été rédigés à partir de traductions entre le turc, en passant par l'anglais et le français. Pour assurer la précision, je m'appuie constamment sur un dictionnaire, diverses sources de traduction et parfois sur des outils d'IA. Cela me permet de trouver le terme juste, d'éviter les approximations et les erreurs de syntaxes. Ce manuscrit porte donc les traces de ses conditions de production : une recherche menée dans plusieurs langues et une écriture construite par paliers successifs, attentive à la précision des termes et à l'explicitation des liens entre les phénomènes observés.

# Introduction : Penser la fabrique des territoires urbains à travers la relation entre l'artiste, la production artistique et la ville

> « Qu'est-ce qui fait qu'un lieu est un bon lieu pour la création ? Suffit-il d'invoquer des propriétés fonctionnelles : spatiosité, luminosité, largeur des ouvertures, etc ? L'artiste, comme tout agent économique, subordonne son choix d'implantation à de tels éléments fonctionnels, les saisissant comme autant de moyens pour atteindre ses fins créatives. Certes. Sauf qu'il peut également mobiliser certaines qualités du site — jouer avec, les exploiter — pour infléchir délibérément l'acte créateur, voire l'interroger quant à son essence ou à ses conditions. Plutôt que d'arraisonner ou d'amodier les données d'environnement de manière à les plier à un projet artistique préexistant, il peut accepter cette donne, ouvrir son faire à sa contingence, et voir ce que cette "donne" donne, du point de vue de la création artistique. » (Bordreuil 1995 : 168)

Comme le suggère Jean-Samuel Bordreuil, la qualité d'un lieu pour la création, ne tient pas uniquement à ses propriétés fonctionnelles, mais à la manière dont celles-ci entrent en relation avec l'acte créateur. Le lieu agit aussi comme une « donne » avec laquelle l'artiste compose, et qui infléchit le geste créateur lui-même. À partir de cette interrogation, cette recherche propose de déplacer la question vers le champ urbain, en examinant comment les pratiques artistiques, inscrites dans des lieux spécifiques, participent à la fabrique de la ville. En adoptant le point de vue de l'expérience des artistes — à la fois créateurs et habitants — la thèse analyse la manière dont ces pratiques s'articulent aux dynamiques de transformation urbaine contemporaines.

La question de ce qui fait qu'un lieu devient opérant pour la création artistique a longtemps été posée en termes de propriétés fonctionnelles. Comme l'écrivait déjà Jean-Samuel Bordreuil, l'enjeu se situe plutôt dans la manière dont les artistes composent avec la contingence des lieux.

C'est ce déplacement que cette thèse met à l'épreuve empiriquement, à partir des pratiques artistiques observées à Nantes.

Si le lieu agit sur la création, que se passe-t-il quand ces lieux s'inscrivent dans des dynamiques urbaines de transformation ?

Ainsi, cette recherche a débuté avec l'ambition d'aborder dans un cadre analytique les dynamiques urbaines à partir d'une relation conjointe entre la présence des artistes, les œuvres créent et les lieux où se déroulent les transformations spatiales. L'enquête s'est déployée dans un contexte urbain distinct de ceux fréquemment étudiés — SoHo à New York, Belleville ou Montmartre à Paris, Shoreditch à Londres —, en se concentrant sur la ville de Nantes. Bien que dépourvue de quartiers emblématiques des mutations urbaines comme ces capitales, Nantes présente des dynamiques de métropolisation comparables, marquées par une intégration croissante de l'art et de la culture dans les logiques de transformation urbaine.

Comprendre la fabrique urbaine contemporaine suppose de prêter attention aux pratiques et aux expériences de ceux qui l'habitent et la transforment. Parmi eux, les artistes occupent une position singulière : visibles par leurs œuvres mais souvent invisibles dans leurs conditions de travail et leurs ancrages territoriaux. Alors que les politiques urbaines mobilisent fréquemment l'art comme outil d'attractivité ou de requalification, les réalités vécues des artistes restent peu documentées. Cette recherche part de cette tension…

Ces villes sont traversées par des processus majeurs, requalification, gentrification, renouvellement urbain, qui modifient profondément leurs espaces et leurs usages. Dans ce contexte où les territoires sont fabriqués par l'art, les politiques urbaines favorisant la créativité et l'innovation mettent souvent en avant des objectifs d'attractivité, de tourisme et de revitalisation.

Or, cette approche tend à invisibiliser la réalité vécue des artistes et les formes concrètes d'organisation qui soutiennent leurs pratiques. Pourtant, ce qui se joue dans l'expérience sensible des artistes et dans leur rapport au territoire constitue une entrée essentielle pour comprendre les nouvelles logiques de production urbaine.

Dès lors, plusieurs questions se posent : pourquoi, dans les théories urbaines, l'artiste et sa pratique sont-ils souvent dissociés de la production de l'espace ? Pourquoi parle-t-on si souvent

des artistes sans leur art, des espaces sans les pratiques qui les façonnent, ou encore de la création sans la situer dans un lieu, un temps, des usages ? Ces interrogations guident la présente recherche.

Ma thèse pose la question suivante : **Comment les pratiques artistiques, situées dans un territoire, participent-elles à la production et à la transformation de la ville ?**

Cette question, à la fois géographique et sociologique, repose sur deux idées centrales : la ville n'est pas seulement un cadre où l'art se déploie, elle est aussi co-produite par les gestes, les relations et les ancrages spatiaux des artistes. Il ne s'agit donc pas d'étudier l'art *en soi*, mais d'analyser ce que l'art fait à la ville et ce que la ville fait à l'art, dans une dynamique d'interaction continue.

## De la production de l'espace à la fabrique urbaine

La réflexion s'inscrit dans la continuité des travaux d'Henri Lefebvre sur la *production de l'espace*, pour qui l'espace n'est jamais un simple support matériel, mais le résultat d'un ensemble de pratiques, de représentations et de relations sociales. Cependant, dans le prolongement des analyses contemporaines, notamment celles de Laurent Devisme (Devisme 2014), l'emploi du terme « fabrique » introduit un déplacement majeur : il déplace l'attention du résultat (la forme urbaine, le plan achevé) vers le processus et les actions collectives par lesquelles la ville se construit.

La notion de *fabrique urbaine* invite ainsi à porter le regard sur la pluralité des acteurs, la négociation permanente entre institutions, habitants, artistes ou professionnels, et sur l'incertitude inhérente à ces processus. Elle reconnaît la dimension conflictuelle et polyphonique de la production urbaine, où se croisent des logiques techniques, politiques et esthétiques.

À partir des années 1980, dans le contexte de la transformation des villes industrielles, les artistes ont commencé à être considérés non seulement comme des représentants, mais aussi comme des acteurs producteurs d'espace. Dans cette perspective, la *fabrique* désigne non seulement un processus collectif d'aménagement, mais un ensemble de relations transformationnelles qui se tissent entre les artistes, leurs créations et le milieu urbain (Devisme 2014).

## Vers une lecture située de la fabrique artistique

Dans le cadre de cette recherche, la *fabrique* renvoie donc à l'articulation entre production artistique et production urbaine. Tout comme la *production de savoir située* évoquée par Donna Haraway (1988), la création artistique se nourrit de l'expérience d'un lieu, de ses relations sociales et de ses couches historiques. Mais ce processus n'est pas unilatéral : en transformant la perception, les usages et les significations de l'espace, l'art contribue lui aussi à produire la ville.

Considérer la production artistique comme une pratique située permet ainsi de comprendre à la fois la spatialité de l'art et la créativité des processus de transformation urbaine.

## Une problématique en trois volets

Deux hypothèses structurent cette recherche :

- Les pratiques artistiques participent à la fabrique urbaine en s'ancrant dans des situations concrètes : elles s'organisent, se diffusent et se relient au quotidien urbain, modifiant les usages et les perceptions de l'espace.
- L'expérience vécue des artistes contribue à transformer le territoire : leurs manières d'habiter, de collaborer ou de résister forment autant de micro-transformations qui redéfinissent les rapports entre art, travail et espace.

La thèse se déploie alors selon trois orientations complémentaires :

- Les domaines de pratique (street art et bande dessinée) offrent un terrain concret pour observer les relations entre artistes et espace.
- Les expériences et les réseaux des artistes permettent d'analyser la production spatiale au-delà de sa dimension physique, comme un champ d'interactions sociales et symboliques.
- L'observation empirique constitue la matière première du travail : les situations vécues, les ateliers, les murs, les institutions deviennent autant de documents directs de la fabrique artistique et urbaine.

Ainsi formulée, la problématique ouvre sur la question suivante, qui guide la suite du chapitre introductif : **Comment aborder l'expérience vécue des artistes au croisement de la production artistique et de la production urbaine ?**

## 1. Comment aborder l'expérience vécue de l'artiste avec la production artistique et urbaine : cadre théorique

Comment démêler la part du territoire qui rend possible la création artistique — c'est-à-dire l'inscription territoriale de la création, le lieu où l'action se déploie — et l'ancrage des artistes à ce territoire ?

Pour répondre à cette question, j'ai construit un triptyque analytique articulant trois pôles : l'artiste, la création et la ville. Ce triptyque constitue à la fois une grille de lecture et un outil de structuration de l'enquête.

- L'artiste ne peut être réduit à une figure générique ni à une identité statutaire. Il doit être envisagé à travers ses conditions de travail, ses formes de regroupement, ses trajectoires sociales et ses relations à l'espace urbain, mais aussi à travers la manière dont il se représente son rôle dans la ville.
- La création renvoie à des objets et processus hétérogènes, qu'il s'agit d'aborder comme des pratiques situées, produites dans des conditions particulières, adressées à certains publics et insérées dans des logiques spécifiques de diffusion et de visibilité.
- Enfin, le contexte urbain ne constitue pas un simple décor ou un arrière-plan. Il doit être appréhendé dans ses dimensions matérielles, sensibles et politiques, comme un cadre d'expérience et un enjeu disputé, produit et transformé par les pratiques artistiques elles-mêmes.

Ce triptyque permet de penser ensemble les relations réciproques entre les artistes, leurs créations et les espaces urbains : comment chacun de ces pôles agit sur les autres, les transforme et en reçoit en retour des effets.

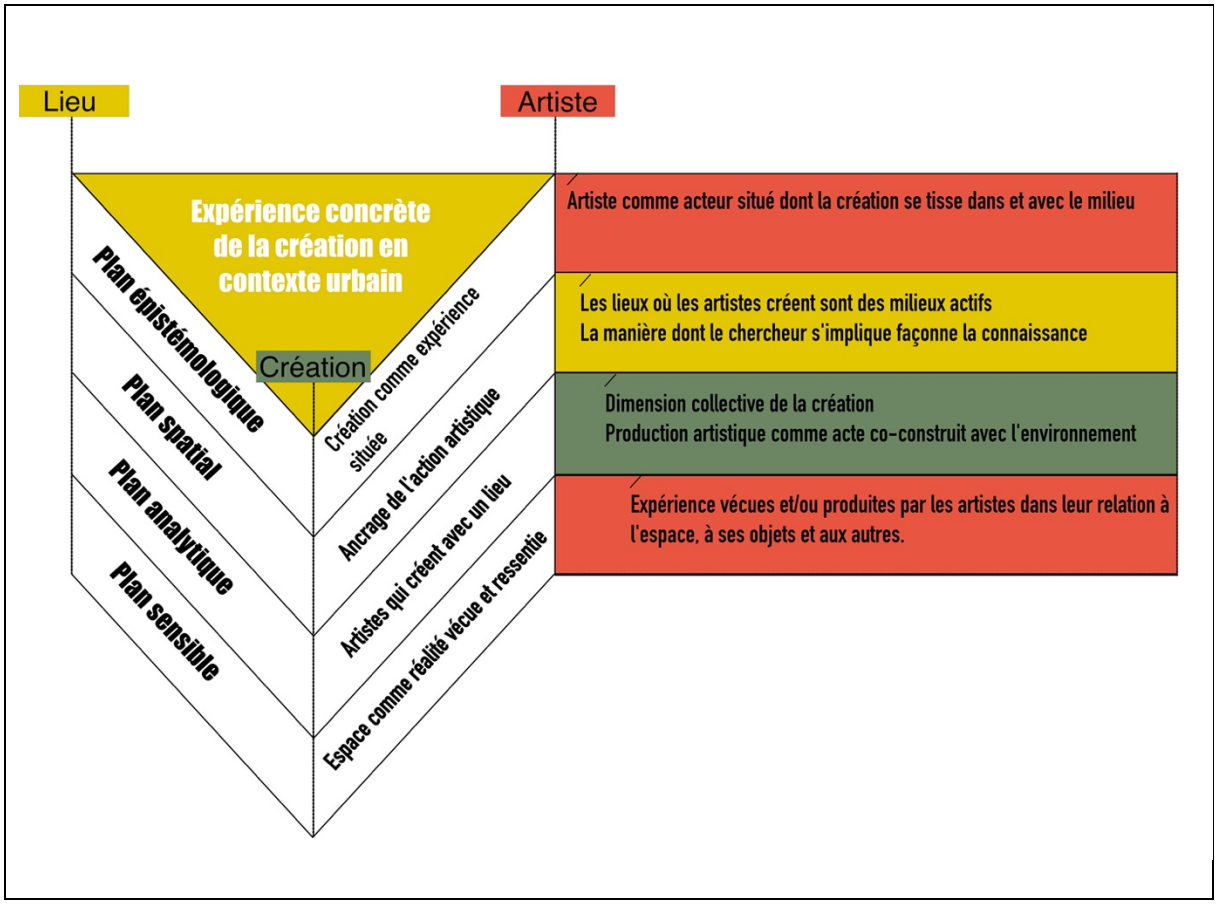



Figure 7 : Le cadre analytque en 4 plans ©Sevil Seten

Pour en faire un outil opératoire, j'ai élaboré un cadre analytique fondé sur le croisement de quatre plans complémentaires (Fig7):

- Le plan épistémologique, qui insiste sur le caractère situé et relationnel de toute pratique artistique.
- Le plan spatial, qui permet de penser la continuité entre création artistique, actions ordinaires et environnement vécu.
- Le plan sensible, qui vise à saisir la manière dont les artistes perçoivent, habitent et transforment les espaces urbains à travers leurs pratiques quotidiennes.
- Le plan analytique, enfin, qui considère la production artistique comme un travail collectif inscrit dans des réseaux de coopération et des conventions.

En articulant ces quatre dimensions, l'objectif est de penser conjointement les artistes dans leurs interactions concrètes avec la ville où ils pratiquent leur art, en tenant compte des agencements spatiaux, sociaux et sensibles dans lesquels s'inscrivent leurs créations.

Ainsi, le triptyque « artiste – création – ville » devient non seulement une clé de lecture, mais une manière d'aborder la fabrique urbaine à partir des pratiques artistiques, en resserrant l'analyse sur les liens qui unissent réseaux d'artistes, production de formes et espace urbain.

### Plan épistémologique : caractère situé et relationnel de toute pratique artistique.

Le premier pilier de cette démarche repose sur une posture épistémologique inspirée du concept de *savoirs situés* formulé par Donna Haraway (1988). Elle invite à penser la production de connaissance non comme une observation neutre, mais comme une pratique ancrée — produite à partir d'un corps, d'un lieu et d'une histoire. Toute production de savoir (et, par extension, toute production artistique) est donc incarnée, localisée et responsable : elle dépend de la position de celui ou celle qui l'énonce. Haraway reprend et reformule ainsi un ensemble de travaux qui insistent sur le caractère relationnel et situé de la connaissance, en intégrant explicitement l'effet de l'observateur dans le processus même de production du savoir — une perspective qui trouve un écho direct dans les démarches d'enquête empirique et située.

Cette approche s'inscrit dans la continuité du tournant spatial des sciences sociales, qui, depuis les années 1980, a replacé l'espace au cœur de l'analyse. Celui-ci remet en cause les lectures linéaires du temps (progrès, modernisation) pour souligner que toute relation sociale est également relation spatiale.

Autrement dit, on ne peut comprendre les phénomènes sociaux, politiques ou esthétiques sans prendre en compte les lieux où ils se déploient.

Dans cette perspective, la géographe Doreen Massey (2005) conçoit l'espace comme un *produit d'interrelations*, formé par des interactions multiples, du global à l'intime :

> « Space is the product of interrelations, as constituted through interactions, from the immensity of the global to the intimately tiny. » (Massey 2005 : 9)

Haraway et Massey partagent ainsi une même idée : la connaissance est une action contextuelle et multipositionnelle, indissociable de l'espace et du corps qui la portent. Transposée à l'analyse

des pratiques artistiques, cette conception permet d'envisager l'artiste non comme un observateur surplombant la ville, mais comme un acteur situé dont la création se tisse dans et avec un milieu.

## Plan spatial : lien entre le lieu, producteur de connaissance l'ancrage de l'action artistique dans le lieu

Alors que le *tournant spatial* invite à repenser l'espace comme une dimension constitutive des relations sociales, le concept de *savoirs situés* de Donna Haraway positionne la connaissance dans cet ancrage spatial (*embedded*). Comme on l'a vu, ces deux approches s'accordent pour critiquer la production de connaissances universelles, abstraites et indépendantes du lieu : elles conçoivent la production de savoir comme une pratique corporelle, relationnelle et spatiale.

Mais comment cette conception se traduit-elle dans la pensée géographique ? La géographe Gillian Rose, professeure en géographie culturelle, propose un pont entre l'épistémologie féministe de Haraway et la pensée spatiale. En s'inspirant de l'article *Situated Knowledges* (Haraway, 1988), Rose formule une question essentielle : si la connaissance est toujours « située », cela signifie qu'elle est aussi positionnée spatialement (Rose 1997). Autrement dit, la connaissance ne dépend pas seulement de « qui » la produit, mais aussi de « où » elle est produite.

Selon Rose, dans les sciences sociales, le savoir a souvent été produit depuis un regard « distant », « impartial » et « descendant », ce que Haraway décrit dans sa métaphore du *God trick* (que l'on pourrait traduire, en reprenant le vocabulaire théâtral, par *deus ex machina*). Ce regard est aussi « d'en haut » sur le plan spatial : l'observateur est celui qui « dessine la carte », « collecte les données » et « regarde vers le bas ».

Rose emprunte à l'épistémologie féministe le concept de *positionnalité* et le transforme en réflexivité spatiale. D'après elle, toute production de connaissances est avant tout une *relation spatiale* : le chercheur « parle toujours depuis un endroit », « regarde vers un endroit », « établit des relations dans un espace ». C'est pourquoi la position du chercheur (son genre, sa classe sociale, son ethnicité, mais aussi son espace physique et ses relations contextuelles) façonne nécessairement la connaissance.

On déduit de cette proposition que les chercheurs doivent clairement situer leur position, et cela non seulement en termes sociaux, mais aussi en termes de lieu, d'échelle, d'orientation et d'espace relationnel. En d'autres mots, le *lieu* où la connaissance est produite (par exemple, le terrain, le laboratoire, le quartier, l'atelier), la manière dont le chercheur s'y implique et les formes de visibilité et de pouvoir que cette relation reproduit déterminent le statut épistémologique de cette connaissance. Comme le résume Rose:

> « All knowledge is spatially as well as socially situated. » (Rose 1997 : 310)

Ainsi, penser la spatialité de la production de savoir nous conduit à interroger, dans le cadre de cette recherche, la spatialité de la production artistique. Les lieux où les artistes créent — ateliers, rues, friches, institutions — ne sont pas des arrière-plans neutres, mais des milieux actifs où se fabriquent à la fois les œuvres, les relations et les formes de savoir. La création, comme la recherche, est un acte situé : elle prend corps dans un espace, s'y inscrit, et le transforme.

Cette perspective s'inscrit dans un champ aujourd'hui très dynamique où se croisent arts, urbanisme et politiques territoriales. Depuis une vingtaine d'années, de nombreuses démarches regroupées sous les termes d'urbanisme culturel, d'urbanisme transitoire ou d'urbanisme tactique revendiquent l'intégration de pratiques artistiques au cœur de la fabrique urbaine. Ces approches, étudiées notamment par Arab et Vivant (Arab et al. 2016 ; Arab et Vivant 2018), analysent comment les interventions artistiques participent à transformer les usages, à ouvrir des espaces de débat, ou à tester des formes alternatives d'urbanité.

À la différence des usages et des formes les formes classiques d'intégration artistique — commande publique, 1 % artistique, art de « l'embellissement »), l'urbanisme culturel — tel que défini par le POLAU[9] – arts & urbanisme ou par le Mouvement de l'urbanisme culturel — envisage la création comme une composante *intégrée* des phases de diagnostic, de concertation, de conception ou de transition. Comme le souligne Pascal Le Brun-Cordier, il ne s'agit plus de « la cerise sur le gâteau » mais d'un « clafoutis », où les démarches artistiques deviennent un ingrédient actif dans l'analyse sensible et l'élaboration collective des situations urbaines.

---

[9] Le POLAU-pôle arts & urbanisme a été créé fin 2007 par Maud Le Floc'h, sa directrice, dont le parcours professionnel est à la croisée de l'urbanisme et des arts dans l'espace public. En ligne :

Ces pratiques s'inscrivent dans la continuité du droit à la ville (Lefebvre 1968) et des droits culturels, en promouvant la capacité d'agir des habitants et l'hospitalité des milieux de vie. Elles nourrissent également l'ambition d'une ville relationnelle (Lavadinho, Le Brun-Cordier & Winkin, 2024), pensée à partir des interactions, de l'attention et de la qualité des relations humaines qui traversent les espaces.[10]

C'est dans ce prolongement — où la création apparaît comme un acte situé, inscrit dans des réseaux d'acteurs et dans des contextes urbains spécifiques — que s'ouvre le plan analytique de cette thèse, qui considère la production artistique comme un travail collectif structuré par des conventions, des relations et des milieux, plutôt que comme l'œuvre isolée d'un seul créateur.

Dans cette constellation, ma démarche se situe à un autre endroit : elle n'analyse pas les dispositifs artistiques mobilisés dans les projets urbains, mais s'intéresse aux artistes eux-mêmes, à leurs pratiques quotidiennes et à la manière dont leurs ancrages locaux participent — souvent silencieusement — à la fabrique urbaine. Cette focale déplace l'attention des programmes vers les pratiques situées, des politiques vers les expériences, des grands récits de créativité vers les manières discrètes d'habiter, de travailler et de produire dans la ville.

Ainsi, si l'urbanisme culturel et les démarches tactiques offrent un cadre conceptuel essentiel pour comprendre la place croissante de la création dans les politiques urbaines, cette thèse choisit d'examiner ce qui, en amont ou en marge de ces dispositifs, compose la présence réelle des artistes dans la ville : leurs lieux d'atelier, leurs circulations, leurs sociabilités professionnelles, leurs usages de l'espace et leur manière propre de lire, d'habiter et de transformer les territoires.

[10] De nombreux projets emblématiques illustrent cette hybridation entre création et transformation urbaine. Pour plus d'exemple voir TRANS305 et la démarche HQAC à Ivry (Stefan Shankland) ; Transfert à Rezé, friche artistique préfigurant un futur quartier, La Mission Nuage à Plaine Commune ; les démarches « Réinventons nos places » ou « Reconquête urbaine » à Paris ; Parlement de Loire (POLAU) ; les parcours artistiques du tramway T3bis à Paris ou encore les expériences de psychanalyse urbaine conduites par l'ANPU.

## Plan analytique : analyser la production artistique comme un travail collectif inscrit dans des réseaux et des conventions

Pour articuler la production artistique avec le lieu, les réflexions de Paul Ardenne sur l'art contextuel offrent un point d'appui décisif. Selon lui, une part importante de l'art contemporain « produit davantage de contextes que d'objets » (Ardenne 2002). Autrement dit, ces formes d'art — souvent *in situ* — ne se contentent pas de s'inscrire dans un espace : elles transforment, réinterprètent et révèlent le contexte dans lequel elles s'inscrivent. La production devient alors un acte de co-construction avec l'environnement, un processus relationnel et situé. Dans cette perspective, l'artiste ne crée pas *dans* un lieu, mais *avec* un lieu.

C'est aussi ce que souligne Sophie Le Coq (2004, 2009) en insistant sur le rôle social de l'artiste dans la fabrique urbaine. En se fondant sur l'insertion des artistes dans la trame des villes, elle montre que la création contribue à transformer le territoire non seulement par la production d'œuvres, mais par les formes d'implication et de responsabilité que ces pratiques engagent. L'artiste devient alors un acteur de la transformation urbaine, dont la production participe à la fois à la construction symbolique et sociale de la ville.

À ce stade, le pragmatisme de John Dewey apporte une clé essentielle pour penser cette relation entre création, expérience et environnement. Dans *Art as Experience* ([1934] 2005), Dewey définit l'expérience non comme un état intérieur ou une simple émotion, mais comme « l'interaction continue d'un être avec son environnement ». Elle est à la fois physique (vécue à travers le corps et les sens), relationnelle (par l'interaction avec le monde) et transformatrice (car elle modifie simultanément le sujet et l'environnement).

Chez Dewey, l'artiste n'est donc pas celui qui exprime un monde intérieur, mais celui qui crée une relation expérientielle avec le monde. L'art devient ainsi une manière d'entrer en contact, d'ajuster, de faire émerger du sens à travers l'action.

Cette lecture a profondément influencé les géographies de l'art contemporaines. Anne Volvey (Volvey 2014; Volvey et Houssay-Holzschuch 2007) s'inspire de Dewey pour analyser la création comme une forme de production de l'espace. En étudiant les interventions d'Ernest Pignon-Ernest (par exemple à Naples ou à Soweto), elle montre que l'artiste ne se contente pas de représenter un lieu : il en révèle les couches historiques, sensorielles et corporelles. Dans ce processus, l'artiste

se transforme lui-même avec l'espace. L'art devient un mouvement réciproque entre la ville et le corps, entre la matérialité du lieu et la sensibilité de celui qui y agit.

Cette approche peut se prolonger avec des travaux à la croisée de l'art et de l'architecture, comme ceux de Laure Brayer (2012). Elle aborde la « fabriques de spatialités sensibles » à travers l'étude de la transformation ordinaire des lieux, en utilisant le film (comme médium, pratique et mode de réception) pour saisir la dynamique des ambiances urbaines. Son approche déplace le regard de l'espace abstrait vers le lieu incarné, où la relation entre l'espace et les corps est primordiale. Les artistes qu'elle étudie investissent l'espace public non pas pour le représenter, mais pour en transformer la perception sensorielle et relationnelle. Ici, la production de l'espace devient une pratique expérimentale, une manière d'éprouver la ville. Éric Chauvier, dans une autre perspective, replace cette question dans le champ de l'« ordinaire » (Chauvier 2011). Pour lui, les expériences quotidiennes — souvent invisibles ou banales — constituent la trame de notre rapport à l'espace. L'artiste, en intensifiant cette expérience ordinaire, rend perceptible ce qui était devenu imperceptible. Il révèle la dimension esthétique du quotidien, rejoignant en cela l'idée de Dewey selon laquelle « toute expérience est potentiellement esthétique ».

Cette attention à l'expérience doit être complétée par une lecture sociologique des conditions de production, dans la lignée de Howard S. Becker. Dans Les *Mondes de l'Art* (1988), Becker propose de considérer la production artistique comme une chaîne de coopération. Une œuvre n'est pas le résultat d'un génie isolé, mais d'un ensemble d'acteurs, de gestes, de normes et d'arrangements matériels : imprimeurs, techniciens, galeristes, institutions, publics, lieux de travail et outils. « L'œuvre d'art est le résultat d'une série de coopérations et d'échanges », écrit Becker. L'art, en ce sens, est une action collective organisée autour de conventions partagées.

Cette approche permet de faire un pas supplémentaire : la chaîne de coopération ne relie pas seulement des personnes, mais aussi des lieux, des infrastructures et des dispositifs matériels. Chaque étape de la production — dessin, exposition, diffusion, rencontre — suppose un agencement spatial particulier. Dans cette perspective, l'espace n'est pas un décor, mais un agent du processus artistique. Becker nous aide ainsi à comprendre comment les mondes de l'art s'inscrivent dans des mondes urbains, à travers un emboîtement de logiques économiques, symboliques, spatiales et institutionnelles.

Combinée à Dewey et à Volvey, cette lecture permet de penser la pratique artistique comme un processus à la fois expérientiel, collectif et spatial. L'artiste devient un co-producteur d'espace, en interaction constante avec des lieux, des personnes, des outils et des contextes. Cette conception ouvre sur une compréhension de la création comme co-fabrication urbaine — un mouvement partagé entre l'art, la société et la ville.

Enfin, cette réflexion rejoint des analyses sur l'esthétisation du territoire, notamment chez Luc Gwiazdzinski (2014). Celui-ci invite à considérer la ville comme un espace d'expérience sensible, une « dégustation du territoire » où la déambulation, les interventions éphémères ou les expositions à ciel ouvert « forment des communautés d'expérience ». Dans cette perspective, les artistes ne se contentent pas de représenter la ville : ils en rejouent les rythmes, en transforment les usages, en réinventent les lieux.

> « Les artistes s'invitent dans la ville, s'emparent de la rue pour la transfigurer. Ils sculptent de nouveaux rythmes, inventent de nouveaux lieux, remplissent les blancs, transforment les espaces et les temps des métropoles » (Gwiazdzinski 2014 : 7).

En somme, ce plan analytique rassemble plusieurs fils : celui de l'expérience (Dewey, Volvey, Chauvier), celui de la coopération et des réseaux (Becker), et celui de la relation au contexte (Ardenne, Le Coq, Brayer, Gwiazdzinski). Ensemble, ils forment une grille de lecture dynamique, qui permet de penser la production artistique comme une pratique située, collective et transformatrice, inscrite dans les réalités concrètes et sensibles de la ville

### Plan sensible : saisir la manière dont les artistes habitent, perçoivent et transforment les espaces urbains à travers leurs pratiques quotidiennes

Alors que le *tournant spatial* a permis de repenser l'espace comme une dimension constitutive des relations sociales, un autre déplacement s'amorce, à partir des années 1990, dans le champ de la géographie culturelle et humaine : désormais, il ne s'agit plus seulement de savoir où la connaissance est produite, mais comment l'espace est ressenti, vécu et perçu. Ce prolongement, que l'on désigne sous les termes de tournant affectif (*affective* ou *emotional turn*), approfondit le cadre spatial et relationnel en y intégrant la dimension sensible. Les chercheurs soulignent alors que l'espace n'est pas seulement représenté, mais expérimenté à travers le corps, les émotions et

les sensations. Ce déplacement redonne toute leur actualité aux travaux fondateurs sur les perceptions, les représentations et l'espace vécu Bonnemaison 2001,.

À ce cadre, le tournant sensible venu des sciences humaines et sociales s'ajoute au cours des deux dernières décennies. Il met en évidence la nécessité de croiser les approches scientifiques avec la mesure du sensible pour saisir la complexité de processus hybrides. (Chevalier et Méaux 2025) Dans la continuité des tournants affectif et émotionnel, cette orientation déplace l'attention vers la production du savoir non seulement à partir d'un lieu donné, mais aussi à travers une expérience sensible donnée.

L'expérience sensible, selon la définition de Chevalier et Méaux (2025) — renvoie à « un vécu qui implique le corps tout entier dans une relation concrète au milieu » (Idem). Le concept de sensible permet ainsi de concevoir l'espace non seulement comme une réalité représentée, mais aussi comme une réalité ressentie, vécue, et qui trouve un écho dans le corps. Le sensible devient une clé de composition du rapport au paysage urbain (Bailly et Marchand 2016) et ouvre la voie à une prise de conscience des apories des méthodes antérieures (Chevalier et Méaux 2025). Cette « puissante aspiration au renouvellement » s'exprime à la fois dans des ramifications en *studies* et dans des expérimentations de terrain tâtonnantes et riches.

Ce « désir de renouer avec une expérience sensible », que soulignent ces auteurs, entre en résonance directe avec mon propre positionnement méthodologique. Il implique de recueillir l'expérience urbaine des artistes — et non seulement leur discours — en mobilisant des formes d'écriture et d'expression capables de restituer la densité du vécu. Les mêmes auteurs insistent sur la nécessité d'une écriture consciente de ses procédés, capable de rendre visible la situation vécue, et sur le recours possible à l'invention plastique pour prolonger la recherche. Dans cette perspective, la production artistique devient un mode d'enquête : elle permet d'approcher le terrain dans sa densité, par une restitution qui ne cherche pas à appauvrir le vécu, mais à en prolonger l'interprétation.

Ce positionnement rejoint la conception de l'expérience chez Dewey (Dewey [1934] 2005), pour qui les processus de connaissance, de perception et de sensation sont indissociables. L'expérience, chez lui, correspond à une forme de vie où le cognitif et l'esthétique s'entrelacent. De même, Michel de Certeau (1990) et Jacques Rancière (2000) interprètent les pratiques quotidiennes et

artistiques comme des partages sensoriels : ils révèlent des manières d'habiter et de percevoir le monde à travers des gestes, des usages, des attentions.

Dans ce cadre d'analyse, la pratique artistique n'est donc pas envisagée comme un simple objet culturel à décrire, mais comme une situation de production, où se rejouent des rapports au lieu, au temps, à la visibilité et à la légitimité — autrement dit, où les transformations de la ville et les pratiques artistiques se façonnent mutuellement. L'espace intervient alors non seulement comme implantation spatiale, mais aussi comme une forme de connaissance sensorielle et expérientielle.

Les pratiques de street art et de bande dessinée établissent, de ce point de vue, un lien étroit avec les couches physiques et sensorielles de l'espace urbain : la ville devient à la fois source et interface sensorielle de ces productions. C'est dans cette perspective combinée — pragmatique, relationnelle, contextuelle et située — que j'ai pu engager l'analyse des cas nantais dans les chapitres suivants.

## 2. Cadre méthodologique : formes et format d'expression sensible

Ce cadrage permet de faire le lien entre posture de recherche et contenu empirique, en intégrant la position de la chercheure comme partie prenante du processus de production de connaissance. C'est donc d'une pratique ancrée qu'il s'agit, produite à partir d'un lieu, d'un corps et d'une histoire. L'enquête repose sur l'idée que les pratiques artistiques ne peuvent être comprises qu'à partir des expériences situées de celles et ceux qui les produisent. Les artistes, les institutions et la chercheuse elle-même portent des regards différents, ancrés dans des positions et des trajectoires spécifiques. L'analyse consiste alors à mettre ces points de vue en relation, afin de comprendre comment ils se croisent, se complètent ou se contredisent. En ce sens, l'enquête est dite sensible parce qu'elle prend appui sur les expériences vécues et les perceptions des acteurs, et critique parce qu'elle ne se contente pas d'un seul regard, mais organise leur confrontation.

Le choix de travailler avec un groupe d'artistes rassemblé autour de pratiques communes découle d'abord de la perspective théorique adoptée. En considérant la production artistique comme une chaîne de coopération (Becker 1988), il ne s'agit pas seulement d'identifier une organisation collective du travail, mais de reconnaître l'agentivité de l'ensemble des éléments qui la composent.

Les artistes, leurs productions et les espaces urbains dans lesquels celles-ci prennent forme participent conjointement à la fabrication de l'œuvre.

Dans cette perspective, l'espace urbain n'est pas un simple décor ou un cadre passif, mais un acteur à part entière de la chaîne de coopération, au même titre que les artistes et les dispositifs matériels mobilisés. Observer des collectifs plutôt que des individus isolés permet ainsi de saisir ces interactions continues entre pratiques, objets et lieux, et de comprendre comment la création artistique se construit à travers des agencements sociaux et spatiaux situés.

Ce choix méthodologique prolonge également l'hypothèse selon laquelle la production artistique, loin d'être un acte purement individuel, constitue une co-fabrication urbaine où artistes, espaces et publics participent ensemble à la transformation du milieu urbain.

A la lumière de ces éléments, l'enquête repose sur une approche qualitative combinant des entretiens avec des artistes de street art et des auteurs de bande dessinée, mais aussi avec des personnes qui ont un rôle actif dans ces pratiques sans forcément être auteurs ou street artistes. Les observations de terrain ont été menées majoritairement à Nantes, mais aussi à Grenoble et Bristol pour aider à la mise en perspective. La réalisation des cartes sensibles d'abord par moi comme outil de travail d'enquête, s'est progressivement imposée comme medium principal interrogeant les artistes dans un cadre plus sensible : pour situer les lieux de production, de diffusion et de rencontre mais surtout pour évoquer le quotidien ancré dans le territoire qui se déroule en continuité des pratiques artistiques.

## 3. Enquête de terrain : Nantes comme territoire en mutation fabriqué par l'art

Le triptyque formulé dans ses grandes lignes par la lecture conjointe des artistes, des créations et du contexte urbain est mis à l'épreuve sur un terrain concret. Le choix de Nantes comme cadre spatial s'est alors imposé progressivement en raison de ses caractéristiques liées à l'évolution de la mutation urbaine et à la pertinence des dynamiques artistiques et culturelles intégrées à son aménagement post-industrielle.

En effet, depuis la fin des années 1980, la ville a investi de manière massive dans les politiques culturelles, les aménagements urbains à forte valeur symbolique (notamment sur l'île de Nantes), et la promotion d'une image de ville innovante, créative et marquée par une logique

d'expérimentation dans la gestion des projets urbains. Par-delà les stratégies institutionnelles, c'est surtout le cadre festif et animé promouvant la visibilité des pratiques artistiques dans l'espace urbain qui a guidé le choix des domaines artistiques à étudier.

Si le choix de spécifier le domaine découle du cadre analytique (spécifiquement le concept de chaîne de coopération de H. Becker, 1988), la sélection de la bande dessinée et du street art se base sur des dynamiques de présence dans le territoire nantais.

La bande dessinée, tout d'abord, s'est imposée comme un milieu pertinent en raison d'une concentration remarquable d'artistes graphiques, souvent installés dans des lieux collectifs ou associatifs. La présence d'une structure emblématique comme la Maison Fumetti, dédiée à la bande dessinée, constituait un indice spatial fort de cette structuration. Au-delà de l'exploration d'une scène artistique pour elle-même, j'ai voulu comprendre comment cette activité graphique s'inscrivait dans des lieux, des rythmes de production, des logiques d'organisation, et quelles relations elle entretenait avec la ville, matériellement et symboliquement.

Quant au choix du street art, ce sont mes premières observations et mes repérages exploratoires qui m'ont révélé l'existence d'une dynamique artistique forte, portée par des collectifs, des ateliers partagés, et des artistes ancrés localement, investissant des espaces publics avec une régularité et une intensité marquante. Cette pratique, par sa nature même, engage une relation directe à l'espace urbain, non seulement comme support mais comme territoire d'expérimentation, de dialogue ou de conflictualité. Elle offrait un terrain de contraste avec la bande dessinée, permettant de tester le triptyque avec un autre médium, d'autres formes d'organisation, d'autres enjeux de visibilité, de sécurité (ou de confort) et de reconnaissance.

Ces deux scènes artistiques ont en commun d'être solidement inscrites dans l'espace urbain, mais elles le sont de manière différente. La bande dessinée est structurée autour d'un réseau d'acteurs relativement institutionnalisé, appuyé sur des lieux dédiés, des temps d'exposition, des formes de professionnalisation et de visibilité reconnues. Le street art, en revanche, se déploie dans un rapport direct à l'espace public, selon des logiques plus informelles, intermittentes, souvent collectives, et parfois en tension avec les cadres légaux et institutionnels. Ces deux cas ont donc offert deux modalités contrastées de mise en relation entre artistes, créations et contextes urbains.

Il est important de souligner que ce choix n'a jamais été motivé par une volonté de représenter toute la diversité des pratiques artistiques à Nantes, ni de comparer de manière systématique deux milieux. Le choix de ces médiums est avant tout fidèle à ce que le terrain laissait apparaître comme significatif et structurant. L'objectif était de mettre en tension le triptyque initial avec des réalités contrastées : d'un côté, une pratique largement structurée, liée au livre, aux circuits éditoriaux, à des temporalités longues (la bande dessinée) ; de l'autre, une pratique éphémère, souvent illégale ou institutionnalisée à la marge, engagée dans l'espace public (le street art). Ce contraste permettant d'éprouver les limites, mais aussi la robustesse du cadre analytique élaboré, en conservant une approche attentive aux situations, aux lieux et aux processus.

Cette méthodologie permet d'articuler deux niveaux d'analyse. Le premier présente les structures et réseaux de la production artistique (chapitre 3, partie II), permettant de décrire concrètement l'organisation de la création artistique (structures, lieux, chaînes de production) et de dresser une cartographie pour analyser comment l'espace intervient dans le travail de l'artiste. Quant au deuxième niveau (chapitre 4 et 5, Partie III), il est concentré sur les expériences vécues des artistes et leurs effets sur la ville avec une attention particulière portée aux environnements où se trouvent leur parcours et leurs récits.

Les deux chapitres d'analyse sont intimement liés et se répondent l'un l'autre.

Le chapitre 3 pose le cadre matériel et organisationnel de la création artistique : il décrit où et comment elle se déploie, quelles structures la soutiennent et quelles relations se tissent entre les acteurs et les territoires. Sur cette base, le chapitre 4 et 5 s'attache à ce que vivent les artistes au quotidien : leurs parcours, leurs gestes, et leurs interactions concrètes avec les lieux et les autres.

Cette articulation permet de dédier la deuxième partie à la fabrique du monde de l'art, tandis que la troisième partie chapitre 5 explore le monde vécu de cette fabrique.

## 4. Plan de thèse

La thèse est structurée en trois parties, afin de comprendre comment les pratiques artistiques transforment la ville en mutation, à travers un regard qui va des réseaux et des cartographies à l'expérience vécue des acteurs et des espaces. Une partie théorique et analytique, qui construit les

outils de lecture et deux parties empiriques, qui mettent ces outils à l'épreuve sur le terrain nantais.

La première partie intitulée « La ville saisie par l'art », présente les cadres conceptuels et analytiques de la thèse. Le chapitre 1 dresse un état de la littérature consacrée aux relations entre art et ville, en s'appuyant sur trois grands ensembles de travaux aux portées distinctes. Les recherches sur la gentrification analysent les liens entre la concentration spatiale d'artistes et les transformations sociales et urbaines des quartiers. Les approches de la ville créative interrogent, quant à elles, la mise à l'agenda de la créativité dans la conduite intersectorielle des politiques urbaines, culturelles, économiques et touristiques. Enfin, on revient sur un ensemble de travaux qui appréhendent la ville comme un objet symbolique et esthétique, façonné par des politiques culturelles et économiques, mais aussi par le geste artistique lui-même. L'approche proposée par le triptyque artiste–œuvre–lieu permet de combler les éventuelles lacunes de la lecture transversale effectuée au premier chapitre. En effet, le triptyque vise à penser conjointement la création artistique, ses acteurs et ses ancrages spatiaux, en reconnaissant l'agentivité de chacun de ces éléments dans les processus de production artistique et dans les transformations urbaines auxquelles ils participent.

Inscrit dans le prolongement du chapitre précèdent, le chapitre 2 précise les choix méthodologiques et les modalités d'analyse retenues pour étudier les pratiques artistiques situées. Il est divisé en deux sections.

La première section présente le cadre d'analyse, à partir du triptyque élaboré au chapitre précédent, les fondements méthodologiques de la recherche et la manière dont l'enquête de terrain a été construite, conduite. La deuxième section présente le contexte territorial de Nantes pour mettre à l'épreuve le triptyque et ainsi analyser empiriquement les pratiques de street art et de bande dessinée, dans un contexte urbain spécifique.

La deuxième partie intitulée « Le travail de l'art saisi par l'espace » constitue l'entrée dans le volet empirique de notre étude, organisé lui-même en deux chapitres. Ils portent tous deux sur l'expérience de l'artiste à Nantes.

Le Chapitre 3, « Organisation sociale et spatiale de la création artistique », qui se superpose, à lui tout seul à la Partie II « Le travail de l'art saisi par l'espace » aborde les cadres matériels,

organisationnels et institutionnels de la création. Ce chapitre se centre sur la dimension territoriale des processus de création, et aussi décrire une organisation située de la production artistique. La notion de « chaîne de valeur », est mobilisé afin de montre l'inscription de la création artistique dans un territoire, comment elle dépend d'espaces, de collaborations et de formes d'organisation spécifiques. Puis saisir les relations que les artistes entretiennent avec les lieux, les collectifs, les institutions et les réseaux qui structurent la production. En s'inspirant des travaux de *mapping* (O'Connor 2007), qui vise à cartographier les chaînes de production artistique dans un territoire de la conception à la réalisation où, avec qui, et dans quels types d'organisations. Croiser avec la dimension collective d'artistique des mondes de l'art, ce chapitre cherchera d'un côté situer géographiquement les deux pratiques artistiques à Nantes, de l'autre décrire sous quelles formes d'organisation sociales et spatiales que les pratiques de la bande dessinée et le street art sont produites.

Ainsi ce chapitre établit le cadre matériel et organisationnel afin de montrer où et comment la création se produit, quelles structures la soutiennent, quelles relations se tissent entre acteurs et territoires. En présentant des structures, lieux, collectifs et réseaux de la bande dessinée et du street art à Nantes, le territoire est traité comme trame matérielle et organisationnelle de la création.

Troisième partie intitulée « La fabrique urbaine saisie par le geste artistique », organisé en deux chapitres qui part des récits de parcours des artistes pour poursuivre le chemin les amenant à Nantes dans la pratique artistique. Les artistes y relient leurs gestes à des lieux, leurs débuts incertains à des engagements plus net. Il s'agit ici de suivre la manière dont ils donnent sens à leurs trajectoires, comment ils tissent une continuité entre expérience personnelle et environnement urbain.

Le chapitre 4 intitulé « Devenir professionnel, emménager à Nantes » commençant par les parcours des artistes pour examiner le moment et les modalités selon lesquelles un artiste devient professionnel. L'objectif ici est de faire une entrée incarnée dans les pratiques de bande dessinée et street art et de mieux comprendre comment les ancrages territoriaux des artistes, les choix de vie et les modalités de création s'articulent. Il s'agira donc de saisir comment les parcours racontés permettent de faire émerger des formes situées de production artistique.

Chapitre 5. Créer en ville : Gestes et matérialité se penche sur la fabrique matérielle des œuvres : les outils, les lieux, les coopérations. Elle prolonge les analyses du chapitre 4, mais à une échelle micro, en se centrant sur les gestes et les dispositifs de coopération. Dans la lignée de Becker, on montre que la création dépend de chaînes de coopération : des personnes, des compétences, des supports, des lieux. L'expression « fabriquer avec la ville » souligne que la création n'est pas seulement située dans la ville, mais co-produite avec elle (ses espaces, ses infrastructures, ses contraintes et ses opportunités).

La présentation des chapitres d'analyse se termine avec une discussion générale intitulé « La présence transformatrice de l'art » où nous nous engageons à réfléchir sur ce que les pratiques transforment en ville trajectoires et mise en sens des parcours et création de près gestes, outils, coopérations, matérialités et termine avec une synthèse cherchant à discuter

La portée transformatrice des pratiques artistiques est ici interrogée comme un ensemble de micro-transformations concrètes qui modifient les rapports entre art, travail et territoire. La discussion porte en outre sur les dimensions collectives, institutionnelles et territoriales : Comment les artistes redéfinissent les valeurs de leur pratique ? Quelles nouvelles conventions émergent ? Comment la ville elle-même est affectée : lieux, politiques culturelles, rapports entre art et espace public ? On rappelle ici le cadre territorial et politique esquissé dans les premiers chapitres sur Nantes, en montrant que les transformations observées sont à la fois matérielles, sociales et symboliques.

# Partie I : LA VILLE SAISIE PAR L'ART

Pour envisager la ville du point de vue des artistes, il s'agit avant tout de fixer les cadres qui permettent une telle approche. Un diagnostic de l'aménagement par l'art y est conduit, précédé d'une réflexion sur les mutations urbaines récentes : ville créative, politiques culturelles, usages de l'art en ville. Ces questions feront l'objet des trois premières parties (1,2,3) du chapitre 1. L'artiste, toujours impliqué dans ces mutations, dans la mesure où elles ont l'art pour motif et pour allier, retrouve la place qui lui revient, au cœur de la fabrique urbaine. Pour saisir l'art, la ville et l'artiste dans un mouvement unique, un triptyque, à la manière d'un emporte-pièce, est élaboré et son fonctionnement précisé au cours d'une discussion à la fin du chapitre 1.

Il convient également, une fois l'outil façonné, de montrer dans les faits, c'est-à-dire dans les œuvres et dans les pratiques artistiques, ses capacités opératoires. C'est l'objet de l'enquête de terrain dont nous présentons la méthode a la première partie du chapitre 2. Nous appliquons les modalités de cette méthode à la ville de Nantes dont la stratégie métropolitaine d'attractivité repose, en grande partie, sur l'art dans la deuxième partie du chapitre 2.

# Chapitre 1

# Artistes, œuvres et lieux au prisme de la fabrique urbaine

La présence de l'artiste en ville et l'intégration de la culture à la pensée urbaine ont fait émerger une littérature féconde permettant de comprendre les dynamiques de transformations urbaines, tant sur le plan social, qu'urbanistique ou économique. Toutefois, pour analyser la ville façonnée par ces transformations, il reste à savoir si les artistes ont véritablement été appréhendés dans leur rapport conjoint à ce qu'ils créent et aux lieux où s'ancrent leurs pratiques. C'est cette articulation que ce chapitre se propose d'examiner.

L'analyse s'appuie principalement sur des courants issus de la géographie économique et sociale, de l'aménagement de l'espace et de la sociologie urbaine, qui constituent aujourd'hui les cadres dominants pour aborder les rapports entre culture et développement urbain. Ces travaux proposent toutefois des grilles de lecture diverses, parfois fragmentées, que ce chapitre se propose de mettre en dialogue. Sans viser l'exhaustivité, il s'agit de comprendre comment ces recherches ont pensé les liens entre artistes, créations et lieux de pratique dans le contexte des transformations urbaines.

Organisé en trois parties, le chapitre s'intéresse d'abord aux artistes dans les contextes de transformation urbaine, à travers des recherches ayant mis en évidence leur rôle dans les processus de requalification de certains quartiers. Ces travaux montrent notamment comment leur présence, leurs formes d'organisation collective et leurs pratiques artistiques participent à la redéfinition des usages, des récits et des valeurs associés à l'espace urbain. Le chapitre examine ensuite les débats relatifs à l'économie politique urbaine et à l'intégration de la culture dans les politiques de développement, en interrogeant la place accordée à la création artistique dans ces dispositifs. Enfin, il revient sur un ensemble de travaux qui appréhendent la ville comme un objet symbolique et esthétique, façonné par des politiques culturelles et économiques, mais aussi par le geste artistique lui-même. La lecture transversale de ces approches permet d'interroger conjointement l'espace urbain, les pratiques artistiques et les œuvres, et de faire émerger la problématique de la recherche.

# 1. Des artistes au cœur des mutations urbaines

Dans les recherches sur les mutations urbaines contemporaines, la figure de l'artiste occupe une place centrale sans que l'on puisse toujours s'accorder sur la nature de son action. Les définitions de l'artiste, loin d'être univoque en effet[11], regroupe une catégorie de professions hétérogènes (par le salaire et le temps de travail, notamment) soumise à des modifications fréquentes du fait de l'émergence de nouvelles manières de pratiquer l'art (Debroux 2009). Présenté tantôt comme initiateur de dynamiques de revitalisation, tantôt comme figure ambivalente prise dans les logiques de gentrification, l'artiste, depuis fin des années 1980, est devenu un acteur incontournable de la recomposition des territoires.

Cette section revient d'abord sur les origines du concept de gentrification, fréquemment mobilisée pour décrire les dynamiques sociales et spatiales dans lesquelles des populations d'artistes, en s'installant dans des espaces dévalorisés (quartiers populaires), participeraient à leur requalification esthétique et économique (quartiers d'artistes), avant d'être elles-mêmes évincées dans certains cas. Ce retour des études sur le phénomène de la gentrification distingue les approches anglo-saxonnes et européennes, avant d'interroger plus précisément la place des artistes dans ces processus. Loin de toute lecture déterministe, il s'agit de comprendre comment la présence des artistes agit sur la fabrique urbaine.

## 1.1 Deux lectures de la gentrification : économie urbaine et dynamiques sociales

Si la gentrification occupe une place centrale dans les analyses des relations entre artistes et ville, c'est qu'elle offre un cadre pour interroger les effets sociaux et spatiaux de la présence artistique dans les quartiers urbains. Elle a ainsi servi à qualifier des situations où l'installation d'artistes

[11] Les représentations de l'artiste comme « génie créateur », figure singulière ou marginale relèvent d'une mythologie artistique héritée du romantisme. Elles ont été critiquées par la sociologie de l'art, qui montre que l'artiste est une position socialement construite et institutionnellement reconnue (Bourdieu, Les règles de l'art, 1992 ; Moulin, L'artiste, l'institution et le marché, (L'artiste, l'institution et le marché [1992] 2012)1992 ; Becker, Les mondes de l'art, 1988).La discussion de cette figure est approfondie dans la section 3.2.

s'inscrit dans des dynamiques plus larges de revalorisation, tout en suscitant des débats sur la complexité et la non-linéarité de ces processus.

### a. Définir la gentrification : un concept américain rejeté en France

Le terme « gentrification » désigne le processus de transformation à la fois physique, économique et social de quartiers anciens et centraux. En général, il implique des changements sur les marchés fonciers et immobiliers, une modification du stock de logements du quartier, ainsi qu'un déplacement de la population défavorisée au profit d'une population à pouvoir d'achat plus élevé.

Ce terme anglo-saxon, utilisé pour la première fois par la sociologue britannique Ruth Glass dans les années 1960, fait l'objet de débats animés dans la communauté scientifique anglo-saxonne depuis sa création, que ce soit en Angleterre (Hamnett 1997), aux Etats-Unis (Smith 1987 ; Zukin 1982), au Canada (Ley 2003). Un pan important des travaux sur la gentrification s'inscrit dans une approche marxiste, fondatrice de la géographie radicale défendue par des auteurs comme David Harvey ou Mike Davis (Clerval 2008). Selon cette perspective, la gentrification est perçue comme un mécanisme de reconfiguration urbaine indissociable des rapports de classe dans l'espace, et des logiques inégales de développement propres au capitalisme. Loin de se limiter à un seul champ disciplinaire, la notion est mobilisée dans la sociologie, la géographie, l'économie ou encore la science politique, donnant lieu à des débats sur les facteurs qui déclenchent le processus et sur les acteurs qui l'alimentent. Certains travaux mettent l'accent sur le rôle moteur d'une « nouvelle classe moyenne » (Zukin 1982 ; Hamnett 1997) dans ces processus, tandis que d'autres insistent sur l'action conjointe d'investissements publics et privés dans les centres-villes comme produit et vecteur de ces dynamiques. Dans de nombreux contextes étudiés à travers le monde, cette grille de lecture met en lumière les tensions entre recomposition sociale, inégalités urbaines et discours sur la mixité.

L'un des débats majeurs en géographie urbaine sur la gentrification oppose les approches par la production à celles par la consommation. L'article de Chris Hamnett intitulé « Les aveugles et l'éléphant : l'explication de la gentrification » (1997) présente le débat scientifique selon deux perspectives distinctes : celle associée à David Ley, expliquée par la restructuration sociale, et celle attachée aux différences de loyer, propre à Neil Smith. Rappelons que ce dernier, en adoptant une perspective économique, attribuait l'origine du problème de la gentrification à la différence

de loyer (*rent gap theory*)[12],tandis que le géographe David Ley abordait le problème d'un point de vue social, en termes de relation entre production et consommation. Pour Hamnett :

> « L'approche de Ley est centrée sur les changements dans la division sociale et spatiale du travail, les changements dans les structures d'emploi, la création des demandes culturelles et environnementales et leur traduction dans le marché du logement par un pouvoir d'achat accru de la nouvelle classe. Il tenait pour acquise l'existence de quartiers potentiellement adéquats pour la gentrification et voyait le processus principalement en termes de demande sur le marché du logement. Smith, pour sa part, a mis l'accent sur la production de logements gentrifiables par le mécanisme du différentiel de loyer. Il tenait pour acquise l'existence d'une demande de gentrifieurs potentiels et ignorait les raisons pour lesquelles un segment de la nouvelle classe moyenne optait pour un habitat en centre-ville » (Hamnett 1997 : 9).

En lisant la conclusion de Hamnett, on comprend que la clé du problème de la gentrification ne réside pas uniquement dans la solution de Ley ou Smith, mais que ce phénomène repose sur un mécanisme du rapport de consommation et de production de la culture :

> « La culture et la consommation ont une place centrale dans l'explication de la gentrification. Comme Ley, Mullins et d'autres l'ont indiqué, le point de départ adéquat est constitué par les changements dans les structures de production et dans la division sociale et spatiale du travail, qui ont conduit à la désindustrialisation des économies capitalistes avancées et à la croissance du secteur des services. Ces évolutions ont à leur tour induit l'expansion rapide d'une nouvelle classe moyenne, liée à la concentration des fonctions-clés financières, juridiques et autres, dans un nombre relativement restreint de grandes villes telles que New York, Paris et Londres, ainsi que dans de nombreuses autres grandes agglomérations comme Vancouver, Toronto, Sydney et San Francisco. C'est dans ces villes que la gentrification a été la plus marquée. » (Hamnett 1997 : 9).

Ces approches mettent en évidence des logiques imbriquées entre l'évolution structurelle du marché immobilier et les choix résidentiels d'une nouvelle classe moyenne. Elles ouvrent la voie

---

[12] Le *rent gap* (« écart de rente foncière »), théorisé par Neil Smith (1987), désigne la différence entre la valeur actuelle d'un terrain, déterminée par son usage en place (*capitalized ground rent*), et la valeur potentielle qu'il pourrait atteindre dans le cadre d'un usage jugé « plus élevé » ou « plus rentable »(*potential ground rent*). Cet écart peut être comblé, partiellement ou totalement, par des processus tels que la réhabilitation, la reconstruction ou le changement de fonction des bâtiments, dont la gentrification est un exemple typique : l'appropriation d'anciens quartiers populaires par des populations à revenu plus élevé entraîne une hausse de la valeur foncière jusqu'à se rapprocher de son potentiel maximal. Smith, Neil. 1987. « Gentrification and the Rent Gap ». Annals of the Association of American Geographers 77(3):462-78.

à une interrogation sur le rôle des acteurs culturels dans ces dynamiques. Toutefois, si l'on ignore les raisons pour lesquelles une classe sociale plus aisée que celle présente au moment de la gentrification préfère le centre-ville, une part de ces analyses restera cachée.

Dans le contexte français, ces dynamiques ont été appréhendées avec prudence : par réticence à l'encontre d'un propos jugé radical, venu d'outre-Atlantique, la notion de gentrification a longtemps été reçue avec réserve, voire rejetée, au profit d'autres concepts comme celui de reconquête ou de revalorisation Clerval 2008, Rousseau 2010). Une telle réticence s'explique d'une part par l'écart dans le modèle d'urbanisation entre les villes européennes et américaines ou britanniques, et d'autre part par le rôle dominant de l'État et du pouvoir local dans les villes françaises, celui-ci atténuant les conséquences économiques et sociales de la désindustrialisation sur les territoires (Rousseau 2010). Par ailleurs, le déclenchement du phénomène a été plus tardif, comme le souligne cet extrait :

> « Dans ces villes françaises [Roubaix, Le Havre, Marseille] à tradition industrielle et portuaire, le départ des activités économiques et des classes moyennes ne s'est généralement produit qu'après [et sous l'effet de] la crise du fordisme, et donc plus tardivement qu'aux États-Unis où ce phénomène s'est produit au cours même de l'ère fordiste. » (Rousseau 2010 : 62).

D'une manière générale, cette opposition a orienté les travaux scientifiques en études urbaines dans le monde francophone vers une discussion des idées de Ley, qui se concentre sur l'effet de changement social et spatial du monde du travail sur les espaces urbains. Les principaux théoriciens de la notion ont eu tendance à superposer cette idée au phénomène de « métropolisation ». Cette réflexion amenant parfois à considérer les transformations comme des « stratégies délibérées des pouvoirs publics dans le cadre de la concurrence internationale des villes » (Clerval 2008: 4).

Considérant que les villes françaises, et encore moins Paris qui « n'a pas connu l'abandon et le déclin comme certains centres-villes américains, délaissés pour des banlieues riches et confortables » (Clerval 2008), étaient peu étudiées sous le prisme de la gentrification, Anne Clerval entreprend d'actualiser le débat dans sa thèse en analysant le quartier de Belleville. Cette réticence tient en partie au fait que Paris *intra-muros*, au cœur d'une agglomération de près de 10 millions d'habitants, a toujours été un espace central valorisé et partiellement bourgeois, ce qui semblait peu compatible avec l'image d'un centre-ville en déshérence que la gentrification

viendrait « sauver ». Pourtant, cette différence de contexte ne suffit pas à invalider la pertinence du concept : elle invite au contraire à l'adapter aux réalités locales, en tenant compte des configurations historiques, sociales et culturelles propres aux villes françaises.

Si les travaux de Clerval (2008) rappellent que Paris n'a pas connu les trajectoires de déclin propres à certains centres-villes nord-américains, plusieurs études empiriques permettent néanmoins d'illustrer comment la notion de gentrification peut être adaptée au contexte français. Ces cas, sans être examinés en profondeur ici, donnent à voir la progression du processus – plus ou moins linéaire – et les différents registres par lesquels il se manifeste. Certains travaux, comme celui de Van Criekingen et Fleury (2006) sur les quartiers d'Oberkampf à Paris et de Dansaert à Bruxelles, montrent que la gentrification, telle qu'elle s'adapte au contexte européen, met en lumière des dimensions particulières de la recomposition urbaine. Ces auteurs soulignent notamment le rôle central des transformations du paysage commercial comme marqueur tangible du réinvestissement, en étroite relation avec la présence d'acteurs culturels. D'autres travaux, à l'image de l'analyse de Chabrol (2011) sur Château Rouge, saisissent la gentrification à l'échelle du quartier dans ses dimensions à la fois commerciales, résidentielles et symboliques. Pris ensemble, ces exemples soulignent l'intérêt des approches comparatives pour éclairer le lien fort entre ancrage culturel, attractivité et recomposition urbaine.

En résumé, la gentrification désigne une forme de transformation qui produit de la centralité et la valorisation de l'espace urbain par des dimensions commerciale, résidentielle, symbolique. Elle suppose un lien causal entre la présence des acteurs culturels et des activités et les réinvestissements de territoires centraux, qui conduit à une transformation des paysages urbains.

Ces perspectives illustrées par les contextes français, l'analyse de cas concrets permet d'éclairer les conséquences de la transformation sur les plans physique, social et économique : certains cas se révèlent particulièrement éclairants pour comprendre comment la gentrification se manifeste dans des contextes singuliers et comment elle interagit avec d'autres dynamiques urbaines, notamment artistiques.

### b. Gentrification et identité artistique

Le terme de gentrification est devenu aujourd'hui un élément du langage courant. Celui-ci est communément admis comme « le processus par lequel la population d'un quartier populaire fait

place à une couche sociale plus aisée ».[13] Ce phénomène est associé à un facteur culturel, tel qu'on constate dans les études : le changement de population d'un quartier est souvent précédé par son investissement par les artistes. Pour analyser de près les effets de l'installation d'artistes, nous pouvons nous concentrer sur quelques cas parisiens. Les exemples de Montmartre, de la Plaine Monceau ou de Belleville permettent d'observer comment l'implantation d'artistes s'inscrit dans des logiques à la fois économiques, sociales et symboliques, révélant des formes différenciées de transformation urbaine. Ces cas historiques offrent ainsi un cadre de compréhension précieux pour interroger les liens entre identité artistique des territoires et logiques de transformation urbaine, notamment dans les façons dont les artistes, par leurs pratiques situées, participent aujourd'hui à la fabrique des territoires urbains.

Dès le XIX$^{e}$ siècle, avant même que le terme de gentrification ne soit forgé, les lieux de création et d'habitation des artistes ont contribué à redéfinir les usages, les valeurs et les formes sociales de certains quartiers : « Au début du XIXe siècle, les artistes habitent à côté des artisans par affinité de métier ou dans les palais des grands princes d'Europe » (Van Criekingen et Fleury 2006).

En s'appuyant sur le concept de « champs »,[14] qui permet à Bourdieu (1992) de démontrer l'émancipation du monde littéraire au XIX$^{e}$ siècle, Van Criekingen et Fleury retracent le choix d'emplacement des artistes à Paris pour montrer la production d'un espace symbolique autonome dans le quartier de Montmartre. D'une manière générale, au début du XIX$^{e}$ siècle, les artistes vivent soit avec les artisans (par affinité de métier), soit avec la noblesse, dans les palais. Mais au cours des siècles, ils quittent leur position classique par appétit d'autonomie : cela signifie rompre avec le monde artisanal (lié à une forme d'artisanat servile) et avec la noblesse (soumission au

---

[13] *Dictionnaire Le Robert*, https://dictionnaire.lerobert.com/definition/gentrification http://www.larousse.fr consulté le 20/08/2025.

[14] Chez Pierre Bourdieu, un champ désigne un espace social spécifique, relativement autonome, à l'intérieur de la société globale. Il ne s'agit pas d'un lieu physique, mais d'un espace de relations entre des acteurs, des positions et des pratiques. Un champ est structuré par des règles propres, dans lequel des acteurs engagés luttent pour des enjeux spécifiques qu'ils jugent importants parce qu'ils en ont incorporé le sens. Chaque champ fonctionne selon une logique qui lui est propre (champ artistique : l'art pour l'art, champ économique : les affaires sont les affaires) et distincte des autres sphères sociales. (Bourdieu 1992).

pouvoir politique), pour s'émanciper, choisir eux-mêmes leur place, et éventuellement se revendiquer marginaux.

*Les cas de Montmartre et Belleville : l'artiste moteur et vecteur de recomposition sociale et spatiale.*

Le cas de Montmartre est éclairant pour étudier le lien causal entre présence artistique et recomposition urbaine, laissant à penser que la gentrification ne constitue pas un phénomène récent. D'après les analyses détaillées d'Ambrosino et Sagot-Duvauroux (2025), Montmartre, au tournant du XXe siècle, connaît une configuration urbaine particulièrement adaptée à l'ancrage de son identité « bohème ». D'abord, le quartier se caractérise par une grande mixité sociale et culturelle. Le bas du quartier, en pleine mutation urbaine, réunit une vie nocturne intense, des milieux artistiques alternatifs, des ouvriers, des intellectuels engagés ainsi qu'une population modeste. Ce brassage social forge un « esprit montmartrois » (Ambrosino et Sagot-Duvauroux 2025), marqué par une posture contestataire, laquelle influence les différents milieux qui cohabitent au sein d'un espace urbain en effervescence. Par contraste, le haut Montmartre conserve un caractère plus rural et populaire, avec des conditions de vie difficiles dans des logements modestes, où la solidarité et la débrouillardise façonnent un tissu social particulier. C'est dans ce contexte hétérogène et populaire que les artistes, souvent en marge, identifient un lieu d'émancipation, notamment au sein du Bateau-Lavoir, « laboratoire de l'art »[15] de l'avant-garde artistique dans la première moitié du vingtième siècle. (Fig. 8).

[15] Cette maison est transformée en atelier d'artistes en 1889 par l'architecte Paul Vasseur. Selon le mot de Max Jacob c'est un « laboratoire de l'art ». En 1965 le bâtiment fut racheté par la Ville de Paris et l'état avec l'intention de le faire restaurer ; en 1969 il fut classé monument historique. Vétuste et fragile avec ses charpentes en bois, le Bateau-Lavoir fut détruit par un incendie le 12 mai 1970. En 1978 un ensemble de vingt-cinq ateliers d'artistes fut reconstruit à cet endroit. https://expositions.bnf.fr/paris/grand/015.htm



Figure 8 : Incendie au Bateau-Lavoir, 12 mai 1970, archive de la BNF.

Dans un premier temps, l'installation des artistes à Montmartre ne provoque pas de hausse des prix de l'immobilier, même si le quartier est pauvre et marginal (Velasco Lugo 2012). Le changement est symbolique et lié à l'identité « bohème ». En effet, c'est le refus des lieux de pouvoir qui pousse des artistes à faire le choix d'un quartier marginal, populaire au plus près des artisans. C'est ce mouvement qui fonde la renommée du village de Montmartre.

Dans la seconde moitié du XIX$^{e}$ siècle, encore à Paris, la concentration des ateliers d'artistes dans les quartiers spécifiques participe à l'appellation de « quartier d'artiste ». Celui-ci indique un espace marchand et culturel, défini à la fois par son bâti et par les objets qui y circulent (Charpy 2009). Cette concentration est tellement importante que la fréquentation de l'artiste est recherchée (Charpy 2009). En effet, comme le montre l'étude de Charpy sur la Plaine Monceau, dans le contexte parisien de la fin du XIX$^{e}$ siècle, les ateliers d'artistes deviennent progressivement des éléments valorisants du tissu urbain, attirant une bourgeoisie en quête de distinction sociale « dans une ville uniformisée par les règles d'urbanisme » (Charpy 2009). À travers ces espaces

atypiques, entre lieux de création, objets de curiosité et symboles d'originalité, la bourgeoisie invente de nouvelles manières d'habiter, de consommer et de se définir culturellement.

Le cas de Montmartre ne relève pas d'un processus de gentrification ou d'embourgeoisement au XIX$^{e}$ siècle, dans la mesure où l'installation des artistes ne s'accompagne ni de spéculation immobilière ni d'un remplacement social visible. À cette période, les artistes, qui fuient les normes bourgeoises, s'installent dans des marges sociales et géographiques, et leur présence reste largement indifférente aux investisseurs.

En revanche, au cours du XX$^{e}$ siècle, cette implantation progressive se transforme en une présence structurante, dont les effets dépassent le simple cadre résidentiel. La concentration d'artistes contribue alors à forger une identité culturelle forte, qui joue un rôle central dans la transformation du quartier. Montmartre cristallise ainsi des tensions entre ancrage artistique, reconnaissance symbolique et recomposition urbaine, bien au-delà de la seule montée des prix ou du remplacement social typiquement associés à la gentrification.

L'examen de l'évolution de ce quartier montre que la dimension artistique ne constitue pas un simple effet secondaire du changement urbain, mais peut devenir un moteur actif de recomposition sociale et spatiale.

Si l'on fait un saut temporel pour discuter de la présence des artistes en création et de son effet sur le quartier, Belleville révèle une facette des mécanismes complexes de transformation. C'est ce que fait Sophie Gravereau (2010), en enquêtant sur des artistes plasticiens (peintres, sculpteurs, graveurs, photographes) installés à Belleville (Fig. 9). En se penchant sur les activités des artistes ayant des rattachements différents, elle propose une analyse des processus de transformation d'un quartier ouvrier à travers les dynamiques locales issues de l'interaction de plusieurs facteurs. D'abord, les artistes ciblent certaines zones spécifiques du quartier, ce sont des lieux historiquement marqués par une activité manuelle : « la création n'a pas envahi tout l'espace urbain, préférant [...] les anciennes zones artisanales et industrielles » Gravereau (2010). Le cas échéant, l'installation des artistes se fait préférablement à proximité ou avec leurs pairs : « les artistes et autres personnalités du monde artistique privilégient les lieux où sont déjà rassemblés ateliers de création et lieux d'exposition ». Acteurs de leur quartier, ils en stimulent les transformations. Ils provoquent la rénovation d'anciens sites industriels, d'anciens commerces où ils se sont installés, parfois avec le concours de la municipalité. D'un point de vue sociologique, la

présence d'artistes, valorisant le quartier par leur visibilité et l'organisation de manifestations culturelles, a contribué à transformer le tissu local et a encouragé l'installation de nouvelles populations plus aisées. Pourtant, lorsqu'ils sont installés, les artistes formulent le souhait de devenir avant tout des habitants :

> « Une fois installés dans leur lieu de création, ils désirent ensuite se fondre et se confondre dans le tissu urbain, faisant ainsi de la composante artistique un des éléments caractéristiques de l'identité du quartier. Les artistes deviennent ainsi des acteurs bellevillois au même titre que les ouvriers, les artisans, mais aussi les Asiatiques ou les Juifs Séfarades. » (Gravereau 2010:14)

Reste à signaler tout de même, que les artistes ne sont pas toujours motivés par une insertion totale : à Belleville, « si l'installation des plasticiens dans le quartier s'est effectuée sans difficulté majeure, à travers une mise à distance territoriale des différentes communautés, la proximité spatiale peut parfois se révéler complexe. » Sophie Gravereau recueille le témoignage d'un groupe d'adolescents qui se sent privé de son terrain de jeu et qui ressent la distance avec les artistes : « Avant, on était ici chez nous avec eux, on squattait ensemble. On ne fait rien dans leur atelier, on reste devant. On ne doit pas être assez bien sauf quand ils ont besoin de nous ». (Gravereau 2010 :12)

À noter également que les artistes en question ont investi une ancienne usine de clés, d'abord de manière illégale, puis sous contrat de bail précaire avec la Ville de Paris et que les lieux ont été depuis entièrement rénovés pour accueillir des artistes en résidence[16]. Enfin, l'insertion des artistes dans le quartier, toujours du fait du « partage territorial » (Gravereau 2010), ne permet pas systématiquement des échanges mutuels véritables. Les habitants historiques, par exemple, ne se déplacent pas volontiers aux portes ouvertes des ateliers. Réciproquement, les artistes ne se rendent pas aux repas organisés dans la cité du bas Belleville, chacun demeurant au sein de son groupe social.

[16] https://www.prost-architectes.com/la-forge-de-belleville/ consulté le 21/08/2025.




Figure 9: à gauche Plan de Paris avec repérage de Belleville, Gravereau 2012
à droite Ateliers d'Artistes de Belleville[17]

A la lecture de ce travail, il apparaît également que le domaine artistique étudié — en l'occurrence des plasticiens (peintres, sculpteurs, graveurs, photographes) installés à Belleville — relève d'une tradition artistique plus institutionnelle et moins ancrée dans les cultures urbaines, subculturelles ou alternatives. Cette caractéristique n'est pas anodine. Une hypothèse pour comprendre l'insertion parfois distante de certains artistes réside dans le type de référentiel esthétique mobilisé : tous les registres artistiques ne se prêtent pas avec la même intensité à un dialogue quotidien avec le quartier et avec ses habitants.

*Le cas newyorkais : l'artiste comme acteur de la gentrification.*

Bien que la forte présence de la population artistique ait eu des répercussions sociales et symboliques sur l'espace depuis le XIXe siècle, c'est au cours de la transformation des quartiers industriel newyorkais dans les années 1950, que l'artiste devient un acteur de gentrification.

Il occupe en effet une position charnière dans le réinvestissement matériel et la revalorisation symbolique d'un quartier. Attirés par des loyers bas et des espaces vastes dans des zones délaissées, les artistes transforment ces lieux en mobilisant leurs capacités créatives, utilisant les

[17] En ligne, consulté le 20.10.2025 : https://ateliers-artistes-belleville.fr/lassociation/notre-histoire/

propriétés matérielles des lieux industriels pour la production. Ainsi, la transformation des quartiers devient un cas emblématique qui influence la sociologie urbaine du XX$^{e}$ siècle.

Le rôle des artistes dans la gentrification est loin d'être neutre et peut même apparaître ambivalent (Zukin 1982). La sociologue américaine Sharon Zukin (1982) analyse le phénomène de « reconquête du quartier industriel » newyorkais à la fois sur le plan économique (remplacement des activités industrielles par des activités tertiaires), artistique et social. Elle montre notamment comment ces transformations ont donné naissance à un mode de vie qu'elle nomme « loft living ». L'étude de cas qu'elle consacre au *Lower Manhattan* (Fig. 10*)* constitue un exemple emblématique de reconfiguration économique et urbaine liée à l'installation d'artistes et à la réutilisation des espaces industriels à l'usage artistique et résidentiel. Située à l'extrémité sud de l'île de Manhattan, cette zone comprenait plusieurs quartiers désindustrialisés dans les années 1950 tels que Greenwich Village, Tribeca, Chinatown, ou encore le Financial District.

L'analyse de Zukin part de sa propre expérience d'habitante dans le quartier de Greenwich Village où elle s'installe en 1975 et vit dans un studio d'artistes, fruit de la transformation récente d'un atelier clandestin de confection (1982). Elle commence par observer le changement des deux années qui suivent son installation. La reconversion d'usage des bâtiments et leur transformation sont présentées à partir d'une analyse qui tourne autour d'une élite urbaine hybride, constituée de mécènes, urbanistes, investisseurs et propriétaires, mais aussi de promoteurs, d'institutions culturelles et d'artistes, jouant tous un rôle dans le changement de destination du lieu.

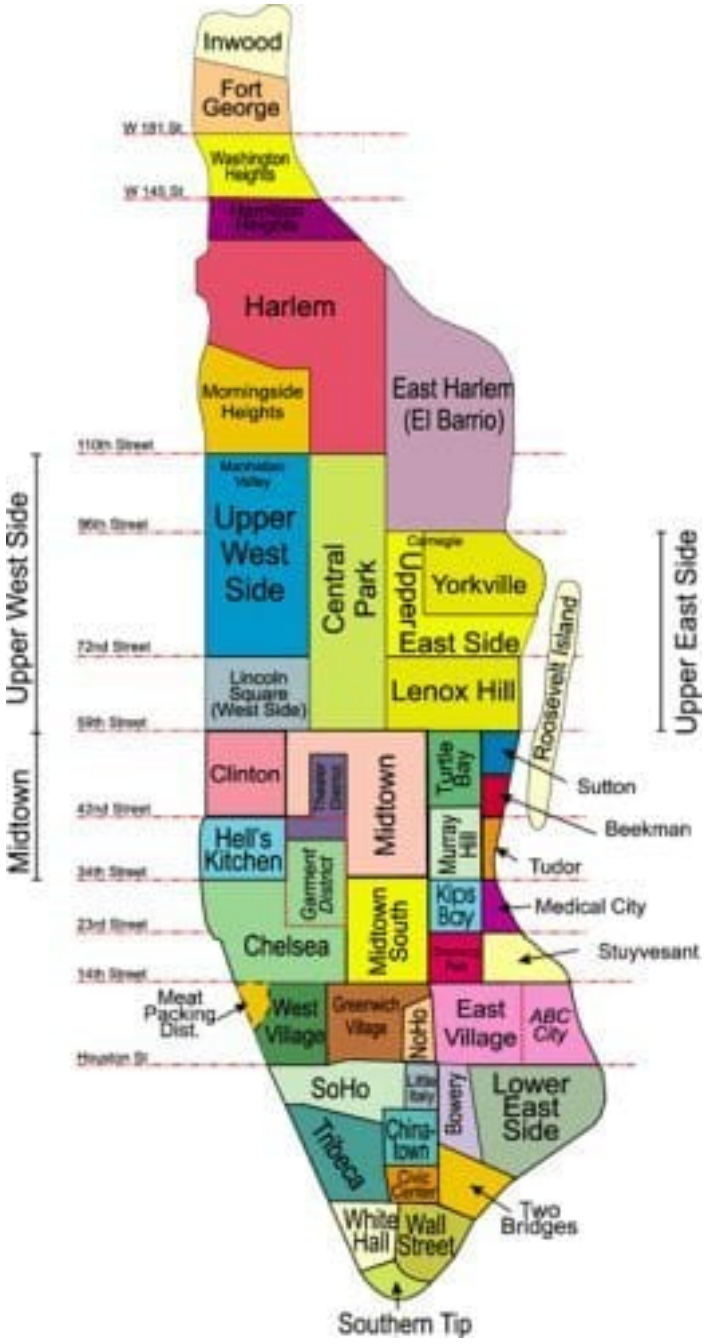



Figure 10 : Les quartiers de Low Manhattan, Newyork City Guide.[18]

[18] La carte des quartiers de Manhattan est extraite du site New York City Guide. La présentation de type « guide d'initiés » qui figure dans le texte d'introduction du site est particulièrement intéressante dans le cadre de cette étude, qui porte sur la transformation de différents quartiers de Manhattan, car elle montre

D'abord, les propriétaires des bâtiments augment le loyer et refusent de renouveler le bail des locataires industriels.

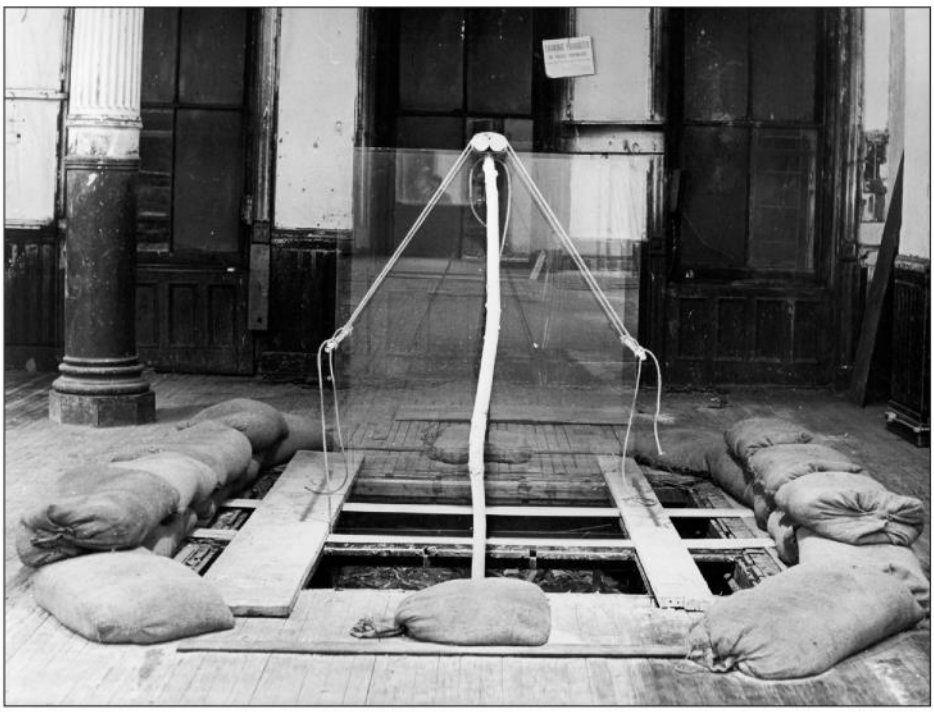


Figure 11 : George Trakas, The Piece That Went Through the Floor, « Inaugural Show », 112 Greene Street, octobre 1970-janvier 1971.© Richard Landry.[19]

Cette transformation prépare le terrain à la construction du marché des lofts qui désigne l'aménagement d'entrepôts ou d'ateliers en espaces d'habitation ou studios d'artistes, selon un processus volontaire. Ce processus est organisé par les nombreux acteurs impliqués dans l'esthétique matérielle des lieux. La production d'une esthétique autour du « loft living » se situe au carrefour de l'émergence de nouvelles formes d'art (*action painting*, art conceptuel,

ce qu'est devenue Manhattan aujourd'hui : « Every Manhattan neighborhood has a different vibe to it, with different shops, restaurants, cafés and attractions. These neighborhoods are almost all a 20-30 walk within (no stopping), but it might surprise you how easy it is to identify the character of each Manhattan neighborhood as you visit them – and how different things are from one block to the next » Consulté le 20/10/2025 en ligne : https://www.nycinsiderguide.com/manhattan-neighborhood-map

[19] Consulté le 12.02.2024 en ligne : https://books.openedition.org/pur/272613.

performances, etc.) (Fig.11) et de la mise en œuvre d'une stratégie d'accumulation économique qui, ensemble, ont rendu visible et solidement ancré à partir du quartier de SoHo un « marché des lofts partout à l'échelle de Manhattan. » (Dansereau 1986).



Figure 12 : Carl Andre, Floor Piece, « Andre, Castoro, Strider », 10 avril-8 mai 1971, 112 Greene Street[20]
© White Columns.

Dans l'analyse de la fabrique sociale et esthétique du « loft living » à SoHo, plusieurs auteurs ont souligné l'importance de l'image de la marginalité cultivée par les artistes dans les années 1970. Les espaces investis n'étaient pas immédiatement transformés ou rénovés, mais conservés dans un état de semi-abandon, contribuant à en forger le style. Comme le note Cristelle Terroni (2014), cette « esthétique du taudis » participait d'une mise en scène d'une communauté artistique située en marge des circuits institutionnels et commerciaux. À travers cet usage volontaire de lieux délabrés, c'est toute une stratégie de positionnement artistique qui se déploie. L'exemple du 112

[20] Consulté le 12.02.2024 en ligne : https://books.openedition.org/pur/272613.

Greene Street (Fig. 12), décrit par le critique d'art du New York Times Peter Schjeldahl en 1971, illustre parfaitement cette logique :

> « [Le 112 Greene Street est] sans doute l'espace d'exposition le plus étrange de toute la ville. Avec un éclairage très mauvais, des murs décrépis et un sol abîmé, l'immense rez-de-chaussée et le sous-sol de cet espace d'exposition sans nom et sans organisation formelle (situé dans un immeuble appartenant à l'un des artistes [Jeffrey Lew]), expose actuellement des œuvres dont certaines se distinguent à peine des éléments d'architecture en ruine de ce qui était avant une entreprise de récupération de tissus et un entrepôt. » (Schjeldahl cité dans Terroni 2014).

Cette évocation montre que les premiers ateliers de SoHo s'inscrivaient dans une volonté d'« habiter l'art » profondément liée à la matérialité des lieux et à leur charge symbolique. Elle permet également de comprendre comment cette image, à la fois précaire et expérimentale, a pu contribuer à la valorisation culturelle, puis économique du quartier. Il faut ajouter à ce mécanisme de valorisation le facteur de la propriété. Parmi les artistes qui investissent ce nouvel espace, l'un d'eux a pu acheter (Jeffrey Lew), et donc abriter l'initiative artistique.

*Les artistes comme groupe social et acteur collectif*

Si la lecture de Sharon Zukin éclaire certaines des dynamiques que l'on vient de mentionner, le rôle des seuls artistes ne suffit pas à expliquer le processus de transition des anciens quartiers industriels. Dans cette perspective, on peut solliciter l'analyse de Clech (2024), pour qui le cas de SoHo illustre de manière paradigmatique un processus de « recyclage territorial », participant à la fois à la consécration d'artistes et à la revalorisation de lieux marqués par la désindustrialisation (Clech 2024 :150). Relayé par les politiques publiques à la recherche de cette catégorie de population pour « revitaliser » des quartiers en déclin (Vivant 2007), ce paradigme a contribué à imposer la gentrification comme grille d'analyse privilégiée pour penser l'articulation entre espaces et populations. C'est précisément ce que met en évidence Jean-Samuel Bordreuil (1994), qui dans la continuité des analyses de Zukin, approfondit le décryptage pour montrer la part des artistes dans la réorganisation des usages de l'espace et la redéfinition des centralités, autour d'une scène artistique avant-gardiste, à partir des années 1960.

Le quartier de la confection jusqu'aux années 1950, Downtown avant SoHo, est d'abord une zone industrielle entourée d'autres secteurs industriels au sud et résidentiels au nord. Dès le début des années 1960, les artistes investissent illégalement les lofts vacants de SoHo, à la fois pour produire

et pour vivre, profitant des vastes volumes hérités du passé manufacturier. Ces lieux, d'abord perçus comme provisoires, se transforment en ateliers-habitations au cœur d'un processus de structuration collective : coopératives d'achat et mobilisations contre les projets de rénovation débouchent sur des victoires juridiques et permettent la transformation légale des ateliers en lieux d'habitation. La morphologie et la matérialité du site autorisent la production de formes artistiques inédites, adaptées à ces espaces monumentaux. Bordreuil insiste sur les propriétés morphologiques et sociales de SoHo qui entrent en résonance avec les formes artistiques qui s'y développent.

> « La première des qualités de site exploitée dans les lofts de SoHo, c'est l'espace intérieur : c'est là que se développent les premiers "big works", les travaux "encombrants", qui ne peuvent précisément être montés que là. […] Deuxième trait de site, actualisé, exploité, par une deuxième mouvance artistique : le contexte industrieux du quartier et la valorisation esthétique des "found objects". SoHo, avec ses petites entreprises, ses ateliers de mécanique, ses magasins de gros, est une sorte de paradis pour l'artiste chineur. Il y fait son marché quotidien, ramassant toutes sortes de rebuts, de pièces détachées, d'objets dépareillés. La "tradition esthétique" au regard de laquelle SoHo comme "dépotoir" prend toute sa valeur est celle des "ready made" chers à Duchamp. […] Troisième trait de site, proche du précèdent, et troisième mouvement s'épanouissant dans les lofts de "Downtown" : le caractère industriel du quartier et l'esthétique du Pop Art. "Factory", c'est ainsi que A. Warhol nomme son atelier : non plus l'atelier de l'artisan, du travailleur manuel penché sur son ouvrage, mais "l'usine", la "manufacture", où les objets se fabriquent en série, où l'artiste les conçoit moins qu'il n'en multiplie la reproduction, les copiant donc, et se faisant le sujet, patient plus qu'inspiré, de leur démultiplication. » (Bordreuil 1994 : 169)

Les œuvres produites – *big works, found objects, ready made* – exploitent directement les qualités spatiales et symboliques du site : vastes volumes industriels, caractère manufacturier, localisation centrale. L'identité visuelle que ces œuvres confèrent au quartier est forte, elle attire. Parallèlement à la visibilité croissante des pratiques, c'est aussi la construction d'un récit collectif autour de SoHo qui attire des acteurs extérieurs — promoteurs, nouveaux habitants — qui transforment la valeur symbolique en valeur foncière.

Dans le prolongement de l'analyse de Bordreuil, il faut souligner la capacité des artistes à transformer l'espace en « paysage », en exploitant ses qualités spécifiques, à y inscrire des expériences sensibles et à produire un récit du lieu. Le paysage est ici entendu comme un milieu

rendu signifiant (Berque [2000] 2016)[21] par des créations *in situ*. Ainsi, loin d'un simple décor, SoHo devient à la fois le support, la matière et le moteur de la création artistique, tout en illustrant un processus type de gentrification où la valeur symbolique précède et prépare la valorisation immobilière. Pour Bordreuil, la transformation de SoHo n'est pas réductible à une simple causalité linéaire (où la présence d'artistes conduirait directement à la gentrification). Elle résulte plutôt de la conjonction entre la vacance industrielle, les propriétés morphologiques du bâti, les pratiques artistiques situées, les luttes collectives et évolutions juridiques, l'entrée progressive d'acteurs immobiliers et la médiatisation du quartier.

Le dépassement du schéma classique du SOHO, ne tient au fait que l'« invasion » ne porte pas d'abord sur un quartier résidentiel (avec remplacement d'une population résidente par une autre), mais sur un tissu commercial/industriel : les artistes rendent l'espace habitable (live/work) en réaffectant les usages (Hudson 1984). Dans ce cas, le « rôle des artistes » n'est pas seulement d'« arriver en premier », mais de produire (par leurs usages, aménagements, formes d'occupation) les conditions matérielles et symboliques qui rendent possible l'arrivée d'autres groupes — et parfois leur propre éviction. (*idem.* 1984).

Cette analyse suggère pour notre propre recherche l'existence d'un lien étroit entre les conditions matérielles d'un site (et ses propriétés), les pratiques artistiques qui s'y déploient et les dynamiques de transformation urbaine qu'elles contribuent à activer. Par imbrication, le lieu résonne avec l'activité créatrice : cette relation produit des formes spécifiques (*happenings*, *big works*) qui, en retour, reconfigurent la centralité, les usages et la fonction du quartier. Bordreuil parle à ce sujet d'une « charge identitaire » produite collectivement par le milieu artistique (Bordreuil 1994 :161).

Cette charge identitaire dont parle Bordreuil est évoquée dans un article de Richard Kostelanet, comme une production du milieu artistique formé à SoHo. Habitant du quartier lors de sa transition, il souligne que, dans les années 1960-70, les artistes de SoHo investissent les lofts par nécessité (espace, lumière), mais produisent ensuite un véritable milieu cohérent, doté d'une

[21] Augustin Berque décrit le paysage comme une relation sensible et symbolique entre un milieu et ceux qui l'habitent, relation produite par des pratiques, des usages et des récits (Berque, Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains, 2000).

culture propre, d'une sociabilité interne, et d'une capacité collective à façonner le quartier. (Kostelanetz 2003).

## 1.2 De l'attracteur à l'acteur : approches du quartier artistique et place de l'artiste dans les transformations urbaines

La transformation urbaine par l'art se manifeste de manière particulièrement visible dans les quartiers à forte concentration d'artistes. En tant qu'espaces d'interaction entre acteurs et territoire, ces quartiers constituent une échelle d'analyse privilégiée pour comprendre comment l'attractivité artistique participe à la fabrique urbaine. Nous retenons ici ce niveau d'observation pour examiner la manière dont différentes traditions de recherche conceptualisent le « quartier artistique » et, surtout, la façon dont chacune attribue un rôle précis ou, au contraire, marginal aux artistes eux-mêmes.

Dans la littérature anglo-saxonne, les terminologies qui qualifient ces espaces ont d'abord émergé dans un contexte de redéveloppement urbain post-industriel. Dans les années 1990, le Royaume-Uni a popularisé l'expression de « cultural quarter » pour désigner des projets de revitalisation fondés sur la culture dans des anciennes villes industrielles comme Manchester, Birmingham ou Bristol. Ce terme a ensuite été supplanté par celui de « creative cluster », davantage centré sur la structuration économique des industries créatives autour d'équipements culturels souvent prestigieux (Greffe 2002 ; Santagata 2002 cités dans Ambrosino 2013). Ces concepts — *clusters* et *cultural districts* — renvoient à des formes de planification stratégique visant l'innovation, l'attractivité et l'intégration de filières des industries créatives (Pilati et Tremblay 2007). Dans ces approches, la présence d'artistes est essentielle. Elle est principalement envisagée comme regroupée dans un territoire et intégrée à des dispositifs de production culturelle (Ambrosino 2013) en tant que facteur d'attractivité ou ressource économique**,** plutôt que comme acteur produisant des pratiques artistiques situées et inscrites dans des configurations spatiales spécifiques**.**

La littérature francophone mobilise le « quartier » comme une échelle d'analyse socio-spatiale de la ville (Ambrosino 2009; Traversier 2009; Boichot 2014 ; Michel 2018). Certaines études utilisent l'expression de « quartier artistique » pour mettre en évidence la manière souvent spontanée dont

ces espaces se constituent (Michel & Ambrosino 2019), tandis que d'autres insistent sur les effets de la territorialisation de la création (Boichot 2014). Afin d'éviter une réduction à la topographie, certains travaux soulignent la dimension symbolique attachée à ces espaces (Traversier 2009). Ici, l'artiste n'est pas seulement un élément d'attractivité : il est un usager, un habitant, un acteur qui contribue à modeler l'espace.

Une autre approche s'intéresse au rôle des équipements culturels dans la fabrique des quartiers dits « culturels ». Dans certains cas, ces équipements servent davantage de leviers stratégiques que de ressources pour les habitants. L'exemple de Newtown à Johannesburg, analysé par Vivant (2007), montre comment un équipement prestigieux peut être implanté pour attirer un public extérieur ou favoriser une requalification urbaine, plutôt que pour répondre aux pratiques culturelles locales. Ces démarches interrogent la dimension économique du pilotage urbain et la pertinence de qualifier ces lieux de « quartiers culturels » lorsque la fréquentation et la création ne proviennent pas du territoire lui-même. Elles tendent en outre à laisser de côté le rôle des artistes, ou à reléguer leur présence à un simple décor au service de la stratégie urbaine.

En contraste avec ces approches centrées sur un équipement emblématique et qui marginalisent l'artiste, son rôle réapparaît dans les analyses portant sur les friches culturelles. Étudiées souvent comme telles et dotées d'une forte charge identitaire (Roy 2004 ; Andres et Grésillon 2011 ; Morelli 2012; Morteau, Gangloff, et Ambrosino 2020), les friches culturelles constituent surtout un outil d'analyse du quotidien du quartier et des interactions sociales qui le façonnent. Traversier (2009) propose ainsi une perspective sociogéographique qui replace au centre les usages, les représentations et les dynamiques quotidiennes du quartier. En s'appuyant sur l'héritage de l'École de Chicago (notamment sur la notion d'écologie urbaine[22]) et sur des travaux de

[22] Notion introduite dans la sociologie française par l'ouvrage publié pour la première fois en français en 1979 sous le titre *L'École de Chicago : naissance de l'écologie urbaine*, puis réédité en 1984, présenté par Yves Grafmeyer et Isaac Joseph, Paris, 377 p. L'écologie urbaine, dans la perspective évoquée ci-dessus, est l'étude des relations réciproques entre les habitants et l'espace urbain : elle analyse comment un espace matériel, objectivé et apparemment neutre devient, par les logiques de peuplement, les appropriations et les formes de sociabilité, un lieu vécu et différencié ; elle examine aussi comment cet espace agit en retour, comme ressource ou contrainte, sur les pratiques et les perceptions individuelles et collectives. En d'autres termes, ce courant de pensée traite la ville en tant que « produit de la nature » qui « résulte des processus écologique » (Blanc 1998).

géographie urbaine soulignant le rôle de « médiateur du social »[23], elle montre que le quartier artistique ne peut être pensé comme une entité statique : ses identités sont réversibles, ses représentations évoluent, et sa qualification ne peut être dissociée de la manière dont il est vécu et pratiqué par les habitants. Avant d'être « artistique », le quartier est d'abord un lieu ordinaire, habité, traversé, investi.

Cette mise en perspective souligne l'intérêt d'une analyse attentive au rôle des artistes dans la constitution des quartiers artistiques. Selon les cadres conceptuels, ceux-ci apparaissent tantôt comme ressources économiques, tantôt comme acteurs situés de la transformation urbaine. L'étude du quartier comme processus — et non comme catégorie figée — permet ainsi de mieux comprendre comment les pratiques créatives, les usages quotidiens et les dynamiques sociales participent à la construction symbolique et matérielle de ces espaces. Dans la continuité de ces analyses, une focale spécifique sera ensuite portée sur plusieurs études de cas afin d'examiner de près la place et le rôle des artistes au sein de ces dynamiques spatiales.

### a. Reconnaissance des quartiers culturels : approches économiques et occultation de la dimension vécue

La notion de *district culturel* s'inscrit dans une lignée d'analyses économiques qui conçoivent la culture comme un secteur productif organisé territorialement, dans la continuité des travaux sur les *clusters* (Porter 1999), les districts industriels (Becattini 1989) et les industries créatives (Scott 1999 ; Santagata 2002 ; Mommaas 2004). Dans ces approches, la proximité spatiale favorise les effets d'agglomération, l'innovation, la circulation du savoir et la constitution de rentes symboliques.

Dans ces périmètres, effectivement, on trouve des entreprises enchâssées dans un système productif commun, où les acteurs culturels collaborent plus ou moins étroitement. Parfois, ces districts peuvent être labellisés ou bénéficier d'une appellation contrôlée, ce qui équivaut à un

[23] Sur ce point, la notion de territorialité permet de rappeler que l'espace urbain ne constitue pas seulement un cadre passif des interactions sociales, mais en façonne activement les formes et les dynamiques. Les configurations matérielles et symboliques des quartiers — aménagements, équipements, lieux publics, institutions culturelles — peuvent faciliter ou contraindre les échanges sociaux (Di Méo 2010).

droit de propriété intellectuelle. Cela encourage l'innovation et permet aux producteurs de culture de bénéficier de rentes (nous développons davantage les perspectives économiques sur la culture dans le prochain sous-section).

Toutefois, ces modèles restent centrés sur la production marchande de la culture et tendent à négliger les dimensions physiques, sensibles et quotidiennes des transformations urbaines. La reconnaissance d'un quartier ne peut pourtant se réduire aux logiques de gentrification ou aux dynamiques économiques mobilisées par les thèses de la ville créative. Comme le souligne Traversier (2009), le quartier artistique n'est jamais une entité statique : ses identités sont réversibles, ses usages évoluent, et son sens dépend de la manière dont artistes et habitants le vivent et le pratiquent. Autrement dit, l'agglomération d'activités culturelles ne suffit pas à expliquer la fabrique du milieu artistique.

L'évolution récente de certain territoire montre au contraire l'importance de dynamiques socio-spatiales portées par les artistes eux-mêmes, en lien avec les reconversions postfordistes des espaces métropolitains. Ambrosino (2013) défend ainsi l'idée que certains territoires possèdent une singularité fonctionnelle, créative et symbolique qui influence à la fois l'art et l'évolution urbaine. Ces « quartiers artistiques », issus d'initiatives multiples plutôt que d'une planification stratégique, cumulent des fonctions de création, d'exposition, de contemplation et de commercialisation, tout en favorisant la mise en relation entre artistes, réseaux et publics. (Ambrosino 2013 : 8).

En mettant l'accent sur les dimensions économiques, les politiques de district culturel laissent souvent dans l'ombre la dimension sensible et vécue de la ville culturelle. Or, comme le rappelle Saez (2021), dans les contextes urbains où art, science et technologie sont activés par les politiques publiques et intégrés aux logiques de développement, ce sont aussi des imaginaires, des expériences et des identités qui se recomposent. La vie culturelle urbaine quotidienne se construit précisément dans ces configurations hybrides, à la croisée des pratiques, des usages et des représentations.

### b. Comment les travailleurs culturels et créatifs investissent-ils différemment le territoire ?

La place de l'artiste n'est pas toujours très visible quand il est question des activités culturelles et créatives. La définition des notions de travailleurs créatifs et culturels, ainsi que leur distinction avec l'artiste est un point de débat dans la littérature, notamment en raison de la convergence croissante des sphères culturelle et économique. Depuis les années 2000, les activités relevant des secteurs culturels et créatifs sont considérées comme un ensemble homogène, souvent désigné sous le terme d'« industries culturelles et créatives » (Scott 1999 ; O'Connor [2007] 2010).

L'approche institutionnelle (citée par KEA 2006) tend à regrouper les activités culturelles et créatives par le fait que l'acte de création est un « travail » à part entière, caractérisé par l'importance de la créativité, la petite taille des entreprises, des conditions d'emploi souvent précaires et instables, la valorisation des dimensions personnelles dans les échanges, et une forte capacité d'adaptation des acteurs face à un contexte concurrentiel. Ainsi les activités culturelles comprennent les arts du spectacle, les arts visuels, le cinéma, l'édition, le jeu vidéo, la musique, le patrimoine, la radio, la télévision et la vidéo et les activités créatives renvoient à l'architecture, le design, le numérique et la publicité.

L'étude de Michel et Ambrosino (2019) interroge justement ces catégories et les liens avec le territoire d'implantation, en replaçant les travailleurs culturels et créatifs au centre de l'analyse. Dans un contexte post-industriel, leur enquête se focalisant sur le quartier Berriat à Grenoble met en évidence les convergences et divergences entre ces deux groupes, en particulier dans la manière dont ils investissent – ou non – leur territoire d'implantation.

Selon une approche d'analyse micro-géographique et qualitative les auteurs interrogent la pertinence de regrouper les activités culturelles et créatives sous un même ensemble, en se concentrant sur les interactions avec le territoire local. En plaçant la fonction industrielle au cœur de l'analyse, Michel et Ambrosino (2019) distinguent les travailleurs culturels des travailleurs créatifs en mesurant leur volonté de s'impliquer dans la vie sociale des quartiers où ils se regroupent. L'analyse des actions et réseaux des activités culturelles et créatives du quartier Berriat à Grenoble révèle l'émergence de ces deux catégories distinctes. Ces deux groupes, culturels d'un côté et créatifs de l'autre, sont liés par des caractéristiques communes et un

attachement similaire aux lieux, mais se distinguent par les relations qu'ils entretiennent avec leur territoire d'implantation.

Pourtant, si « les travailleurs culturels d'une part et créatifs d'autre part se distinguent par les relations qu'ils entretiennent avec leur territoire d'implantation » (Michel et Ambrosino 2019), la culture et la créativité sont l'une et l'autre perçues comme des activités économiques dans la dynamique urbaine. C'est précisément là que la nomination des quartiers créatifs et culturels joue sur le flou entre la notion de « créative » et « culturelle ». Si la culture vise la mise en avant de traits territoriaux particuliers, la créativité vise davantage la production et l'innovation dans un objectif économique. Cette confusion entre culture et créativité aide parfois des initiatives lucratives à bénéficier d'aides publiques. Dans un tel mécanisme il n'est pas question de faire intervenir les artistes en propre, ils sont réduits à l'état d'opérateur de la mutation urbaine.

Dans cette optique, pour certains auteurs, il est nécessaire de distinguer encore plus les arts (arts du spectacle et arts plastiques), les industries culturelles (cinéma, édition, musique enregistrée, etc.) et les industries créatives (architecture, design, etc.) (Grésillon 2014). Cette distinction principale réside dans le degré d'insertion dans les logiques de marché. L'artiste, relevant des arts, se consacre à la création d'œuvres uniques et n'a pas nécessairement la vente ou la consommation comme objectif prioritaire. Il jouit d'une liberté relative dans son travail (projets d'auteurs). Les artistes sont inclus dans la catégorie des activités culturelles, comme c'est le cas dans l'étude sur le quartier Berriat (Michel et Ambrosino 2019). Tandis que les entreprises culturelles et créatives cherchent, elles, à créer des produits davantage reproductibles dans le but de les vendre et d'en tirer un profit monétaire. Elles fonctionnent principalement en réponse à des commandes externes de clients. Ce rapprochement peut être vu par certains critiques comme un moyen pour les secteurs créatifs de bénéficier de l'aura et du prestige des arts ou de postuler à des soutiens publics, renforçant artificiellement le poids économique de l'ensemble.

Lorsqu'on se demande ce que deviennent les artistes dans ce contexte, ils s'avèrent être également des travailleurs créatifs (par exemple, un artiste monnayant ses compétences pour le design ou le multimédia), ce qui force à reconnaitre la dualité de leur rôle et de leurs trajectoires. Les travaux sur les trajectoires professionnelles montrent que de nombreux artistes sont poussés à faire preuve de compétences entrepreneuriales et monnayent leurs idées au profit des secteurs créatifs

(Michel et Ambrosino 2019 : 4). La logique du travail par projet et la compétition favorisent cette convergence.

Cependant, malgré la convergence, la nature de l'activité étudié peut s'avérer différente. Lorsque l'artiste agit en tant que créateur d'œuvres uniques et non reproductibles pour une expression d'auteur (Grésillon 2018), il s'inscrit dans la sphère de l'Art/Culture, avec une moindre dépendance à la commande et une tendance à l'engagement social local. Lorsque l'artiste monnaie ses compétences pour créer des produits reproductibles en réponse à des commandes externes (ex. design graphique, web design), il agit en tant que travailleur créatif, s'inscrivant dans la logique du marché et du modèle B2B, avec une orientation moins forte vers le lien social local. (Michel et Ambrosino 2019).

On peut alors se demander, dans le débat entre l'approche homogène des industries culturelles et créatives et l'approche différenciée fondée sur la logique de marché et l'interaction territoriale, si l'investissement territorial de l'artiste est modulé par le type d'activité exercée. Par exemple, l'implication dans la vie sociale du quartier pourrait constituer un trait hérité de la « culture », y compris lorsque l'activité principale tend vers l'économie créative, ce qui permet de nuancer l'opposition observée par certains chercheurs (Michel et Ambrosino 2019).

Quant à la place du territoire dans lequel se développent les activités culturelles et créatives, parallèlement aux activités de l'artiste, il apparaît pertinent d'interroger la pluralité des rapports au territoire. D'un côté, le territoire peut fonctionner comme un vivier d'entreprises ou de commanditaires, au sein duquel se concentrent des ressources économiques, des réseaux professionnels et des centres administratifs. D'un autre côté, ce même territoire peut correspondre à un espace de proximité — un quartier, une rue, un îlot — où se regroupent des artistes engagés dans des pratiques artistico-culturelles, entretenant avec ces lieux un rapport d'implication, d'usage et d'attachement particulier.

### c. La fabrique du quartier artistique : présence située et inscription spatiale

La littérature consacrée aux transformations urbaines met en lumière le rôle spécifique des artistes dans la dynamique des quartiers. Au-delà de leur activité créative, leur présence quotidienne et leurs pratiques sociales façonnent des espaces de sociabilité et contribuent à donner une identité aux lieux qu'ils investissent. L'analyse géographique et interactionniste

permet de saisir comment la territorialisation des activités artistiques procède avant tout de la manière dont les artistes habitent et pratiquent un quartier. C'est dans ce cadre que s'inscrit la réflexion suivante, qui interroge la contribution de l'artiste à l'identification des quartiers dits « artistiques ».

L'artiste, en travaillant mais également en vivant dans un quartier, participe à sa dynamisation locale. Sa présence et son usage des lieux, des commerces et cafés sont déterminants. Les espaces que fréquente l'artiste sont des points de rencontres et il les identifie comme des points de repères (Di Méo 1998). De quelle manière les lieux qu'il utilise participent-ils à la reconnaissance du quartier ? Partant de cette question, Boichot (2014: 1100) propose une typologie des lieux fréquentés par les artistes, des commerces aux cafés, en passant par les institutions culturelles et les espaces d'exposition. Ce tour d'horizon permet de conclure sur les modalités d'émergence d'un quartier artistique reposant sur un réseau de lieux. La typologie de ce réseau se compose de la manière suivante :

- des réseaux institutionnels, visant à promouvoir les acteurs et les institutions et à les fédérer, notamment pour pallier le manque de financements ;
- des réseaux dédiés à la promotion de la création locale et à la diffusion de la production ;
- des réseaux-ressources destinés à mettre en avant les artistes locaux ainsi que les qualités de l'environnement artistique et culturel, notamment en accompagnant l'implantation des artistes et artisans à Montreuil (Boichot, 2014 : 1102).

La reconnaissance et la médiatisation véhiculées par ces réseaux contribuent à la construction d'un effet de lieu (Di Méo, 1998) dans les quartiers artistiques. Cet effet, s'il participe à la visibilité et à l'attractivité du territoire, n'est toutefois pas nécessairement favorable aux artistes sur le long terme.

Dans une perspective complémentaire, Roy-Valex propose une lecture renouvelée de l'effet de lieu, non pas en en redéfinissant le concept, mais en en approfondissant l'usage à partir de l'expérience urbaine des acteurs. Elle invite ainsi à relier l'aptitude à la créativité à l'expérience même de la ville, dans ses dimensions à la fois matérielles, mais aussi « sensibles et idéelles » (Roy-Valex 2010 : 14). Cette approche met en exergue la manière dont la créativité individuelle peut

être incubée ou nourrie par la ville, en se concentrant sur l'environnement immédiat et sur la façon dont les travailleurs créatifs l'utilisent et l'expérimentent pour stimuler leur activité.

Dans ce cadre, le territoire d'implantation des artistes est envisagé comme une ressource pour la production, reposant sur plusieurs dimensions : la dotation en équipements culturels de proximité, les qualités formelles et esthétiques de l'environnement productif, ainsi que l'identité culturelle et symbolique du lieu et des communautés qui l'habitent (Roy-Valex, 2010 : 80). En mobilisant le cadre des effets de lieu, Roy-Valex cherche ainsi à déterminer si l'attractivité territoriale pour les créatifs — et, par extension, pour les artistes — est davantage liée à la représentation d'une ambiance urbaine stimulante et idéalisée qu'à de simples facteurs économiques ou de densité. Il s'agit, en ce sens, d'analyser la manière dont l'image et l'expérience sensible de la ville deviennent une ressource, à la fois pour les artistes et pour l'attractivité urbaine elle-même.

Cette lecture par les effets de lieu permet de revenir à l'analyse proposée par Boichot (2014). D'un point de vue géographique, l'étude des pratiques et des représentations spatiales liées à l'implantation locale des activités artistiques montre en effet que la territorialisation d'un quartier artistique résulte principalement des pratiques spatiales des artistes. Celles-ci se manifestent notamment par la visibilité de leurs activités, l'esthétisation de l'espace public et l'organisation collective autour de lieux de sociabilité ou de réseaux de promotion. À travers un questionnement sur la concentration des activités et leur spatialisation urbaine, Boichot se concentre ainsi sur les processus conduisant à la formation et à la pérennisation de quartiers de création dans deux grandes métropoles européennes, Paris et Berlin. Plus précisément, l'étude compare la commune de Montreuil et l'arrondissement de Neukölln, situés en périphérie de centres-villes concentrant de nombreux artistes. Contrairement à la perspective historique mettant en avant la fonction industrielle du lieu, Boichot décrit le quartier à travers une approche interactionniste, selon laquelle le quartier artistique se réfère à un espace urbain résultant de négociations, de pratiques sociales et spatiales impliquant divers acteurs, tels que les artistes, les administrations municipales, les habitants, les urbanistes, les spéculateurs fonciers et les visiteurs (Traversier 2009). Il se caractérise par une concentration d'activités artistiques, le fait que les artistes y résident, y travaillent et y exposent leur art. L'émergence de ces quartiers s'explique par

l'interaction complexe entre les acteurs mentionnés précédemment, qui contribuent à façonner l'environnement urbain et à lui donner une identité artistique distinctive.

L'étude de Boichot repose sur la mise en relation de l'activité artistique et de son inscription géographique, afin de saisir les variations du rapport à l'espace en fonction du contexte urbain dans lequel s'inscrit l'activité étudiée. Elle s'intéresse à la création plastique afin d'analyser la spécificité de l'inscription géographique de l'activité artistique. Rappelons ainsi que l'atelier du peintre ou du sculpteur se distingue de la salle de répétition du danseur ou de l'acteur (Boichot, 2014 : 1090). Les spécificités des champs des arts plastiques se traduisent en termes de lieux, d'acteurs et de réseaux.

Un pilier important de son analyse concerne les lieux des activités en général et l'atelier d'artiste en particulier. Le nombre d'ateliers d'artistes (mesurable à travers diverses sources comme les annuaires d'artistes, les catalogues d'expositions pour cerner la répartition des plasticiens, *etc*.) permet d'identifier une répartition géographique de ces derniers. En l'occurrence, l'auteur explique comment on se trouve au cœur d'une dialectique entre montrer et cacher, entre ouverture au regard et dissimulation.

Les réseaux se structurent pour répondre aux besoins des artistes (production, diffusion, soutient, *etc*.). Cet agencement spatial de la création (proximité des ateliers et de la rue, ouverture aux espaces publics) et un contexte urbain favorable à l'installation des artistes jouent un rôle important dans le degré de visibilité des artistes, de leurs créations et d'une façon générale dans la mise scène de la présence artistique dans le paysage urbain.

Comme l'a précisé Boichot, « la présence des artistes constitue un indicateur et non un déclencheur de processus complexes et spécifiques à chaque contexte urbain » (Boichot 2014 : 1093). Ainsi, l'existence de locaux vacants et le faible prix de l'immobilier dans ces espaces déclenchent l'arrivée d'une nouvelle population, dont des artistes. Les raisons d'installation des artistes sont diverses : financières, proximité au centre-ville, du réseau professionnel, familial ou amical, *etc*.

*Visibilité de la création et la publicisation des lieux de création*

L'étude de Boichot se base sur le constat suivant : le territoire est marqué par l'art tant que la création est rendue visible. La visibilité de la création dans l'espace urbain, comme élément de la reconnaissance d'un quartier artistique, est un point déterminant de son analyse (Boichot 2014).

La visibilité des lieux de travail se distingue soit par l'ouverture directe à l'espace public (la rue), soit à travers une ouverture ponctuelle au public (passants, visiteurs). Ainsi, la publicisation, c'est-à-dire la mise en avant et la diffusion publique de l'art, contribue au développement d'une esthétique spécifique partagée par certains artistes. Cette esthétique leur permet à la fois de se démarquer des autres habitants et d'autres domaines artistiques connexes. En d'autres termes, la publicisation de l'art créé un cadre commun dans lequel les artistes peuvent s'exprimer et se distinguer, tant au sein de leur communauté que par rapport à d'autres formes d'expression artistique.

La visibilité de la création dans l'espace public peut prendre deux formes : il s'agit soit d'une visibilité ponctuelle à travers des événements, soit de la traduction par le biais de signes et de bâtiments qui mettent en avant, de manière implicite, la présence artistique (Boichot, 2014 : 1099). L'association des caractéristiques des lieux et de la visibilité fait écho aux travaux qui associent la friche industrielle à la présence artistique dans les villes post industrielles (Andres et Grésillon 2011).

*La territorialisation des pratiques situées*

L'analyse de Boichot (2014) souligne ainsi combien la territorialisation des activités artistiques repose sur des pratiques spatiales situées : l'ouverture des ateliers sur la rue, l'investissement des lieux de sociabilité, la visibilité des œuvres dans l'espace public. Il s'agit de pratiques individuelles qui dessinent collectivement un réseau. C'est ce réseau qui participe à l'identification d'un quartier comme lieu artistique.

Ce processus est particulièrement marqué dans certaines zones de grandes métropoles européennes, tels que Paris ou Berlin, où les artistes s'installent pour bénéficier de loyers plus accessibles. Ces dynamiques locales, fondées sur la concentration d'ateliers et la mise en visibilité de la création, dessinent les premiers contours de ce que l'on peut appeler des « quartiers artistiques ». Elles ouvrent la voie à une lecture plus large de l'articulation entre création

artistique et transformation des espaces urbains, que nous développerons dans les sections suivantes. Toutefois, la focale sur le « quartier artistique » pose problème si l'on en fait un cadre analytique figé. Elle tend à réduire les dynamiques créatives à une simple délimitation géographique, alors que ce qui importe est la manière dont l'espace est pratiqué, habité et transformé. En ce sens, il paraît plus pertinent de raisonner en termes de spatialité, c'est-à-dire comme ensemble de relations sociales, matérielles et symboliques inscrites dans l'espace, plutôt que de se limiter à un périmètre territorial. Cette perspective nous permettra d'interroger les pratiques artistiques non pas à travers la stabilité d'un « quartier », mais à travers les interactions qu'elles suscitent et les usages qu'elles transforment dans l'espace urbain.

*Comment penser l'artiste à travers son expérience vécue dans le territoire où il exerce son activité créative ?*

A travers ces approches critiques, il apparaît que la figure de l'artiste est doublement sollicitée : comme acteur d'un renouvellement urbain spontané, mais aussi comme ressource symbolique mobilisée dans des stratégies plus larges de valorisation territoriale. Ce glissement nous amène à interroger le rôle des politiques culturelles urbaines dans la fabrique des villes contemporaines. La littérature existante considère en effet l'artiste comme producteur d'ambiance et acteur clé de la valeur territoriale : les artistes rendent visibles les territoires et participent à la transformation de leur identité. Toutefois, ces analyses tendent à négliger le rapport sensible de l'artiste à la matérialité de l'espace urbain. Outre que cette lacune entrave une compréhension approfondie du processus de gentrification, en occultant l'impact tangible de l'artiste sur l'environnement matériel et son rôle actif dans la transformation urbaine, une telle négligence du rapport de l'artiste à l'espace se prive d'une définition complète de l'espace urbain lui-même. D'ailleurs, par-delà ce qu'éprouvent les artistes face au territoire, n'existe-t-il vraiment aucun lien entre l'artiste et ce qui advient dans l'espace urbain ? C'est précisément par cette question que prend forme notre interrogation : comment penser l'artiste à travers son expérience vécue dans le territoire où il exerce son activité créative, et non seulement comme indicateur ou ressource des transformations urbaines ?

## 2. La création artistique à l'épreuve de l'économie politique urbaine

L'exploration du rôle de l'artiste dans la transformation urbaine nous amène à interroger les objets créés par les artistes : les œuvres ou les créations. Si l'œuvre d'art se réfère à quelque chose de non reproductible, la création signifie « l'acte par lequel l'artiste produit une œuvre »[24]. Dans ce sens, la création artistique indique à la fois l'objet créé par cet acte et le processus dans lequel il est produit. Ce sont des objets qui sont traditionnellement étudiés par l'histoire de l'art, la littérature ou la sociologie de l'art (Heinich 2002: 4).

Cependant, dans le prolongement d'une tendance urbanistique qui s'amorce et s'intensifie à partir des années 1980, la culture est de plus en plus mobilisée à l'aménagement des villes post-industrielles, leur permettant de renouveler les territoires et de reconstruire un développement économique. La création fait son entrée en géographie culturelle, se référant à une qualité d'objet d'art au sens « unique et non reproductible » (Grésillon 2016:4) du terme. Elle n'est pas détachée du créateur, au sens où l'émergence des créations dépend en premier lieu de l'initiative de ce dernier, sans qu'il n'y ait nécessairement d'objectif commercial ou marchand : on parle alors de création artistique. Ramené au champ de la géographie culturelle, la création artistique est un objet qui entretient des rapports intimes à la ville. Par sa présence, elle tisse des liens avec les espaces et les acteurs. Ce terme désigne à la fois la sphère de création et l'objet artistique créé par le créateur (Grésillon 2008:181).

Cette question de la définition de l'œuvre et de sa valeur n'est pas propre à la géographie culturelle. Elle se retrouve aussi dans l'économie de l'art. Comme le montre Nathalie Moureau (2014), l'économiste n'échappe pas à la nécessité de penser la spécificité de l'œuvre artistique : sa qualité ne peut être mesurée par des critères fonctionnels comme pour un bien de consommation, mais repose sur des conventions collectives. Jusqu'au XIXe siècle, l'œuvre était évaluée par sa conformité à des règles académiques, indépendamment de son auteur ; mais avec l'avènement de la « convention d'originalité », la qualité se déplace vers la démarche de l'artiste lui-même. L'authenticité ne relève alors plus seulement de l'attribution (est-ce un vrai ou un faux ?) mais

[24] CNRTL, définition du mot « création » consulté le 20.03.23 : https://www.cnrtl.fr/definition/création

aussi de la sincérité de la démarche créative (Moureau 2014). En ce sens, la réflexion économique rejoint l'histoire de l'art : toutes deux reconnaissent que le rôle de l'artiste dans la définition de l'œuvre est devenu central.

Cependant, la création se situe aussi quelque part entre le produit du marché de l'art et une simple industrie (Grésillon 2016). En géographie économique, la création artistique se définit plutôt comme un objet en phase de commercialisation (Scott et Leriche 2005). Face au marché, la création reste un produit marchand. Il s'agit d'une production destinée au marché créatif, lui-même lié aux industries créatives. La production marchande de la culture relève d'une économie territorialisée et constitue un pilier de l'économie urbaine depuis la convergence de l'économie et de la culture. Pour Allen Scott, il faut distinguer le symbolique culturel et la culture qui fait l'objet d'une marchandisation de plus en plus soutenue (Scott et Lerich 2005 : 208). Les produits culturels qui ont une valeur esthétique et un site de production authentique valorisent une ressource particulière des villes, non seulement mondiales mais moyennes. Celles-ci apparaissent, dans ce contexte, comme des lieux où la tension entre la culture et l'industrie est atténuée.

### 2.1 La culture en symbiose avec l'économie de la ville : lecture critique de la classe créative » ?

La création dans une optique économiste est considérée comme une activité tournée vers l'exploitation marchande valorisant l'aspect esthétique et sémiotique de l'objet. (Scott et Leriche 2005 :209). Les activités artistiques sont considérées comme des produits, lorsqu'elles débouchent sur la production de biens et, par-là, participent à la construction de l'identité sociale des consommateurs. Scott et Lerich, dans leur analyse, proposent trois caractéristiques que ces produits partageant : composante esthétique et sémiotique, consommation croissante de l'objet et organisation productive articulant le local et le global (*idem*, p.209). Il faut souligner ici que la pertinence économique de ces produits dépend tant du contenu que de son rapport au territoire. C'est par ce rapport au territoire qu'on explique la réussite de certains districts industriels. Dans la perspective de Scott et Lerich il s'agit de produits industriels (vêtements, jouets *etc*.).

La création artistique est perçue, depuis une période récente, comme une nouvelle dimension, un nouvel instrument de la politique urbaine. D'un côté, elle englobe le marché de l'art, et de l'autre,

l'économie des industries culturelles (Saez 2021: 223). Cependant, cette relation complexe soulève des questions essentielles liées au développement urbain, auxquelles chaque discipline des sciences humaines a cherché à répondre en utilisant ses propres méthodes et approches. Dans cette perspective, nous explorons les conséquences de cette interaction sur les espaces urbains, en termes de production artistique.

La culture de manière générale, et les arts plus spécifiquement, sont donc des outils fondamentaux du système économique des villes depuis la fin du siècle dernier. La notion de « *cultural political economy* », reprécisée dans sa traduction française par G. Saez, ne doit pas être confondue avec « le domaine bien délimité des sciences économiques » (2021). Spécialiste des politiques culturelles, Saez évoque ici une « conception culturalisée » de la politique économique et une « vision économiste de la culture » donnant naissance à la création artistique (Saez 2021 : 359).

L'économie politique de la ville créative est un concept souvent sollicité pour évoquer les villes qui cherchent à développer leur potentiel créatif comme moteur de développement économique et social. Ce concept est fréquemment associé à la notion de « ville créative » ou de « ville culturelle », toujours dans l'optique de développement et de revitalisation des villes.

Au cours de cette démonstration, nous nous attachons plus spécifiquement aux implications du développement urbain façonné par cette symbiose, en explorant les approches urbanistiques, géographiques et économiques de l'art et de la culture. Dans ce domaine, la thèse de la « classe créative », développée par le géographe et entrepreneur Richard Florida a remodelé le paysage urbain, mettant en avant l'importance de la créativité, de l'innovation et de la diversité culturelle pour le succès des villes (Florida 2002). Mais c'est également et peut-être réciproquement, la « territorialisation de la culture » (Saez 2021 :223) qui fera l'objet de notre attention en la matière.

L'existence d'une relation de cause à effet entre la croissance économique et le développement urbain a généré un débat sur l'attractivité des villes. Il est à noter que « l'existence d'une relation positive entre l'offre artistique et culturelle des territoires et leurs capacités attractives durable en faveur d'un redéploiement économique et urbain » (Roy-Valex 2010:7) est à l'œuvre. La territorialisation de la culture découle d'une tension qui émerge à la fin du XX$^{e}$ siècle entre le marché de l'art et l'économie des industries culturelles (Saez 2021). L'impact économique de la désindustrialisation se ressentant fortement dans les villes industrielles, les décideurs urbains ont

été mis au défi de stabiliser la population et d'attirer de nouveaux habitants pour assurer une économie prospère.

Au cours des années 2000, la thèse de la « classe créative », proposée par R. Florida (2002) a émergé dans le contexte urbain. Celle-ci met en avant la créativité, qui se réfère au processus de transformation des connaissances en nouvelles idées et inventions, certaines pouvant devenir des innovations. Ce tournant s'avère non seulement d'ordre économique (Glass et Philadelphe Divry 2021), mais également d'ordre géographique (Liefooghe 2010). En pratique, la créativité redéfinit les contours de la ville en intégrant l'aspect artistique dans une perspective tournée vers une économie créative. Les fondements de cette approche reposent sur l'innovation technologique et la croissance économique, tout en conditionnant la réussite des villes face à la présence d'une diversité culturelle et d'un climat de tolérance.

L'enjeux, pour les villes, repose sur leur capacité à attirer la classe créative pour le développement économique. Inventeur du terme de « ville créative », C. Landry (1995) propose une approche innovante de la régénération urbaine, dans une économie mondiale très concurrentielle.

Cette approche se distingue par le fait qu'elle met l'accent sur la décision de localisation prise par une catégorie particulière de personnes, « les créatifs », comme le décrit Richard Florida (Florida 2002 : 38), plutôt que par une volonté émanant des entreprises (Glass et Philadelphe Divry 2021). En d'autres termes, l'idée principale est que le développement urbain est davantage influencé par la présence et la concentration de personnes créatives, telles que des artistes, des innovateurs, des designers, *etc*., plutôt que par l'implantation de grandes entreprises ou d'industries.

La thèse de Florida (2002) repose sur une idée de principe qui lie le capital créatif, ou le talent, à l'aménagement urbain dans le but d'attirer ce capital et de favoriser la croissance économique en milieu urbain. Or, certaines des critiques qui ont été formulées à l'égard de l'analyse du développement économique proposée par Florida soulignent que rien n'est nouveau dans sa théorie. Darchen et Tremblay (2008) avancent que sa thèse s'appuie sur un courant de pensée déjà existant, réactualisant l'idée ancienne d'une ville lieu de la créativité et de l'innovation, en raison de sa diversité culturelle et sociale. Selon ces auteurs, cette recherche s'inscrit dans cette continuité conceptuelle adoptée par Jane Jacobs (1961, 2012) et Lewis Mumford (1970) affirmant que les centres-villes sont des foyers d'innovation grâce à la présence d'une population diversifiée, caractéristique des environnements urbains. Toutefois, il convient de nuancer ce rapprochement :

si Jacobs insiste avant tout sur l'échelle du quartier et sur les interactions de proximité comme moteur de diversité, Mumford accorde une importance décisive à l'articulation entre ville et nature, ainsi qu'à la recherche d'un équilibre écologique à l'échelle régionale. Là où Jacobs célèbre l'énergie sociale des grandes métropoles, Mumford en souligne aussi les limites – congestion, pollution, perte de cohésion – et plaide pour des formes d'urbanisation plus décentralisées et soutenables (Paquot 2012). Ces deux visions, complémentaires mais parfois en tension, montrent bien que la mise en avant de la diversité comme ressource urbaine ne repose pas sur une conception unifiée de la ville.

Parmi les nombreuses critiques formulées à l'égard des théories de la ville créative, on note celle qui porte sur les effets immédiats de leur application. Dans leur étude, pour mieux comprendre les conséquences de « l'application de cette théorie du capital créatif en tant que moteur du développement économique », Darchen et Trembley (2008) ont recensé des enquêtes conduisant de Baltimore à Toronto, en passant par Montréal, villes destinées à devenir « créatives ». Comme l'ont également souligné Donald (2006) et Levine (2004) (cité dans Darchen et Tremblay 2008), dont les travaux portent aussi sur le monde anglosaxon, la thèse de Florida est à remettre en question, non pas nécessairement pour son invalidité mais pour les dégâts sociaux qu'elle peut engendrer. De fait, Donald (Darchen et Tremblay 2008) met en avant la contradiction entre cette recherche et les travaux antérieurs de Fainstein (2001) et (2000) appliquant des « politiques urbaines entrepreneuriales » au détriment de la « justice sociale ». Levine (2004), quant à lui, met en évidence les limites méthodologiques de ce travail, rendant risquée son utilisation comme modèle de développement économique ou solution miracle pour les villes en difficulté sur le plan politique.

Une autre critique porte sur la notion de créativité urbaine, en tant qu'environnement propice à l'innovation : cette notion ne trouve pas son origine dans la pensée exclusive de Florida. Darchen et Trembley (2008) ont ainsi montré dans leurs travaux que la thèse de Florida s'inscrit dans la continuité des travaux de chercheurs de l'Université de Lund, en Suède. Ceux-ci ont exploré ce concept de créativité urbaine, apparu dès les années 1970 et 1980, montrant que cette forme de créativité, qu'elle soit artistique, scientifique ou technologique, émerge grâce à la convergence de plusieurs facteurs au sein d'un même espace géographique et temporel. Pour étayer leurs propos, Darchen et Trembley (2008) ont examiné des exemples historiques, notamment Florence aux XIII$^{e}$

et XVe siècles, Vienne entre 1880 et 1927, et New York dans les années 1950 et 1960. Leurs travaux ont identifié d'autres éléments contribuant à la création de ces environnements favorables à l'innovation, tout mettant en lumière l'importance de la diversité culturelle et sociale dans ces contextes urbains propices à la créativité.

Ainsi, divers auteurs ont souligné les aspects fragiles et contradictoires de l'approche de Florida dans le contexte des politiques urbaines et de la croissance économique. Ces recherches croisées montrent que l'attractivité et la dynamique territoriale sont le résultat d'une série de politiques culturelles mises en place. Elles montrent également que la créativité peut advenir du caractère du territoire et de l'évolution de son développement sans insister sur le tri de la population. Autrement dit, les débats autour de Jacobs et Mumford rappellent que la créativité urbaine ne résulte pas uniquement de l'attraction d'un « capital humain » sélectionné, mais s'ancre aussi dans des facteurs structurels plus larges : organisation des espaces, diversité sociale, équilibre écologique et qualité de vie. Ces nuances permettent de comprendre que la notion de ville créative ne peut être réduite à une logique d'offre et de demande de talents, mais doit être replacée dans le cadre des choix politiques et des modèles de développement urbain.

Dans les paragraphes suivants, nous abordons la manière dont la ville s'organise pour se développer au moyen de la culture, puis comment la culture est directement valorisée dans une logique économique.

## 2.2 La culture comme instrument de la politique publique

L'intervention des pouvoirs publics dans le domaine culturel prend des formes différentes selon la place donnée à la culture, le système de gouvernance et les caractéristiques mêmes du territoire. Avant tout, il faut insister sur le caractère hautement polysémique du terme même de culture. Cette polysémie implique des choix de définitions variables qui rendent d'autant plus difficile la comparaison systématique des stratégies urbaines. Nous nous appuyons sur diverses définitions de la culture et sur son caractère « instable » (Roy-Valex, 2010 : 29) afin de situer sa place et son rôle dans les politiques culturelles.

Depuis que les industries créatives et culturelles sont associées au développement économique, une plus large définition de la culture est advenue. Elle va de pair avec les nouvelles disciplines

qui s'intègrent aux domaines culturels, qu'elles relèvent des beaux-arts ou de la culture inscrite dans les pratiques quotidiennes. Roy-Valex (2010) avance trois conceptions de la culture qui forment la base des modèles de l'action publique culturelle. Tout d'abord, domine l'idée d'une culture comme domaine réservé des arts et humanités, des beaux-arts comme des « objets symboliques de valeur supérieur » (*idem* : 29). Il s'agit alors de rendre accessible et « démocratique » cette culture. La seconde conception de la culture renvoie à une vision du monde reposant sur les valeurs, normes et habitudes d'un groupe. Quant à la troisième vision de la culture, elle oscille entre les deux visions précédentes, elle est à la fois plus démocratique et réductible à un objet de consommation « né de l'industrialisation et favorisé dans la seconde moitié du 20e siècle par l'émergence de nouveaux médias, au premier rang desquels figure la télévision » (*idem* : 30). Roy-Valex (2010) constate que les concepts, promesses et modèles proposés plus récemment ont permis de réévaluer considérablement la place et le rôle de l'art et de la culture dans les sociétés occidentales. Ceci est principalement dû à une révision de la division moderne entre les aspects artistiques et commerciaux de la culture appelés couramment les « industries créatives ». Dans le même temps, on observe un changement radical de perspective vers une conceptualisation commune de la relation de dépendance entre le développement culturel et le développement économique. Ce changement est encore plus évident dans le passage du concept de créativité artistique au concept d'innovation économique. En fait, les questions soulevées par l'émergence de la créativité, en tant que sujet de politique économique, vont au-delà de la simple « revitalisation » urbaine et de l'investissement en capital, touchant profondément à la politique culturelle et aux relations entre culture et société.

### a. La gouvernance : une clé des politiques publiques en faveur de la ville créative

La gouvernance, en tant que mise en relation des acteurs majeurs dans l'effort de développement, constitue l'un des piliers de la ville créative. Les décideurs politiques locaux et les acteurs de l'aménagement en sont les producteurs. Par « gouvernance », dans le domaine de l'aménagement, il faut comprendre le processus de l'action publique qui cherche à mettre en lien les partenaires concernés (Saez 2021 : 349). Le passage du gouvernement à la gouvernance est commandé par la mise en conformité des décisions locales aux normes transnationales (Unesco 2023). Quelque chose de moins vertical est au principe de ce mode de management qui implique la flexibilité, le dialogue et le partage de savoir que ne pratiquait pas le gouvernement. La gouvernance, dans ce

contexte, englobe les mécanismes et les structures qui régissent la manière dont la ville est gérée, dirigée et organisée.

Certaines études se sont concentrées sur les caractères de la politique urbaine culturelle sous le régime de la gouvernance, à l'instar des travaux menés par G. Pinson (2020), intitulé *La ville Néolibérale*, et Saez (2021), à travers *La gouvernance culturelles des villes.*

Par ailleurs, le regard sur la ville et ses modes d'administration, notamment celui que suppose la gouvernance, dégage une nouvelle vision. Dans leur article, Ambrosino et Guillon (2010) proposent une grille de lecture de la ville créative basée sur trois approches distinctes : la gouvernance, la consommation et la production. Bien que ces approches interagissent, les auteurs les distinguent à la lumière de cas observés dans des villes européennes et du Canada. Au cœur de leur réflexion, se trouve la considération de l'action culturelle comme un point de convergence territoriale entre une multitude d'acteurs dans les dimensions politiques, économiques, sociales, éducatives et culturelles. Cette perspective, bien plus qu'une simple approche, génère un renouveau dans la manière d'aborder le gouvernement local, en fusionnant de manière harmonieuse la politique culturelle avec l'ensemble de ces catégories d'acteurs**.** Un tel mariage conceptuel offre un modèle alternatif aux schémas classiques de politique culturelle, en privilégiant une logique transversale. Cette transformation significative amène les systèmes politiques et administratifs à dépasser les distinctions traditionnelles entre la politique culturelle et les autres actions publiques (Ambrosino et Guillon 2010).

### b. La « culture » dans les stratégies politiques de développement urbain

La notion de culture occupe une place centrale dans le développement urbain en jouant plusieurs rôles clés. Tout d'abord, elle est perçue comme une activité économique en croissance (Scott 1999), ce qui conduit à sa promotion en tant que secteur émergeant dans les politiques locales de transition post-industrielle (Ambrosino 2013). On parle de la culture dans « une acception large […] entendue comme mode de vie – et inclu[an]t de nombreux domaines d'activité : développement économique, santé, éducation, action sociale, *empowerment*, tourisme, urbanisme, loisirs et, bien sûr, création artistique » (Ambrosino et Guillon 2010 : 28) Dans ce contexte, la culture fait davantage référence à une source de richesse qu'à un effet décoratif (Saez 2021 : 358).

Les villes post industrielles cherchent à développer des stratégies pour promouvoir leurs territoires à travers la politique culturelle en occident. Cette recherche met en concurrence les métropoles entre elles du fait de l'action publique et par la même occasion, les acteurs politiques de la mondialisation.

Cette articulation entre culture et dynamique territoriale initie une sorte de retour des villes dotées d'une identité pétrie par la culture au cours des dernières décennies. Ainsi, la culture est utilisée comme un outil de « marketing territorial » (Dumont et Devisme 2006); (Maisetti 2013); (Grondeau 2020) visant à créer une image dynamique et créative de la ville. De plus, elle joue un rôle crucial dans le développement du tourisme, ce qui a un impact économique significatif. Les politiques culturelles sont, dans certains cas, mises en place pour promouvoir une labélisation culturelle des villes, comme ce fut le cas à Marseille, candidate à la Capitale Européenne de la Culture (CEC) en 2013 (Vignau et Grondeau 2022).

Plusieurs études se penche sur la promotion de la ville en tant qu'icône du tourisme, par le biais de l'art et de la culture, qu'il s'agisse de grandes villes comme Marseille (Vignau et Grondeau 2022), ou des villes de taille moyenne comme Albi (Sibertin-Blanc et Lima 2016).[25]

La requalification du quartier historique par la promotion de la culture fait référence à un autre aspect des travaux reposant sur la construction de nouvelles identités et images de la ville. Dans ce sens, la valorisation du patrimoine local est considérée comme aussi déterminante que la promotion de la création et de la créativité pour attirer des entrepreneurs, des habitants et des touristes (Lefèvre 2017). Cette valorisation du patrimoine local vise à construire une nouvelle identité pour le territoire qui passe nécessairement par les acteurs culturels. Ces derniers jouent un rôle clé en tant que producteurs de biens symboliques qui augmentent la visibilité de l'espace local et contribuent à son organisation sociale.

[25] Dans cette étude, les auteurs analysent les éléments qui contribuent à la création d'un axe culturel solide dans le projet urbain d'Albi, à travers plusieurs mandats municipaux, en se focalisant notamment sur le rôle du classement UNESCO. L'article examine également les dynamiques qui ont façonné Albi en tant que ville « patrimoniale, universitaire et culturelle ». L'hypothèse sous-jacente à cette étude est que la labellisation UNESCO représente une étape franchie, liée à une trajectoire récente de développement touristique, tandis que la vie culturelle d'Albi semble peu liée à cette approche patrimoniale. Ainsi, l'article s'interroge sur les dynamiques culturelles actuelles dans leurs influences par d'autres facteurs, situés « plus loin » dans le temps et l'espace par rapport à cette démarche patrimoniale.

## 2.3 Ce que produit la création artistique en ville : fonctionnalisation de l'art

Lorsqu'elle est abordée dans le champ de l'économie géographique et culturelle, la création artistique n'est pas appréhendée à partir de l'acte créatif individuel ou de l'œuvre en tant que telle. La question centrale devient plutôt celle des conditions de possibilité de la création : qu'est-ce qui, en ville, rend possible, soutient ou oriente la production artistique ?

Dans cette perspective, l'analyse proposée par Allen Scott se déplace délibérément de la création comme expression singulière vers les cadres économiques et territoriaux dans lesquels elle s'inscrit. Comme le soulignent Scott et Leriche, la création est alors pensée comme une activité relevant d'« un ensemble d'activités diverses tournées vers l'exploitation marchande de la création esthétique et sémiotique » (Scott et Leriche 2005 : 208). Le point d'appui analytique ne réside donc pas dans l'œuvre en elle-même, mais dans le marché créatif, la territorialisation de l'économie culturelle et la relation entre valeur esthétique et ancrage spatial.

Autrement dit, cette approche ne cherche pas à expliquer l'acte créatif en tant que tel, mais à identifier les configurations urbaines, économiques et territoriales qui rendent la création viable, visible et reproductible. Scott insiste ainsi sur le fait que la valeur des produits culturels dépend à la fois de leurs qualités esthétiques et de leur inscription spatiale, en soulignant que « *their economic relevance depends both on their content and on their relation to place* » (Scott et Leriche 2005 : 209).

Ce déplacement conduit à concevoir la ville non plus comme un simple décor de la création, mais comme un milieu productif. Dans cette optique, la création artistique est produite par un agencement urbain spécifique, où se combinent plusieurs facteurs. La ville fonctionne d'abord comme un marché, du fait de la concentration de consommateurs, de publics et d'intermédiaires. Elle constitue également une ressource symbolique, les produits culturels tirant une part de leur valeur de « *the authenticity of their place of production* » (Scott et Leriche 2005 : 208). Enfin, la ville agit comme un espace de coordination, articulant créateurs, industries culturelles, dispositifs de diffusion et connexions entre échelles locales et globales.

Dans ce cadre, Scott souligne que l'économie culturelle contemporaine s'accompagne d'une marchandisation croissante du symbolique, dans laquelle la culture devient un levier central du développement urbain. Les villes apparaissent alors comme des lieux où la tension entre culture

et industrie tend à s'atténuer, y compris au-delà des seules métropoles globales, dès lors que les produits culturels mobilisent des ressources territoriales spécifiques (Scott et Leriche 2005).

Toutefois, ce cadre théorique appelle une mise à distance critique. Les analyses de Scott et Leriche portent en grande partie sur des produits culturels industrialisés — tels que la mode, le design ou certains biens culturels standardisés — et tendent ainsi à réduire la création à un produit marchand. Si cette approche éclaire utilement les conditions économiques et territoriales de la production culturelle, elle laisse en arrière-plan les dimensions expérientielles, situées et non immédiatement marchandes de la création artistique, pourtant centrales pour comprendre des pratiques telles que la bande dessinée indépendante ou le street art en contexte urbain.

### a. L'esthétisation de l'économie

L'esthétisation croissante de l'économie constitue un cadre général à partir duquel la culture est progressivement appréhendée comme une ressource économique et territoriale. Ce processus se traduit à la fois par la marchandisation des productions culturelles et par l'intégration de leur valeur esthétique dans les stratégies de développement urbain.

D'une part, la culture fait l'objet d'une marchandisation et d'autre part les produits culturels, avec leur valeur esthétique, valorisent la ville et les territoires dans lesquels ils se trouvent (Scott 2010). Dans cette optique, les territoires sont aménagés pour augmenter et améliorer leurs performances économiques. Un retour vers la théorie permet d'analyser la manière dont l'activité économique est mise en lien avec les paysages urbains et l'effet spécifique généré dans le milieu urbain.

D'abord, à côté d'une approche de la politique culturelle promouvant la créativité et l'innovation, le paysage urbain s'est transformé à partir d'une « vision de l'économie créative capitaliste » (Liefooghe 2010). Parallèlement, au tournant des années 2000, les industries culturelles et créatives gagnent une reconnaissance, répondant ainsi à « l'espoir des institutions de trouver un nouveau moteur de croissance économique » (Le Corf 2013 : 80).

Ensuite, pour consolider le tissu industriel par la culture, en tant qu'activité économique, des actions orientées vers les entreprises ont été menées. Il s'agit de regrouper des structures culturelles et créatives en *cluster*, c'est-à-dire des pôles susceptibles de créer une dynamique

collective (Le Corf 2013) capable de stimuler la croissance économique, pour favoriser les initiatives créatives (Cohendet, Grandadam, et Simon 2010).

Cette tension politico-industrielle figure l'économie créative telle que définie par l'Unesco, qui désigne l'ensemble des activités « au croisement entre les arts, la culture, le commerce et la technologie » et qui « transforment leurs idées et les produits de leur imagination en moyens de subsistance grâce à l'économie créative » (Unesco 2023). Dans ce modèle de développement urbain, les industries culturelles et créatives s'opèrent au service d'une économie durable urbaine, basée sur la promotion des activités artistiques et culturelles.

Cette convergence entre économie et culture s'inscrit dans un tournant plus large des sociétés contemporaines, marqué par la montée en puissance des échanges symboliques, de la circulation culturelle et par l'intégration croissante de la culture aux dynamiques du capitalisme global.

Cette symbiose de l'économie et de la culture, que nous avons décrite jusqu'à maintenant, a connu une forme d'apogée. Elle marque un tournant mis en évidence par les sciences sociales, qui touche en premier lieu aux échanges symboliques et culturels. On peut ainsi considérer que la culture participe pleinement aux dynamiques de la mondialisation, non seulement comme produit circulant, mais aussi comme vecteur de mise en relation entre sociétés. De fait, « c'est bien la diversité des cultures locales qui stimule la curiosité de consommateurs et construit des répertoires qui empruntent à des matériaux culturels d'origine variée, mettant les individus en contact, de manière pervasive [envahissante], avec l'altérité » (Robertson 1992, cité dans (Cicchelli et Octobre 2021).

Il convient donc de prendre de la mesure de ce tournant global de la culture et d'envisager le changement de perspective des chercheurs sur la circulation des produits des industries culturelles :

> « La globalisation culturelle est très liée au nouvel esprit du capitalisme fondé depuis les années 1960 sur un consumérisme croissant, sur une forte urbanisation, une scolarisation de masse, une démocratisation des loisirs et le développement des nouvelles technologies de la communication (Harvey, 1990) » (Cicchelli et Octobre 2021).

Cette monté en puissance de la culture globale implique des transformations pour les individus et dans la ville.

Dès lors que la création artistique est envisagée comme une activité tournée vers le marché et inscrite dans une économie urbaine territorialisée, la question de sa production ne peut être dissociée de celle de sa circulation. La valeur des produits culturels repose en effet autant sur leurs qualités esthétiques et sémiotiques que sur leur capacité à être diffusés, reconnus et investis symboliquement au-delà de leur lieu de création.

### b. Circulation des produits culturels dans un contexte de mondialisation : la culture comme ressource et objet d'investissement

Pour comprendre comment la culture contribue à transformer la capacité de projection des territoires une attention particulière doit être donnée à la valorisation de l'art, du lieu de création et de l'artiste. On a coutume d'expliquer l'accélération de la mondialisation par l'augmentation de l'interconnectivité à l'échelle planétaire, entraînée par la structure des flux d'information et des réseaux d'activités, et entraînant la propagation de produits culturels, au-delà des frontières nationales (Appadurai et Bouillot 2015). Une telle logique concerne le développement urbain, en particulier dans sa dimension culturelle.

Ainsi, la « commercialisation de lieu » (Scott et Leriche 2005) dominée par l'économie culturelle, laisse identifier la puissance symbolique de la culture à un « ensemble d'activités diverses tournées vers l'exploitation marchande de la création esthétique et sémiotique » (Scott et Lerich 2005 : 208). Certaines études portant sur les clusters culturels dépassent leur dimension économique pour prendre en compte leur intégration dans un processus identitaire. B. Lefèvre (2017) s'est ainsi penché sur huit clusters musicaux français afin d'identifier les trois modèles de fonctionnement qui illustrent la construction matérielle et symbolique de nouveaux territoires. Une tension se dégage de ces clusters, résultant de leurs objectifs, à la fois liés à la qualification économique des acteurs et à la valorisation du territoire local à travers la production de biens symboliques.

### c. La fabrique du cluster culturel

C'est dans ce contexte d'esthétisation croissante de l'économie, où la culture devient une ressource stratégique pour les territoires, que le cluster culturel apparaît comme une modalité privilégiée d'organisation spatiale et économique des activités créatives.

Si la culture est réduite à un produit commercial, comment sa circulation impacte-t-elle les villes ? La réponse est peut-être à chercher du côté d'une nouvelle manière d'appréhender la culture en ville, autrement dit par le *cluster* culturel. Celui-ci s'entend au sens d'un « processus de polarisation spatiale des activités économiques » (Lefèvre 2017: 2) capable d'augmenter la visibilité et l'attractivité des territoires. Il constitue donc un des enjeux majeurs pour les villes contemporaines, dans un contexte d'économie de marché concurrentielle. C'est ce qui explique que les territoires locaux s'organisent autour des métropoles pour accroître leur attractivité au sein de ce marché.

Par ailleurs, le cluster culturel implique la « concentration d'entreprises appartenant à une même filière sur un territoire donné » (Sagot-Duvauroux 2013:1). Ce type de regroupement, figurant la « transformation d'anciens quartiers industriels […] reposant sur les industries créatives » (Lusso 2015: 8) est ménagé en particulier dans d'anciennes villes industrielles. Pour développer son propos, Lusso s'appuie sur la définition des villes créatives proposée par l'UNESCO, qui met l'accent sur le partage d'expériences, d'idées et de bonnes pratiques en vue d'un développement culturel, social et économique. Les villes pourront ainsi perpétuer leur rôle de centres d'excellence et aider d'autres villes, en particulier du monde en développement, à renforcer leur propre créativité. L'objectif affiché est de permettre à certaines villes de jouer un rôle de centres d'excellence et d'accompagner d'autres territoires (Lusso 2015).

Par ailleurs, comme le souligne Sagot-Duvauroux (2013), ces clusters tendent à reléguer la géographie au profit d'une économie de la culture, ce qui favorise une concentration discutable des moyens. Pourtant, insiste l'économiste, « pour que ces clusters soient efficaces, ils doivent s'appuyer sur les caractéristiques du territoire au sein desquelles ils se développent » (2013 : 1).

Quoi qu'il en soit, c'est véritablement une économie culturelle riche de concepts, d'images, *etc*., sans valeur réelle, comme pourrait l'être le patrimoine matériel, qui prend le pas sur la production de biens. De leur côté, les politiques publiques accompagnent cette transition pour développer les capacités d'accueil d'une population créative, voire d'une « classe créative » (Florida 2002).

### d. Valorisation des ressources

Dans le contexte des territoires créatifs, la notion de proximité et de ressource prend une signification concrète : il s'agit de mettre en valeur des élément jusqu'ici dédaignés du territoire.

Glon et Pecqueur (2016) mettent en avant l'importance de la participation des acteurs dans ce processus de création. Cette approche intègre en effet des initiatives et des projets visant à valoriser les ressources territoriales parfois négligées dans l'analyse des dynamiques territoriales, qu'elles soient culturelles, sociales ou environnementale. La patrimonialisation de ces ressources représente une thématique clé pour expliquer l'émergence des territoires créatifs (Beaurain 2017).

Glon et Pecqueurs (2016), en repensant cette notion de ressource et sa valorisation, tiennent compte de la diversité des intentions des acteurs impliqués dans le développement territorial. Ils s'intéressent aux effets des proximités territoriales sur les dynamiques des acteurs et les processus de valorisation des ressources. Il s'agit pour eux d'adopter une approche ouverte sur les différentes dimensions de la ressource en dehors de ses aspects strictement économiques (utilitariste, idéelle, recherche d'équité). Pourtant, la production marchande de la culture relève d'une économie territorialisée et constitue un pilier de l'économie urbaine depuis la convergence de l'économie et de la culture. Pour A. Scott, le symbolique culturel et la culture font effectivement l'objet d'une marchandisation de plus en plus soutenue (Scott et Lerich 2005 : 208). Les produits culturels ayant une valeur esthétique et un site de production authentiques valorisent une ressource particulière des villes, qu'il s'agisse de villes mondiales ou de villes moyennes, qui apparaissent dans ce contexte comme des lieux où la culture et l'industrie tendent à ne faire qu'un. Les quartiers culturels d'aujourd'hui constituent des morceaux de ville dans lesquels une telle situation a lieu.

## 3. La ville façonnée par une économie symbolique en objet esthétique

Au-delà des dynamiques de gentrification et des logiques économiques et politiques qui structurent les projets urbains contemporains, un troisième angle d'analyse apparaît nécessaire : celui qui interroge la ville comme un espace esthétisé.

D'un point de vue économique, la culture et ses industries, par la production d'images et de symboles, apparaissent non seulement créatrices d'emplois et vecteurs de redynamisation

territoriale, mais elles servent aussi à façonner les villes par une « économie symbolique (Zukin 1995) :

> «With the disappearance of local manufacturing industries and periodic crises in government and finance, culture is more and more the business of cities – the basis of their tourist attractions and their unique, competitive edge. The growth of cultural consumption (of art, food, fashion, music, tourism) and the industries that cater to it fuels the city's symbolic economy, its visible ability to produce both symbols and space » (Zukin 1995:1-2).

Dans le chapitre introductif de son ouvrage The Cultures of Cities (1995), Zukin distingue deux systèmes parallèles de production. Il s'agit d'abord d'une production de l'espace dans laquelle des idéaux esthétiques, des significations culturelles, des thèmes sont incorporés dans l'aspect et le « ressenti » des bâtiments, rues, parcs. Puis, la production de symboles dans laquelle des représentations culturelles abstraites influencent la manière dont certains espaces doivent être « consommés » ou utilisés, et par qui.

Autrement dit, la ville, avec l'entrée des arts et de la culture au cœur des stratégies de développement urbain produit des espaces et des symboles, la forme urbaine et l'image (Latouche 2000) qui ensemble, co-construisent le sens de la ville.

## 3.1 Esthétisation de la ville

Zukin associe cela à un tournant post-industriel en définissant la culture comme un moteur central de l'« économie symbolique » des villes. La culture ne se limite plus à un supplément d'âme : elle devient une ressource stratégique, à la fois créatrice d'emplois, vecteur de redynamisation territoriale et support de compétitivité dans le contexte de la mondialisation. Comme l'écrit Zukin, « culture is more and more the business of cities », soulignant ainsi que la consommation culturelle (art, mode, gastronomie, tourisme) alimente désormais directement la capacité des villes à produire à la fois des symboles et des espaces.

Dans cette logique, les espaces centraux transformé par l'art et l'esthétique deviennent des leviers de distinction territoriale. La montée de la « nouvelle classe moyenne urbaine », mise en évidence par Zukin (1995) et Ley (2003) participe à cette dynamique : attirée par les quartiers centraux, cette population investit matériellement et symboliquement l'espace résidentiel, redéfinissant les modes de vie, les pratiques consommatoires et les goûts esthétiques(Webber 2007). Zukin attire

l'attention sur les enjeux de pouvoir, d'inégalités et de contrôle social : la culture comme « langage codé de discrimination », (Zukin 1995 : 24) un outil permettant de déterminer à « qui appartient » certains espaces, ce qui devient visible, désirable, acceptable, *etc*. Ainsi son analyse montre que les industries culturelles, les musées, les restaurants, les *lofts*, les lieux branchés, *etc*. participent à redéfinir l'« authenticité urbaine », ce qui confère de la valeur à certains quartiers tout en marginalisant d'autres.

Dans le prolongement de ces analyses, Roy-Valex (2010) souligne que les sciences sociales décrivent la ville postindustrielle comme un lieu où les paysages urbains sont soumis à des processus d'« esthétisation » et de « sémiotisation », par la culture, l'art ou la simple présence des artistes, contribuant à la revalorisation des espaces centraux (Zukin, 1982 ; Ley, 2003a ; O'Connor, 2007). Ces dynamiques sociales trouvent un relais institutionnel : les pouvoirs publics, mais aussi les acteurs privés – promoteurs immobiliers en tête – intègrent massivement des références culturelles et esthétiques dans leurs discours et leurs projets, participant à la production de récits urbains séduisants, parfois fantasmés (Cameron et Coaffee 2005, cité dans Roy-Valex 2010). Roy Valex (2010 : 48-49) évoque ainsi l'émergence d'un modèle normatif de la ville et d'un nouveau milieu urbain investi symboliquement. Les récits de vente, les images urbaines et les stratégies immobilières participent pleinement à cette mise en valeur esthétique, renforçant la valeur symbolique des quartiers en reconversion.

Ces transformations urbaines s'inscrivent dans un cadre plus large, que la philosophie sociale et culturelle permet d'éclairer. D'un point de vue philosophique, le lien entre industrie et culture renvoie à ce que Lipovetsky et Serroy (2013) désignent comme l'« esthétisation de l'économie ». Selon ces auteurs, dans une société marquée par l'hypermodernité, les sphères économique et culturelle deviennent profondément interdépendantes. Le capitalisme, tout en produisant un monde souvent perçu comme invivable, génère simultanément une économie centrée sur l'esthétique, dans laquelle la vie quotidienne elle-même est transformée en expérience sensible et valorisée.

Cette dynamique débouche sur l'émergence d'un « capitalisme artiste » ou « créatif », caractérisé par une dédifférenciation croissante entre sphères économiques et esthétiques, ainsi que par une recherche constante d'optimisation des performances (Aubrun 2014). Dans cette perspective, la

qualité de vie proposée par les villes se mêle étroitement aux caractéristiques physiques, naturelles et sensibles de l'environnement urbain :

> « Dans la nouvelle culture du mieux-vivre, les individus ne recherchent plus seulement un minimum confortable, ils veulent un environnement naturel de qualité, des espaces de bien-être senti et esthétisé, des paysages respectés, des villes agréables à vivre qui mettent en valeur le patrimoine historique. Tout se passe comme si l'équipement de base du confort matériel ne suffisait plus. Les gens ne veulent plus seulement une maison pour être à l'abri ; ils veulent se sentir bien chez eux.» (Lipovetsky et Serroy 2016 : 473)

La ville n'est dès lors plus seulement un cadre fonctionnel : elle devient un objet esthétisé, pensé pour produire du bien-être, de l'expérience et de la distinction culturelle et symbolique. Ces analyses font écho aux réflexions issues de la philosophie de l'art, qui soulignent le déplacement de l'objet artistique vers l'expérience esthétique (Michaud, 2022 ; Lipovetsky, 2016). Dans un régime de visibilité marqué par la créativité, l'œuvre tend à se dissoudre dans des dispositifs où prime l'expérience vécue par le public. La ville devient alors le support privilégié de cette esthétisation généralisée : ses espaces sont façonnés pour être perçus, vécus et consommés esthétiquement.

Il reste cependant à évaluer les enjeux sociaux, spatiaux et économiques de cette transformation de l'habiter, et à en recueillir les traces concrètes dans la ville. C'est précisément à ce niveau que les approches de l'économie géographique et culturelle apportent un éclairage complémentaire, en analysant la manière dont cette esthétisation générale se traduit en dispositifs économiques, productifs et territorialisés au sein des espaces urbains.

Ainsi, l'esthétisation de l'espace urbain apparaît comme le produit d'une double dynamique : celle des politiques culturelles visant à renforcer l'attractivité territoriale, et celle d'une économie culturelle qui transforme l'art et la culture en ressources stratégiques. Elle se nourrit également des mutations sociales qui accompagnent la montée de nouvelles classes urbaines, porteuses de valeurs, de goûts et de pratiques distinctifs.

Si ces approches offrent un cadre intéressant pour analyser comment la culture restructure l'économie urbaine et le périmètre de l'espace valorisé, ses analyses ne développe pas explicitement l'idée que les artistes, par leurs pratiques, participent à une sémiotisation sensible ou esthétique de l'espace. Individuellement ou collectivement, l'artiste produit des signes, des

atmosphères, des gestes qui transforment le sensible des lieux ; mais il est aussi absorbé dans un ensemble d'acteurs de l'économie symbolique.

## 3.2 Le geste esthétique comme principe constitutif de l'œuvre

Avant d'entrer dans une analyse des dispositifs urbains et des cadres de production, il importe de s'arrêter sur ce qui, du point de vue de l'artiste, constitue le cœur de l'acte de créer. La création ne se réduit ni à l'objet produit, ni au moment spectaculaire de l'acte artistique. Elle repose sur une pluralité de gestes souvent invisibilisés : organiser son temps et ses espaces de travail, composer avec des contraintes matérielles, anticiper des formes de diffusion, négocier des conditions d'existence pour la pratique elle-même. Ces gestes, qui relèvent à la fois de l'expérience, de l'organisation et de l'ajustement, constituent une forme de gestion du travail créatif, indissociable de l'acte de créer. C'est précisément cette intrication entre création et organisation que l'histoire de l'art permet d'éclairer, en revenant sur la manière dont s'est construite la relation entre l'artiste et son œuvre.

Ainsi, en laissant provisoirement de côté les domaines de l'urbain, de la géographie et de l'économie culturelle, nous proposons une traversée historique et théorique du rapport entre l'artiste et l'œuvre afin de déplier les notions de création et de statut d'artiste. L'artiste et la création sont d'abord des objets appartenant aux domaines esthétique et philosophique, et traités notamment par l'histoire de l'art. Nous verrons par ce détour historique les fondements symbolique et esthétique de la création artistique en limitant la période depuis la Renaissance jusqu'à la modernité industrielle. Il s'agit d'un recul épistémologique : avant de penser la création dans la ville, on cherche ici à comprendre la création comme expérience de l'artiste ; un geste, un rapport au monde, une transformation de la matière, du sensible et du sens.

### a. Traversée historique et théorique du rapport entre l'artiste et l'œuvre

L'expérience de l'artiste, dans la mise en œuvre de son objet est un sujet central pour l'histoire et la philosophie de l'art (Pignocchi 2012). Si l'on regarde l'évolution du concept d'art parallèlement à la pratique artistique, on verra que le rapport de production entre l'artiste et l'œuvre est lié à la place donnée à l'artiste en tant que fabricant des œuvres. Retracer cette évolution permet d'éclairer les notions clés de l'art telles que création, œuvre, produit, activité artistique, objet d'art

même, le plus souvent traitées de manière opérationnelle dans le domaine de l'économie politique et de la créativité urbaine. En assumant la dimension simplificatrice de notre démonstration, nous nous plongeons dans l'histoire de ces trois derniers siècles (avec une rapide incursion dans la Renaissance) pour évoquer trois conceptions de l'art à l'époque contemporaine (soit depuis la Révolution française), qui peuvent se résumer ainsi :

- l'art marqué par la représentation, au plus près du réel (imitation) avant la période romantique du XIX$^{e}$ siècle,
- l'art marquée par l'esthétique selon la conception romantique,
- l'art à l'époque du capitalisme et de l'industrie culturelle marqué par la transformation de la culture.

**1. L'art marqué par la représentation** : Avant le romantisme, le terme « artiste » n'existait pas dans son sens actuel et générique. Les personnes qui exerçaient des activités créatives étaient plutôt considérées comme des artisans travaillant dans les règles d'une pratique, qui correspondaient par exemple à « l'art de la poésie, l'art de la musique, l'art de la peinture… mais aussi l'art oratoire, l'art de la fabrication des maisons, l'art de la politique, l'art de la chasse, l'art de l'équitation, l'art d'aimer… » (Tore 2012).

Cette époque est marquée par l'absence de distinction claire entre l'art et d'autres formes de création ou de travail. Le travail d'un artiste comme Léonard de Vinci, bien qu'admiré rétrospectivement comme un génie de l'art, ne se plaçait pas dans un domaine autonome défini comme « l'art ». Son travail était intégré dans l'économie religieuse et culturelle de son époque et il collaborait avec d'autres fabricants pour répondre aux exigences du marché. (Tore 2012). En résumé tout un chacun, tant qu'il maitrise l'art de faire, pouvait créer. Pignocchi (2012) suggère que certains artistes de la Renaissance, bien qu'ils aient pu être contraints par des directives strictes lors de la création de leurs œuvres, ont peut-être réussi à exprimer leurs émotions les plus intimes et sincères à travers leur art :

> « […] La plupart des portraits et des scènes bibliques de la Renaissance ont été peints sur commande, en suivant des directives très strictes souvent consignées dans un contrat. Il est possible que certains peintres aient exprimé, tout en suivant des directives contraignantes, leurs émotions et ressentis les plus intimes et les plus sincères, mais ce n'est certainement pas le cas de tous. Les scènes bibliques de Filippo Lippi, par exemple, expriment dévotion et piété.

> On sait cependant qu'il a fini par quitter les ordres après avoir enlevé la religieuse lui servant de modèle pour la Vierge. Les émotions tout à fait sincères que devait ressentir Lippi en peignant son modèle ne transparaissent aucunement dans ses tableaux » (Pignocchi 2012).

**2. L'art marqué par l'esthétique** : À partir du XVIII[e] siècle, articuler l'artiste, l'art, l'œuvre et l'objet d'art donne un autre tableau de la production créative. Tore (2012) explique qu'à cette période, l'art commence à se définir comme un domaine socio-sémiotique distinct, caractérisé par la liberté et la créativité de l'artiste. L'artiste crée en suivant son inspiration, ce qui implique nécessairement la « négation » des règles existantes. Cette prise de position sémiotique dit Tore (2012), se manifeste à différents niveaux : la remise en question des modèles naturels et rationnels, la transgression des normes sociales et morales et la remise en cause des exigences du marché.

Ainsi, l'objet d'art émerge comme un produit de cette activité créative qui nie et défie les conventions établies. Il acquiert son statut d'« « art » non seulement par sa valeur esthétique ou technique, mais aussi par sa capacité à remettre en question et à transformer les normes de la société et de la culture. En d'autres termes, un objet devient un objet d'art lorsque sa création implique un acte de négation réflexive qui le rend « création », au sens où il acquiert un sens spécifique en tant qu'œuvre d'art, distinct des autres types d'objets (Tore 2012). Quant à l'artiste, dans une acception générale, avec le romantisme, il n'est plus celui qui cherche la représentation la plus fidèle aux apparences de la nature mais celui qui se met en scène à travers son œuvre. La qualité de la création artistique se manifeste dans les capacités de l'artiste à exprimer ses émotions à travers l'objet d'art :

> « […] l'œuvre est apparue désormais comme un moyen pour l'artiste d'exprimer ses émotions, ses sentiments ou une part de sa personnalité. En revendiquant de nouveaux objectifs, les artistes romantiques ont donné aux théoriciens une source d'inspiration pour tenter une nouvelle unification des arts » » (Pignocchi 2012).

Ces rapports de l'artiste à fait même de créer instaurent la question de la production dans les règles, la production libre qui, selon la perspective esthétique, correspond à la création (Tore 2011). Ainsi, la création dans le domaine de l'art répond à la valorisation de l'œuvre, qui vient par la manière dont l'artiste s'oppose aux règles, par la manière dont l'artiste donne sens à ses œuvres.

**3. L'art à l'époque du capitalisme et de l'industrie culturelle** : La période de la fin du XIX$^{e}$ siècle et du début du XX$^{e}$ siècle est marquée par les nouvelles techniques de reproductions, qui nous conduisent à évoquer une troisième conception de l'art. Cette nouvelle conception est fortement liée au déploiement de la plupart des innovations majeures dans le domaine de la culture et des médias telles que la naissance de la presse magazine, l'extension de la radio, la popularisation du cinéma, l'émergence d'une industrie de la musique, l'apparition de la télévision, etc. (Voirol 2011). La montée d'une culture « sans qualité », selon l'analyse de Voirol :

> « […] principalement axée sur le divertissement de couches sociales en recherche de nouvelles expériences culturelles. L'accès de nouvelles couches de la population au divertissement culturel, l'apparition de formes de culture qui ne sont plus confinées à un public restreint et éduqué, mais sont élargies à des « masses », tout cela doublé d'une extension du domaine relevant de l'art et de l'esthétique, donne forme à ce phénomène typique des années 1920. » (Voirol 2011).

L'ouverture de nouvelles formes de cultures versus le déclin de la culture raffinée et les changements de technologie de reproduction de l'œuvre d'art dans la société influencent la forme de l'objet d'art :

> « […] pour devenir patent avec les avant-gardes et exploser dans la contemporanéité : l'art consiste de moins en moins dans des objets-œuvres et de plus en plus dans des actions-créations. Les objets d'art valent alors en tant que geste et performance d'artiste, « coup » dans les jeux langagiers d'une certaine pratique, finalement basculement du domaine de l'art tout entier. » (Tore 2012)

Le sens du mot « œuvre » évolue au cours de cette période vers celui d'objet produit parallèlement au développement de procédés de reproduction et de diffusion industriels. L'artiste et l'œuvre, inséparables jusqu'alors, commencent à passer sous une sorte de régime de dépendance-autonomie dans les nouveaux modes de production.

Dans le contexte de la théorie critique, en particulier dans les travaux de penseurs comme Max Horkheimer et Theodor W. Adorno de l'École de Francfort, les concepts de réification[4] ou d' « industrie culturelle » ouvrent de nouvelles perspectives sur une nouvelle forme d'esthétique qui suit la disparition de l'autonomie de la création artistique. La réification se manifeste par la transformation de la culture en marchandise standardisée et interchangeable et par le sacrifice de

l'authenticité et de la créativité au profit de la rentabilité et de la conformité aux normes du marché.

Si le produit de l'industrie culturelle a uniformisé tout ou partie de l'authenticité de la culture, par la rationalisation technique, l'analyse d'Adorno et de Horkheimer révèle que l'industrie culturelle est bien plus qu'une simple manifestation de la rationalité instrumentale ; elle en est un vecteur puissant. En aliénant l'œuvre d'art de son essence même, en la réduisant à un produit destiné à la consommation de masse, elle abolit l'autonomie de la création artistique. Tout porte à croire qu'il ne s'agit pas simplement d'adapter des créations intellectuelles ou esthétiques au marché, mais plus directement de produire des biens culturels spécifiquement conçus pour la consommation de masse, pour « une consommation intellectuelle facile » (Neumann et Matthews 2018) privant ainsi le public de toute possibilité d'interaction critique ou spirituelle véritable.

Le déplacement de regard du public sur l'œuvre nous renvoie vers le concept d'*aura* forgé par Walter Benjamin (2003). Selon lui la reproductibilité de l'œuvre est éclairante quant au changement de regard du public. Il explique que les nouvelles technologies de reproduction par l'image, notamment en photographie et en cinéma, créent un déplacement de perspective sur l'œuvre d'art. En termes de « reproductibilité matérielle de l'œuvre d'art les notions de spatialité, de temporalité, de tradition, de technique, de médiation, et de diffusion » renversent des rapports anciens et modifient le statut de l'œuvre d'art, comme l'explique W. Benjamin :

> « La reproduction mécanisée, pour la première fois dans l'histoire universelle, émancipe l'œuvre d'art de son existence parasitaire dans le rituel puisque traditionnellement les pièces de l'art sont vues comme des objets uniques qui révèlent des aspects significatifs des époques et des artistes qui les ont conçus. Cela veut dire que s'établit une relation intime entre l'observateur qui scande l'œuvre et l'œuvre qui dévoile ses secrets. Cette manière d'aborder la question relie la matérialisation de l'œuvre d'art à une conception historiciste de l'art qui dépend de la conception du monde et des modalités de perception de chaque époque puisque la perception est inhérente à l'œuvre d'art. En ce sens, si l'unicité de l'aura est le reflet de l'œuvre d'art au regard porté sur elle, l'expérience auratique signifie entrer en contact avec le monde qui l'a produit en connaissance des faits. »(Benjamin 2003)

Ce débat est vaste et s'inscrit plus généralement dans la critique « progressiste » et « socialiste » de la culture de masse où l'on situe les travaux d'Adorno ([1970] 2011), Benjamin (2003), Kracauer (2008)[26].

## b. L'artiste et l'œuvre dans la ville

Ce léger recul historique et théorique que l'on a pris plus haut pour examiner le rapport artiste œuvre dans l'histoire de l'art, nous permet d'éclairer ce que signifie « créer » du point de vue de l'expérience de l'artiste. Une discussion plus approfondie s'avère nécessaire pour intégrer à cette lecture la part de l'environnement où la création se produit. En d'autres termes, comment placer la relation de l'artiste à sa création dans un contexte urbain piloté par l'ensemble des politiques économiques et culturelles que nous étudions ?

*L'œuvre et l'investissement émotionnel de l'artiste*

Les réflexions issues de la philosophie de l'art ont mis en évidence un déplacement progressif de l'attention portée à l'objet artistique vers l'expérience esthétique. Dans cette perspective, l'artiste et sa création apparaissent comme profondément intriqués : le sens, l'intention et l'engagement de l'artiste constituent des dimensions fondatrices du processus créatif. L'œuvre ne peut alors être appréhendée comme un simple résultat autonome, mais comme l'actualisation d'une expérience vécue, inscrite dans un moment, une sensibilité et une nécessité propres à l'artiste.

Cette évolution s'accompagne d'un glissement d'une conception de l'art centrée sur l'objet matériel vers une approche davantage axée sur les actions créatives. Elle met en lumière l'importance croissante des performances, des pratiques processuelles et, plus largement, des gestes artistiques, entendus comme modalités concrètes de l'acte de créer. L'art fonctionne ainsi par une recherche continue, que Tore qualifie de « créativité pratique » (2012), dans laquelle

[26] Selon lui ces phénomènes culturels sont des manifestations signifiantes de son temps : des phénomènes « de surface », dit-il, des manifestations visibles de l' « être de la société » invitant à être déchiffrées pour en comprendre le sens profond. À ce titre, les produits de cette « culture de masse » sont dignes du même intérêt qu'une exposition artistique ou un événement littéraire. Il ne fait guère de doute, pour lui, que ces productions culturelles sont marquées par un processus de rationalisation et d'industrialisation et qu'elles sont avant tout destinées au marché. Or c'est justement à ce titre qu'elles sont intéressantes, selon Kracauer, tant elles se voient condamnées à épouser les traits de leur temps et à s'insérer dans ses représentations les plus communes (Kracauer 2008, cité dans Voirol 2011).

l'artiste explore, ajuste et éprouve ses choix plutôt qu'il ne se contente d'appliquer un programme préétabli.

Cependant, cette dynamique de recherche est souvent associée, dans les discours contemporains sur l'art, à une valorisation de la nouveauté, parfois érigée en impératif. Or, cette injonction au « nouveau » a été largement relativisée par Adorno, qui souligne le caractère paradoxal de cette quête. Comme il l'écrit, le désir du nouveau ne renvoie pas tant à l'apparition d'une forme radicalement inédite qu'à une tension critique vis-à-vis de l'existant : « Le rapport au Nouveau [...] demeure quelque chose de négatif contre ce qui existe et continue d'en dépendre » (Adorno 1970, tr. fr. p. 53, cité dans Tore 2012).

À l'inverse de cette nouveauté souvent abstraite, l'investissement émotionnel de l'artiste constitue une dimension concrète et décisive du processus de création. L'œuvre d'art peut être comprise comme la cristallisation d'un engagement sensible, intellectuel et affectif, indissociable de la situation dans laquelle elle est produite. Fichaux insiste sur ce point en soulignant que l'artiste, au moment de créer, investit son œuvre de « toute sa culture, de son savoir-faire et de sa sensibilité émotionnelle » (Fichaux 2012: 141). Cette implication rend l'œuvre irréductible à une simple reproduction ou à une répétition mécanique : même si une forme peut être rejouée ou reproduite, le sens de l'acte créatif, pour l'artiste, n'est jamais strictement identique. L'intention émotionnelle varie, tout comme la relation de l'artiste à ce qu'il ou elle éprouve comme une nécessité de créer à un moment donné.

Dans cette perspective, l'œuvre ne saurait être comprise comme un objet définitivement achevé. À la suite d'Étienne Souriau, elle peut être envisagée comme une *œuvre à faire*, c'est-à-dire comme un processus d'instauration toujours partiellement inachevé, traversé par des ajustements, des hésitations et des reprises. La création artistique relève ainsi moins de la production d'un résultat que de l'engagement progressif de l'artiste dans un acte qui mobilise à la fois son expérience, sa sensibilité et son rapport au monde.

Cette approche rejoint les analyses de Pignocchi, pour qui le sens de l'œuvre ne se réduit pas à ses propriétés visibles, mais s'enracine dans l'expérience vécue de l'artiste au moment de créer. L'investissement émotionnel n'est pas un supplément subjectif : il constitue une condition même

de la création, qui se manifeste à travers des gestes, des choix et des manières de faire, toujours situés dans un contexte donné.

En ce sens, penser l'œuvre à partir de l'investissement émotionnel de l'artiste revient à déplacer le regard vers l'acte de créer lui-même, vers ce qui se joue dans le moment de la production. Cette orientation ouvre implicitement sur une question plus large : si la création est une expérience vécue, engagée et située dans un moment précis, elle se déploie nécessairement dans des conditions concrètes — matérielles, sociales et spatiales — qui participent de son élaboration.

*Contexte de production pour comprendre le sens de l'œuvre*

Dans le prolongement de cette approche qui envisage l'œuvre comme un processus engagé plutôt que comme un objet autonome, un autre déplacement s'opère dans la réflexion esthétique contemporaine : l'attention se porte désormais sur l'acte de créer lui-même, sur ce qui rend la création perceptible, partageable et signifiante. Ce déplacement conduit à revaloriser non seulement l'expérience intérieure de l'artiste, mais aussi les formes concrètes par lesquelles cette expérience s'actualise dans le monde. C'est dans cette perspective que la notion de geste artistique prend toute son importance.

Richard Shusterman a largement contribué à cette reconfiguration du regard porté sur la création. Dans *L'Art à l'état vif* (Shusterman 1991), le philosophe critique frontalement une conception de l'art centrée sur l'objet autonome, stable et muséifié. À l'inverse, il propose une esthétique pragmatique et soma-esthétique[27], dans laquelle l'art est envisagé comme une expérience vécue, incarnée et située dans des pratiques. Selon lui, l'art ne réside pas uniquement dans l'objet produit, mais dans « l'acte même de produire, dans la performance du corps engagé » (Shusterman 1991). Le geste artistique apparaît ainsi comme un moment décisif du processus créatif : il est ce

[27] Dans son ouvrage, le philosophe de l'art Richard Shusterman développe l'idée "d'un corps pensant, d'un corps qui produirait de la conscience par ses propres moyens : le mouvement, l'exercice, la posture, le comportement, bref, l'expérience." R. Shusterman, Conscience du corps. Pour une soma-esthétique, Éditions de L'Éclat, Paris, 2007 commenté par Barbara Formis dans Formis, B. (2009). Richard Shusterman, Conscience du corps. Pour une soma-esthétique. Mouvements, 57(1), 155-157. https://doi.org/10.3917/mouv.057.0155.

par quoi l'artiste engage son corps, son action et son rapport au monde, et ce par quoi une situation esthétique se constitue.

Dans cette acception, le geste ne renvoie plus seulement à la marque individuelle ou expressive de l'artiste, ni à une simple signature stylistique. Il s'agit d'une action située, performative, qui médiatise l'expérience esthétique et la rend possible. Le geste artistique peut ainsi être compris comme un *geste esthétique*, distinct des gestes ordinaires du quotidien, en ce qu'il ouvre une expérience sensible spécifique, sans pour autant s'enfermer dans les cadres institutionnels de l'art. Cette approche permet de penser la création comme une pratique ancrée dans des situations concrètes, traversées par des contraintes matérielles, sociales et spatiales.

Cette dimension située du geste rejoint les analyses développées par Pignocchi, lorsqu'il souligne que le sens d'une œuvre ne peut être dissocié de son contexte de production.

> « Avec le romantisme et l'impressionnisme, l'art n'a fait que ses premiers pas vers la conscience réflexive de lui-même. C'est pourquoi les auteurs inspirés par ces courants n'ont pu mettre au jour que des propriétés contingentes des œuvres d'art. Ce n'est que lorsque la question de l'identité de l'art est devenue suffisamment prégnante dans l'atmosphère théorique qui baignait la création artistique que Duchamp a pu créer des ready-mades. […] Ainsi, d'après Danto, non seulement Duchamp n'a pas fait disparaître la frontière entre l'art et les objets ordinaires, mais il l'a révélée : *Fontaine* – l'urinoir exposé par Duchamp – se différencie des urinoirs ordinaires par le sens que lui a conféré l'artiste en l'exposant à un moment précis de l'histoire de l'art, sur un arrière-fond théorique particulier. » (Pignocchi 2012)

L'histoire de l'art montre en effet que les œuvres ne prennent sens qu'à partir d'un arrière-plan théorique, esthétique et historique donné. À travers l'exemple des ready-made de Duchamp, Pignocchi, en s'appuyant sur Danto, rappelle que l'acte artistique ne supprime pas la frontière entre art et objets ordinaires, mais qu'il la rend visible : c'est le geste de l'artiste, inscrit à un moment précis de l'histoire de l'art, qui confère à l'objet son statut et son sens. Le geste n'est donc jamais abstrait : il est toujours pris dans un ensemble de relations, de conventions et de contextes qui en conditionnent la lisibilité.

Enfin, l'intérêt de l'approche de Shusterman réside aussi dans son attention portée aux pratiques artistiques ordinaires et aux cultures urbaines — rap, graffiti, performances, arts de rue — qui déplacent l'expérience esthétique hors des espaces consacrés de l'art. Comme il le souligne, «

l'expérience esthétique ne se limite pas aux espaces consacrés de l'art, mais traverse les pratiques culturelles ordinaires et les espaces de la vie quotidienne » (Shusterman 1991). Le geste artistique s'inscrit alors pleinement dans des environnements concrets, souvent urbains, où il engage un rapport direct à l'espace, aux usages et aux autres. Cette conception ouvre la voie à une analyse de la création comme pratique située dans l'espace urbain, et prépare l'examen des lieux et des conditions dans lesquels les œuvres sont rendues visibles, perçues et partagées.

*Le rôle essentiel du spectateur, les mondes de l'art et les espaces de perception*

Si les développements précédents ont permis de mettre en évidence l'investissement de l'artiste dans l'acte de créer et l'importance du geste artistique comme action située, il convient désormais d'intégrer un troisième élément essentiel à la compréhension de la création : celui de la perception. En effet, l'œuvre ne prend sens qu'à travers sa rencontre avec un public, et plus largement à travers son inscription dans un monde de l'art structuré par des conventions, des cadres de réception et des espaces de visibilité.

Les travaux en histoire de l'art et en philosophie esthétique ont montré que le sens de l'œuvre n'est jamais donné de manière immédiate. Il appelle, au contraire, une participation active du spectateur. Comme le souligne Pignocchi, « […] le sens de l'œuvre se distingue par son caractère implicite […] et appelle à une reconstruction active de la part du spectateur », reconstruction qui s'appuie sur le contexte de production de l'œuvre et sur son inscription dans un cadre artistique donné (Pignocchi, 2012). Sans cette recontextualisation — à la fois esthétique, historique et géographique —, une part essentielle de l'œuvre risque d'échapper à la perception. (Pignocchi 2012)

Dans cette perspective, la création artistique repose sur une articulation indissociable entre production et perception. La production renvoie au processus créatif par lequel l'artiste donne forme à une proposition esthétique. Toutefois, cette production ne suffit pas, à elle seule, à conférer à l'objet son statut d'œuvre d'art. La perception, entendue comme interaction entre l'œuvre et un public, constitue une condition tout aussi déterminante. En l'absence de spectateur, les œuvres demeurent privées de cette reconnaissance qui les inscrit dans le champ artistique. De la même manière qu'un texte n'existe pleinement qu'à travers sa lecture, l'œuvre d'art se déploie dans l'interprétation qu'en proposent celles et ceux qui la rencontrent.

Cette interaction entre œuvre et public ne s'opère jamais dans un vide abstrait. Elle prend place dans des contextes concrets, au sein de lieux et de situations qui conditionnent la visibilité, l'accessibilité et les modalités de réception des œuvres. L'histoire de l'art, la sociologie de l'art et la philosophie esthétique convergent ainsi pour souligner qu'il est difficile de dissocier la figure de l'artiste de son inscription dans un monde de l'art, composé de dispositifs de diffusion, de cadres institutionnels ou non, de marchés, mais aussi de rapports aux habitants et aux publics.

Dès lors, la question des espaces dans lesquels les œuvres sont perçues — qu'il s'agisse de lieux consacrés ou d'espaces du quotidien — apparaît comme un élément structurant de l'expérience esthétique. Sans être développée ici de manière approfondie, cette dimension ouvre sur une réflexion plus large portant sur les conditions spatiales et sociales de la perception artistique. Elle invite à considérer l'œuvre non seulement comme un objet ou un geste, mais comme une expérience située, qui se construit dans des lieux précis et dans des relations concrètes entre artistes, œuvres et publics.

## 4. Discussion : Repenser les liens entre artistes, créations et espaces urbains

La lecture des liens entre art et ville depuis les dynamiques de gentrification jusqu'à l'esthétisation des espaces urbains s'est largement attachée aux conséquences de l'intégration de la culture dans la pensée urbaine, en cherchant à identifier ses causes, ses modalités et ses effets dans le contexte post-industriel. Si chacune de ces approches éclaire un aspect des transformations contemporaines des milieux artistiques et urbains, elles laissent également apparaître des zones d'ombre, notamment en ce qui concerne la place de l'artiste, la matérialité de la création et le rôle concret de l'espace dans les processus de production. C'est à ce niveau que se situent les limites à dépasser :

- ce que produit la présence de l'artiste en ville sur le travail créatif lui-même, sur la manière dont l'artiste organise sa création, sur la dimension vécue et expérientielle de son inscription dans la ville.
- ce que produit la présence des créations artistiques sur l'espace urbain, en termes paysagers, symboliques et sensibles.

- ce que produit la ville sur les artistes eux-mêmes, sur leurs pratiques, leurs conditions de création et leurs modes de vie.

## 4.1 Artistes et effets de leurs présence sur la ville : gentrification vs dynamiques locales

Quand on pense à ce qui se joue entre l'artiste et la ville, sur le plan économique, l'espace est généralement abordé en termes d'effets sur la « production économique » de la culture**.** Les premières approches mobilisées dans la littérature ont ainsi privilégié une lecture des transformations urbaines à partir des impacts attribués à la présence des artistes. Dans cette perspective, la présence centrale de l'artiste a été mise en lumière dans les processus de gentrification et de formation des quartiers artistiques. Ces analyses ont montré à quel point l'artiste est souvent présenté comme un acteur déclencheur de transformations urbaines, agissant comme un catalyseur dans l'émergence de quartiers artistiques. Ces quartiers, initialement caractérisés par une identité culturelle distincte, deviennent progressivement des pôles de développement urbain, où la créativité artistique et l'innovation sont valorisées.

Le rôle de l'artiste, en tant qu'inventeur ou révélateur d'une dynamique de quartier, est alors pensé comme un pivot entre des réseaux et des collaborations qui reconfigurent l'espace urbain. À travers leur quête de lieux de travail et leur capacité à transformer des friches en espaces artistiques, les artistes participent à la revitalisation de quartiers délaissés et à la promotion de formes de culture locale.

Cependant, cette lecture a fait l'objet de nombreuses critiques, en particulier dans les travaux français sur la gentrification, qui se sont opposés à une interprétation trop directe et causale du lien entre présence artistique et transformation urbaine. Clerval (Clerval 2008) montre notamment que la gentrification ne se produit pas nécessairement là où les artistes se concentrent. De même, Ambrosino (2013) met en évidence des mécanismes plus complexes, liés à des dynamiques locales multiples et à l'interaction de plusieurs facteurs. Ces transformations se produisent à différents niveaux — architecturaux, économiques et sociaux (Gravereau 2008) — et s'inscrivent également dans des processus de rénovation d'espaces industriels jusqu'alors délaissés.

Sur le plan économique, les artistes installés dans d'anciennes boutiques ou d'anciens ateliers d'artisans ont parfois favorisé la transformation du paysage commercial de certaines rues. Sur le plan sociologique, leur présence, associée à la visibilité artistique et à l'organisation de manifestations culturelles, a contribué à reconfigurer le tissu local et à encourager l'installation de populations plus aisées (Gravereau 2008). À mesure que l'analyse s'élargit, la littérature sur la gentrification met ainsi en évidence une pluralité d'effets — centralité (Bordreuil 1994), densification commerciale (Van Criekingen et Fleury 2006), touristification (Lagier et Montargot 2019), hausse des loyers et attractivité résidentielle — sans pour autant épuiser la compréhension du rôle de l'artiste.

### a. Déplacer le regard : des effets urbains au travail créatif

Si ces travaux ont permis de documenter finement les effets de la présence des artistes sur la ville, ils laissent néanmoins dans l'ombre une dimension centrale : le travail créatif lui-même. En effet, ces approches s'intéressent peu à la manière dont l'artiste organise concrètement sa création, à la dimension vécue et expérientielle de son inscription urbaine, ainsi qu'aux formes quotidiennes du travail artistique.

De même, l'inscription de l'artiste dans une histoire de l'art, tout comme le rôle de la réception de l'œuvre — c'est-à-dire l'expérience que d'autres en font —, restent largement absents de ces analyses. Autrement dit, l'artiste y apparaît principalement comme un facteur de transformation urbaine, tandis que son travail en tant que créateur demeure en arrière-plan.

Dans cette perspective, les formes d'organisation du travail créatif, telles qu'analysées par Bessy et Chauvin (2010), sur l'étude de Pierre Menger « Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain » (2009) offrent un déplacement analytique décisif. Celles-ci ne renvoient ni à l'emploi ni à la carrière des artistes, mais à la manière dont s'organise concrètement le processus de création : « dynamiques de création et d'innovation, ressources mobilisées, processus d'apprentissage individuel et collectif, médiations qui soutiennent le travail créatif » (Bessy et Chauvin 2010:172). Elles incluent également les formes de jugement des personnes et des produits, qui ne se limitent ni au succès commercial ni au jugement par les pairs, mais engagent l'évaluation par le public, les institutions et les différents intermédiaires (Bessy et Chauvin 2010).

Selon ces auteurs, l'exemple de Rodin est particulièrement éclairant : il permet de penser l'organisation du travail créateur comme un rapport entre « l'art composé », la gestion de l'« environnement du travail créateur » (esquisses, inachèvements) et une tension permanente entre incertitude et production (Bessy et Chauvin 2010: 167). Ces approches, tout comme celles de Becker (1982) sur les mondes de l'art, invitent ainsi à déplacer l'analyse des seuls effets économiques vers les pratiques, les réseaux et les conditions concrètes de la création.

### b. Revenir à la ville par le travail créatif

Ce déplacement du regard permet de reposer autrement la question de la relation entre artistes et espace urbain. Dans ses travaux sur SoHo, Sharon Zukin (1982) montre que certains artistes, en acquérant des lofts à bas prix, ont contribué à en augmenter la valeur symbolique et économique. Comme le rappelle également Bordreuil (1994), cette dynamique n'était cependant pas accessible à tous : de nombreux artistes, faute de moyens financiers, ont dû quitter SoHo pour s'installer dans des quartiers plus périphériques.

Des observations similaires ont été formulées en France. À propos de Belleville, Sophie Gravereau (2016) souligne que les artistes installés dans des ateliers du quartier n'entretiennent pas nécessairement des relations de proximité avec les habitants plus anciens ou plus modestes. Certains ferment leurs ateliers aux visites de voisinage ou ne participent pas aux activités collectives du quartier. Ces situations mettent en évidence une tension centrale : l'artiste n'agit jamais seul, mais s'inscrit dans un monde de l'art structuré par des conventions, des pratiques et des attentes partagées (Becker 1982).

À Belleville, les artistes étudiés relèvent majoritairement de pratiques établies — peinture, sculpture, céramique — adossées à un marché structuré et stabilisé. Ils appartiennent ainsi à un monde de l'art déjà constitué. La question se pose toutefois différemment pour des domaines artistiques émergents ou moins institutionnalisés. Que se passe-t-il lorsque les conventions ne sont pas encore stabilisées, comme dans le cas du street art ? Peut-on supposer que l'inscription territoriale des artistes dans ces mondes de l'art en construction produise d'autres formes de relations aux habitants, aux lieux et à l'espace urbain ?

## 4.2 La ville comme espace sensible, vécu, produit par les pratiques

Pour comprendre la relation entre ville et art, il faut dépasser les approches macro (économiques, politiques, symboliques) et adopter une lecture située, sensible et phénoménologique des pratiques artistiques.

### a. De l'espace matériel à l'espace vécu

L'approche phénoménologique offre un premier déplacement conceptuel en invitant à considérer l'espace non plus seulement comme une donnée matérielle mais comme une expérience vécue**.** La ville apparaît alors non comme un simple support de pratiques, mais comme un espace sensible, vécu, éprouvé. Chez Merleau-Ponty, le rapport au monde passe par le corps, la perception, l'engagement dans un milieu : l'espace est toujours éprouvé avant d'être abstrait.

Cette perspective a profondément renouvelé les études urbaines. En urbanisme, l'approche phénoménologique fait de l'individu un acteur de la transformation urbaine, et non un simple usager. Comme le rappellent Torres et Breux, « l'individu participe donc au processus urbain comme un partenaire, voire un coproducteur de connaissances pour l'aménagement de son milieu de vie » (2010 : 118). L'objectif est de replacer la perception, les représentations et les attachements au cœur de l'analyse.

Dans le champ des études urbaines, cette voie a été développée notamment par le laboratoire CRESSON (Augoyard 1995 ; Thibaud 2002 ; Manola et al. 2016 ; Brayer 2019), qui montre comment les ambiances, les rythmes, les effets sonores ou sensibles participent à la construction concrète de l'expérience de la ville. Cette approche permet d'examiner aussi bien la réception d'un aménagement (effets sur les comportements, les représentations) que la manière dont l'espace est habité au quotidien.

Ainsi, comme le résume Ocquidant (2020), la ville est un « espace chargé de sens à éprouver » (Ocquidant 2020). Dans cette optique, l'expérience sensible, les attachements et la perception constituent des matériaux essentiels à la compréhension du milieu urbain.

Malgré ces apports, les recherches sur les dynamiques urbaines continuent souvent d'appréhender l'espace à travers sa matérialité, sa morphologie ou sa fonction économique. Les géographes et urbanistes analysent l'espace comme support lisible de pratiques socio-spatiales.

Les travaux issus de l'économie culturelle conceptualisent l'espace comme une ressource stratégique (Scott 1999), (Scott et Leriche 2005) tandis que les analyses des « quartiers créatifs », notamment celles d'Ambrosino (2011), mettent l'accent sur les configurations territoriales qui structurent les scènes artistiques. Ces approches, bien qu'essentielles, partagent une limite commune : elles privilégient la dimension matérielle, métrique ou fonctionnelle de l'espace, au détriment des usages situés et des valeurs sensibles attribuées par les artistes.

Plusieurs travaux récents montrent pourtant l'importance d'une lecture fine des espaces dans les scènes artistiques. Qu'il s'agisse de friches industrielles (Gangloff 2017), de quartiers comme les Olivettes à Nantes (Michel 2019) ou encore des structures dominantes de la scène locale (Sagot-Duvauroux 2016), l'examen concret des lieux révèle des modes spécifiques d'occupation, de circulation et de co-présence.

Ces études éclairent des dimensions essentielles de la spatialité artistique, mais elles tendent elles aussi à envisager l'espace comme cadre ou incubateur, plutôt que comme composante constitutive du processus créatif.

Dans une perspective sociologique, Becker (1982) rappelle que toute pratique artistique repose sur des chaînes de coopération, des dispositifs matériels, des conventions et des outils qui forment ce qu'il nomme les *mondes de l'art*. L'espace y occupe une place déterminante : les lieux de création, de répétition, de rencontre ou de diffusion structurent les modalités organisationnelles des pratiques.

Les recherches de Straw (2004) sur les cultures musicales l'illustrent clairement : la configuration esthétique d'un style — en l'occurrence le disco — est indissociable des dispositifs spatiaux, des modes de coprésence, et des agencements organisationnels qui le rendent possible.

### b. Du lieu au paysage

La réflexion sur le paysage urbain, a été discuté précédemment lors de l'analyse de Bordreuil sur la transformation de SoHo. Là nous avons discuté la constitution d'un milieu artistique qui partant de lieu élabore une forme de création artistique, puis reconfigure en profondeur la perception, l'usage et la valeur de l'espace. Cette dynamique nous invite à interroger le devenir de l'espace lorsqu'il est investi par des pratiques créatives situées. Elle permet également de repenser la

notion de « paysage », entendue à la fois comme une articulation entre les individus et leurs milieux, et comme un espace qui déborde le bâti, qualifié par les pratiques artistiques ancrées dans ces milieux.

En géographie, la notion de paysage a été largement travaillée par Augustin Berque, pour qui le paysage n'est « ni un simple objet ni une simple représentation subjective « (2003), mais une trajection, c'est-à-dire une relation sensible et symbolique entre un milieu et ceux qui l'habitent. Cette approche a l'intérêt d'articuler étroitement les dimensions matérielles, culturelles et perceptives des milieux humains, et de rappeler que l'espace n'existe jamais indépendamment des pratiques et des représentations qui l'animent.

Toutefois, dans le cas des pratiques artistiques urbaines, ce qui devient « paysage » excède la seule relation homme–milieu au sens mésologique. Il s'agit moins d'un couplage général que de la mise en forme culturelle, souvent collective, d'un lieu rendu signifiant par des gestes, des œuvres, des récits et des expériences sensibles. De ce point de vue, les travaux d'Alan Roger (1997), pour qui le paysage relève d'abord d'un processus culturel d'artialisation — éclairent plus directement la manière dont les pratiques artistiques transforment non seulement la perception du lieu, mais son statut même au sein d'un récit urbain.

Dans une autre perspective, Laurent Matthey (2013) considère le paysage comme un résultat de « mises en récit » (stroryteling) qui influence nos modes d'habiter. Matthey lie intrinsèquement le paysage aux gestes et à l'expérience sensible. Ainsi le corps comme outil de connaissance, la lecture du site commence par l'arpentage : marcher, écouter et observer. Pour Matthey, faire du paysage, c'est faire parler le lieu (Matthey 2013 : 11). C'est une pratique qui transforme les sensations vécues en un grand récit collectif, faisant de la ville un espace à la fois matériel et fictionnel où chaque geste de l'habitant-concepteur contribue à l'intrigue urbaine.

Les recherches sur les ambiances urbaines, l'expérience sensible et les esthétiques ordinaires apportent un cadre complémentaire pour saisir le rôle des pratiques artistiques dans la production de spatialités singulières. Elles invitent à considérer le paysage comme le résultat d'une co-présence de formes, de gestes, d'affects et de médiations, et non comme une simple représentation visuelle.

Ainsi, si Berque offre un socle théorique pour penser la relation au milieu, les contributions de Roger et Matthey, enrichies par les études sur les ambiances, permettent de mieux comprendre comment un milieu artistique transforme un espace en paysage, c'est-à-dire en une configuration sensible, culturelle et symbolique produite, supposant que le paysage ne soit pas seulement une forme visible : il résulte d'un processus qui associe création, perception et transformation des environnements. Ainsi nous arrivons à dire que les pratiques artistiques ne se contentent pas d'occuper un espace : elles contribuent à façonner les ambiances, les continuités sensibles et les manières d'habiter, participant ainsi à la production du paysage urbain.

### c. L'espace comme composante de la création artistique

Ainsi, en combinant les apports de la phénoménologie, de la géographie, de la sociologie de l'art et des théories du paysage, il devient possible de concevoir la création artistique comme un processus situé, inscrit dans des lieux concrets et contribuant activement à leur transformation. L'espace urbain apparaît alors non comme un simple décor, mais comme une dimension constitutive du travail artistique, une interface d'interaction, voire un monde en soi, où se tissent pratiques, ambiances et formes d'organisation.

Si la phénoménologie nous oblige à considérer l'espace comme expérience sensible, intéressons-nous à présent aux lectures urbaines et économiques qui, au contraire, tendent à dé-situer la création

Si l'approche phénoménologique permet d'élargir la conception de l'espace en l'inscrivant dans une expérience sensible et sociale, un autre axe de réflexion s'impose dans les études sur les dynamiques urbaines : celui du traitement de l'espace urbain allié à la question de la spatialité.

En effet, les dynamiques urbaines abordent souvent l'espace urbain sous l'angle de sa matérialité ou de sa fonction économique, mais elles négligent parfois les manières dont cet espace est véritablement utilisé, qualifié et transformé par les pratiques artistiques. La littérature existante permet donc d'ouvrir plusieurs pistes : le lieu comme matérialité lisible (géographes, urbanistes), comme ressource ou support économique (Grésillon, Scott), ou comme configuration territoriale dans les quartiers créatifs (Ambrosino).

D'un point de vue géographique, la dimension spatiale de la ville se réfère à la localisation, à la proximité, à la forme, *etc*. Dès lors, la question de savoir comment examiner les espaces — qu'il s'agisse de friches industrielles (Gangloff 2017), de quartiers circonscrits comme les Olivettes (Michel 2019) ou de structures dominantes de la scène artistique (Sagot-Duvauroux 2016) — devient un élément significatif dans la scénographie urbaine.

Chacune de ces perspectives éclaire une facette essentielle de la spatialité, mais elles partagent une limite commune : celle de considérer l'espace avant tout dans sa dimension matérielle, métrique ou fonctionnelle. Même lorsqu'il est envisagé comme ressource pour l'artiste, l'espace reste souvent réduit à un cadre ou un incubateur, rarement à une composante constitutive de l'acte de création lui-même. En d'autres termes, l'aspect spatial est pris en compte à travers les usages et les qualifications que les artistes attribuent eux-mêmes à leurs lieux de création, de croisement et de diffusion.

Or, l'espace urbain n'est pas un simple support, il interagit, il est parfois une interface ou un monde.

Becker avec la notion des « mondes de l'art », montre que chaque pratique artistique possède une dimension matérielle qui impose ses propres formes d'organisation. Les exemples musicaux sont éclairants : le rythme disco, étudié par Straw (2004), illustre comment une configuration esthétique spécifique est inséparable de ses modalités spatiales et organisationnelles.[28] De la même manière, toute pratique artistique suppose un travail collectif, la participation d'acteurs, la mise en place de stratégies de diffusion et la recherche d'un public et chaque composante de cette pratique est attachée à la valeur d'un espace.

À cette perspective s'ajoute encore celle du paysage urbain, qui par définition conjugue individus et espaces dans leurs multiples dimensions. Le paysage urbain renvoie à la manière dont les

[28] Pour la scène musicale de Montréal, étroitement observée par Will Straw, c'est la nature de la musique disco qui a fait évoluer les autres éléments dans le sens de la création d'une scène. Le disco music étant un genre caractérisé par de longs passages instrumentaux, avec peu de paroles, sa structure rythmique a réuni les formes musicales de l'Afro-Caribbean, aux musiques latino et méditerranéennes. Les disc-jockeys, en tant que figures fédératrices de la scène, ont joué un rôle actif dans la transformation d'une culture musicale locale (subculture) en culture de consommation courante. Ils ont tissé des liens entres les éléments invisibles d'une échelle locale à une échelle internationale. Straw (2004).

environnements sont façonnés, perçus et expérimentés par les habitants et visiteurs tant dans leurs dimensions physiques ou esthétiques, que culturelles, sociales et économiques. Comme l'a formulé Alain Roger dans son *Court traité du paysage* (Roger 1997), il s'agit bien de penser l'articulation entre création, perception et transformation de l'espace. Ainsi, une conception de la création comme processus inséré dans l'espace urbain et participant à son façonnement en paysage peut émerger.

## 4.3 Culture au-delà d'un objet d'instrumentalisée à la création située

À la lumière de notre éclairage sur la création comme expérience esthétique située, revenons aux approches urbaines et économiques. Celles-ci ont montré avec force comment la culture est mobilisée et mobilisable comme levier d'action publique et comme ressource de développement : fonctionnalisation de l'art dans l'économie culturelle, inscription des œuvres et des événements dans des stratégies de croissance, tensions entre logique marchande et reconnaissance de la singularité artistique désignent toujours l'art comme une composante d'un plan. Dans ce cadre, la création tend davantage à être appréhendée comme produit, vecteur d'attractivité et outil de marketing territorial, que comme expérience esthétique. Or, comme le rappelle Grésillon (2016:3), la création ne se laisse pas réduire à une somme de « produits » ; elle engage un regard, une voix et une proposition esthétique. D'où l'intérêt de distinguer, à la suite de Grésillon, les figures du créatif (attendu sur la livraison d'un produit pour un commanditaire) et du créateur (qui propose une esthétique et un monde), distinction qui marque la différence entre production marchande et acte de créer.

Du côté de l'économie politique de la culture, la formule de Scott, *culture is business*, synthétise cette vision mercantile (Scott 2010). Lash et Lury (2007) vont plus loin encore : en entrant au cœur de l'économie globale et du quotidien, la culture ne relève plus seulement de la représentation ; les choses elles-mêmes deviennent des médias, des porteurs de signes et de marques à grande échelle. Parallèlement, les politiques urbaines façonnent des espaces au service de l'attractivité et du renouvellement des appareils productifs (Ambrosino 2018), reconfigurant les lieux de création, de diffusion et de consommation culturelle.

Ces dynamiques s'articulent avec les processus d'esthétisation urbaine. Dans des villes occidentales marquées par la désindustrialisation, les stratégies d'aménagement accompagnent

l'installation d'une nouvelle classe moyenne (Rousseau 2015), tandis que certains centres se transforment en paysages de consommation culturelle (Zukin 1995 ; Roy-Valex 2010). Les espaces deviennent eux-mêmes objets de consommation via des opérations d'esthétisation et de sémiotisation (Zukin 1995).

Cette lecture n'est pas sans limites, comme l'ont relevé plusieurs critiques (Thériault et Sirois-Rouleau 2015); (Glicenstein 2022)[29]. Mais elle met en lumière deux évolutions intéressantes. La première est celle évoquée par Yves Michaud : la disparition relative de l'objet d'art au profit d'une forme d'expérience (Michaud 2013). Dans ce nouveau système dominé par la disposition esthétique qui valorise l'ordinaire (Ley 2003), ce ne sont pas les œuvres qui disparaissent, mais bien leurs conditions d'existence et d'exposition qui se transforment (Thériault et Sirois-Rouleau 2015). La seconde est la généralisation d'un processus d'esthétisation massive, qui affecte non seulement l'art mais aussi la production ordinaire d'objets, lesquels perdent parfois leur fonction première pour devenir supports d'expérience esthétique (Michaud 2013).

Du point de vue de la relation entre artistes et ville, ce basculement a des conséquences majeures. Si l'esthétisation déplace la valeur artistique vers une valeur esthétique diffusée dans la vie ordinaire (Lipovetsky 2016), alors la ville apparaît comme un assemblage d'ambiances, d'images et de lieux sensibles où l'artiste et la création risquent de se dissoudre dans un monde d'images. Certes, des figures célèbres émergent — Damien Hirst dans l'art contemporain, ou Jay Z dans l'univers culturel analysé par Zukin —, mais elles tendent à occulter l'ensemble des mondes de l'art et des réseaux de travail qui les rendent possibles. Comme le souligne Menger, le talent individuel ne suffit pas à expliquer la reconnaissance (2010) ; c'est bien le réseau qui confère visibilité et légitimité. Dans ce contexte, Michaud parle d'un état « gazeux » de la création contemporaine désignant tout ce qui n'est pas tableaux et sculptures (Michaud 2021: 9). Pour lui cela laisse certains artistes et certains lieux se distinguer, tandis que d'autres restent invisibles.

[29] Glicenstein dans sa critique ajoutes que « changement de point de vue théorique permettrait de comprendre en quoi l'art contemporain n'est pas aussi gazeux que cela et que, contrairement à ce qui est affirmé, le « faire » n'a pas disparu, mais plutôt il ne se limite plus aux médiums et techniques traditionnels. (Glicenstein 2022)

Même si, les conditions de production artistique se transforment profondément comme le disent les auteurs, (Michaud 2021 ; Lipovetsky et Serroy 2016), Glicenstein avance qu'un « changement de point de vue théorique permettrait de comprendre en quoi l'art contemporain n'est pas aussi gazeux que cela et que, contrairement à ce qui est affirmé, le « faire » n'a pas disparu, mais plutôt il ne se limite plus aux médiums et techniques traditionnels » (Glicenstein 2022). Dans la même logique on peut supposer que subsistent des formes de création qui renouvellent leurs modalités d'existence, comme en témoigne l'essor de l'« art contextuel » (Ardenne 2002). Celui-ci illustre bien comment la ville, dans ses dimensions politiques, économiques et écologiques, devient partie prenante du processus créatif, elle est le contexte et même le support de certaines créations artistiques. Par ailleurs, la création n'est plus simplement un objet destiné au marché ou à l'esthétisation, mais un geste qui engage l'artiste dans son environnement et qui invite le public à une expérience située, l'un et les autres partageant l'espace dans lequel la création prend place.

C'est précisément ici que notre triptyque reprend toute sa portée. Si l'on se contente d'une lecture en termes de produits, on perd l'artiste (comme acteur situé), on réduit la création à son résultat final — au détriment de son caractère processuel et expérientiel —, et l'espace (comme lieu vécu et comme médiateur) se trouve figé en décor ou en vitrine. À l'inverse, en réinscrivant la création dans son épaisseur esthétique et relationnelle, le triptyque « artiste–création–lieu » permet d'observer comment les politiques culturelles et les marchés reconfigurent les conditions du créer sans en épuiser le sens. Il ouvre ainsi à des formes qui travaillent avec le contexte, au premier rang desquelles l'art contextuel (Ardenne 2002), où la ville n'est pas simple support mais partie prenante du geste créateur : l'œuvre s'élabore dans et avec des situations, des lieux, des publics. Le lieu est donc central, dans la mesure où il opère la médiation des interactions entre ces trois pôles. En somme, la littérature urbaine et économique éclaire les dispositifs qui instrumentalisent la culture. Cependant, l'encadré a rappelé la primauté esthétique de la création : notre démarche, via le triptyque, vise à tenir ensemble ces deux dimensions. C'est en rapprochant ces deux pôles que l'on peut interroger ce que l'artiste, la création et le lieu nous disent des mutations urbaines — au-delà des indicateurs de croissance ou des mises en scène de l'espace — en revenant au travail de création, à ses expériences et à ses ancrages.

## 4.5 Penser ensemble l'artiste, ses créations et l'espace de création par le triptyque artiste-création-espace

À ce stade, une question se pose : comment penser ensemble l'artiste, la création et l'espace, si l'on veut saisir les lieux concrets où se fabrique l'art dans la ville ?

L'histoire de l'art, on l'a vu, positionne l'artiste en relation avec son activité et/ou sa pratique artistique. Glicenstein (2022) et Tore (2012) approfondissent cette perspective en mettant en évidence la composition de l'art entre l'objet, l'artiste et sa réception, au fil de l'évolution des mouvements esthétiques. La création, dans ce cadre, apparaît comme une dynamique historique, traversant les différents courants, en l'occurrence l'art moderne puis contemporain, et s'ouvrant aujourd'hui à une nouvelle contextualisation. Ardenne (2002) décrit cet « art contextuel », comme le contact direct de l'œuvre avec la réalité environnante. Dès lors, on quitte les lieux traditionnels de déploiement de l'art — musées et galeries — pour voir les créations se déployer dans l'espace public, dans la rue ou dans des sites non institutionnels. Ce déplacement interroge directement l'expérience du lieu pour l'artiste, les propriétés constitutives des créations et les rapports spatiaux qu'elles impliquent.

Or, les approches économiques centrées sur la production culturelle, en analysant la dynamique urbaine, tendent à réduire l'espace à sa seule matérialité d'un côté, et à dissoudre la création dans une définition large de la culture de l'autre. C'est notamment le cas dans les travaux de Sharon Zukin et d'autres qui abordent la ville à partir de ses structures physiques et matérielles. Dans cette perspective, l'espace est un réceptacle des activités, un ensemble de lieux qui concentrent la production, l'exposition ou la consommation. La matérialité est parfois prise en compte, à travers les références spatiales données par les artistes : leur lieu de vie, de fréquentations diverses, d'exposition. Selon l'objet créé, le lieu change, mais reste pensé comme un support matériel. Si l'on intègre, à l'inverse, une approche phénoménologique, l'espace n'existe pas seulement comme cadre matériel mais aussi comme réalité sociale et sensorielle. Les travaux de géographie inspirés de la phénoménologie insistent sur cette dimension : l'espace est perçu, vécu, éprouvé, il se constitue dans l'expérience sensible et culturelle. Placer l'expérience au centre de l'analyse permet alors de dépasser une vision strictement matérielle pour s'intéresser aux interactions des artistes avec leur environnement spatial et social, aux manières dont ils donnent sens à ces

interactions. C'est dans ce registre que se déploie l'expérience esthétique de l'espace : les artistes n'y projettent pas seulement leurs œuvres, ils transforment et reconfigurent leurs lieux de création à travers des dimensions émotionnelles, sensorielles et cognitives.

Afin d'éviter une approche cloisonnante, nous proposons un cadre qui articule artistes–œuvres–espaces, que je nomme triptyque. Avant d'explorer cet outil dans un cadre spatial, revenons d'abord à la manière dont chacune de ses trois dimensions est prise en compte et jusqu'où.

Le triptyque se présente comme un modèle qui vise à conjuguer les trois éléments clés du processus de création artistique : l'objet artistique lui-même, le lieu de sa mise en scène, et l'artiste à l'origine de cette création. Tel qu'il est conçu, ce modèle prend en compte ces 3 composants de façon indissociable. La propriété des lieux, les propriétés des objets, les expériences des artistes doivent donc être considérées dans la même analyse.

Le triptyque symbolise notre approche de la ville et de l'art, resserrée autour du lien qui existe entre un réseau d'artistes, la production d'une forme artistique particulière et l'espace dans lequel cette création prend vie.

Cette observation simultanée et conjointe permet un regard spécifique sur l'imbrication des artistes, les créations artistiques et les espaces urbains en prenant en compte l'objet artistique, son lieu de mise en scène et l'artiste qui le produit d'une façon reliée.

Le triptyque cherche à relier ce qui ne l'a pas été dans ces analyses urbaines. Il est question ici d'une ville à la fois façonnée par les politiques culturelles, habitée par les classes moyennes et en cours de transformation. Cet axe d'observation est composé des cadres théoriques que nous avons posés préalablement. Un tel croisement de courants théoriques sur l'art, la culture et la ville, nous a conduit tantôt à isoler l'artiste, la création et les espaces urbains, tantôt à les analyser conjointement. De fait, ces trois entités sont connectées dans les littératures sans qu'on puisse vraiment identifier ce qui fait la connexion : cette question reste sans réponse. Les trois objets en question peuvent se penser comme trois cercles mêlés comme le montre la figure 13 dont le croisement décrit un monde urbain de l'art.

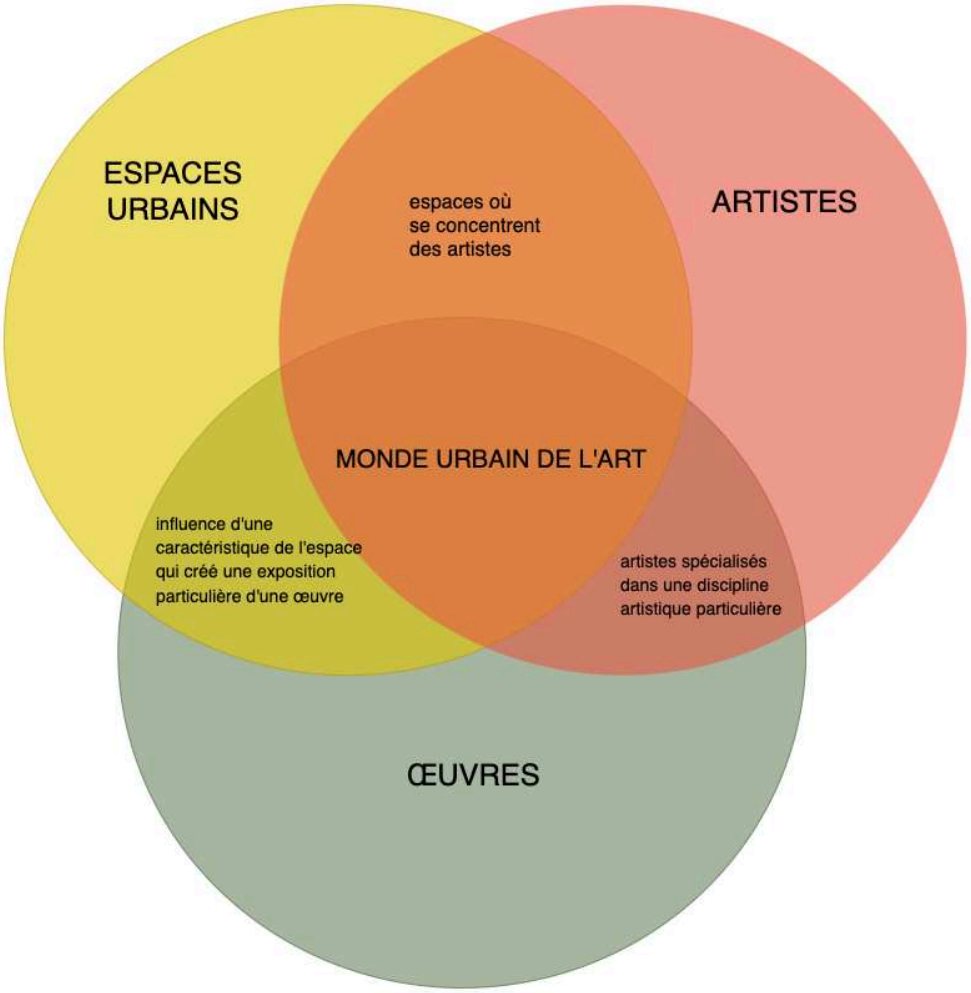



Figure 13 : Schéma du triptyque artiste-œuvre-lieu

Par le triptyque, nous questionnons le contexte d'une ville en cours de transformation, par le biais artistique et culturel. Cette approche inédite relie trois éléments de la façon suivante :

Interroger l'artiste dans ses facultés imaginatives et son expérience vécue. Il s'agit ici de comprendre le sens que l'artiste donne lui-même au lieu et à sa création en tant qu'objet inscrit dans la ville. L'aborder comme un être sensible au lieu, dans sa stricte relation à celui-ci, c'est-à-dire ni comme une victime, ni comme un agent de la gentrification mais plutôt dans la perspective beckerienne des mondes de l'art (1988) qui souligne l'aspect collectif du travail de l'artiste. Donc,

il ne s'agit pas de singulariser la perception de l'artiste, mais de recueillir la perception de plusieurs artistes et d'en souligner la multiplicité. L'artiste en ville est aussi un habitant qui vit dans la ville au quotidien. Cette approche se réfère à l'artiste en milieu urbain, décrit par Ardenne (2010). Un artiste qui a un rapport direct à la vie sociale.

**Observer les créations artistiques dans leurs modes de création, de constitution et dans leur lien avec les espaces.** Les créations artistiques sont solubles dans les notions de l'art et de la culture saisies par les acteurs publics pour transformer l'espace. Une certaine création artistique qualifiée d'art d'intervention (Ardenne 2002) s'apparente à une prise en considération de l'espace dans son ensemble. Elle déborde du cadre fixé par l'atelier, le lieu d'exposition traditionnel et même celui du cadre de la permission institutionnelle. C'est une œuvre éventuellement éphémère, aux prises avec la vie sociale. L'expression artistique concernée s'intègre au contexte de la ville, elle en porte la marque et parfois les dimensions. « En ce qui me concerne, il n'y a que le lieu qui m'inspire, je veux que le lieu fasse partie de l'œuvre » (Daniel Buren cité par François Barré dans (Masboungi 2004:25)

**Saisir le rôle des espaces urbains à travers l'expérience des artistes, de leur perception et leur création**. L'espace urbain n'est pas façonné uniquement par les politiques publiques ou par l'usage, il existe aussi via l'expérience des artistes et il est travaillé par les créations. Quand la création est pensée avec le lieu, on constate la présence d'un réseau invisible, matérialisé par les créations. L'espace est habituellement pris en compte dans sa dimension de catalyseur de la consommation culturelle. Il s'agit ici de renverser cette approche en considérant l'espace selon les liens qui existent entre les différentes créations qui le composent. L'espace qui nous intéresse va au-delà d'un lieu de concentration artistique (galeries, musées) pour s'étendre à la ville qui recueille la création artistique. Pour saisir l'expérience vécue des artistes, il ne suffit pas de dire que l'espace accueille ou conditionne l'art : il faut comprendre comment il devient partie intégrante du processus créatif, comment il est éprouvé, transformé, réinvesti et signifié dans la pratique artistique. C'est précisément sur ce point que notre triptyque se distingue, en articulant l'artiste, la création et l'espace non comme trois entités séparées mais comme trois dimensions interdépendantes d'une même expérience située. L'espace, loin d'être un simple décor, est alors pensé comme une matière active de la création.

Ainsi, la thèse s'appuie sur un triptyque analytique — artistes, créations, espaces urbains — qui permet de penser ensemble les dimensions de l'expérience vécue, de la spatialité et du paysage urbain. Plutôt que de dissocier les trajectoires individuelles, les œuvres produites et les lieux où elles s'inscrivent, ce cadre invite à examiner les interactions entre ces trois pôles. Il éclaire la manière dont les pratiques artistiques situées participent à la fabrique urbaine en tant que processus relationnel, sensible et collectif.

Comment interroger avec notre triptyque et de manière analytique, le rapport qui se joue entre un groupe d'artistes spécialisés dans un domaine artistique, leurs créations et les espaces urbains accueillant les trois entités au sein de ceux-ci ? À Nantes, pour ce qui concerne les territoires en mutation l'espace urbain prend place comme support, espace d'exposition, matière même pour la création artistique, mais aussi comme lieu où habitent les artistes. À l'échelle de deux pratiques artistiques, le street art et la bande dessinée, ces observations — l'arpentage, la recherche de « spots » et l'ancrage collectif pour les street artistes ; les réseaux éditoriaux, les festivals, les résidences et l'inscription narrative pour les auteurs et autrices de BD — prennent des formes différentes. Le chapitre 2 développera cette perspective, en montrant comment Nantes, ville en transformation, constitue un terrain privilégié pour mettre à l'épreuve ce triptyque et pour comprendre comment la présence des artistes et leur production participent à la fabrique urbaine.

# Chapitre 2

# Du triptyque analytique au dispositif d'enquête : analyser des pratiques artistiques situées

Le chapitre 1 a permis de poser le cadre théorique et conceptuel de la recherche, à partir d'une lecture critique des travaux consacrés à la ville créative, aux pratiques artistiques et aux transformations urbaines. Il s'est conclu par la construction d'un triptyque analytique artiste / création / espace, destiné à appréhender conjointement les pratiques artistiques, leurs conditions de production et leurs ancrages urbains.

Le présent chapitre s'inscrit dans le prolongement direct de ce travail de cadrage. Il marque le passage d'une réflexion théorique à la mise en œuvre du dispositif analytique, en s'attachant à préciser les choix méthodologiques et les modalités d'analyse retenues pour étudier les pratiques artistiques situées. À partir du triptyque élaboré au chapitre précédent, il s'agit désormais de montrer comment ce cadre est opérationnalisé pour analyser empiriquement les pratiques de street art et de bande dessinée dans un contexte urbain spécifique.

De cette optique, ce chapitre présente la méthode d'enquête et du terrain de la thèse et s'organise en deux sections. Dans la première section, nous présentons le cadre d'analyse, les fondements méthodologiques de la recherche et la manière dont l'enquête de terrain a été construite, conduite et ajustée au fil de l'investigation. Nous exposerons le caractère empirique, inductif et situé de la démarche qui accorde une attention particulière aux pratiques artistiques telles qu'elles se déploient concrètement dans des situations, des lieux et des trajectoires urbaines spécifiques.

La deuxième section, avec Nantes comme point d'entrée, a pour l'objectif de mettre à l'épreuve la grille de lecture tripartite**,** en retraçant comment s'opère la fabrique de la ville de Nantes et en cherchant à définir le cadre dans lesquels les artistes et les créations artistiques sont inscrites. Cette section se déroule en trois étapes : nous présentons d'abord l'inscription des politiques culturelles dans les projets urbains et la construction d'une stratégie métropolitaine basée sur l'attractivité. Ensuite il s'agira d'interroger la place des artistes dans un espace urbain en

mutation, en mettant en lumière les usages différenciés des lieux, des friches et des réseaux. Enfin on exprimera la problématique à la lumière de deux objets d'enquête empiriques que sont la bande dessinée et le street art, pour observer comment elles reconfigurent l'espace urbain dans lequel elles évoluent.

## 1. Une enquête sur les expériences sensibles des artistes dans la ville en mutation : cadrage analytique et méthodologique

Au principe de notre démarche se trouve le recueil de la parole des artistes et l'observation de leur expérience. Ce recueil et cette observation s'articulent autour de trois enjeux principaux qui, ensemble, ont façonné notre manière d'aborder le terrain, d'interroger les artistes et d'analyser leurs pratiques. Ces enjeux sont des points d'ancrage concrets à partir desquels s'est construite notre posture de recherche.

Enjeu 1 : dépasser la fragmentation des approches par la transversalité du triptyque

Une exploration approfondie de trois courants théoriques aux sources des mutations urbaines récentes, dans le premier chapitre – la gentrification, l'économie politique de la ville créative et l'esthétisation de la ville – n'a fait que souligner le caractère partiel que ces perspectives offraient, spécifiquement en ce qui concerne les liens entre les artistes, leurs créations et les espaces urbains. Par conséquent, afin de dépasser cette approche fragmentaire et d'analyser plus finement les liens qui unissent les artistes de notre enquête à leurs œuvres et aux lieux où celles-ci prennent forme, il est nécessaire d'intégrer pleinement la dimension spatiale de la création urbaine. Comprendre le rôle de l'artiste dans la fabrique artistique de la ville suppose ainsi de considérer conjointement l'artiste, l'espace urbain et l'objet artistique, ainsi que les interactions dynamiques qui les relient.

Ce sont donc bien les artistes, les espaces urbains et les objets artistiques dont on cherchera à resserrer les liens en les maintenant associés dans ce que nous appelons notre triptyque.

Enjeu 2 : Fonder l'analyse sur une approche empirique et située

Le deuxième enjeu repose sur la nature empirique de notre raisonnement qui implique d'intégrer une approche basée sur les données factuelles et les observations concrètes. Selon Lemieux (2018), l'enquête empirique, sa forme et sa caractérisation, se forment au fil du terrain, par l'observation des événements qui se produisent. En suivant les acteurs dans leurs activités et leurs déplacements (principe d'internalisme) et en portant systématiquement attention à leurs interactions avec autrui comme avec leur environnement matériel (principe de résistance), ainsi qu'aux jugements que ces interactions suscitent de leur part (principe de capacité), des éléments de la situation, auxquels, autrement, on resterait inattentif, commencent à devenir visibles.

Enjeu 3 : articuler le caractère multi-situé de l'enquête avec l'ancrage nantais

Le troisième enjeu concerne la dimension multi-située de notre enquête. Celle-ci s'est déployée à plusieurs niveaux de terrain, correspondant à des degrés différents d'immersion et de maturité des pratiques observées (Tableau 1):

- un niveau pleinement incarné et observé in situ, à Nantes, auprès des milieux de la bande dessinée et du street art ;
- un niveau ponctuel et ciblé, à Bristol, centré sur l'observation des espaces urbains investis par le street art, notamment dans le quartier de Bedminster où se situe le siège du festival UPFEST ;
- un niveau plus exploratoire et moins incarné, à Grenoble, Paris et Istanbul.

Initialement conçue selon le modèle d'une monographie comparée, notre démarche visait à croiser plusieurs contextes urbains et artistiques pour saisir la diversité des modes de production et d'inscription spatiale. Toutefois, la nécessité d'assurer une cohérence analytique nous a conduit à stabiliser l'enquête sur un terrain principal : Nantes, tout en conservant les autres sites comme points de comparaison ou d'appui réflexif.

L'enjeu est donc de trouver un équilibre entre ouverture comparative et ancrage local, afin de tirer parti du caractère multi-situé de la recherche sans perdre la profondeur d'analyse qu'offre un terrain central. Cet équilibre méthodologique a orienté concrètement le déroulement et la structuration de notre enquête de terrain.

| Niveau | Ville | Objectif |
|---|---|---|
| Principal | Nantes | Observation approfondie des pratiques de BD et street art, immersion longue, étude des réseaux et lieux de création |
| Comparatif ponctuel | Bristol | Observation du street art, notamment festival UPFEST et espaces urbains investis |
| Exploratoire | Grenoble, Paris, Istanbul | Repérage et comparaison des pratiques et modes de diffusion |

Tableau 1 : Déploiement de l'enquête sur plusieurs terrains.

Ces trois enjeux se traduisent dans la pratique même de l'enquête. Dans ce cadre, le principe d'empirisme situé s'est notamment exprimé dans la manière d'interroger les artistes au plus près de leur pratique artistique et urbain telle qu'elle se déploie dans l'espace urbain. L'objectif était de maintenir l'expérience concrète du lieu au centre de l'enquête comme au cœur de l'activité artistique.

Ainsi, la méthode d'enquête s'est voulue la plus ouverte possible : les artistes ont été interrogés sur leur rapport à la ville sans orientation coercitive. Dans les entretiens semi-directifs menés auprès des praticiens de la bande dessinée, il s'agissait d'identifier leur rapport à l'espace de travail — à la fois lieu de création et de diffusion — et d'examiner leurs relations à la ville en transformation.

L'intégration des cartes sensibles aux entretiens, dès le début de l'enquête, a constitué un parti pris méthodologique assumé, choisi pour la finesse et la fidélité des résultats qu'il permet. Les enquêtés ont été invités à dessiner leur carte subjective de la ville, un dispositif qui crée à la fois une résonance avec leurs propos et un respect du langage graphique propre à leur pratique, plutôt que de contraindre leur regard à s'exprimer uniquement par les mots.

Ces trois enjeux ont ainsi orienté notre manière de concevoir la recherche : ils ont façonné à la fois notre cadre analytique, centré sur la transversalité du triptyque artiste–espace–œuvre et notre approche méthodologique**,** fondée sur l'empirisme situé et la multi-situativité maîtrisée. Leur articulation a permis de construire une démarche ouverte, soucieuse d'articuler théorie et terrain, et d'ajuster les outils d'analyse aux réalités concrètes de la création artistique urbaine.

### 1.1. Inscrire les pratiques de street art et la bande dessinée dans les mondes de l'art par une approche interactionniste, sensible et située des pratiques artistiques dans les espaces urbains

Le développement du street art et de la bande dessinée à Nantes ne se traduit pas seulement par une augmentation du nombre d'artistes ou d'événements, mais avant tout par une croissance en visibilité et en porosité**.** Ces deux pratiques connaissent aujourd'hui une reconnaissance élargie, soutenue à la fois par les politiques publiques et par des dynamiques collectives qui favorisent leur présence dans l'espace urbain.

Leur croissance tient à la multiplication des dispositifs de rencontres avec le public (fresques murales, festivals, résidences, performances, collaborations scolaires, etc.). Dans les deux cas, la rencontre avec le public s'opère de plus en plus hors des cadres traditionnellement dédiés à ces formes artistiques. Les artistes de bande dessinée ne se limitent plus aux lieux spécialisés ou aux ateliers mis à disposition par la ville : ils interviennent dans des espaces plus institutionnels — comme le musée d'art — ou dans des lieux hybrides, ouverts à la création contemporaine, tels que le Stéréolux. À Saint-Nazaire, le Bain Public illustre également cette ouverture, tout comme les collaborations récurrentes entre les dessinateurs et les établissements scolaires de la région, souvent dans le cadre de dispositifs portés par la Maison Fumetti.

De manière comparable, le street art à Nantes ne se cantonne pas uniquement aux marges ou aux interstices de la ville. Les espaces publics — notamment ceux dédiés aux pratiques sportives ou de loisirs, comme les terrains de skate — deviennent des supports partagés et dialogiques, où les formes graphiques, les gestes urbains et les pratiques sociales se rencontrent.

Ces observations nous amènent à considérer que la croissance de ces pratiques n'est pas tant quantitative que qualitative : elle repose sur une extension de leurs conditions de visibilité, de circulation et de légitimation. Le street art et la bande dessinée participent ainsi d'un mouvement de débordement des frontières spatiales et institutionnelles, en s'inscrivant dans une logique de continuité entre création, espace de vie et expérience publique.

### a. Une approche interactionniste, sensible et située des pratiques artistiques dans les espaces urbains

C'est à partir de ce constat que se précise notre approche située et sensible. Le terrain nous conduit à penser ces pratiques non pas comme des productions isolées, mais comme des expériences relationnelles ancrées dans des contextes urbains et sociaux spécifiques. Cette posture épistémologique s'appuie sur une attention à la matérialité des lieux, aux interactions entre artistes, publics et dispositifs, ainsi qu'à la dimension expérientielle de la création. Dans cette perspective, l'espace public apparaît comme un milieu d'expérience esthétique, au sens pragmatique du terme, où l'art se vit dans la continuité du quotidien : il se rend présent, visible et habitable dans le quotidien urbain.

Sur le plan épistémologique notre démarche peut se qualifier de sensible au sens où elle s'appuie sur une observation incarnée du terrain (on regarde comment les œuvres, les artistes, les publics et les espaces interagissent), une attention à la matérialité des lieux (les murs, les skateparks, les écoles, les musées deviennent des supports d'expérience artistique), une prise en compte de l'expérience vécue — celle des artistes, des passants, des spectateurs.

Pour explorer et analyser les liens entre les différents points du triptyque nous avons recours à une démarche hybride intégrant l'approche sensible. Si les études urbaines éclairent le monde des humains à travers les expériences dans l'environnement urbain, il convient de s'approcher au plus près des individus qui font ces expériences. Une approche sensible doit permettre un tel rapprochement tout en préservant les exigences liées aux études urbaines. La méthode dite sensible suppose une capture située de ce qui est perçu et ressenti, tout en reconnaissant le caractère immédiat et direct de l'expérience. La transcription de cette dimension sensible se réalise à posteriori, impliquant un décalage temporel variable (Balez et al. 2023) de nature à permettre à la fois l'expression détaillée de la perception des artistes et son traitement dans l'étude.

Cette démarche sensible, d'une manière générale, favorise et appelle l'enquête ethnographique et la théorisation des approches sensibles elles-mêmes. L'enjeu d'une telle théorisation étant d'enrichir les débats actuels sur les mutations profondes qui bouleversent les quotidiens des territoires, tant sur le plan social que politique. Il s'agit en effet également de contribuer à

renouveler la compréhension et la fabrique des territoires pris sous l'angle de l'individu et de son rapport personnel, sensible à l'espace dans lequel il vit.

Pour aborder l'enquête, deux manières de cheminer se sont offertes à nous. D'une part, chercher à interroger l'artiste dans sa pratique artistique et sa relation avec la ville (artiste et lieu). D'autre part, se rendre dans un lieu investi par le street art et la bande dessinée pour observer le ou les artistes intervenants et l'objet artistique (objet et lieu). D'un point de vue théorique, afin de nous inscrire dans cette démarche interactionniste et cette prise de contact directe avec les acteurs, nous avons mobilisé la sociologie, la géographie sociale et culturelle, ainsi que la philosophie pragmatiste, pour analyser les discours et les observations recueillis.

Dans le contexte de ce travail, l'enquête est menée de manière à incorporer des éléments subjectifs, émotionnels et sensoriels selon une démarche ethnographique. Comme l'indique Jean-Paul Thibaud, ces outils servent à « décrire les opérations de constitution du monde social comme monde sensible » et nous permettent en l'occurrence, de rendre compte de la vie sociale des artistes. (Thibaud 2002).

En reliant les artistes, les créations et les espaces urbains, notre recherche se concentre sur les éléments subjectifs, afin de réaliser ce que Vigne appelle : « une meilleure prise en compte […] de l'humain dans la fabrique urbaine » (Vigne 2019 :6). À cela s'ajoute la considération de la dimension immatérielle de l'espace tel qu'il est vécu par les artistes : leur expérience à proprement parler et l'observation des lieux éventuellement modifiés par la présence des créations artistiques. Ce sont ces aspects fondamentaux qui distinguent notre étude de celles traditionnellement menées sur le rapport croisé entre l'art, la culture et la ville évoqué au premier chapitre.

Dans l'approche spatiale qu'elle adopte, notre étude est bien une enquête ethnographique. En l'occurrence, l'espace urbain y est défini selon le cadre spatial, conformément à l'idée selon laquelle « le concept de terrain ethnographique est historiquement lié à une délimitation géographique » (L'Herr 2021:4). Il faut toutefois préciser que la prise en compte de la dimension spatiale dans cette enquête en constitue une transformation profonde. Dodier et Baszenger (1997) précisent que, plutôt que de se concentrer sur la recherche d'une culture commune ou de se pencher uniquement sur des récits personnels, ils adoptent une approche qui se penche sur les interactions humaines dans des espaces géographiques spécifiques ; c'est précisément

l'orientation que nous nous fixons. L'idée est de comprendre comment les groupes humains interagissent entre eux et avec leur environnement naturel dans des endroits particuliers, au lieu de présumer d'emblée une cohérence culturelle. Cette perspective a évolué à partir de travaux antérieurs à ceux de l'École de Chicago qui ont privilégié l'exploration des relations entre les groupes humains et leur territoire (Cefaï 2013) plutôt que de se fixer sur une idée de culture commune. En d'autres termes, nous nous proposons de voir l'ethnographie comme l'étude des interactions dans des lieux spécifiques plutôt que comme la recherche d'une culture unifiée.

C'est à partir de ce socle interactionniste que se déploie notre cadre analytique.

Sur le plan méthodologique, le triptyque que nous mobilisons articule les trois éléments de manière à explorer les interactions qui se jouent entre l'artiste, l'objet artistique et son lieu de mise en scène dans l'espace urbain. En conjuguant les trois éléments cardinaux du processus de création artistique – l'objet artistique, son lieu de mise en scène et l'artiste lui-même – comme des composants interdépendants au sein de la ville, il permet d'établir des liens entre l'artiste et son milieu. Ce faisant, notre prisme s'aligne avec l'approche interactionniste de Queré (1990) pour qui l'action sociale doit être comprise comme une action réciproque située : les significations émergent dans le cours même de l'interaction, dans un contexte temporel et spatial qui lui donne sa consistance. Les méthodes d'étudier ce genre de processus nécessite à faire « par l'observation empirique, orienté par une théorie approprie, des évènements sociaux et des pratiques sociales ». (Queré 1990 : 81). Le lieu où les échanges (action et paroles) se tiennent : « les partenaires d'interaction se donnent mutuellement à voir, en agissant, le sens et la rationalité de ce qu'ils font ou de ce qu'ils disent ; qu'ils se rendent mutuellement accessible la compréhension qu'ils ont de la situation et l'interprétation qu'ils font des différents évènements qui s'y produisent. » (Queré 1990 : 68)

Le lieu devient ainsi central, comme support et médiateur des interactions entre acteurs, créations et pratiques. Cette lecture rejoint les travaux de Becker sur le monde de l'art (1988), qui rompt avec une vision de l'art considérée comme un monde à part, pour le comprendre comme le produit d'une coopération entre acteurs partageant des conventions et des règles qui rendent leur action collective possible. Le monde de l'art est ainsi un réseau où artistes, intermédiaires et lieux de création ou de diffusion participent à un même processus. Le triptyque se fonde donc sur ce principe interactionniste : il conjugue trois dimensions indissociables – l'artiste, la création et le

lieu – en considérant que leur interdépendance constitue la clé d'analyse des dynamiques artistiques dans le contexte urbain.

*Une approche située*

À cette approche interactionniste s'ajoute l'apport de John Dewey, philosophe pragmatiste pour qui l'expérience constitue la catégorie centrale de l'analyse d'un phénomène. Sa pensée permet de saisir l'artiste non seulement comme acteur social pris dans des réseaux de coopération, mais aussi comme sujet traversant des expériences ordinaires qui s'entrelacent avec l'expérience esthétique. Chez Dewey, l'expérience artistique n'est pas séparée de la vie quotidienne : elle en est une intensification, une forme continue de l'expérience humaine. Ce cadre nous permet ainsi d'aborder la création comme un processus situé, à la fois socialement organisé (au sens de Becker) et vécu dans la singularité des parcours et des interactions sensibles des artistes avec leur environnement urbain.

Notre approche devrait permettre d'interroger le type de lecture de la ville que l'on peut faire à partir des expériences des artistes. Il s'agit pour cela d'articuler le sensible et la fabrique urbaine en train de se faire. Dans cette perspective, notre étude privilégiera certains courants de pensée en géographie sociale, urbanisme et sociologie urbaine pour mener à bien l'analyse de la production urbaine. Il s'agit majoritairement d'une approche « culturaliste » qui privilégie le symbolique et l'imaginaire dans la compréhension de l'espace : « Saisir l'espace dans la perspective des groupes qui l'exploitent et y vivent » (Claval 1995 : 128).

Cette approche a contribué à façonner la manière dont nous comprenons et étudions la ville contemporaine en mettant l'accent sur les aspects culturels, sociaux et symboliques de l'espace urbain. L'un de contributeurs majeurs de cette méthode en France est Paul Claval (1995), qui prolonge les travaux sur l'espace vécu[30] ((Lefebvre [1968] 2009), (Frémont [1976] 2009) en insistant sur la construction de l'espace par la médiation culturelle.

[30] Le lexique de la géographie, envisage l'espace vécu comme un espace social dans lequel évoluent, selon les mots de Frémont « les valeurs psychologiques qui s'attachent aux lieux et qui unissent les hommes à ceux-ci par les liens matériels » (Frémont 1980 :49, cité dans (Lévy et Lussault 2003 : 340). Son emploi n'a pas débouché sur une géographie des comportements, mais sur une géographie de la perception, qui se

Ainsi, notre étude par le triptyque se situe à l'intersection de la sociologie des arts et de la culture, de la géographie sociale et culturelle, mais aussi de la philosophie pragmatiste et de l'esthétique (fig. 14). Ce croisement forme une enquête pluridisciplinaire. En tant qu'urbaniste, mon regard ne se porte pas prioritairement sur les valeurs esthétiques des œuvres produites, comme le ferait une étude d'histoire de l'art, ni sur les trajectoires professionnelles des artistes, comme le privilégierait une sociologie de l'art. Notre ambition est plutôt de saisir la fabrique urbaine telle qu'elle se déploie dans les pratiques artistiques, en articulant d'un côté les processus de création des objets artistiques et, de l'autre, l'expérience vécue des artistes en ville.

Dans cette perspective, l'apport de Howard Becker permet de comprendre la création comme un travail collectif et socialement organisé, inscrit dans des réseaux de coopération. L'apport de John Dewey, quant à lui, met en lumière l'expérience ordinaire de l'artiste, dans laquelle s'entrelacent l'esthétique et le quotidien. La rencontre de ces deux traditions éclaire le rôle des lieux urbains, envisagés à la fois comme milieux de coopération et comme environnements vécus.

Le triptyque « artiste–création–lieu » condense ces apports en simplifiant les composantes d'un processus créatif situé : il permet de penser ensemble l'objet artistique, l'expérience de l'artiste et les lieux dans lesquels ils prennent forme, en les replaçant dans le contexte urbain.

*Un nouvel objet : l'interaction des trois pôles du triptyque par le dialogue disciplinaire*

Cette construction théorique trouve sa traduction méthodologique dans la manière dont le triptyque est appliqué à l'enquête. Par son ancrage urbanistique et géographique, la méthodologie que nous proposons est novatrice en ce qu'elle prend en compte simultanément les trois composantes — artiste, création artistique, lieu — au sein d'un même terrain.

développe à partir des années 1980 (Antoine Bailly et d'autres) en laissant un peu de côté le terme, si ce n'est le concept, d'espace vécu.

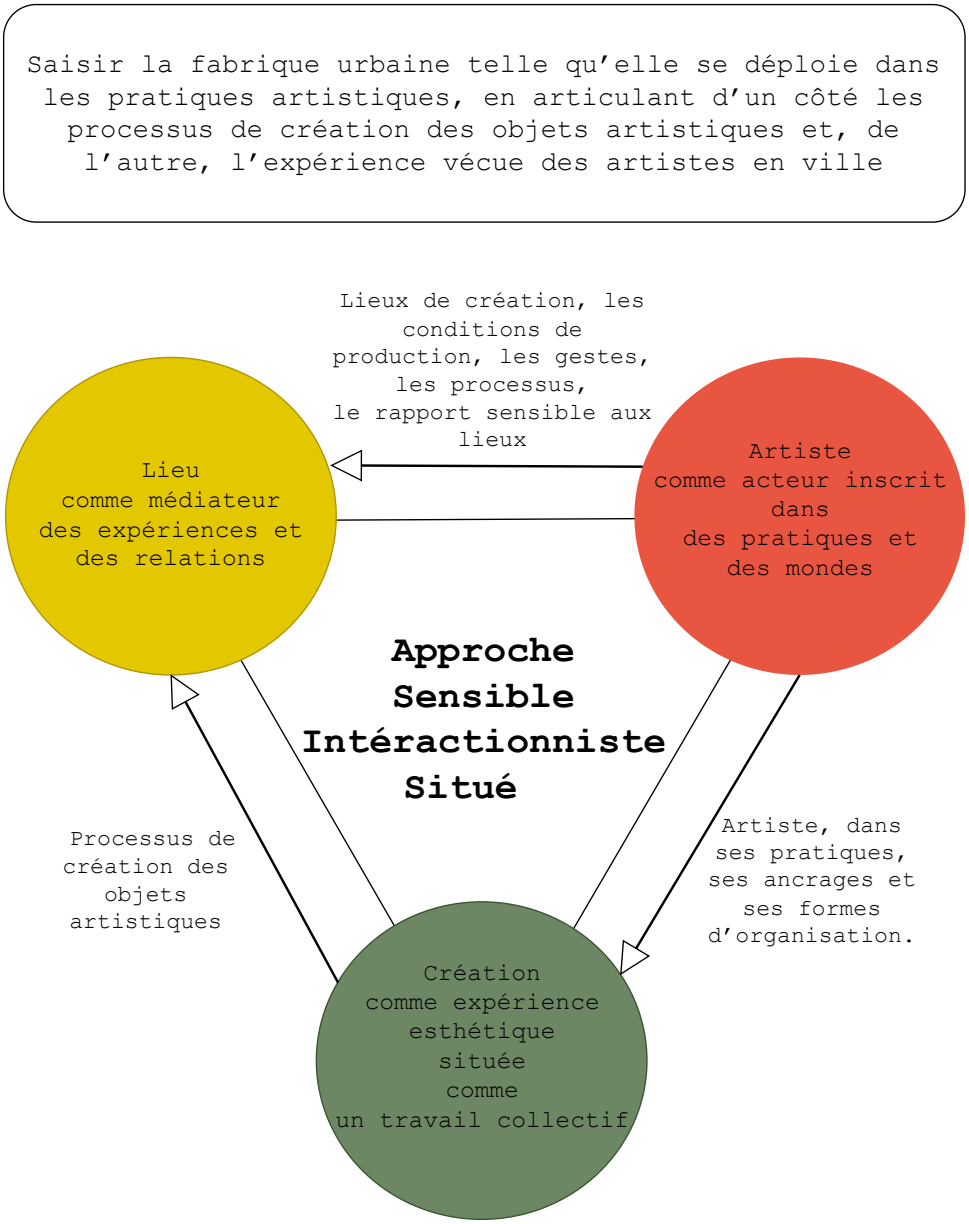



Figure 14 : Modèle d'une approche interactionniste, sensible et située des pratiques artistiques dans les espaces urbains ©Sevil Seten

Le triptyque se forme ainsi en reliant une littérature croisant l'art, la culture et la ville en sollicitant les études géographiques, urbanistiques, sociologiques, historiques et économiques. L'urbanisme constitue le socle de cette perspective par mon inscription disciplinaire, les méthodes sensibles sont héritées de mon rattachement à un laboratoire de recherche, et une

approche hybride s'est peu à peu construite en intégrant la sociologie de l'art à la réflexion urbanistique et géographique. Contrairement aux études qui analysent le rapport entre art, culture et ville à travers une approche économique (focalisée sur les modèles de dynamisme urbain) ou strictement spatiale (centrée sur la requalification urbaine par la concentration d'artistes), notre recherche se porte sur les dimensions subjectives, sur l'humain (Vigne 2019), et sur la dimension immatérielle de l'espace tel qu'il est vécu par les artistes.

### b. Apport méthodologique : penser l'espace urbain non comme support, mais comme interface ou monde pour la création artistique en ville

Les dynamiques urbaines sont donc envisagées à partir des espaces tels qu'ils sont perçus, qualifiés et pratiqués par les artistes. Si d'autres travaux examinent comment des friches industrielles (Gangloff 2017), des quartiers spécifiques comme les Olivettes (Michel 2019) ou des structures dominantes de la scène artistique (Sagot-Duvauroux 2010) deviennent des éléments significatifs dans la scénographie urbaine, nous choisissons de placer au centre l'expérience des artistes afin de mieux saisir les liens entre création et espace. L'espace n'est pas simplement une localisation, mais le lieu où ces expériences se déroulent et prennent forme. Il est aussi un support participant au processus de création. Ainsi, plus que sur une circonscription géographique du terrain, notre enquête s'appuie sur une analyse des usages et des significations produites par les artistes dans leurs pratiques, en suivant les lieux de Nantes qui sont touchés, transformés ou marqués par ces créations.

## 1.2. Analyser ensemble les artistes, les créations artistiques et les lieux pour définir une pratique située

Le triptyque analytique que nous avons élaboré repose sur une analyse conjointe des artistes, les créations artistiques et les lieux prenant place pour ces créations. La question suivante reste à répondre : Comment réponds le triptyque à chacune de nos questions ?

Les concepts présentés ci-dessous proviennent de l'état de la littérature (chap.1) mais sont réactivés empiriquement ici. Au départ, nous avons structuré notre réflexion autour de trois croisements binaires : espace urbain / création, création / artiste, et espace urbain / artiste. Cette

approche nous semblait cohérente, notamment parce qu'elle nous permettait de nous appuyer sur certaines recherches existantes — par exemple, les travaux d'Anne Volvey sur la relation entre l'artiste et l'espace d'inscription de l'œuvre. Nous avons donc intégré plusieurs études détaillées qui illustrent ces croisements. L'idée était de faire émerger un concept à partir de chaque binôme : le paysage (à l'intersection de la création et de l'espace urbain), l'expérience de l'artiste (entre l'artiste et l'espace urbain), et la spatialité (entre l'artiste et la création).

C'est en poursuivant l'analyse que notre méthode s'est dissociée peu à peu d'une littérature qui n'incluait pas toutes les combinaisons utiles à notre démarche. La conséquence directe de cette désolidarisation est visible dans les résultats : ils ne sont pas symétriques. Cependant, nous tenons à cette asymétrie parce qu'elle reflète un parti pris essentiel de notre travail : le primat accordé au terrain et à l'expérience.

L'objectif n'est plus de juxtaposer des concepts, mais de rendre opératoire un dispositif analytique permettant de saisir conjointement les pratiques artistiques, leurs conditions de production et leurs effets spatiaux. Dans cette perspective, les notions d'expérience, de spatialité et de paysage constituent des entrées transversales qui structurent l'analyse, en articulation avec les quatre piliers du cadre analytique.

L'expérience permet d'accéder au monde vécu des artistes, à leurs gestes, leurs trajectoires et leurs perceptions de la ville. La spatialité renvoie à l'inscription concrète des pratiques dans des lieux, des parcours et des configurations urbaines situées. Le paysage, enfin, est mobilisé comme une catégorie opératoire permettant de penser les effets perceptifs, symboliques et relationnels des pratiques artistiques sur la ville, au-delà des seules transformations morphologiques.

Ensemble, ces notions permettent d'articuler analyse des structures de production, attention aux expériences sensibles et lecture située des transformations urbaines, sans réduire les pratiques artistiques à un seul registre d'interprétation.

En nous appuyant sur les trois enjeux mentionnés précédemment — la transversalité des plans (artiste, espace urbain et création artistique), la nature empirico-conceptuelle du raisonnement et la stabilisation des démarches de terrain à Nantes — nous visons à capturer les interactions et les transformations en cours dans les pratiques artistiques et urbaines.

## a. Le paysage urbain ou l'œuvre dans l'espace

La définition de l'œuvre, se fait dans le rapport qu'elle entretient avec les espaces urbains. Trois types de rapports seront convoqués ici : la création pour l'espace urbain (art public et art urbain), la création au moyen de l'espace urbain (art et territoires), la création par le biais de l'effet sur l'espace urbain (géographie de l'art).

*L'art et l'artiste dans l'espace public*

L'un des processus courant de création les plus dépendants du lieu d'exposition est bien l'art dans l'espace public et pour l'espace public, par le biais, notamment, de la commande publique. Une œuvre commandée à un artiste pour l'espace public initie chez lui une démarche d'intégration qui dépasse le caractère esthétique pour rejoindre, sans passer nécessairement par la décoration, les interrogations de l'aménageur. S'inscrire dans l'espace public, en effet, pour un artiste, c'est « concevoir une œuvre, non plus simplement décorative mais aux portées urbanistiques car constitutive d'un lieu utile et utilisé, ce qui engendre certaines contraintes, tant contextuelles (mise en œuvre dans l'espace d'accueil) que formelles (mise à disposition de tous les publics) » (Rolland 2018).

Pour poursuivre dans cette tentative d'éclairer les liens œuvre-espace urbain, la perspective interactionniste s'avère pertinent. Selon ce point de vue, l'objet artistique apparaît comme la manifestation tangible des interactions entre l'artiste et son environnement urbain. Le lieu de mise en scène devient la surface où se déroulent ces interactions, et l'artiste, en tant qu'acteur central, incarne les dynamiques sociales au sein de cette scène. Cette relation fait de lui un lecteur privilégié de la ville, qui doit d'autant mieux en comprendre les enjeux qu'il cherche à y placer ou à y ajouter sa création.

*Penser à la spatialité de l'œuvre*

L'approche géographique, en se penchant sur l'artiste et ses relations avec l'espace dans le processus créatif, constitue une méthode alternative, en particulier parce qu'elle apporte une échelle macroscopique. Une telle méthode, en s'écartant d'un regard esthétique sur les créations et d'un regard économique sur les artistes, conduit à examiner la production de l'espace par l'artiste et les contraintes stimulantes que l'espace apporte à la création.

Depuis le début des années 2000, Anne Volvey, qui a consacré une thèse aux arts et à leur insertion dans l'espace urbain (le cas de Christo et Jeanne-Claude, 2003), contribue également à l'analyse des rapports des artistes aux territoires et aux lieux de création. En marge des considérations économiques et politiques mais tout en associant la création avec la dynamique urbaine, Volvey resserre le lien entre création et spatialité. Le questionnement qu'elle propose se concentre sur diverses formes artistiques telles que le land art, l'art in situ et l'art environnemental, en cherchant à savoir de quelle manière ces pratiques artistiques interagissent avec l'environnement spatial et contribuent à façonner les paysages urbains et naturels.

L'artiste, quand il est amené à s'exprimer à l'extérieur, dans le contexte spatial spécifique de la ville, entretient des rapports significatifs avec cette dernière. C'est l'évaluation de ces frottements qui éclaire la compréhension de son œuvre. L'art devient alors un outil d'expression complémentaire pour les géographes (Volvey, 2007), notamment parce qu'il provoque une réflexion épistémologique. Dans ces conditions, l'art devient un objet de valeur géographique, si l'on peut dire, et non plus uniquement un objet de valeur esthétique ou économique.

Les œuvres qui font l'objet des analyses de Volvey sont des œuvres dites in-situ (Volvey et Houssay-Holzschuch 2007). C'est-à-dire qu'elles ont la spécificité d'avoir un lien direct avec l'espace dans leur composition comme dans leur réception. Il en va ainsi du collage de l'artiste d'Ernest Pignon Ernest sur les murs de différentes villes : ils prennent forme selon le contexte spatial spécifique dans lesquels ils sont déployés. Ici, un des points clés est de ne jamais dissocier le travail de création de l'intention géographique de l'artiste ; ce sont des œuvres in situ et non destinées à des collections privées ou publiques. C'est aussi dans cette intention géographique que réside un aspect de la « fabrique géographique et graphique de l'objet d'art-lieu ». Les procédures et les processus qui participent à la matérialisation de l'objet d'art dans son contexte spatial (Volvey et Houssay-Holzschuch 2007) sont en effet, autant d'éléments descriptifs de l'objet d'art-lieu.

Pourtant, si les travaux d'Anne Volvey contribuent à la compréhension de la manière dont les pratiques artistiques s'inscrivent dans l'espace, en examinant les interactions entre les artistes, leurs œuvres et leur environnement spatial, ils concernent un artiste isolé du contexte urbain dans lequel il œuvre. Ni ses habitudes urbaines, ni les itinéraires qu'il parcourt en ville, ne sont pris en compte.

Or, on sait que le contexte urbain croisé avec la création artistique permet d'évoquer l'impact d'une imbrication sur la construction de l'identité des villes et des territoires. Dans le contexte de la gentrification, par exemple, l'artiste est analysé à travers le prisme de sa capacité à attirer les populations aisées et souvent qualifiées de la « classe créative », lorsque celles-ci se concentrent dans des zones étudiées dans des statistiques géographiques.

L'invocation du territoire, dans le lexique de l'art contemporain, n'est pas courante, si ce n'est pour embellir les discours et les opérations régis par la recherche de la performance économique et de la compétitivité. Jean-François Chevrier, en tant qu'artiste, plasticien et historien de l'art questionnant la part de territoire dans le mécanisme de création artistique, met en place une réflexion plus sensible sur l'intervention des artistes sur les lieux. Il fait cela à partir d'un recueil de travaux réalisés par des artistes d'avant-garde politisées de la fin des années 1960 (Chevrier 2011). La manière dont il approche les œuvres et les territoires dans la complexité de leur contexte urbain reflète une ville en forme de récit. La dimension qualitative du lien entre territoires et art contemporain, à travers la perspective artistique reconnaissant à l'intention géographique de l'artiste un caractère de complément de la création, permet ainsi de révéler des dimensions narratives et poétiques souvent négligées.

D'une manière générale, la recherche de liens entre les créations, les pratiques artistiques et les territoires dans lesquels ils s'inscrivent se pose dans différentes études. La focale se stabilise habituellement autour de l'analyse des contextes locaux et globaux qui participent au processus de création, y compris le contexte géographique. Les travaux explorent l'influence des réalités économiques, politiques et culturelles locales sur les expressions artistiques. (Camus et Desblaches 2021). Il reste à donner sa place à une observation du lien esthético-géographique qui laisserait une part à l'expérience de l'artiste lui-même.

### b. L'expérience : comprendre le vécu des artistes dans sa dimension de révélateur du territoire

Solliciter le concept d'expérience repose sur un choix de positionnement. Il s'agit d'appréhender l'artiste dans sa complexité et d'éviter autant que possible toute perspective essentialisant (l'artiste-travailleur, l'artiste-producteur de valeur, l'artiste-militant etc.) Il sera question ici de

l'artiste en tant qu'être sensible : en interaction avec ses pairs dans un réseau, dans un rapport d'usager avec la ville, comme simple habitant ; en somme, projetant une expérience sur la ville.

*Expérience vs rôle social de l'artiste*

La question de l'expérience de l'artiste, si elle est singulière parce qu'elle est posée au producteur d'une œuvre d'art subjective et unique, ne peut pas se soustraire à une étude typologique. Un certain nombre d'étude se livrent à une telle analyse.

En premier lieu, l'analyse sociologique de l'organisation sociale de l'activité artistique et de la fabrication de la proposition artistique, inspirée notamment des travaux de Howard S. Becker aux États-Unis (1982, traduit en français en 1988) et de Raymonde Moulin en France (1999) se penche sur les caractéristiques de l'existence de l'artiste dans ses multiples liens.

Le travail de Sophie Le Coq (2004) concerne plus précisément le rôle social de l'artiste créateur dans un contexte de transformation des politiques publiques de la culture. Son analyse sociologique, exposée dans l'article « Le travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur » (2004), offre des perspectives importantes pour éclairer nos choix méthodologiques et notre volonté de dépasser les considérations strictement économiques concernant le rôle « valorisateur de l'espace » attribué à l'artiste dans la littérature liée à la gentrification.

Le Coq remet en question le modèle mythique de l'artiste créateur, hérité du XIX$^{ème}$ siècle, comme modèle de construction identitaire, dans le but de réfléchir à la place sociale qui lui est dévolue. Ce regard sur le travail artistique s'engage dans deux dimensions : l'organisation sociale de l'activité artistique et la fabrication de la proposition artistique.

Le Coq réalise une enquête sur les pratiques émergentes dans l'espace urbain à travers 4 villes : Rennes, Roubaix, Bruxelles et Francfort. Elle distingue deux catégories d'artistes : les représentants des pratiques artistiques émergentes et les artistes socialement reconnus. Fait intéressant de son étude, elle envisage le terme de « créateur » au sens de « l'action de créer ». Ce faisant, elle révèle le paradoxe qui existe entre le caractère collectif de la production artistique et l'attribut de « créateur » de l'artiste, qui subsiste malgré la collectivité à l'instar de l'orchestre de musique classique qui, pour les besoins de la production, nécessite une organisation hiérarchique des instrumentistes. Or, ces musiciens, dans un autre cadre, peuvent accomplir de nouvelles propositions pour la production finale. Par exemple, lorsque l'un des membres d'un orchestre

occupe un rôle de direction, il passe de l'exécution d'une composition à la composition musicale elle-même. Ainsi, « la différence entre le créateur et l'interprète se fond plus dans l'organisation sociale que dans la fabrication artistique proprement dite » (Le Coq 2004 : 118).

Ce travail, qui se concentre sur le rapport des artistes à leur production, éclaire avec force le mécanisme du processus créatif d'un point de vue social. Les artistes interrogés donnent à leur production la primauté, ils font passer leur statut d'artiste en second. Cela signifie qu'il existe une nécessité de produire plus importante que le fait d'être reconnu comme artiste. Toujours est-il que la reconnaissance, en tant qu'artiste, n'émane pas uniquement de la production. Il faut aussi la reconnaissance de domaines d'activités, lesquels interrogent le modèle de l'artiste créateur (un autre domaine que l'art contemporain, par exemple).

*L'expérience de l'artiste dans la ville et ses territoires investis par l'art*

Dans certaines études, on ne cherche pas à distinguer l'artiste et la création. Ils sont envisagés comme un ensemble indissociable dans lequel aucune perte n'advient entre l'artiste et son geste créateur. Ariella Masboungi, par exemple, dans *Penser la ville par l'art contemporain*, définit l'expérience artistique déployée en ville comme un projet urbain piloté par l'artiste (Masboungi 2004). C'est effectivement de cette manière que des artistes sont convoqués pour repenser des espaces, les scénographier ou sensibiliser les habitants à leur présence. Il s'agit alors de promouvoir une intervention artistique qui consiste en premier lieu à pousser l'artiste à réfléchir puis à l'inciter à produire sur des enjeux de territoires qu'il s'agisse de risque, de transition etc. (Le Floc'h 2016). Cette approche est illustrée par les travaux de Marcel Freydefont, scénographe, qui explore un nouvel urbanisme « culturaliste ». (Freydefont 2015). Freydefont utilise la scénographie pour transformer les espaces urbains en expériences artistiques immersives, questionnant ainsi les usages et les perceptions de la ville par ses habitants. De même, la démarche innovante initiée par Patrick Bouchain, qui se définit lui-même comme « constructeur et scénographe »[31], met en avant la collaboration entre artistes, architectes et habitants pour repenser les espaces urbains. Bouchain est connu pour ses projets qui intègrent des pratiques artistiques dans la conception architecturale, favorisant une approche participative et inclusive.

[31]*Le pouvoir de faire*, Jack Lang, Patrick Bouchain, Actes Sud, 2016, p.4.

Ses interventions, comme celles réalisées aux Magasins Généraux de Pantin à Paris ou à la Condition Publique de Roubaix, transforment des lieux industriels en espaces culturels dynamiques, ouvrant de nouvelles perspectives sur l'usage des espaces urbains et l'implication des habitants dans leur transformation.

*Perspective artistique sur les territoires : l'artiste qui « sait saisir les phénomènes urbains pour créer »*

Une approche singulière rend l'artiste capable de percevoir, plus que quiconque, l'éthologie, l'écologie, la géographie et la sociologie. De cette connaissance intime, il fait un matériau pour rendre compte de ce qui s'opère dans les territoires, participant de concert avec les aménageurs, par la représentation et l'image de territoire, à la concurrence mondialisée entre les métropoles. Son art est alors utile pour scénographier, pour interpréter la réalité urbaine. Les artistes ici sont sélectionnés par leur proximité au vécu des habitants, ils évoluent dans le terrain vague, à côté des populations défavorisé. Ils s'emparent du territoire, de ses problèmes, pour questionner les phénomènes urbains. Ce sont des artistes qui travaillent dans les favelas (par exemple le groupe de Tucumán arde, Hélio Oiticica, proche de Lygia Clark (Chevrier 2011 :16). Ils réalisent que ce qu'ils ne sont pas autorisés à faire dans certains espaces est possible dans d'autres. Cela leur permet de questionner l'exclusion, le partage des espaces publics et privés (à l'instar de l'artiste Marc Pataut p.20) la précarité du logement (Jeff Wall, *Storyteller* 1968), la présence d'une population marginale dans l'espace urbain et le rapport d'appropriation du territoire (Eugene Atget). L'expression artistiques sur le territoire peut prendre des formes différentes telles que la performance dansée (Lygia Clark), la photographie, la carte de trajets, image d'un territoire vécu pour exprimer l'imaginaire éthologique. Bien souvent, cette expression artistique vécue cherche à dénoncer un aménagement jugé technocratique et les violences du management des territoires.

Du fait de son travail sur ces territoires, l'artiste est reconnu comme habilité à en donner une vision élargie, notamment ceux qui sont en marge. Il revient ensuite aux aménageurs de prendre en compte les éclairages artistiques afin d'orienter les transformations de ces territoires. Le terme de territoire, en l'occurrence, intègre le lieu, autrement dit le « territoire habité », et l'espace, définit comme « territoire traversé ». (Chevrier 2011 : 12)

L'approche géographique de l'art défend la multidimensionalité de l'espace. Les études qui s'inscrivent dans ce courant s'intéressent à la dimension spatiale des processus culturels (Volvey 2014) (Donguy 2020).

### c. Penser les formes de territorialisation des artistes et leurs modes d'habiter par la spatialité

En géographie sociale, la spatialité se réfère au caractère spatial du corps. Guy di Méo reconnaît au corps en trois attributs principaux : la spatialité, la subjectivité et le social.

> « c'est par la médiation de ce corps conscientisé, socialisé (la sexuation et le genre participant de ces composantes) spatialisé, dans le mouvement de son vécu, que des mots (géographiques) comme environnement, nature, paysage, lieu et territoire (et bien d'autres : vivre ensemble, qualité de vie et bien-être, etc.) prennent sens (Di Méo 2010).

La spatialité individuelle (Levy et Lussault 2013) peut conduire à un excès de simplification quand il s'agit de l'expérience d'un individu ou d'un groupe, en géographie traditionnelle. Pour cette raison, la notion de « mode d'habiter », émergeant dans les années 2000 en géographie, se propose de dépasser les approches « statiques » du rapport au monde des individus, qui conçoivent l'habiter comme l'échelle de référence des pratiques des lieux par les individus (Stock 2003) ou comme spatialité individuelle (Levy et Lussault, 2003), en y intégrant une dimension multi-spatiale (comprenant les individus dans le cadre de l'ensemble des lieux qu'ils fréquentent) et multi-temporelle (en prenant en compte les différents itinéraires et parcours suivis par les individus au cours de leur vie) (Stock 2003).

*Les dimensions d'un espace organisé par la production d'un artiste mobile*

En observant l'artiste par le prisme de la mobilité, Barthélemy et Boichot (2014) apportent une réflexion empirique sur la manière dont les espaces sont organisés par la production artistique. Dans l'article « Entre mouvement et ancrage : les spatialités d'artistes mobiles », l'artiste est figuré par le mythe de *l'artiste nomade*. Les artistes sont donc considérés comme un groupe particulièrement mobile (Kaufmann 2008, cité dans Barthélemy et Boichot 2014). Leurs pratiques artistiques ne sont pas analysées en termes de formes (fréquence, destination, portée, etc.) ni de logiques (diffusion, création, formation etc.) mais selon la spatialité induite par la mobilité et par la dimension artistique.

Le postulat selon lequel l'espace au-delà de sa dimension matérielle représente un ensemble de rapport sociaux et spatiaux (Ripoll et Veschambre 2006 ; Veschambre 2013) se place à l'origine d'une telle considération de l'artiste. Il s'agit de reconsidérer épistémologiquement la question de l'espace, dans la mesure où il est l'objet central de notre étude et l'objet reliant l'activité artistique aux artistes. Il ne sera donc plus réductible à un territoire, un périmètre délimité mais bien, en plus de ses qualités intrinsèques, un révélateur des échanges multiples que les artistes peuvent entretenir.

L'aspect dominant de la géographie est de proposer une vaste définition de l'espace selon différentes échelles. Celui de l'urbanisme est marqué par une approche interdisciplinaire de la ville, compte tenu de la variété de sujets qu'elle englobe. Ainsi, le champ de l'urbanisme porte sur « l'espace, ses composants et leurs transformations éventuelles ; [il] se donne comme moyen la transformation de l'espace et/ou des éléments le composant en vue d'une amélioration (spatiale ou plus large) souhaitée par rapport à un état initial jugé améliorable » (Martouzet 2002 :620). Il s'agit pour nous de nous maintenir dans une telle définition de l'espace en tentant de l'élargir, ou tout au moins d'y ajouter la dimension cachée, pour reprendre l'expression d'Edward Twitchell Hall (Hall 2014) des interactions qui se déploient autour de l'artiste.

L'intérêt de regarder l'espace urbain et son organisation d'un point de vue géographique, sans négliger aucune de ses composantes, repose enfin sur la manière dont cet espace est défini : avec une consubstantialité de social et de spatial :

> « On ne tente plus de détacher, d'isoler l'espace de l'organisation sociale, au contraire, on postule la consubstantialité du social et du spatial. On affirme d'emblée que la géographie étudie la dimension spatiale des phénomènes de société [Séchet, Veschambre, 2006] et qu'elle s'intéresse à l'organisation de l'espace et aux pratiques de l'espace des acteurs de la société ainsi qu'à leurs représentations [Lussault 2007, cité dans (Sélimanovski 2009 :2).

*L'âge de la création contextualisée : un art qui fait avec la ville*

L'histoire récente des mouvements esthétiques fait succéder l'art contemporain à l'art moderne laissant place à ce que Paul Ardenne appelle « l'art contextuel » (2002). En développant le concept d'art contextuel, il propose une clé de lecture pour considérer l'aménagement quand la création l'intersecte.

Selon lui, cet art se distingue de la représentation (propre à l'art classique), du détournement (hérité de l'esprit duchampien), et de la perspective autocritique aussi bien que tautologique dans laquelle l'art se considère et se dissèque lui-même, (comme dans l'art conceptuel) (Ardenne 2002).

> « Son pari : faire valoir le potentiel critique et esthétique de pratiques artistiques plus portées à la présentation qu'à la représentation, pratiques proposées sur le mode de l'intervention, ici et maintenant. Là où le réalisme historique, au XIXème siècle, n'avait pu s'arracher à l'habitude de la représentation, l'art « contextuel » qui le prolonge entend pour sa part s'incarner. » (Ardenne 2002 :12).

Cet art se nourrit de la vie ordinaire il « s'incarne dans les contingences de la vie présente ». Selon un tel postulat, est 'artiste celui qui est en phase avec la réalité et créé à partir du contexte, en apportant des réponses hétérodoxes.

À l'intersection de l'art et du territoire, quelque chose se produit. Il s'agit d'un brassage inédit qui suppose « une esthétisation viable de la politique, de l'économie, de l'écologie, des médias » qui engage l'artiste. Pour appréhender ce processus, il convient d'en préciser les termes.

Le contexte, en premier lieu, désigne « l'ensemble de circonstances dans lesquelles s'insère un fait ». Par conséquent, un art dit « contextuel » opte pour la mise en rapport directe de l'œuvre et de la réalité, sans intermédiaire, comme n'importe quel fait ou phénomène de la vie urbaine. L'œuvre est insérée dans le tissu du monde concret et se confronte directement avec les conditions matérielles inhérentes à ce monde. 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 d'une façon « événementielle » (Ardenne 2002 :12).

L'œuvre se réalise « en contexte réel », cela implique également qu'elle prenne place en « parallèle » des autres formes d'art traditionnelles. (Guy Sioui Durand, L'art comme alternative 1997, cite dans Ardenne 2002 : 12).

De son côté, l'artiste joue avec les signes publics (la signalétiques, les affiches, les perspectives …), il brouille les cartes, il met en scène des postures incohérentes, jusqu'à engendrer parfois un art déphasé, aux effets inattendus, qui en vient à bousculer la réalité (art « inorganique, arts furtifs, etc.) ».

> « L'univers de prédilection et de travail de l'artiste devient l'univers en tant que tel, tout à la fois social, politique et économique. Un univers à priori familier, proche en tout cas et immédiat, où son action va se révéler tant affirmative et volontariste (occuper le terrain sans l'aval de quiconque) que prospective et expérimentale (investir la réalité, c'est aussi la découvrir, l'œuvre d'art s'y adaptant en conséquence) » (Ardenne 2002 :12).

Cet art en contexte suppose nécessairement une interprétation de la réalité, une relecture subjective de la ville, conforme ou non à celle de l'aménageur et des autres habitants, la question ne se pose pas dans ces termes pour l'artiste : il fait avec la ville.

En ce qui concerne la création, son statut d'œuvre d'art lui est habituellement conféré par des lieux identifiés : musée, galerie d'art. Ce sont des lieux de contemplation de l'objet d'art, « emblème de pouvoir économique ou symbolique » (Ardenne 2002 : 11), qui permettent un consensus de valeur. Or, en entrant dans le contexte urbain, on sort des lieux identifiés, des « périmètres sacrés de la médiation artistique pour présenter les œuvres » pour se diriger vers des lieux permettant justement d'échapper aux structures instituées. Ce sont néanmoins ces lieux incapables de consacrer leur travail que les artistes contextuels choisissent. Pour autant, ces lieux sont exposés au public, plus encore que les musées ou les galeries. Dans ces conditions, on peut donc parler d'une démarche qui, en tournant le dos à l'art pour l'art ou au principe d'autonomie, appelle la mise en valeur de la réalité brute. Dans le droit fil du réalisme historique selon lequel l'art doit être relié aux choses de tous les jours, se produire dans l'instant, en relation étroite avec le « contexte », cet art visible dans la rue veut apposer sa marque sur les espaces du quotidien.

Parmi les arts susceptibles de devenir contextuels, on trouve d'abord le *happening* dans l'espace public, toute forme de « manœuvres » impliquant des figures mobiles, tout art qui investit l'espace urbain ou le paysage parce qu'une telle démarche est constitutive de son exercice : la performance de rue, l'art paysager en situation, des esthétiques dites participatives. Ainsi l'art contextuel, depuis sa naissance, au début du XXème siècle continue à se développer et de multiplier le champ de ses expressions artistiques toujours au plus proche de la dimension réelle dans laquelle l'artiste s'empare d'elle « plutôt que de travailler du côté du simulacre, de la description figurative, ou de jouer avec le phénomène des apparences » (Ardenne 2010 : 12).

***

Ce cadrage prépare l'analyse des pratiques artistiques « de l'intérieur », c'est-à-dire à partir des réseaux, des conventions et des relations qui structurent la production.

Ainsi, penser la spatialité de la production artistique implique d'inscrire cette réflexion dans un ensemble de démarches contemporaines qui lient création et fabrique urbaine. Les approches d'urbanisme culturel et d'urbanisme tactique — développées notamment par le pOlau, Villes in Vivo ou Cuesta — montrent que l'art n'intervient plus seulement comme « décoration » des projets urbains, mais comme une manière d'éprouver les situations, de révéler des usages, ou d'ouvrir des espaces d'action. Ces pratiques, qu'elles soient institutionnelles ou plus expérimentales, s'appuient sur une présence située des artistes, mobilisant leur capacité à saisir le sensible des territoires, à agir dans l'interstice, et à produire des formes relationnelles. Elles rejoignent des démarches plus larges d'hybridation entre arts et urbanisme (Arab et al. 2016), où la création devient un outil de compréhension, de négociation et parfois de transformation du territoire.

C'est dans ce prolongement — où la création apparaît comme un acte situé, inscrit dans des réseaux d'acteurs et dans des contextes urbains spécifiques — que s'ouvre le plan analytique de cette thèse, qui considère la production artistique comme un travail collectif structuré par des conventions, des relations et des milieux, plutôt que comme l'œuvre isolée d'un seul créateur.

La suite de la thèse présente l'analyse empirique. Elle s'appuie sur un cadre articulant deux niveaux complémentaires. Partie I, répondra la question de comment l'art se fait met en lumière les conditions matérielles, organisationnelles et institutionnelles de la création – les lieux, les réseaux, les dispositifs ou les formes alternatives d'organisation et de visibilité, qui structurent la production de la bande dessinée et du street art. Ce titre est volontairement simple et presque descriptif, car il renvoie à une question empirique fondamentale : par quels lieux, quelles pratiques et quelles relations l'art prend-il forme dans la ville ?

La partie II déplace l'analyse du cadre de production vers l'expérience et en interrogeant le monde vécu de la fabrique. Composée de deux chapitres consécutifs, cette partie donne accès à l'expérience sensible et située des artistes : leurs trajectoires, leurs pratiques quotidiennes, leurs ajustements, leurs manières de faire avec les contraintes spatiales, économiques et institutionnelles.

L'articulation de ces deux niveaux – structurel et expérientiel – constitue le cœur de cette recherche.

### 1.3. Un dispositif méthodologique pour aborder deux pratiques artistiques dans leur contexte

Comment l'approche situé s'implique au déroulement de l'enquêtes de street art et la bande dessinée sur le plan méthodologique rendant le triptyque opérationnel et applicable aux deux cas d'étude observés à Nantes. Si le triptyque désigne l'analyse conjointe des artistes en lien avec la création et les lieux de création, la méthodologie que nous adoptons cherche à rendre visible les logiques internes qui relient les trajectoires d'artistes (leurs choix, bifurcations, attaches etc.), les formes artistique mobilisées (dessin, peinture murale, narration, cartographie etc.) et la part de l'espace urbain dans le processus créatif (les lieux où les pratiques prennent place, le rôle des réseaux professionnels etc.). Avant de passer à la présentation du déroulement du terrain et des outils nous permettant de mener cette enquête, un mot sur le registre d'écriture de ce chapitre.

Avant tout, il convient de préciser que la formalisation de l'enquête de terrain qualitative suivie consiste en l'énonciation d'un récit. Notre décision d'opter pour un tel type d'écriture implique d'intégrer l'expérience la plus complète de notre enquête que nous restituons par une approche narrative. L'enquête porte sur des espaces urbains en transformation continue, sur des artistes qui y vivent et sur les activités artistiques qu'ils y pratiquent. Selon nous, c'est à travers les récits, avec leurs moments d'incertitude et de repentir, pour utiliser un terme propre au dessin, que la recherche se construit en se corrigeant au fur et à mesure de sa progression. Ce moyen de cheminer permet ainsi de s'immerger dans le terrain et d'aborder l'objet de cette enquête.

Notre exploration consiste en une enquête empirique et en l'occurrence non-statique, menée de façon ambulatoire et hétérogène. La démarche ambulatoire, dans le contexte de la recherche en études urbaines, se réfère généralement à une approche de recherche qualitative qui implique une immersion continue sur le terrain. Appelée simplement observation, cette démarche implique le chercheur, activement présent sur le lieu de l'étude et pendant une période prolongée. Celui-ci est amené à observer, participer et recueillir des données de manière continue « pour aller se frotter au terrain, à la vie telle qu'elle se déroule au quotidien dans différentes communautés » (Foley et al. 2023).

L'aspect hétérogène de l'enquête résulte en grande partie de la diversité des situations induites par les mesures restrictives liées à la pandémie (Covid 19, 2019-2022). Par ailleurs, le fait que je me sois installée dans la ville de mon rattachement de laboratoire, Nantes, a naturellement fait démarrer le terrain d'enquête dans cette même ville. Le démarrage s'est avéré irrégulier car strictement soumis aux restrictions d'ouverture et fermeture de lieux et, bien sûr, de déplacements individuels, toujours dus à la pandémie de Covid. Ces bouleversements ont également rythmé le déroulement de l'enquête tant sur le plan méthodologique que sur le plan pratique.

### a. Montrer les registres d'interactions entre les pratiques artistiques et la ville

Le choix de centrer l'analyse sur la bande dessinée et le street art à Nantes ne repose pas sur une volonté de mesurer leur puissance artistique, mais sur trois raisons complémentaires : d'abord leur lisibilité empirique pour tester le triptyque, ensuite leur reconnaissance sociale et culturelle croissante, enfin leur inscription dans des processus de transformation plus larges, tels que l' « institutionnalisation et l'artification. ».(Heinich et Shapiro 2012)

*Un choix empirique lié à l'observation du terrain et au cadre méthodologique*

Au cours de la phase exploratoire de l'enquête, il est apparu que ces deux pratiques occupaient une place visible dans l'espace nantais. La ville peut, à différents titres, servir de lieu d'exposition pour la bande dessinée comme pour le street art, même si les supports de monstration, les contextes historiques et les traditions culturelles qui les accompagnent diffèrent sensiblement d'un art à l'autre. D'un côté, la bande dessinée s'inscrit dans des festivals, des librairies spécialisées, des résidences d'auteurs et parfois des projets urbains ; de l'autre, le street art prend place sur les murs, dans les friches ou dans des espaces urbains reconvertis, mais aussi de plus en plus dans des lieux institutionnels. Ces pratiques relèvent de ce que Pierre Chaudoir (2008) a décrit comme de « nouvelles formes d'intervention culturelle », en particulier pour l'art urbain et pour d'autres formes artistiques qui s'expriment directement dans l'espace de la ville. De plus, sous le grand chapeau des arts visuels, il n'est pas rare de voir ces deux expressions se nourrir l'une de l'autre. Leur présence concrète et située en fait deux indicateurs simples et lisibles, qui permettent d'analyser la manière dont les artistes investissent des espaces, créent et transforment les lieux. Le choix de ces deux cas d'étude ne repose donc pas sur leur prétendue

représentativité, mais sur leur capacité à rendre visible, dans des contextes différents, les dynamiques urbaines de la création artistique à partir des expériences vécues.

Le choix de du street art et de la bande dessinée, comme pratique artistique spécifique sont entrés dans l'enquête pour deux raisons. Premièrement, leur capacité expressive de forme artistique permettant de se déployer dans l'espace urbain. C'est ainsi que le street art, paraissait lors de mes premiers repérages comme une pratique vivante, portée par des collectifs regroupés autour de lieux d'activité et engagés dans une dynamique de projet animé avec la ville. Enquêter auprès le milieu de la bande dessinée, dans ce sens, s'est imposé du fait de la concentration d'artistes graphiques à Nantes et de la présence d'un lieu structurant, dédié à cette forme artistique et à la visibilité de ces acteurs, majoritairement auteurs de bande dessinée et artistes. Deuxièmement, la densité des pratiquants, avec des acteurs qui les soutiennent et les lieux dédiés pour ces pratiques qui ont confortés ces choix empiriques.

J'aurais pu choisir d'autres domaines artistiques, mais la mise en tension de deux milieux distincts m'a semblé féconde pour éprouver les contours du triptyque, en explorant des modalités différentes d'ancrage, de production et de diffusion. Cette articulation empirique ne relève donc pas d'une démarche comparative, mais d'une volonté de tester le cadre d'analyse dans des contextes de pratiques contrastées, tout en restant attentif aux configurations urbaines qui les rendent possibles

L'emploi du terme de street art désigne l'ensemble des pratiques artistiques qui s'exercent dans l'espace urbain. Ce choix terminologique vise à distinguer notre usage analytique des termes employés par les artistes eux-mêmes, qui peuvent préférer parler d'« art urbain », de « murals » ou de street art, selon des logiques esthétiques, politiques ou contextuelles. Comme nous le verrons, il n'existe pas de consensus au sein du milieu artistique sur un terme fédérateur désignant cette pluralité de pratiques.

### b. Reconnaissance sociale et culturelle croissante

À cette première dimension empirique s'ajoute un second constat : la place de plus en plus importante occupée par la bande dessinée et le street art dans l'espace médiatique et institutionnel. Ces pratiques connaissent depuis plusieurs décennies un mouvement d'extension

et de légitimation : elles sont présentes dans les émissions radiophoniques ou télévisuelles, elles sont mises à l'honneur par des expositions dans les musées, elles bénéficient d'un large écho lors de festivals, elles font l'objet de conférences et donnent lieu à la création de fédérations, d'associations et de fondations en leur faveur. La bande dessinée indépendante, par exemple, a vu se multiplier les structures de soutien, tandis que l'art urbain dispose désormais de fédérations nationales et de manifestations officielles. Comme l'a observé Perrin (2011), cette présence médiatique contribue largement à leur diffusion et à leur légitimation auprès d'un public élargi. Plus largement, elles incarnent ce que Lungheretti (2019) décrit comme « une vitalité artistique portée par la diversification des formes et des genres », entrant désormais massivement dans les champs artistiques et même éducationnels[32]. Cet élargissement des cadres de reconnaissance témoigne d'un mouvement de fond : ces pratiques, longtemps considérées comme périphériques ou populaires, participent désormais d'une culture partagée et institutionnalisée. Pour cette raison, elles constituent un terrain d'étude fécond pour saisir les mutations des cadres de légitimation artistique et culturelle.

*Bande dessinée entre ancrage populaire et reconnaissance artistique*

Cette vitalité et la reconnaissance artistique que l'on vient de décrire sont associé à des dynamiques plus générales présentées dans le premier chapitre, à savoir d'un côté l'institutionnalisation progressive de la culture populaire et de l'autre le processus d'artification des pratiques culturelles.

C'est ce que Nathalie Heinich et d'autres chercheur travaillent à partir du modèle théorique pour décrire le « passage à l'art » des certaines pratiques artistique. (Heinich 2017). Heinich, par le concept d'artification, désigne le passage du « non-art » à l'art, à travers un ensemble de transformations sociales, symboliques et institutionnelles. Ce processus engendre non seulement un changement de statut pour les objets, les personnes et les pratiques, mais également la constitution d'un « nouveau monde social » (Heinich et Shapiro 2012 : 20-23). La bande dessinée

[32] En 2022, la question de l'épreuve de philosophie du baccalauréat interrogeait les pratiques artistiques et leur capacité de transformer le monde. Consulté le 02/04/2024 En ligne : https://www.lemonde.fr/campus/article/2022/06/15/bac-philo-2022-corrige-du-sujet-les-pratiques-artistiques-transforment-elles-le-monde_6130411_4401467.html

et le street art illustrent particulièrement bien ces dynamiques : autrefois reléguées au rang de loisirs ou de pratiques marginales, elles accèdent aujourd'hui à une reconnaissance institutionnelle et artistique, tout en continuant à porter les traces de leur ancrage populaire. Leur étude permet ainsi de mieux comprendre comment certaines pratiques franchissent ce seuil, et ce que cela produit en termes de reconfiguration des mondes de l'art et de la culture.

Zoé Vangindertael, qui étudie la bande dessinée dans le champ muséal explore également le domaine : elle propose une critique du modèle sociologique de l'artification et effectue une analyse de la relation symbiotique entre la bande dessinée et le champ muséal (Vangindertael 2019). Vincent Seveau, dans le cadre d'une enquête concernant l'Europe francophone, aborde, lui aussi le processus d'artification de la bande dessinée, en montrant que celle-ci est de plus en plus qualifiée comme un objet artistique et en soulignant le fait que sa reconnaissance et son identité connaissent des modifications profondes. Ce processus, créant une tension entre la reconnaissance artistique et professionnelle, influence les activités des commentateurs et des producteurs, ainsi que l'apprentissage des savoir-faire spécifiques (Seveau 2013). Jacques-Erick Piette, explique la fragilité du métier de dessinateur comme le résultat d'un processus d'artification. il souligne néanmoins que, depuis une période récente, ce processus rend également possible l'accession au statut d'artiste des dessinateurs de bande dessinée en France et en Belgique (Seveau 2013). Poursuivant le raisonnement, Jacques-Erick Piette illustre, malgré la mise en valeur d'un phénomène générationnel dans l'évolution du statut de la bande dessinée et de sa reconnaissance, l'acquisition de ce qu'il appelle une « semi-légitimité » pour ce neuvième art (Piette 2016). Cette question de la légitimité fait enfin l'objet d'une grande partie de la thèse de Pierre Nocérino, qui explore la production de la bande dessinée à travers la professionnalisation des auteurs et autrices (Nocérino 2020).

*Street art, entre autonomie artistique et encadrement institutionnel*

L'institutionnalisation du street art, ou de l'art urbain en général, occupe une place singulière parmi les domaines artistiques émergents. Sa reconnaissance s'est accrue avec l'établissement de la Fédération de l'Art Urbain en 2019 en France, ainsi que par les efforts institutionnels visant à promouvoir cette forme d'expression (Association LE M.U.R. 2019). Cette modalité artistique a suscité un intérêt croissant dans divers domaines académiques. Du point de vue de l'esthétique artistique, il a été analysé en tant que forme sociale de modernité visuelle (Yang 2014) tandis que

dans le cadre de l'histoire de l'art, il a été abordé comme un art désenclavé des espaces d'exposition conventionnels (Tarragoni 2015). Plus récemment, en sociologie politique, Julie Vaslin a examiné le lien entre le graffiti et la patrimonialisation, en se concentrant spécifiquement sur la dimension politique des espaces de graffiti (Vaslin 2017). Cette perspective met en lumière les politiques contemporaines de patrimonialisation du graffiti, qui englobent l'entretien des façades pour préserver le patrimoine, parfois au détriment des graffitis existants. La maintenance dont il est question ici sert le double objectif d'une promotion de la propreté publique et de la culture patrimoniale. Un petit clin d'œil peut être fait ici aux travaux de Denis et Pontille (2018) sur l'effacement des graffitis qui ouvre l'exploration des propriétés matérielles et langagières de la ville sous un nouvel angle, celui du « contrôle graphique du territoire urbain ». Dans le contexte de la gentrification, cette forme d'art émerge comme un objet d'étude fascinant pour les chercheurs en études urbaines depuis la fin des années 1980. Pascal Bavoux (1989) l'envisage comme un outil permettant de forger une identité urbaine et de renouveler l'image de la ville. À Nantes en particulier, des recherches se sont penchées sur la communauté de graffeurs locaux (Grandhomme 2013) ainsi que sur les dynamiques au sein d'une « communauté de pratique artistique »[33] (Le Claire 2022).

Toutefois, si l'on observe que la bande dessinée connaît un processus de « passage à l'art » et de professionnalisation, elle entretient a priori peu de liens directs avec la fabrique de la ville, contrairement au street art, étroitement inscrit dans l'espace urbain, tant du point de vue de sa lecture sémiologique que des dispositifs de maintenance dont il fait l'objet. Pourtant, l'analyse conjointe de ces deux pratiques à l'échelle urbaine montre qu'elles font l'objet de traitements institutionnels et spatiaux comparables, relevant des mêmes logiques portées par les acteurs de la fabrique de la ville. À Nantes, ce sont ainsi les dispositifs urbains — lieux, cadres d'action, politiques culturelles et d'aménagement — qui opèrent comme médiateurs entre ces milieux

[33] Le terme de « communauté » est employé au sens d'un ensemble d'individus rassemblés autour d'un intérêt commun, partage de valeur, d'expérience de pratiques communes. Le terme « communauté » chez Le Claire renvoie donc à un groupe de personnes unies par des pratiques et des objectifs communs. Ce groupe utilise l'apprentissage collectif et le partage d'expériences pour innover et résoudre des problèmes communs, tout en étant une source constante d'inventivité et de créativité. Les exemples de la communauté de graffeurs locaux et de la communauté de pratique artistique illustrent bien la manière dont ces principes se manifestent dans la réalité, avec des artistes qui collaborent et se soutiennent pour enrichir leurs pratiques respectives. (Le Claire 2022)

artistiques, les mettant en relation et conditionnant leurs modalités d'inscription, de visibilité et d'interaction avec la ville.

Dans le champ de l'art urbain, la structuration de la pratique repose sur une articulation complexe entre reconnaissance institutionnelle, ancrages territoriaux et réseaux d'acteurs militants. Comme le souligne Cécile Clotour, l'intérêt porté par les pouvoirs publics s'est intensifié à partir de 2018, sous l'impulsion d'initiatives ministérielles telles que l'appel à projets « La rue commune », le colloque *Oxymores*[34], ou encore l'exposition d'art urbain au Palais Royal. Cette séquence a conduit à la création de la Fédération de l'Art Urbain, destinée à faire le lien entre les institutions et les acteurs de terrain. Toutefois, les tensions inhérentes à la reconnaissance de l'art urbain comme pratique artistique légitime se sont rapidement manifestées, notamment à travers l'épisode de l'affaire Daniel Buren : à cette occasion, l'installation de l'artiste Le Module de Zeer[35] a été retirée en urgence sur décision ministérielle, après protestation d'un artiste contemporain établi, rappelant si cela était nécessaire, la fragilité du statut accordé à l'art urbain au sein des sphères institutionnelles.

La Fédération, bien que soutenue par le Ministère, se positionne principalement comme un organe de représentation et d'accompagnement, sans être productrice d'art. Sa capacité d'action dépend largement de l'existence d'interlocuteurs sensibles aux enjeux de l'espace public au sein de l'appareil d'État — une dépendance accentuée par l'absence, depuis 2019, de référent ministériel dédié à ces questions. Cette structuration « par le haut » rencontre cependant une réalité « par le bas », marquée par une forte inscription locale des pratiques.

En effet, les infrastructures matérielles et relationnelles conditionnent directement les possibilités de création et de diffusion dans l'art urbain. Les exemples de Besançon (festival Bien

[34] Colloque État de l'art urbain, Oxymores III 13 - 14 octobre 2016 a deux objectifs principaux : replacer la pratique du street art dans son contexte historique et d'inscrire cette discipline dans l'histoire de l'art, en abordant plusieurs questions consultées le 03/12/2024, en ligne https://www.culture.gouv.fr/presse/archives-presse/Archives-Communiques-de-presse-2012-2018/Annee-2016/Colloque-Etat-de-l-art-urbain-Oxymores-III-13-14-octobre-2016

[35] Le Module de Zeer est un artiste autodidacte : https://planete-emergences.com/portfolio/module-de-zeer/

Urbain)[36] ou de Nantes témoignent du rôle central des dispositifs locaux : le soutien des Directions régionales des affaires culturelles (DRAC), l'implication de municipalités, l'existence d'associations ou de collectifs structurés forment des écosystèmes essentiels au développement de l'activité. À défaut de tels appuis, la production artistique dans l'espace public demeure exposée à la précarité, à la fragmentation, voire à l'invisibilisation.

La spécificité de la filière de l'art urbain réside ainsi dans son attachement étroit aux lieux concrets de travail (friches, murs municipaux, espaces ouverts temporairement à l'intervention) et aux modes de diffusion alternatifs (parcours urbains, expositions en extérieur, festivals). Les supports mêmes utilisés — murs, palissades, éléments de mobilier urbain — imposent une adaptation constante aux contraintes physiques de l'espace public. Loin de disposer d'espaces de production ou de diffusion standardisés, les artistes urbains s'inscrivent dans des dynamiques où l'infrastructure locale, autant que les opportunités relationnelles, façonnent les trajectoires artistiques.

***

Ces deux pratiques artistiques seront analysées ici dans le but de mettre en évidence la différence des phénomènes esthétiques qui peuvent se produire en ville, selon l'usage de l'espace pour la création et de la part du vécu des artistes par rapport à leur pratique. En mettant en perspective les deux démarches dans leur organisation spatiale et leurs modalités dans le milieu, ainsi qu'en explorant leurs liens avec d'autres activités artistiques, nous visons à observer une organisation et rendre visible une lecture de la ville dans laquelle des pratiques artistiques et culturelles sont motrices du développement urbain. En zoomant sur les liens tissés entre les artistes, les œuvres et les espaces, nous pourrons mieux comprendre les interconnexions de cette dynamique.

Les principaux objectifs de mes observations sur le terrain portent sur les thématiques suivantes : 1) saisir l'expérience des artistes de bande dessinée et de street art, décrire les configurations spatiales des espaces investis par ces objets artistiques, observer l'artiste au travail (en création), particulièrement au moment d'un événement, spécifiquement un festival. 2) Observer les espaces urbains dans leur manière de publier, de configurer les dispositifs d'affichage, notamment dans

[36] L'art dans et avec espace public : https://bien-urbain.fr/fr/accueil/

leur capacité à mobiliser les arts graphiques pour cet affichage. 3) Observer des objets de bande dessinée et de street art pour rendre compte de la plasticité de formes d'expression pouvant être insérées dans l'espace visible.

### c. Enquête combinatoire et multi-située

Le choix de Nantes comme terrain d'enquête répond à une double logique. D'une part, Nantes constitue un modèle emblématique de régénération urbaine intégrant fortement l'art et la culture comme leviers de transformation. Dans l'évolution urbaine de Nantes, nous le verrons dans le section suivante, l'urbanisme est conçu comme un processus culturel, au sein duquel les formes artistiques occupent une place stratégique. D'autre part, la ville offre un écosystème artistique particulièrement fertile**,** dans lequel coexistent des milieux variés, allant des institutions culturelles aux pratiques plus indépendantes ou alternatives, comme la bande dessinée ou le street art. Ces coexistences permettent de penser les liens entre pratiques artistiques, espace urbain et formes de vies qui s'y construisent.

Ces éléments nous ont permis d'identifier la pertinence de ce terrain pour interroger le croisement de l'artiste qui créé, des créations et des espaces urbains à travers de deux expressions artistiques, qui sont la bande dessinée et le street art. L'examen de ces deux arts selon les modalités que nous avons présentées figure la recherche d'une forme de sensible qui engage l'expérience de l'artiste, le mode de constitution de l'objet artistique qu'il crée et l'effet que cela produit sur l'espace urbain. Il convient ensuite de montrer en quoi ce processus s'intègre à la fabrique urbaine. En d'autres termes, à l'aide du cadre spatiale spécifique que constitue Nantes, l'articulation d'un triptyque analytique est possible pour lire la fabrique urbaine autrement.

G. Pinson (2019), en évoquant la monographie comparative, souligne un recours fréquent aux méthodes qualitatives, en précisant que cette démarche vise à « saisir la trame complexe des facteurs, des configurations, des représentations, des relations, des données historiques qui constituent une situation urbaine » (Pinson 2019 : 44) et ainsi à trouver une forme d'écriture qui permette de donner à voir "l'épaisseur d'une situation locale". En ce qui concerne la « situation urbaine », que l'on cherche à décrire à Nantes, nous avons mis en place un terrain d'enquête combinée à une étude monographique de Nantes, elle-même fondée sur des entretiens et observations *in situ*. En plus des matériaux collectés à Nantes, d'autre éléments, collectés à Bristol

et Grenoble, notamment en matière de street art, nous serviront de référence/clé pour la démonstration de cette épaisseur.

A travers ces choix, la recherche que nous présentons mobilise une approche monographique comme méthode d'enquête en s'appuyant sur un terrain localisé et approfondi. Cependant, il ne s'agit pas seulement de documenter un nouvel aspect de la vie artistique nantaise, mais de proposer une grille de lecture spécifique de la fabrique urbaine en articulant les artistes, les arts et la ville, et en cherchant à montrer comment les pratiques artistiques, dans leur dimension située et ordinaire, participent à la transformation des espaces urbains. En ce sens, si Nantes demeure ici un cadre spatial privilégié, l'enjeu dépasse la monographie. Nantes constitue bien davantage un point d'ancrage empirique à partir duquel sont explorées des dynamiques susceptibles d'avoir une portée analytique plus générale.

*Choix des dénominations et des termes dans l'enquête*

Dans un ordre d'idée générique et typologique, que l'on peut également rattacher à l'idée d'aboutir à des conclusions générales et non à des considérations strictement attachées au terrain d'enquête ici développé, la question de la dénomination des artistes selon leur pratique artistique a nécessité d'effectuer un certain nombre de choix dans notre enquête.

L'appellation de la bande dessinée se réfère naturellement à une forme de livre souvent associée à une tradition littéraire et graphique spécifique, pour autant, ce n'est pas exclusivement à cette dénomination que je ferai référence. Alors que Pierre Nocérino parle « des auteurs et autrices de bande dessinée » pour définir ce groupe professionnel en termes sociologiques (Nocérino 2020), je fais le choix d'employer le terme « milieu des dessinateurs » dans le sens où mon interrogation prend en compte les dessinateurs de BD et les street artistes, non seulement en tant que membres de groupes professionnels définis sociologiquement mais plus encore comme appartenant à des groupes sociaux dont la composition, la répartition dans le territoire, les images et les souvenirs sont structurés de façon spécifique à chaque lieu urbain (Frey 2012). Selon cette logique, le milieu désigne les différents mondes sociaux qui existent au sein des villes. Ces milieux peuvent être influencés par divers facteurs, tels que l'environnement urbain, les modes de vie et les forces dynamiques produites par la ville elle-même. L'École de Chicago, par exemple, a décrit la ville comme une « mosaïque de mondes sociaux », cherchant à comprendre les modes et styles de vie

urbains de groupes sociaux spécifiques (Frey 2012). Dans chacun des milieux artistiques donc, les individus formant le milieu sont différents. C'est selon cette idée que le choix des termes utilisés dans cette enquête s'est affiné au fil des interactions, le « street art » étant le plus courant. Toutefois, « l'art urbain » est le terme privilégié dans le milieu des artistes rassemblés autour de la Maison du Port, situé sur l'Ile de Nantes Pour finir, le terme de « scène » a servi de clé, car il est fréquemment employé durant mes observations par les artistes des deux milieux.

Le *street art* se distingue par la relation étroite qu'entretiennent ses pratiquants avec l'espace physique pour sa réalisation. Ses racines se trouvent dans la rue. Il s'agit donc d'abord de pratiques urbaines avant d'être artistiques. Comme Parisi le précise :

> « […] ce qu'on entend précisément par les termes « graffiti writing » et « street art » : Le premier désigne une pratique artistique urbaine (souvent illégale), basée sur l'inscription, peinte à la bombe, du pseudonyme de l'artiste dans un style graphique le plus original possible et inimitable et décliné selon trois formes, que l'on appelle *tag*, *throw-up* ou *flop*, et *street piece*. Le second a, en revanche, des limites plus floues, et désigne différentes formes d'intervention artistique urbaine, illégales ou autorisées : de la peinture murale aux autocollants, des affiches aux installations, etc.) (Parisi 2019).

Les termes même — « street art », « art urbain », « graffiti » — sont autant d'indicateurs des tensions entre reconnaissance artistique, règlementation, et inscription spatiale. Dans le champ institutionnel, notamment au sein du ministère de la Culture, c'est le terme « art urbain » qui est privilégié pour désigner les formes d'art réalisées in situ dans l'espace public, mais dans un cadre légal et légitimé. À l'inverse, les pratiques du tag ou du graffiti restent associées à la notion de « dégradation » : pour les services municipaux, ils sont avant tout perçus comme des actes de « salissement » (Vaslin 2021)

Dans ce contexte, les définitions institutionnelles et réglementaires peinent à saisir la réalité mouvante de ces pratiques. Elles restent souvent floues, et en partie inadaptées à leur nature intrinsèquement instable. Les festivals, quant à eux, utilisent majoritairement le terme « street art » dans un sens inclusif, englobant des formes variées — flops, graffiti letters, pochoirs (stencil), throw-ups — sans toujours différencier leur statut juridique ou symbolique.

Du point de vue des artistes, les significations attribuées à ces termes sont construites dans l'interaction entre praticiens, lieux et publics. Goffaux-Callebaut, Guével, et Seube (2017)

soulignent l'ambiguïté juridique du street art, liée au fait que les supports utilisés appartiennent souvent à des propriétaires privés, et que l'intervention artistique se situe en marge, voire en transgression, des règles de propriété et d'usage de l'espace public.

Cette ambiguïté fonde la nécessité, pour certains acteurs du monde de l'art urbain, d'imaginer des cadres institutionnels capables d'accompagner ces pratiques sans les figer. Comme l'a expliqué Cécile Cloutour, coordinatrice générale de la Fédération de l'Art Urbain, lors de notre entretien, la création d'un cadre officiel n'a pas seulement pour but de sécuriser les artistes ; elle répond aussi à une demande des municipalités, souvent démunies face à des pratiques qu'elles peinent à comprendre et à situer juridiquement. Le développement d'un vocabulaire institutionnel autour de « l'art urbain » permet ainsi d'établir des ponts entre artistes, élus locaux et services publics, tout en reconnaissant — non sans tensions — la singularité de ces expressions artistiques.

Dans notre recherche nous employons le terme de street art pour inclure toutes formes expressives affiliées à cette pratique artistique urbaine. Étant donné que nous interrogeons l'objet artistique dans ses modes de production et ses liens avec la ville, notre focus portera principalement sur le caractère formel de cette pratique selon le contexte de création, c'est-à-dire une forme de projet autorisée (festivals, commande publique, intervention ponctuelle d'artiste etc.) ou institutionnelle (exposition, installation etc.) qu'une forme souvent appelée vandale du graffiti (pratique non autorisée).

Quand on emploi l'art urbain il va avec le contexte d'usage : par exemple nos enquêtés emploient le terme art urbain par proximité à la ligne de la fédération de l'art urbain. Les artistes rencontrés qu'ils s'identifient eux-mêmes comme graffeurs, muralistes, ou « acteurs du monde du graffiti » adoptent dans leurs récits une posture souvent officielle, parfois contrainte, révélant les effets d'une intégration progressive dans des dispositifs publics de valorisation ou de régulation.

A ce propos, un exemple significatif est l'une des enquêtées, Alice[37], artiste et membre de la Fédération de l'art urbain. Elle incarne une parole doublement légitimée : en tant que femme issue du graffiti et en tant qu'actrice désormais intégrée dans les sphères administratives. Ces figures

[37] Les enquêtés sont appelés par des pseudonymes pour des raisons de préservation de l'anonymat.

discursives — porte-paroles, représentants, médiateurs — apparaissent comme des effets produits par le cadre même de l'entretien, qui tend parfois à formaliser les échanges.

Un autre usage de terme concerne le mot *artiste.* Dans cette thèse l'artiste désigne celles et ceux que je rencontre et qui se désignent eux-mêmes — ou sont désignés — comme tels. Ce terme renvoie à une posture, parfois adoptée par les enquêtés eux-mêmes, parfois assignée par des institutions ou contextes administratifs. Il m'arrive d'observer, lors des entretiens, une prise de parole formelle : certains s'expriment au nom de leur collectif ou de manière représentative du « monde du graffiti », ou « la scène nantaise en art urbain », « la communauté des graffeur ».

Abel, l'un des fondateurs du collectif Plus de Couleurs, emploi souvent la scène nantaise pour évoquer les pratiquants de street art dans toutes ses formes et les acteurs qui gravitent autour d'eux. Il a participé à l'enquête à plusieurs titres (entretien, observation participante, intermédiaire pour rencontre etc.). En tant qu'acteur reconnu de ce milieu, il adopte une posture à la fois officielle et distanciée, comme s'il représentait une parole autorisée sur cet univers. Cette attitude témoigne d'un certain jeu avec les codes de l'entretien : une manière d'endosser un rôle dans le monde de l'art urbain, en phase avec les représentations véhiculées par les acteurs institutionnels.

### 1.4 Déroulé de l'enquête in situ, ambulatoire, hétérogène

> « Sur le plan méthodologique, une enquête peut être dite *in situ* si elle permet à chaque personne de se conduire de manière « endogène », c'est-à-dire non alignée par le dispositif d'enquête » (Dodier et Baszanger 1997 :39)

Les paramètres qui influent sur le cours d'une enquête, notamment les particularités du terrain et des sujets de l'étude, ainsi que les interactions entre eux, sont essentiels à prendre en compte. Cette dynamique est fortement influencée par les conditions spécifiques d'accès au terrain, à analyser.

L'entrée en terrain se compose de plusieurs étapes d'enquête, elle a débuté par les entretiens exploratoires menés avec les membres du milieu des dessinateurs/ illustrateurs installés à Nantes. Ma posture de « doctorante en urbanisme », enrichie de mon statut d'étrangère à Nantes et d'un accent en français inconnu des enquêtés, a profondément influencé le déroulement de

l'enquête. En arrivant sans rien connaître de la ville de Nantes, j'ai ressenti le besoin de maintenir une certaine distance, parfois empreinte de timidité. Cette position d'étrangère à la ville et au métier de dessinateur a engendré des nuances particulièrement intéressantes. Très certainement, le fait de ne pas avoir affaire à une enquêtrice originaire de la ville a incité les enquêtés à rechercher une réciprocité dans ma situation, cette tendance générant un effort particulier de leur part pour détailler leurs propos et rendre leurs explications plus explicites. Au cours de l'enquête, les entretiens semi-directifs, menés avec les dessinateurs, ont pris une dimension personnelle, visant à m'informer à titre individuel. Cette subjectivité a pris forme sur la trajectoire de l'artiste l'amenant parfois progressivement à Nantes et s'est avérée l'une de thématiques centrales de l'enquête.

Plusieurs types de données qualitatives portant sur le milieu de la bande dessinée et celui du street art tel qu'organisé à Nantes sont produits à l'aide des entretiens, cartes sensibles, observations, photographies, vidéo, croquis, carnet de terrain. Ces éléments constituent la dimension ethnographique de l'enquête de terrain, ils permettent d'organiser des itérations fréquentes entre terrain et théorie.

A Nantes, l'observation du street art va au-delà d'un festival dédié, elle a pris une forme itinérante au cours de l'enquête. C'est après ces terrains grenoblois et bristoliens que j'y suis retournée pour commencer mon enquête auprès des street artistes et faire une comparaison entre les modes d'imbrication du street art en ville et ceux de la bande dessinée. Ici, le protocole d'enquête que j'ai suivi a beaucoup de points communs avec celui de la bande dessinée ; c'est-à-dire mener des entretiens avec les artistes sur leur expérience en ville en tant qu'artistes et en tant qu'habitants. Par artistes, j'entends ceux qui pratiquent le street art activement en ville en *off* ou en *in* (vandale ou institutionnel, graffiti ou mural) gravitant autour d'un lieu. A Nantes, mon observation de terrain a pris une forme très expressive et surtout visible qui m'a demandé presque uniquement d'être ambulante et attentive aux peintures murales de façon continue sur l'espace.

J'ai donc observé plusieurs temps artistiques conduites par Plus de Couleur En parallèle, j'ai utilisé les réseaux sociaux pour multiplier les échanges et élargir l'inventaire des artistes. Dans son travail de thèse, Josselin Le Claire (2022) mène une enquête auprès des communautés de l'art urbain à Nantes ; c'est la consultation de cette enquête qui m'a permis de multiplier les rencontres avec les nouveaux acteurs du milieu du street art installés à Nantes. Ainsi, j'ai pris contact avec les

collectifs Sans Pression, Street Control et plusieurs artistes, tous via Instagram. Il est important de rappeler la facilité d'accès que les réseaux sociaux m'ont offert dans la conduite de mes démarches en street art et en bande dessinée. L'échange qui s'y tient, en dehors de tout caractère formel, garantit un accès direct aux auteurs, comme une visite virtuelle d'atelier. De fait, les événements liés au street art sont diffusés massivement sur les réseaux sociaux avec les noms des artistes, ce qui facilite l'exploration de leur œuvre.

Cet aspect de visibilité de l'objet de street art, par rebond, m'a fait retourner à l'observation des formes de bandes dessinées déployées en ville. Ce travail a constitué en une collecte des matériels visuels imprimés que l'on trouve dans les lieux culturels afférents à Nantes : les prospectus, les affiches d'événements, les magazines de culture gratuits. Un autre terrain, secondaire celui-ci, porte sur la biennale de l'art visuel à Nantes[38]. J'avais projeté d'enquêter sur cette biennale avant l'édition de 2023, mais celle de 2021 a été annulée à cause des restrictions liées au Covid. J'ai tout de même suivi l'itinéraire proposé par la carte diffusée par l'événement invitant le public à découvrir des ateliers d'artistes, des collectifs installés pour l'occasion ou des installations éphémères.[39]

***Encadré 1 : Les autres sites de l'enquête***

Les observations de terrain menées à Grenoble et à Bristol se déroulent exclusivement sur l'objet street art. Dans l'ordre chronologique, l'enquête autour du milieu du street art à Nantes ne s'est stabilisée qu'après de multiples aller-retour entre Grenoble et Bristol.[40]

Ainsi, à Grenoble, l'enquête que nous avons conduite s'est déroulée durant le festival de street art pendant deux années consécutives (juin 2021, juin 2022), selon le même protocole d'enquête. Ce protocole consiste à mobiliser les outils de collecte de matériaux : les observations, prises de notes, croquis et prises de son d'ambiance. Les observations directes et participantes, grâce à notre rôle de bénévole du festival, ont été multiples, nous permettant

[38] https://www.fmc-nantes.org/biennale-wave-2025/ consulté le 7/07/2025.

[39] Voir dans l'annexe.

[40] Voir dans l'annexe.

d'interroger les artistes au travail, le public, et enfin l'organisation dans son intention sur l'effet en ville. Cet effet se réfère aux multiples dimensions de l'impact du festival de street art sur Grenoble, englobant les transformations spatiales avec l'insertion des fresques dans le paysage urbain, les dynamiques sociales entre artistes, public et bénévoles, les changements dans la perception publique de la ville, les retombées économiques par l'augmentation du tourisme et des dépenses locales, ainsi que la contribution à l'identité culturelle de Grenoble en valorisant l'art urbain. L'année suivante en 2022, notre restitution photographique nous a permis de rendre compte de l'expansion spatiale du festival dans la ville de Grenoble. Les entretiens non directifs avec les autres bénévoles du festival ainsi qu'avec l'organisateur, dont deux appels téléphoniques avec deux street artistes de Grenoble, bien que riches n'ont pas pu être enrichis par d'autres rencontres. Plusieurs refus, directs ou sous la forme de remise à une période éloignée et indéfinie, des prises de contact sont à signaler. Cette réticence à l'expression dans le cadre d'un entretien est une des composantes impondérables liées au street art[41]. En ce qui concerne le caractère chronologique de l'enquête, le choix du festival comme temps d'observation s'explique par notre envie d'entrer dans un nouveau terrain d'enquête par le biais de l'objet street art et d'une façon participante. L'observation du street art en train de se faire, durant le festival « comme une manière de s'inscrire dans l'espace » (Gravari-Barbas et Veschambre 2005) nous a servi à collecter des matériaux sur les conditions d'insertion des fresques dans le paysage.

À Bristol, deux sessions d'enquête ont été mené, l'une en mars 2022 dans le quartier de Stokes Croft, sur les traces de l'artiste phare du street art, Banksy, là où s'affichent la plupart de ses œuvres, puis en mai 2022 durant le festival de street art intitulé Upfest - The Urban Paint Festival [42]. Organisé depuis 2008, dans la ville britannique de Bristol, Upfest est l'un des plus

[41] Les street artistes Adore, Seb Brochard, etc. n'ont pas donné suite à mes différentes demandes de prise de contact.

[42] Upfest a été fondé en 2008. À l'origine, il s'agissait de réunir un groupe de 20 artistes partageant les mêmes idées pour une journée de peinture à Bristol, mais le premier festival s'est rapidement élargi à 50 artistes une fois que la nouvelle s'est répandue, et après avoir trouvé un lieu à Bristol, la Tobacco Factory, le premier Upfest a eu lieu. La Tobacco Factory est le QG du festival depuis sa fondation. Aujourd'hui, Tobacco Factory est un bâtiment polyvalent qui abrite un café-bar animé, une boutique de produits fermiers et un marché du dimanche, ainsi que des espaces de réunion, des bureaux pour les entreprises créatives et une école d'arts du spectacle. Le bâtiment abrite également le Tobacco Factory Theatre, l'une des salles de

grands festivals de street art et de graffiti du Royaume Uni, réunissant un grand nombre d'artistes internationaux. Une ethnographie du festival s'y est alors déployée afin d'observer les artistes au travail, le public assistant à la création et le paysage urbain en train de se faire. Cette enquête repose sur un relevé photographique in situ, sur la prise de son de l'ambiance du festival et sur 9 courts entretiens réalisés avec les artistes au cours de la création.

Compte tenu des outils mobilisés et de la manière de procéder avec les artistes, cette enquête a un statut différent de celle menée à Nantes. Bien évidemment, du fait d'un temps de séjour plus court, je n'ai pas bénéficié des mêmes conditions d'interview des artistes sur leur expérience sensible propre à cette ville. A l'inverse, comparée à Grenoble, l'enquête à Bristol avec les artistes en création, s'est avérée plus aisée, étant donné que la peinture en *live* était concentrée dans le parc d'un quartier réservé spécialement au public et aux artistes du festival. Néanmoins, l'interaction avec le public, durant cette enquête a été moins riche car contrairement à Grenoble, j'étais observatrice sans avoir d'implication particulière dans l'organisation du festival. Pour ces diverses raisons, les matériaux collectés sont hétérogènes bien que le protocole suivi soit semblable pour chacun des terrains d'enquête. Les matériaux sont plus intensivement visuels, ce sont des photos suivant les lignes (rue, boulevard, façade etc.) pour restituer les types d'œuvres et effectuer une typologie d'œuvres.

### a. Cheminer avec les artistes par entretien

Pour cheminer avec les artistes, nous mettons en œuvre une série d'entretiens semi-directifs, l'élaboration des cartes sensibles dessinées par les artistes, ainsi qu'observation des artistes au travail : dessiner pour l'auteur et autrice de bande dessinée, et peindre pour les streets artistes, interagir entre eux, pour collecter des matériaux de terrain. Ce dernier recueil est réalisé, en-dehors des entretiens, lors des échanges informels, souvent sur le lieu de travail des enquêtés, avec plusieurs membres des collectifs le cas échéant. Cela a notamment été le cas lors de visites dans les ateliers de Projeta qui a pris une forme de discussion collectif centré sur la définition de la bande dessinée. (Voir ch4 de Plus de Couleur au moment de préciser les démarches de peinture

spectacle les plus importantes du Royaume Uni. Consulté le 29/04/2024, en ligne https://www.upfest.co.uk/page/projects

en ville et enfin dans le magasin de peinture Street control, où des graffeurs ont échangé leur point de vue sur des notions liées au street art. En parallèle, nous observons leur travail sur le terrain, que ce soit lors d'expositions, de festivals ou de performances en direct, afin de capturer leurs interactions avec l'espace urbain et leur public.

*Enquêter sur les auteurs de bande dessinée*

Le déroulement des entretiens s'est étalé sur deux temps différents. Une première phase s'est tenue entre septembre 2020 et avril 2021, avec les dessinateurs de bande dessinée, puis une seconde phase avec les pratiquants de street art entre octobre 2022 et février 2023.

Les entretiens semi-directif, ont été mené selon un protocole qui consiste à utiliser une grille d'entretien ainsi que du papier et des crayons pour le dessin d'une carte. Les rencontres sont d'une durée d'environ une heure et demie jusqu'à trois heures, elles se sont déroulées dans le lieu choisi par les enquêtés : lieu de travail, espace public, brasserie, à distance (plateforme de visioconférence Zoom). L'enchainement des entretiens s'est déroulé par effet boule de neige, en reliant les collectifs d'artistes ainsi que des partenaires professionnels rassemblés autour de Maison Fumetti.

L'entrée dans l'enquête de terrain et dans le milieu de la bande dessinée a eu lieu sous l'effet des restrictions gouvernementales en faveur de la fermeture des espaces dits « non essentiels ». Malgré la fermeture des lieux culturels, imposée aux artistes comme à tout résident et d'une manière générale, malgré la prescription de rester chez soi, un groupe d'artistes a pris l'initiative d'exposer des illustrations dans les rues de Nantes en utilisant les panneaux d'affichage publics.

En outre, nous avons noté, durant le déroulement des entretiens mené pendant la crise sanitaire, une certaine perturbation dans le fonctionnement des programmes artistiques de la communauté de la BD à l'échelle locale et nationale. Il y a d'abord eu l'annulation de la 4ème édition du festival de bande dessiné intitulé « BD Fumetti » pour des raisons sanitaires. Par ailleurs, au cours de la recherche, la déclaration de l'année de la BD pour 2020 par le ministre de la Culture est prolongée jusqu'à juin 2021.[43] Ces prolongations ou reports de manifestations et évènements ont été une

[43] BD 2020, l'Année de la bande dessinée, prolongée jusqu'au 30 juin 2021, consulté 22/11/2020, en ligne : http://www.bd2020.culture.gouv.fr/

occasion supplémentaire de constater à quel point la bande dessinée prend de l'ampleur, non seulement sur le terrain nantais mais à l'échelon national. Cette forme d'expression hybride (littéraire et graphique) est de plus en plus médiatisée depuis ces dix dernières années notamment.[44]

Du fait de l'impossibilité d'accès aux espaces artistiques et culturels, le choix des lieux d'entretien des artistes a été contraint. Par conséquent, certaines des enquêtes se sont déroulées dans des ateliers d'artistes, d'abord sous forme d'entretiens puis en menant des observations.

*Enquêter sur les street artistes*

Afin de situer le « street art » à Nantes, la consultation de plusieurs sites internet se révèle utile. Parmi les différents sites institutionnels de Nantes et ses différents lieux dédiés, la page du « Voyage à Nantes » apparait en premier comme une archive qui rassemble toutes les activités soutenues par la ville en matière de street art et tous les lieux où les fresques se tiennent.[45] Des visites guidées pour conduire le visiteur à travers les murs légaux, une œuvre permanente du voyage à Nantes réalisée par deux artistes nantais, Ador et Semor[46] sur un hangar du port maritime, les projets artistiques phares et des collectifs d'artistes, dont Plus de Couleur, sont mis en avant par ce site internet.

Le collectif Plus de Couleur est une association fondée en 2007 par trois membres-artistes issus du graffiti, actifs sur le site nantais. Leur site internet présente le collectif de la manière suivante :

> « Plus de Couleur est un collectif d'artistes issus du graffiti, qui s'est donné comme objectif de démocratiser l'art urbain et ses diverses pratiques (street art, graffiti, fresque, muralisme, exposition …) en soutenant la production des œuvres dans l'espace public et en transmettant cette culture au plus grand nombre.

---

[44] Culture BD, sur France Culture, en ligne : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/culture-bd, consulté le 15/11/2022 ainsi que La Bulle de BD sur France Inter en ligne: https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/bulles-de-bd

[45] Le Voyage a Nantes est le site officiel de tourisme de Nantes Métropole, le street art est classé sous la rubrique « à faire » puis « activité » en ligne : https://www.levoyageanantes.fr/a-faire/activites/street-art-a-nantes/ consulté le 01/05/2024.

[46] https://www.levoyageanantes.fr/oeuvres/trafic/ consulté le 7/07/2025.

> Passionné.es et curieux.ses, nous tenons à valoriser les œuvres et les artistes à travers une direction artistique juste et une éthique certaine. Nous rassemblons autour d'évènements artistiques comme Le Mur Nantes, *Teenage Kicks, City Dawn* ou encore lors de prestations artistiques et de nombreuses réalisations spontanées. »[47]

Ainsi posés, deux points forts sont rendus visibles : une ligne artistiques identifiée et revendiquée comme art urbain, comprenant toutes les pratiques sans distinction, de la pratique vandale à l'officielle, puis la valorisation des œuvres dans l'espace public avec une direction artistique valorisant la place de l'artiste. Le choix du terme « art urbain » et l'affirmation que le street art est l'une des pratiques de ce domaine, sont partagés au sein du collectif. Cette dénomination, plutôt que celle du « street art » procure à l'initiative un surcroît de légitimité dans un champ artistique local et national en pleine phase de légitimation.[48] Le terme « artiste » est employé avec le complément de « l'art urbain » au pluriel, davantage pour se référer à une pratique artistique légitime.

Cet ancrage territorial fort à Nantes et l'inscription en faveur de l'art dans l'espace public par le collectif, nous a incité à observer ce groupe de plus près. Ainsi, notre prise de contact avec le milieu du street art s'est fait par un événement qui a eu lieu au local du collectif d'artistes Plus de Couleur à la Maison du Port en octobre 2022. Il s'agissait du lancement du nouveau volume de la revue

[47] En ligne : https://plusdecouleurs.com, consulté le 02/05/2024.

[48] Selon la définition du Ministère de la culture l'art urbain regroupe des formes d'art visuel réalisées dans et pour l'espace public. Ces pratiques se développent dans le monde entier depuis les années 1960 sous des formes diverses telles que le graffiti, le post-graffiti, le muralisme, etc. À l'origine, l'art urbain s'exerçait sans autorisation, ce qui l'a longtemps distingué de l'art public. Cependant, son développement dans la rue a nourri ses spécificités, en lien étroit avec les cultures urbaines comme le skate ou le hip-hop. Les artistes œuvrent hors de tout cadre institutionnel et recourent à des outils bon marché, permettant une grande reproductibilité. Bien que souvent transgressif et éphémère, l'art urbain est de plus en plus valorisé et légitimé à travers des festivals, des expositions et même des commandes publiques ou privées. Certains préfèrent d'ailleurs parler d'« art public indépendant » pour désigner ces pratiques. Définir l'art urbain, En ligne : https://histoiredesarts.culture.gouv.fr/Fiches-reperes/Art-urbain, consulté le 02/05/2024.

303[49] traitant de la peinture murale dans l'espace public.[50] J'ai noué des liens avec plusieurs des acteurs principaux de mon enquête à cette occasion. Ainsi, la Fédération de l'Art Urbain, les membres du collectif hébergeant la conférence, les journalistes spécialistes du sujet ainsi que les artistes que j'ai rencontrés via les événements de Plus de Couleur, constituent la majorité du corpus de l'entretien. S'ajoutent à cela les artistes contactés via les réseaux sociaux et le lieu de rassemblement de nombreux graffeurs nantais, la boutique de peinture Street Control, dans le quartier des Olivettes.

8 entretiens d'une durée moyenne de 2h ont été réalisés, dont le premier avec la coordinatrice de la Fédération de l'art urbain. Les entretiens effectués selon une grille d'enquête[51] se sont déroulés sur le lieu de travail de l'enquêté (La Maison du Port sur la pointe ouest de l'Ile de Nantes, Street Control dans le quartier des Olivettes) le lieu de travail de l'enquêtrice (Creneau, ENSAN), au *spot* (sur les bords de la Loire, devant un mur). Lors des entretiens menés sur le lieu de travail de l'enquêté, la présence de plusieurs street artistes, graffeurs ou autres, nous a permis de multiplier les échanges. Ce dernier point est déterminant pour le choix du lieu d'observation dans le sens où nous avons poursuivi l'enquête en nous rendant sur les lieux cités lors de l'entretien afin d'observer les caractéristiques des lieux investis par le street art.

Concentrés tout d'abord sur les expériences des artistes, les entretiens ont commencé avec la question suivante : qu'est-ce qui vous a amené à être là où vous êtes ? Ce procédé a permis d'initier l'enquêté à évoquer sa trajectoire personnelle avant de parler de son inscription artistique. L'orientation des questions d'entretien vers une recherche des références géographiques, selon le terme de Denis Martouzet, relie des éléments spatiaux aux éléments sensibles, et révèle de l'enquêté « son point de vue, ses sentiments, la signification qu'il attribue à cette dimension

---

[49] Créé en 1984, la revue 303 rassemble les thématiques d'arts, de recherche et de créations dans l'optique de révéler les richesses patrimoniales et la création artistique dans les Pays de la Loire. Le titre 303 est une référence aux cinq départements de la région : Mayenne (53) + Sarthe (72) + Vendée (85) + Maine et Loire (49) + Loire-Atlantique (44) = 303. Le projet voit le jour grâce à l'engagement de la Région et de l'association 303. Depuis 2012, 303 s'associe à d'autres partenaires culturels et coédite des ouvrages. L'édition de livres se développe au fil des années Consulté le 2/05/2024, En ligne : https://www.editions303.com/presentation/.

[50] Refaire le mur : Peintures murales dans l'espace public, *303* trimestriel n°172, 2022

[51] Voir dans l'annexe la grille d'entretien de street art.

spatiale » et conduit l'entretien à se porter « sur les lieux, les liens qui les unissent ou les disjoignent, en bref sur l'ensemble des considérations spatiale de l'individu aujourd'hui. » (Martouzet 2014 :257).

Par « dimension spatiale », nous entendons ici les divers aspects physiques et environnementaux liés à l'espace, en lien avec la notion de « mode d'habiter ». Le fait de faire préciser une référence spatiale nous a vite amené à évoquer l'ensemble des lieux que les street artistes fréquentent en tenant compte des différents itinéraires et parcours suivis par les individus tout au long de leur vie.

Parmi les questions à caractère géographique, choisir de s'installer volontairement à Nantes a été un sujet fréquemment abordé auprès des enquêtés. Nantes est perçue de l'extérieur comme une ville « bouillonnante » en termes d'offre artistique. Ce sujet suscite des réactions variées lors de mes échanges avec les personnes interrogées à Nantes. La ville est accessible, la participation et le dialogue avec les habitants étant au cœur de la politique publique adoptée à Nantes. Ce rapport de proximité des résidents avec les mécanismes de gouvernance renforce la maîtrise des artistes sur l'action publique en matière culturelle.

Questionner la particularité de la vie à Nantes était notre parti pris dès le début de l'enquête. Il s'agissait d'identifier la part des caractéristiques urbaines de la ville permettant aux personnes présentes sur son territoire de mener à bien des activités artistiques. La question des liens particuliers entre la vie à Nantes et le métier artistique exercé a donc toujours permis d'élargir l'échange en favorisant une parole plus personnelle vis-à-vis de la ville et notamment la politique culturelle menée en matière d'art urbain.

Pour aller au-delà de la parole des expériences des artistes, nous avons cherché à visualiser des informations localisées qui reflètent non seulement les lieux de création mais aussi les expériences et les émotions des artistes qui y sont attachées. C'est en suivant cet objectif que le dessin d'une carte a été mis en place.

Les questions d'entretiens sont initialement axées sur le parcours des artistes, leur statut professionnel et leur intégration à un réseau artistique en ville ainsi que sur le processus de réalisation artistique dans un contexte urbain. Le contexte urbain a été discuté autour des interrogations suivantes : « Pourquoi être venu à Nantes ? » et « Pourquoi y être resté ? ». Les

questions ont été motivées par des réponses contenant des références géographiques. Cette dernier remarque renvoi au concept de spatialité tel qu'il est mobilisé dans certaines études géographiques qui donne place à une réflexion sur le rapport à la ville à travers le caractère spatial des activités.

### b. Explorer des liens spatiaux et des représentations urbaines à travers la carte sensible

La cartographie sensible, telle que nous la définissons, est « une méthode mettant l'accent sur la représentation des interactions entre un individu (ou un groupe) et l'espace, ainsi que sur les perceptions, émotions, sentiments et opinions (résumés dorénavant en informations sensibles) de cet individu (ou du groupe) » (Jolivet et al. 2021). Par son caractère heuristique, elle se concentre sur les perceptions de son dessinateur, son vécu et ses représentations (Olmedo 2015) et constitue une méthode d'enquête par une population ciblée (Lynch 2020). La cartographie sensible porte une attention particulière à la spatialisation, c'est-à-dire la manière de localiser et d'associer une compréhension spatiale aux informations représentées, ainsi que le rendu graphique de ces informations (Olmedo 2015).

Notre motivation de mobiliser la carte sensible dans cette enquête est double : d'une part, elle repose sur l'intérêt d'explorer les liens spatiaux que l'activité artistique impose aux artistes. En effet, l'expérience concrète des lieux par les artistes, à travers leur perception sensible et leur interaction quotidienne avec l'environnement urbain, donne naissance à des liens uniques entre les espaces et leur production artistique. Par l'interrogation de leur activité, les artistes révèlent comment ces espaces influencent et façonnent leur création.

D'autre part, l'objectif est de faire émerger les représentations qu'ont les artistes de leur ville de création. Ces visions sont centrales dans notre démarche, du fait de la perspective qu'elles offrent sur la ville ; il s'agit de regards absents du « récit » urbain habituel. Les expériences sensibles des artistes et leur interprétation personnelle des lieux qui font la ville permettent de capturer une image vivante et subjective de ce contexte, enrichissant ainsi notre compréhension globale de l'espace urbain.

L'intégration de dessin de carte arrive après la réalisation des entretiens. L'objectif était de compléter l'entretien en laçant sur la carte des lieux, cités ou non durant l'échange et de se concentrer davantage sur l'expérience du dessinateur dans la ville. Cela signifie qu'en faisant

dessiner une carte aux artistes, je souhaitais prolonger l'échange en procurant une attention particulière à la dimension spatiale de leur travail, éclairant également des lieux d'activité occultés durant les restrictions de la crise sanitaire. Par exemple, pendant qu'ils dessinaient je posais des questions, pour faire avancer le dessin, sur les associations, les partenaires professionnels, les autres collectifs d'artistes etc.

Par ailleurs, je me suis fixée comme consigne de demander aux artistes de dessiner la ville avec cette casquette d'artiste pour illustrer les lieux où leur pratique artistique se déroule et cela dans toutes les phases menant à la création artistique. Pour éviter un schéma cherchant à objectiver les rapports, ou réaliser une carte imitant le réel ou le géographique, j'ai évité d'employer les termes comme carte mentale ni de carte sensible. J'ai donc privilégié plutôt l'expression comme « dessiner des lieux à montrer à un tier personne. L'élaboration des cartes d'auteur de bande dessinée a été enregistrées (prise de son) et scannée : une combinaison qui s'est avérée fonctionnelle sur le terrain sans être toujours efficace pour associer les commentaires prononcés aux lieux dessinés ; en particulier lorsque les commentaires comblaient une structure mentale des lieux, mélangée avec des personnes et des anecdotes liées à ces mêmes lieux.

Ensuite, dans un second temps, les entretiens ont été menés avec les street artistes à Nantes. La collecte des matériaux s'est faite majoritairement par photos, vidéos et sons afin de capter des objets artistiques susceptibles d'être éphémères. Ainsi, l'enquête auprès des street artistes, elle aussi appuyée sur un dessin, a également été suivie de l'entretien à proprement parler. Sauf que cette fois-ci, nous avons filmé la création de la carte afin de suivre visuellement la construction de cet objet. Le film permet de capturer l'expressivité de la carte en étant fidèle au cheminement de sa réalisation sous une forme séquentielle, comme la bande dessinée et comme les fresques filmées.

L'exercice de la carte sensible a également permis une entrée naturelle dans l'atelier de l'artiste. Elle nous a permis de participer à leur organisation et de mener des entretiens, tant individuellement que collectivement, dans leurs lieux d'exercices. Si, pour les auteurs de bande dessinée, le lieu d'activité est l'atelier d'artiste, il s'est avéré plus varié pour les street artistes, intégrant des lieux de la ville qui n'ont pas de statut officiel partagé. L'outil de la carte sensible, enfin, oriente l'approche de cette enquête vers un regard anthropo- géographique qui s'attache à

décrire la relation entre les individus et un environnement physique qui change en fonction de leurs besoins et intérêts.[52]

Dans un premier temps, l'enquête a été menée auprès des acteurs du milieu de la bande dessinée. Cette première phase visait à comprendre les pratiques artistiques à partir des trajectoires individuelles et des ancrages spatiaux des artistes. Elle s'est déroulée en deux étapes.

Nous avons commencé par un entretien semi-directif avec chaque artiste. Cet entretien avait pour objectif de recueillir les trajectoires personnelles et professionnelles, les pratiques artistiques, ainsi que les rapports entretenus avec la ville et les lieux du quotidien. Il a permis d'installer un cadre de confiance et de faire émerger les premiers récits de pratiques et d'usages de l'espace.

Puis, les artistes ont été invités à réaliser une carte dessinée, conçue comme un outil de médiation et de réflexivité. Cette cartographie permettait aux enquêtés de représenter les lieux significatifs de leur pratique — lieux de vie, de création, de diffusion, de rencontre ou de sociabilité — à partir de leur propre point de vue. La carte ne visait pas une représentation précise ou exhaustive de l'espace urbain, mais la mise en forme d'une géographie vécue et située. La carte a ensuite été mobilisée comme support de discussion, permettant de revenir sur les propos tenus lors de l'entretien et d'enrichir l'analyse des manières d'habiter la ville.

Dans un second temps, l'enquête a été menée auprès d'artistes de street art. Cette phase s'est appuyée sur une méthodologie adaptée aux spécificités de ces pratiques, fondées sur l'intervention directe dans l'espace public. Elle reposait principalement sur l'observation de lieux investis par le street art, complétée par le même protocole (entretiens+cartes). Cette approche a permis de saisir les gestes, les usages de l'espace et les conditions concrètes de production des œuvres, ainsi que les relations entretenues par les artistes avec les lieux d'intervention. (Fig. 15)

[52] Anthropogeographie dans l'encyclopédie en ligne :
https://www.universalis.fr/dictionnaire/anthropogeographie/, consulté le 02/11/2022

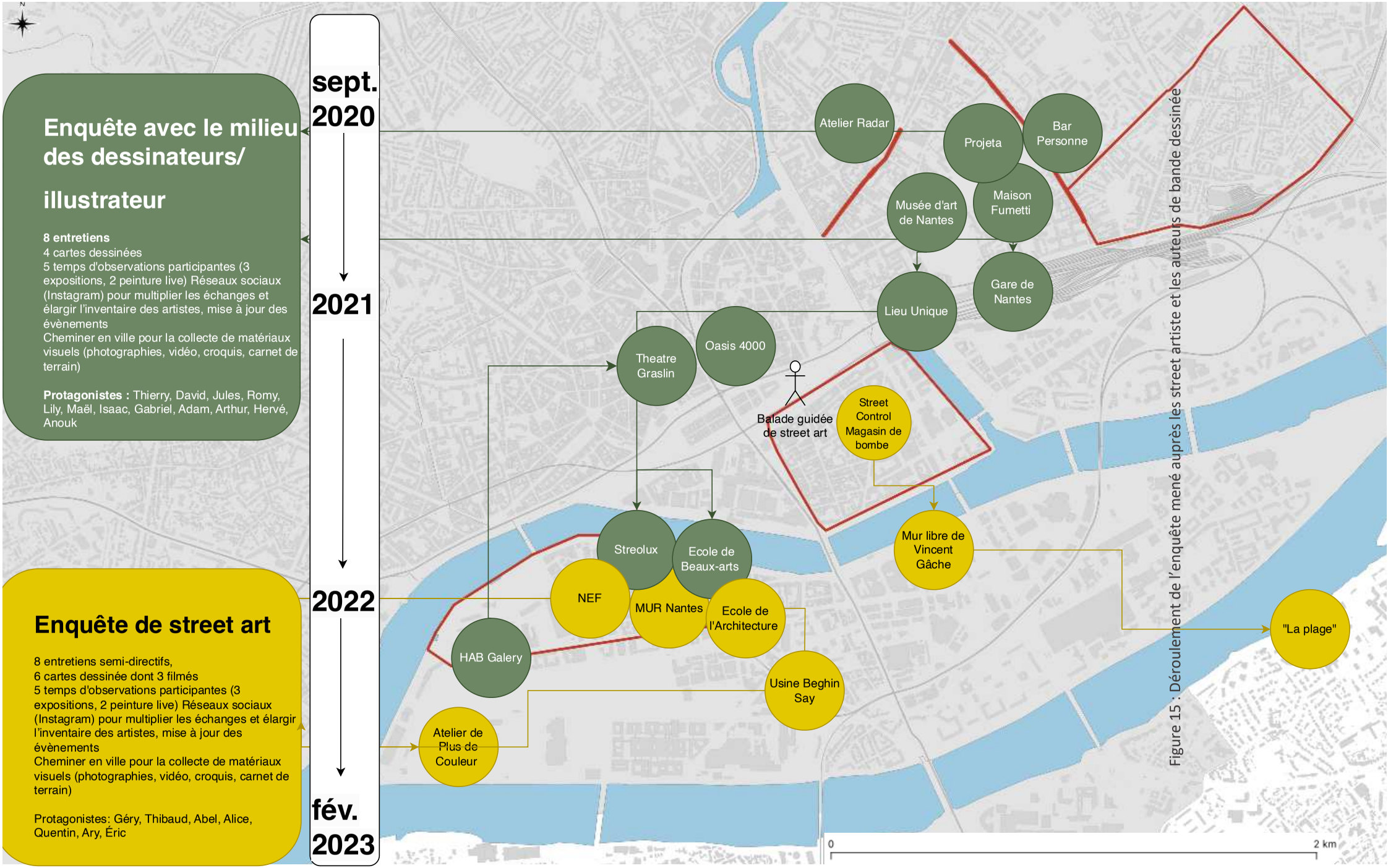



Figure 15 : Déroulement de l'enquête mené auprès les street artiste et les auteurs de bande dessinée

***Encadré 2 Enquêter sur soi par la cartographie sensible***

La mobilisation de la cartographie sensible dans cette recherche s'inscrit dans un intérêt scientifique ancien, amorcé dès 2016, et développé au fil de travaux académiques successifs. Une première exploration a été menée dans le cadre de mon mémoire de M1 (EHESS, 2018), consacré à la perception de la ville par les nouveaux arrivants à Paris, où la carte sensible a permis de saisir la relation intime, progressive et évolutive à l'espace urbain. Dans la continuité de ce travail, le mémoire de M2 a déplacé l'attention de la perception vers les formes d'appropriation de l'espace, en interrogeant la capacité expressive de la carte sensible dans un contexte urbain plus circonscrit.

Cette trajectoire de recherche, étroitement liée à mon propre parcours urbain, a donné lieu à une théorisation progressive de la carte sensible au sein du séminaire de l'Atelier carte sensible de l'EHESS, suivi sur une période de six ans. Les échanges collectifs et les expérimentations menées dans ce cadre ont notamment abouti à une publication consacrée à l'expérience spatiale du confinement (Jolivet et al. 2021). Dans le prolongement de ces travaux, une journée d'étude coorganisée entre le Crenau (Nantes) et l'EHESS (Paris) en mai 2022 a permis d'explorer la cartographie des ambiances d'un quartier artistique, en cherchant à articuler cartographies sensibles et cadre théorique de la thèse, autour de la notion d'« ambiance ». Cet atelier constitue la base d'un protocole d'enquête que je présente dans « Cheminer dans la ville ». Il s'agissait plus particulièrement de se livrer à la dérive urbaine dans le but de collecter des signes visuels figurant des marqueurs de lieux. La dérive en question a eu lieu dans le quartier de la création situé sur l'Ile de Nantes, un territoire densément investi par diverses installations artistiques.

La carte de Nantes présentée ici (Fig. 16) s'inscrit dans cette continuité méthodologique. Elle constitue un moment réflexif de l'enquête, mobilisé au début de la thèse, visant à saisir la ville à travers ses ambiances, ses seuils et ses formes de transformation, avant l'entrée explicite par l'analyse des pratiques artistiques.

> « […] l'enquête de terrain, […] requiert des facultés affectives, perceptives, pratiques et morales, incarnées dans le bâti corporel du chercheur » (Lemieux 2018). La formalisation de l'enquête empirique s'est approfondie à travers une auto-enquête cartographique. Il me

fallait en effet, saisir ma propre représentation de la ville. Cette étape était nécessaire avant de rencontrer les artistes et de discuter de leurs lieux de pratique, afin de pouvoir interagir avec eux, situer les lieux mentalement lors des entretiens et surtout pour « trouver [m]a place » (Lemieux 2018).

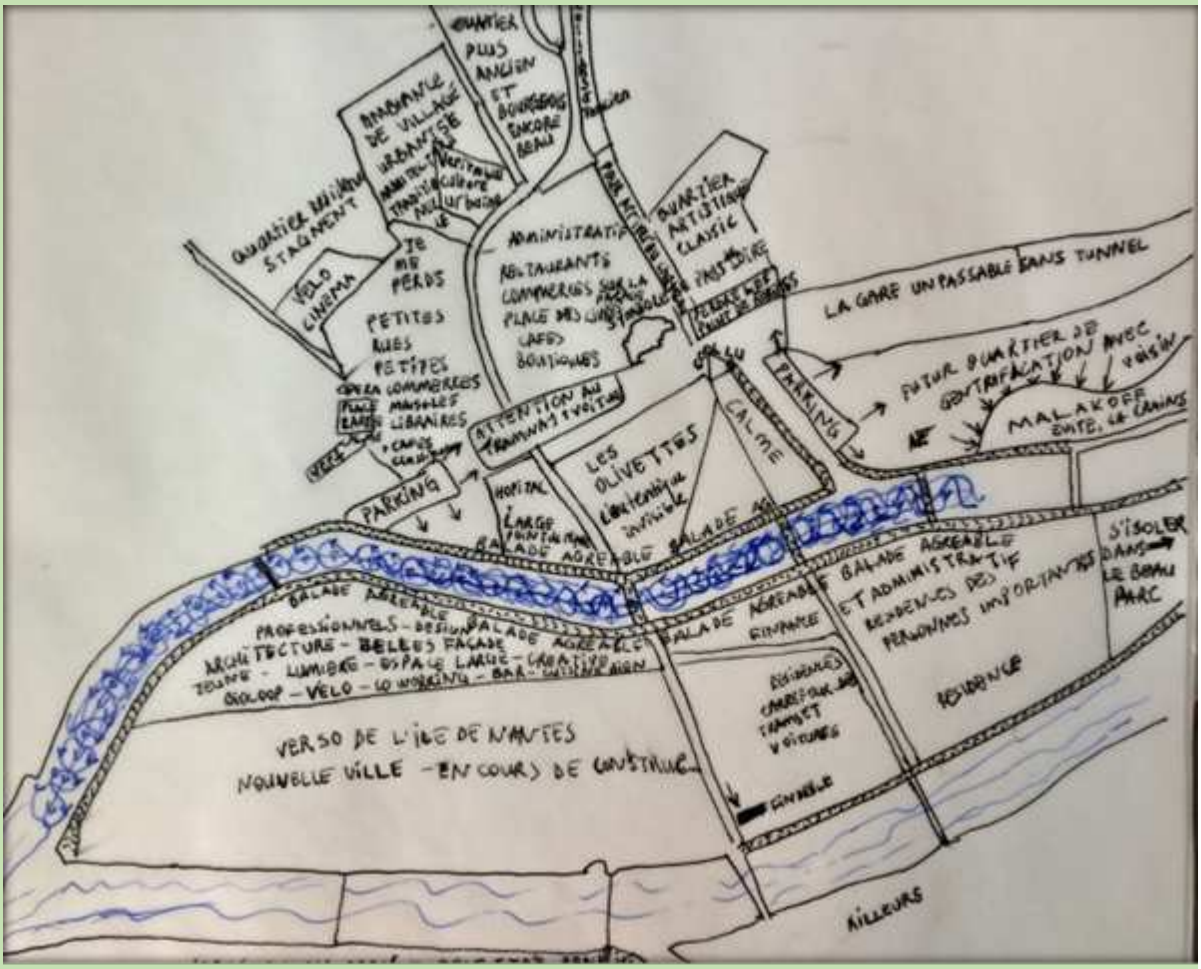



Figure 16 : Carte illustrant l'ambiances des quartiers centraux à Nantes, Sevil Seten, avril 2020

Au début de la thèse, en avril 2020, alors que je me familiarisais avec le terrain de l'enquête, j'ai dessiné une carte mentale de Nantes. Le tracé de cette carte a correspondu à la période du confinement. Cette carte, réalisée avant une connaissance approfondie de la ville, m'a aidé à appréhender la toponymie locale. Sa fabrication repose sur des frontières physiques comme les cours d'eau (la Loire, l'Erdre), les axes de circulation, les places, et la distinction entre les vides et les pleins. Ces éléments délimitent des quasi-quartiers, qui ne correspondent pas forcément

aux divisions administratives. L'objectif principal était de qualifier l'ambiance des zones centrales de Nantes, ville reconnue pour son effervescence artistique. La carte finale représente une superposition des observations de l'espace physique et des ressentis subjectifs qui en émergent. Par exemple, le quartier de l'Ile de la Création, situé au bord de la Loire, est décrit comme une « balade agréable » et se distingue par ses aspects professionnels et design, son architecture remarquable, ses belles façades illuminées, et sa population jeune. Ce quartier abrite des institutions créatives et des commerces qui contribuent à son identité unique, illustrée par des termes comme biocoop, vélo, coworking, bar cuisine.

Lors de la conception de cette carte, ni le street art ni la bande dessinée n'étaient encore envisagés comme objets de l'enquête. Cependant, cette cartographie initiale a servi de base pour saisir les dynamiques et les particularités des différents quartiers de Nantes. Avant même de commencer l'immersion sur le terrain, elle a permis d'identifier des centres d'intérêt et de définir les premières hypothèses sur l'identité des lieux.

Cette approche préliminaire m'a procuré une vision synthétique et intuitive de la ville, facilitant la planification des recherches ultérieures. Par exemple, les lieux où se concentrent plus de données d'ambiance (comme l'Ile de la Création) étaient ceux où se concentrait mon quotidien. Cependant, ces impressions sont limitées aux informations accumulées en peu de temps, puisque je vivais à Nantes depuis seulement quatre mois.

Cette carte mentale s'est enfin avérée un outil précieux pour comprendre et organiser les observations et ressentis sur le terrain, tout en restant ouvert aux découvertes et aux ajustements nécessaires au fur et à mesure de l'avancement de l'étude. Par ailleurs, cette représentation cartographique a évolué pour devenir un produit de la relation entre ma vie quotidienne, mon champ d'exercice professionnel à Nantes.

*Des dessinateurs qui tracent les espaces du vécu*

La particularité des cartes sensibles dessinées dans notre enquête repose sur le fait qu'elles sont produites par des artistes qui partagent une compétence en dessin. Les artistes, en tant que « producteurs de cartes », sont pleinement actifs dans la construction de leurs cartes, et peuvent ainsi voir émerger les procédures de fabrication des interprétations géographiques qu'ils ont eux-mêmes construites (Olmedo 2015:14). Au moment du dessin, ce qui est apparu très clairement,

c'est l'aisance avec laquelle ces professionnels du dessin se mettaient à produire des cartes. Cette aisance souligne l'importance du médium d'expression lorsqu'il s'agit d'interroger des spécialistes de l'image.

Cette idée de mettre en parallèle les professionnels du dessin et les cartes fait écho à une étude menée par le sociologue américain Richard Lachmann, qui analysait le contenu des graffitis illégaux et la construction des graffeurs new-yorkais des années 1980 (Lachmann 1988). Lachmann montre que le contenu du graffiti est formé et transformé par l'interaction sociale des graffeurs avec leur public. Les graffitis, considérés comme des objets résultant des interactions sociales entre les graffeurs, le public et la police, peuvent être comparés aux cartes dessinées par les artistes. Dans ce sens, ces cartes ne possèdent peut-être pas de qualité esthétique, mais sont des artefacts qui rendent visible la forme de leur interaction avec la ville.

Le dessin des cartes s'accompagne des commentaires des artistes : ce sont souvent les explications de leur choix de placer tel ou tel lieu. Cela peut également concerner le lieu de rencontre d'un collectif, notamment parce que le temps qui y est passé au quotidien est très important ou de dessiner plusieurs endroits sur l'Ile de Nantes parce qu'ils délimitent une zone en pleine transformations et que c'est en terrain de jeu. Les commentaires peuvent enfin porter sur une préférence de dessin ou de balade — souvent à l'ouest de l'Ile de Nantes — parce qu'architecturalement parlant à il y a des bâtiments intéressants. Utiliser les commentaires des dessinateurs comme légende de la carte s'avère une porte d'entrée dans leurs mondes sensibles et permet de rendre compte davantage de leurs intentions artistiques (Fig.16 en haut : Carte de Quentin).

*Filmer les street artistes quand ils dessinent leur carte et arpenter le territoire avec eux*

> « La cartographie sensible [est] une pratique se constituant autour d'une multiplicité d'allers et retours, de l'expérience spatiale aux traces de l'expérience. Cette dynamique laisse la possibilité d'ajustements et de tâtonnements de recherche. La cartographie permet ainsi l'installation d'un processus réflexif par le regard porté sur la continuité des enregistrements de l'expérience. » (Olmedo 2015).

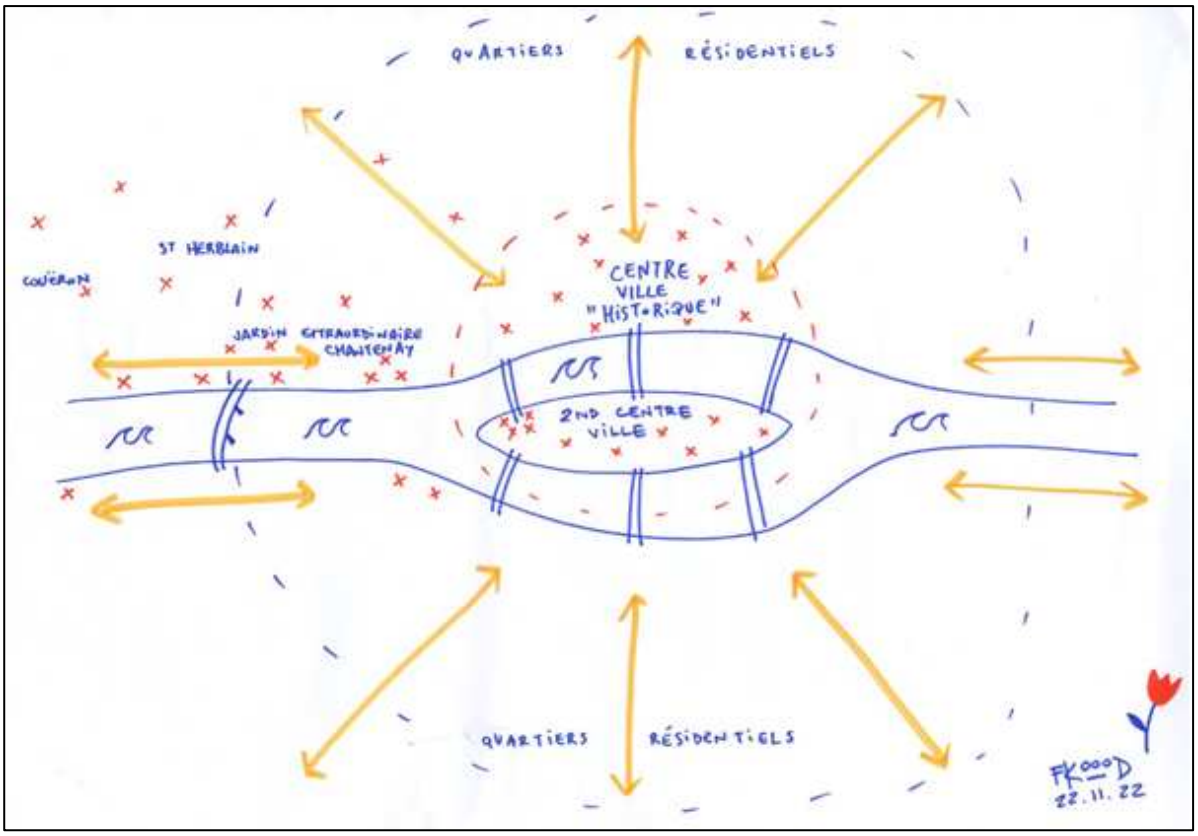



Figure 17: La carte dessinée par Quentin montre la ville organisée par la cherche la visibilité de ses fleurs, 22.11.22

Les travaux de la géographe Élise Olmedo sont une référence importante pour la construction de notre travail, notamment parce que la forme cartographique qu'elle a fait produire est en lien direct avec les caractéristiques des groupes sur lesquels elle a enquêtés pendant sa recherche. C'est cette relation entre le produit de l'enquête et l'identité professionnelle de l'enquêté que nous recherchons ici.[53]

[53] La particularité de ce étude pour notre enquête, réside dans l'adaptation de l'outil cartographique aux femmes auprès desquelles elle mène son terrain. Les pratiques et perceptions spatiales de femmes d'un quartier défavorisé de Marrakech, souvent analphabètes, ne peuvent être saisies par la cartographie classique. Afin de rendre accessibles leurs itinéraires ainsi que leurs expériences émotionnelles et sensorielles, Olmedo co-construit une cartographie à partir de matériaux issus de leur quotidien, permettant d'exprimer leurs affects et leurs perceptions des espaces familiers. (Olmedo 2015)

En montrant la carte depuis le premier point d'une ligne jusqu'à la fin de sa réalisation, la vidéo permet de souligner la continuité entre pratique artistique et pratiques du quotidien. Elle capte surtout les lieux indiqués durant le dessin commenté, au moment même où le dessinateur précise « là » « là-haut » « par ici ». En effet, les dessinateurs emploient souvent des termes pour lesquels, sans références visuelles, il n'est pas possible de comprendre le lieu mentionné. Il s'agit là de la perception des artistes sur des lieux en cours de transformation.

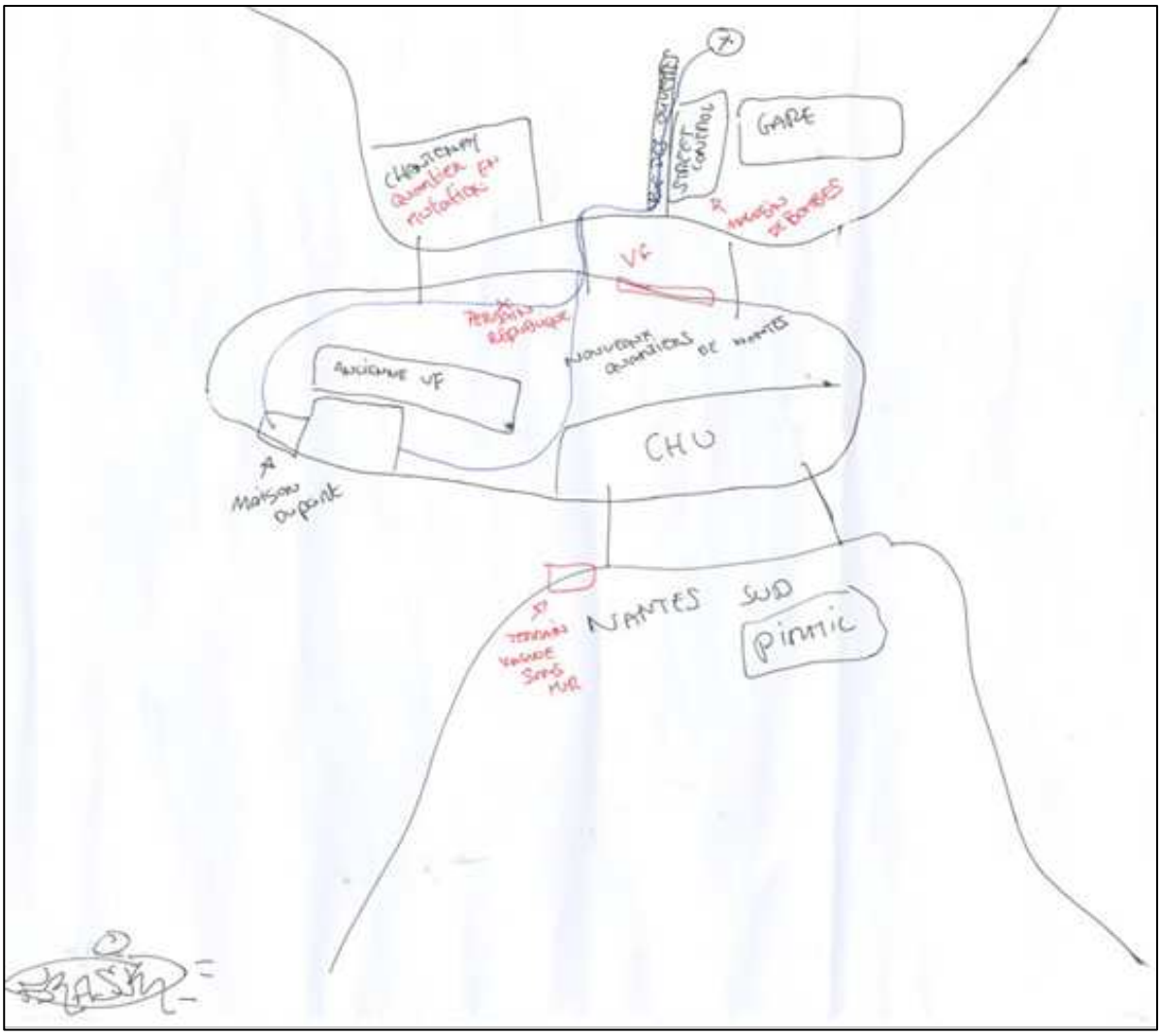



Figure 18 La carte dessinée par Thibaud montre la ville vue où s'opère le repérage de lieux en permanence pour peindre en « zonant »

Ces cartes, agrémentées de commentaires et d'expériences urbaines, contribuent à décrypter la manière dont les caractéristiques spatiales influencent l'exposition et la forme de la création. Afin

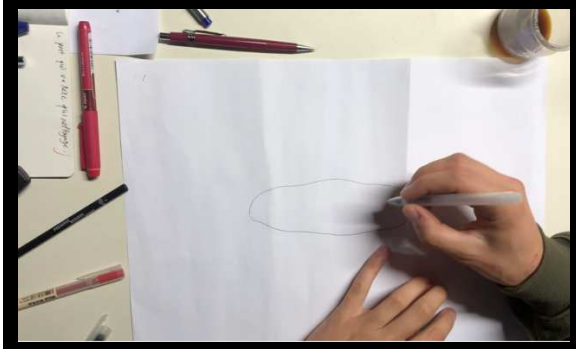
d'obtenir un aperçu complet de la perception urbaine des enquêtés, il s'avère donc utile de croiser les commentaires et les séquences de vidéo.[54] Une première observation s'est tenue à partir de deux cartes dessinées par deux street artistes, l'un issu de la pratique illégale du graffiti et aujourd'hui membre du collectif Plus de couleurs (Thibaud Fig.18) et l'autre, répondant davantage à une vision commerciale de l'art qui pratique le collage dans la rue et propose des prestations payantes liées à cet art (Quentin, Fig 17). L'un de mes objectifs est de recueillir une expression sensible graphiquement par la carte et vocalement avec les mots exprimés par les individus. Je m'intéresse tout particulièrement aux thèmes suivants : découpage de la ville selon la pratique artistique, hiérarchisation des quartiers (qualification de l'espace), sens des déplacements effectués (trajet travail-lieux d'expression artistique, trajets lors de la pratique artistique).

A partir des observations au contact des dessinateurs, la carte a pris une dimension artistique à côté de son rôle de représentation de la ville ; une dimension plus attentive à la transformation de l'espace qu'à la simple pratique (Fig 19).

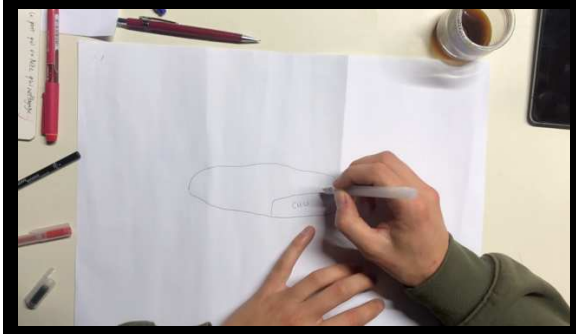
La captation vidéo des séances de dessin de cartes n'a pas été systématisée : elle dépendait des conditions de terrain, de la disponibilité des artistes et de leur accord. Le nombre limité et l'hétérogénéité des cartes produites ne permettaient pas une exploitation analytique systématique, mais ces matériaux ont été décisifs pour construire le protocole d'enquête et affiner une approche de la spatialité vécue des pratiques artistiques, où la carte a pris une dimension à la fois analytique et artistique.

[54] Extrait d'une vidéo présenté lors d'une table ronde dans le cadre de la journée 6 du cycle des Rencontres AAU « Exprimer les mondes perçus ». En ligne : https://www.canal-u.tv/chaines/aau/rencontre-aau-6-exprimer-les-mondes-percus/table-ronde-3-du-terrain-a-l-image, Consulté le 20/05/2024.

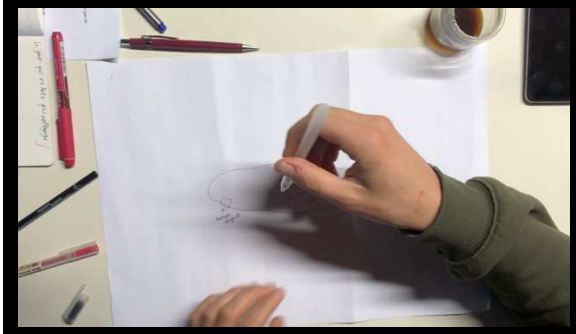
Séquences de carte de Thibaud



« Vu que c'est un quartier en pleine mutation et qu'ils sont en train de tout démolir ça fait un beau terrain de jeu pour moi.  C'est ce que j'aime faire. »

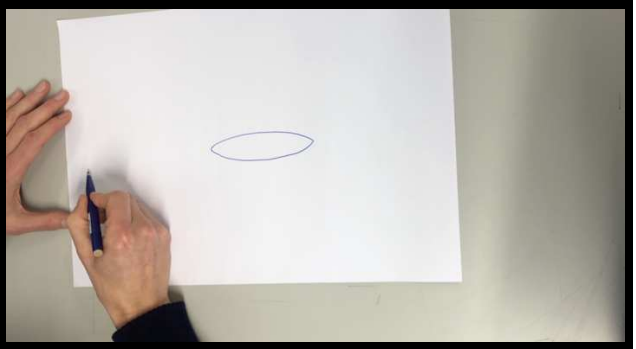


« Le chantier du nouveau CHU, là ça ouvre beaucoup de possibilités pour peindre »

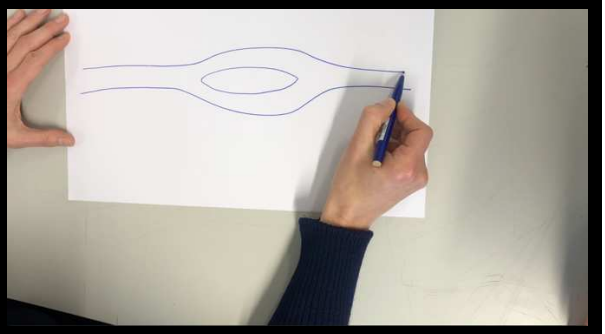


« Dès qu'on ne sait pas quoi faire le dimanche on y va dans cette zone-là. Il y a aussi la Maison du Port où je passe beaucoup de temps. C'est un endroit assez central parce que je suis souvent là et je peins autour. »

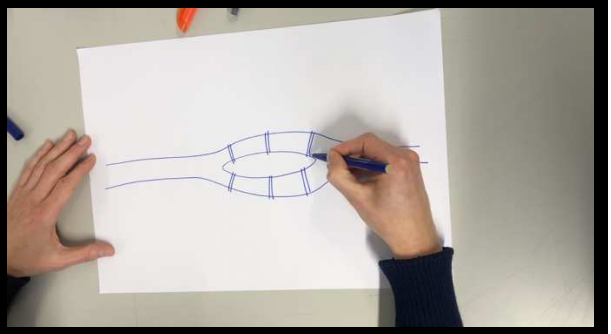
Séquences de carte de Quentin



« On va reprendre Nantes dans sa globalité et on commence par l'île »



« On va schématiser »



« On va faire les ponts. »

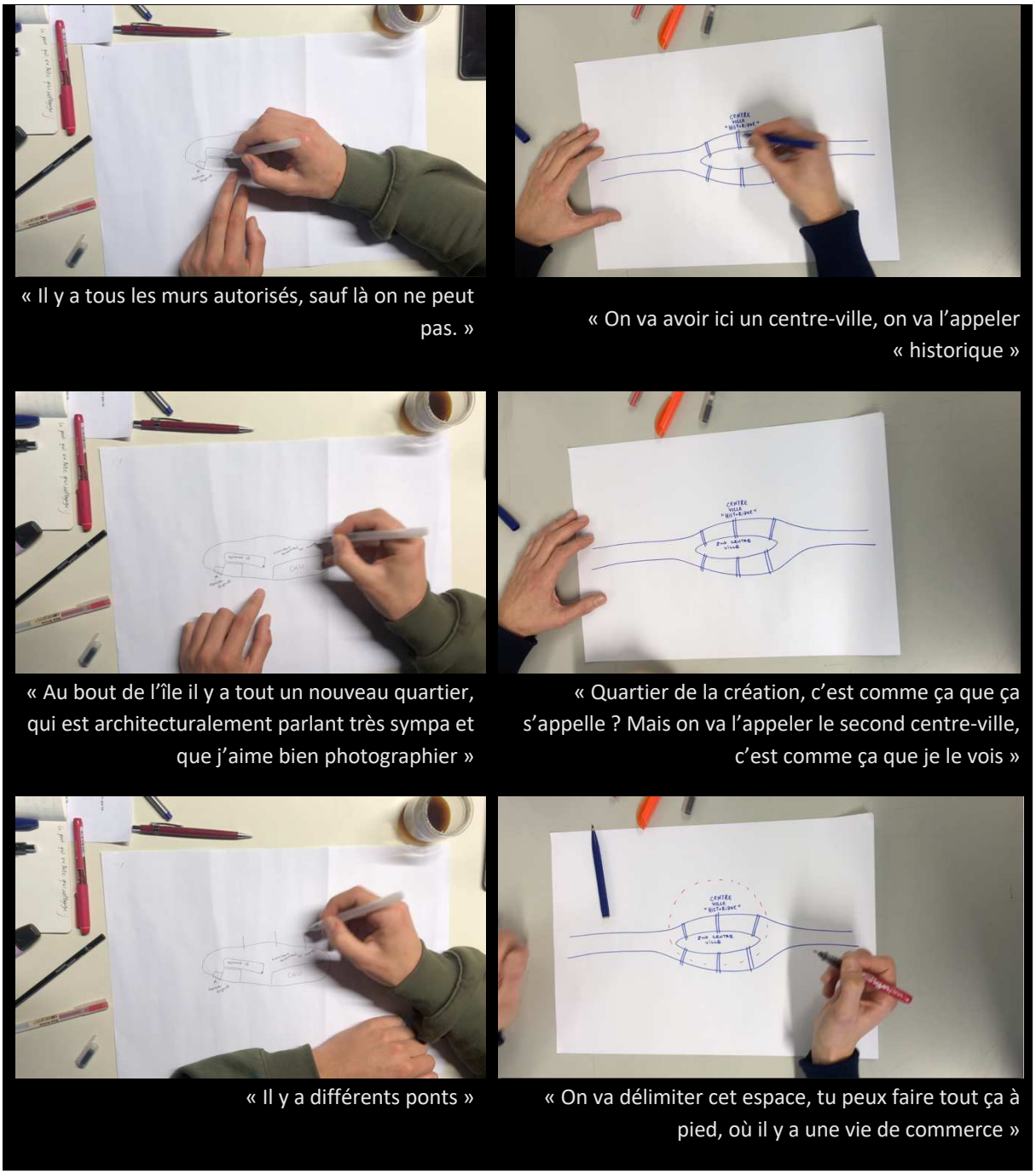



Figure 19 : Examiner de près les pratiques spatiales des artistes et étudier les étapes de la cartographie séquence par séquence

### c. Observation des artistes au travail

Il s'agit ici d'aller dans un lieu pour observer les artistes en situation, de façon à faire le lien entre les entretiens et les dessins réalisés par les artistes. L'observation de l'artiste au travail est initiée par le fait de filmer les cartes sensibles et de les regarder pour comprendre l'articulation des lieux selon la pratique de l'artiste. Pour les street artistes le travail se réfère naturellement à un espace physique, notamment dans l'espace public.

Pour mener à bien cette étape, j'ai observé plusieurs évènements artistiques (Tableau 2) en procédant à un relevé photographique systématique du territoire. C'est-à-dire, un recueil de traces graphiques, urbaines, en passant par les artistes, par les habitants des quartiers traversés ou d'autre acteurs. Cette collecte de traces pourrait permettre d'illustrer, dans un panorama photographique, des productions artistiques d'une part et des conditions de visibilité spatiale des productions de traces artistiques d'autre part. Il s'agirait alors de déterminer dans quel type de configuration ces traces prennent vie, dans quel type de perspective, de point de vue impliqué, quel type de visibilité et enfin, quelles sont les conditions de visibilité de ces productions.

L'observation participante est souvent utilisée dans des disciplines telles que l'anthropologie, la sociologie et la psychologie sociale. Elle permet aux chercheurs de comprendre plus profondément le contexte social, culturel et comportemental de leur objet d'étude. C'est dans un tel cadre disciplinaire que notre positionnement est amené à évoluer sur le terrain.

Les choix d'événements auxquels j'ai participé est lié aux programmations proposées au moment de l'enquête. Mon intérêt était de suivre le maximum d'évènements organisé autour des deux milieux artistiques choisis. J'ai donc observé 3 expositions conduites par l'association Plus de Couleur. Parmi elles, la peinture du mur d'un lieu culturel emblématique de Nantes, le Trempo dont la façade est investie par un nouvel artiste tous les trois mois. En parallèle de cette démarche, j'ai utilisé les réseaux sociaux pour multiplier les échanges et élargir mon inventaire d'artistes. J'ai pris contact de cette façon avec Sans pression, Street Control et plusieurs artistes via Instagram.

| Nom d'événement suivi – terrain (BD/SA) – année | Lieu de déroulement de l'événement |
|---|---|
| Exposition d'artiste en résidence- BD, 2020 | Maison Fumetti, rue de Coulmiers |
| Festival Fumetti – BD-2021 | Manufacture Des Tabac, rue de Coulmiers |
| Lancement de soirée Helloasso – BD | Projeta, rue de Coulmiers |
| Exposition : Translucide – Street art | Maison du Port, île de Nantes |
| Exposition : Café des sports– Street art | Maison du Port, île de Nantes |
| Le Mur Nantes : Peinture *live* - *Street* art | Mur de Trempo, île de Nantes |
| Exposition : Dialogue : Street art | Galerie L'Atelier, rue de Chateaubriand |

Tableau 2 : Évènements observés

### d. Cheminer dans la ville

Un détour est nécessaire pour rappeler le caractère hétérogène de l'enquête. Comme expliqué jusqu'ici, le déroulement de l'enquête avec les artistes de la bande dessinée et du street art, est distribué comme si ces deux volets étaient coordonnés de façon séparée. Or, le fait de mener deux terrains d'enquête dans la même période et la même ville, m'a permis de m'intégrer assez vite à la liste de diffusion de différents évènements du street art et de la bande dessinée à Nantes. Participer aux évènements diffusés sur les réseaux internes respectifs de chacuns des deux milieux m'a conféré l'étiquette de sympathisante et de curieuse dans les deux milieux. La participation à ces événements ne s'est pas limitée à une phase exploratoire : cette intégration aux réseaux de diffusion est progressivement devenue une composante à part entière de la méthode d'enquête de terrain.

C'est avec ce titre que le cheminement dans la ville s'est fait. Il se traduit par la déambulation régulière dans le terrain depuis la stabilisation de l'étude sur le street art, toujours dans le but de saisir l'espace urbain investi par les artistes. Il s'agit de l'exploration des espaces urbains dans lesquels les créations artistiques prennent vie en cheminant dans la ville. Cette exploration est largement inspirée de l'enquête sur le street art en ville. En un mot, j'ai adopté l'habitude des street artistes visant à considérer l'arpentage de la ville comme une étape obligatoire de la création. Au cours des entretiens, plusieurs termes correspondant à cet arpentage ont affleuré : « zoner en ville » (entretien avec Thibaud), faire sa « toile d'araignée devant laquelle on repasse »

(entretien avec Géry), « retourner devant les spots pour checker les blazes » (entretien avec Abel). Si ces références des artistes renvoient à la pratique de marcher en ville pour vérifier que son graffiti est toujours là, pour le chercheur en tout état de cause, ce retour au terrain indiqué par les artistes constitue un moyen de « rendre compte d'un lieu en gros plan » pour identifier les éléments qui comptent auprès de « ceux qui pratiquent, fréquentent ou habitent un lieu » (Cefai, 2013).

Concrètement, cette démarche consiste à retourner sur le terrain pour faire ce qui est évoqué dans l'entretien et au moment du dessin de la carte. Il s'agit, d'une certaine manière, de reparcourir le cheminement que propose l'artiste en dessinant sa carte. Nous nous engageons dans des déambulations pour observer comment les créations artistiques interagissent avec leur environnement urbain et décrire les configurations de street art et les lieux afin de construire un récit pour « aller au-delà des faces publiques que les *insiders* offrent aux outsiders » (Cefaï 2013). La photographie des œuvres de street art insérées dans le lieu où elles sont réalisées, permet de capturer l'espace du street art selon un plus grand angle et de faire le lien avec les caractéristiques de ce lieu. La prise de vues, pour certains lieux, nécessite d'y revenir régulièrement pour enregistrer le changement permanent en cours. Comme l'ont utilisé Cécile Cuny et son équipe (Cuny, Färber, et Jarrigeon 2020), les photographies nous servent à rendre compte des dynamiques de transformation de certains quartiers.

La déambulation ne prend pas place seulement dans l'espace physique mais dans les réseaux urbains, comme un espace social où se rassemblement les travaux des artistes mais aussi les réseaux professionnels qui y sont attachés.

Comme cela é été précisé, la déambulation a été provoqué par l'enquête sur le street art. Ce retour systématique au terrain a donné un nouveau souffle à l'enquête sur la bande dessinée, de façon rétroactive. Ainsi, pour l'enquête sur la bande dessinée, je suis retournée sur le terrain pour observer l'objet avec un œil neuf. J'ai pu me rendre attentive aux différentes formes, médias et lieux de diffusion des objets d'art visuel et des artistes.

*Observation photographiée et filmée*

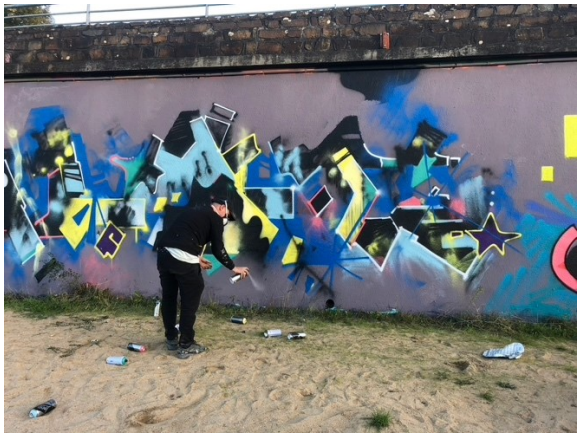
La photographie est le moyen le plus accessible pour recueillir un travail de street art qui est aussi une forme d'art visuel. C'est donc cette photographie, au moyen d'un téléphone portable afin

d'enregistrer du même coup les coordonnées géographiques des lieux, qui a été initiée. D'abord autour de lieux où se sont tenus les entretiens, puis autour de mon lieu de travail et de mes trajets quotidiens. Le regard, à force de répéter cette pratique, distingue la concentration du street art selon le quartier (dans les zones résidentielles il y a rarement des graffitis, sauf sur les murs des logement sociaux, ou des maisons inhabitées), opère des associations de lieu par type de street art (dans le quartier de la création, sur les murs des chantiers, les graffitis vandales font souvent écho au lieu).

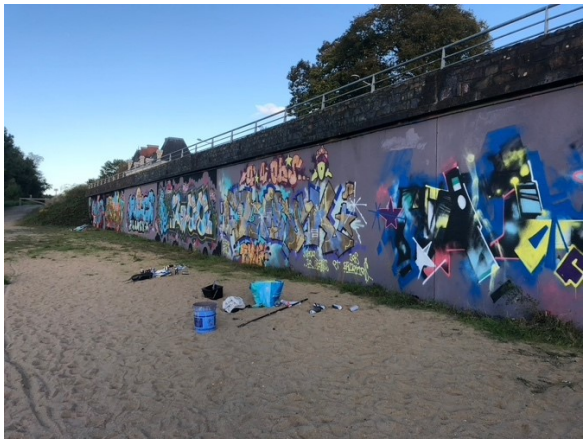
L'observation s'est faite de diverses manières : passer devant le même mur pour filmer les changements, traverser un chantier en cours pour y déceler des graffitis, du fait de sa nature éphémère, changer brusquement de chemin.

Laure Brayer (2014) discute très largement la portée du film comme medium capable de saisir à différents niveaux, les relations entre espace et représentation du paysage. Sa capacité d'enregistrer un processus en train de se faire se prête à l'observation de la peinture en milieu urbain. Notre déambulation, qui s'organise dans l'optique de capter des dynamiques par le retour sur le même lieu et filmer s'apparente à un tel traitement. Le fait de filmer l'évolution des murs investis par le street art, est aussi un moyen d'appréhender l'espace lui-même dans une perspective dynamique.

***Situation 1 : Vandale pour s'entraîner, s'inspirer, essayer, exister***



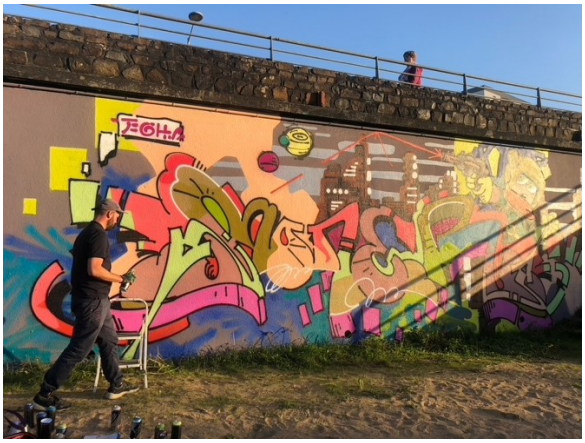
Géry : Il y a un truc, genre le graffiti c'est un truc volontairement un peu mystérieux et donc on aime bien quand même / je pense qu'on joue quand même, il y a plus en plus de médiation, pour que les



G: Moi mon travail, même en graffiti qui est un peu plus abstrait, touche plus de gens, du plus grand public, voilà. Mais un graffeur lambda ne vas pas toucher le grand public. Moi je pense que j'ai une

gens comprennent mais ça ne les intéresse pas, comme ça. C'est pour ça qu'ils ne comprennent pas. Ils sont toujours à côté de la plaque quand ils en voient un. Tu vois ça reste un milieu d'initié et c'est fait pour les initiés, le graffiti. Mais dès qu'on met un petit personnage ou quelques choses comme ça dans le graffiti, ça attire un peu plus de gens.

ouverture en plus et c'est ce qui m'a amené à me professionnaliser. Si une marque m'appelle aujourd'hui je pense qu'il y a une communication possible mais je ne fais pas exactement pareil qu'en vandale. Pourtant, tous les graffeur te diront qu'Alfe a un travail qui est homogène. Ce que je peux faire dans la rue, ce que je peux faire pour une marque ou pour un événement : tout est lié.





G : Pour nous, c'est là ! (Quais de la Loire) où on s'est rencontrés avec, par exemple, Arno. Pour nous, c'est sur le spot directement. C'est *in situ*, oui. Par exemple, aujourd'hui, c'est une bonne journée, on rencontre les gens, et on prend le temps d'échanger sur ce qu'on fait, sur des trucs. Finalement, c'est plus ça, hein. Tu vois, c'est ce qu'on appelle le terrain vague, le terrain. Voilà, "le graff en terrain," on dit.





Sevil : Est-ce que, par exemple, dans ta tête, tu imagines le moment où tu viendras dessiner, mais de façon improvisée, sans autorisation ? Est-ce que tu as en tête le lieu où une espèce de carte mentale des lieux où potentiellement tu feras la peinture ?

G: Ouais, je repère toujours les lieux. Je parle pour le graff vandale. Pour décider d'un graff qui va rester longtemps, peut-être 5-6 ans, je ne choisis pas au hasard. Tu sais que tel endroit ne sera pas effacé ou tel endroit est tout le temps fermé, donc je sais que ça ne va déranger personne parce que la boutique est fermée. Je sais que ça ne sera pas effacé parce que la mairie ne s'en occupe pas, parce que c'est tel ou tel quartier et donc ça passe. Moi, je ne fais ça que comme ça.





S: Ça veut dire que tu repasses devant tes peintures (graff) pour vérifier qu'elles sont toujours là ?

G : Oui, bien sûr. Je suis complètement possédé. Je sais ce que je fais. En fait, c'est un genre de... des fois j'y repense parce que c'est très animal, l'espace où je vis, c'est la toile d'araignée, quoi. Là, à partir de là. Par exemple, je viens de déménager, je suis un peu excentré de Marseille, je suis un peu dans la banlieue. Là, je commence à faire un graff, deux graffs, après je vais avoir mon périmètre. Les gens qui vont voir tous les trucs, ils vont dire « Ah tiens, il a dû déménager. » Moi, je peins beaucoup le quartier où j'habite. Mais ce n'est pas le cas de tous les graffeurs. J'aime bien parce que ça ne me prend pas beaucoup de temps, et puis j'aime bien repasser ce que je fais, notamment pour cette idée que je veille sur eux. Puis, je ne sais pas pourquoi, c'est un peu instinctif, ouais.

***Situation 2 Reconnaitre les blazes, le cas de Princesse Joya***

Abel, du collectif Plus de Couleur, lors d'un entretien, me donne le nom d'une graffeuse dont le blaze est Joya. « Elle est en train de s'installer à Madrid », m'a-t-il dit. Mais il est possible qu'elle me précise son rapport au graffiti et à la ville avant son départ. Je retourne au bureau, en parcourant la partie ouest de l'île, côté sud. Ici, tout est encore en chantier (octobre 2022). Le CHU est plus loin vers l'usine Béghin Say, je suis devant la parcelle où il était prévu de faire un grand parc urbain. Le projet est abandonné pour permettre la construction de plus d'habitations pour la population à venir.

Sur le chemin, je traverse l'allée me conduisant à l'école. Le mur de dizaines de mètres de longueur, remplies de graffiti est comme un éventail presque complet des différents styles de graffs : flop, tag, graffiti. Parmi eux je reconnais JOYA (Fig. 20 en haut), la graffeuse dont on m'a parlé lors d'un entretien. Sans pouvoir distinguer le style de graffiti, je m'interroge s'il est normal de pouvoir remarquer aussi vite le blaze d'une graffeuse. Le soir même pour me rendre à un événement au Lieu Unique, je distingue le nom « Joya » tagué sur un conteneur, sur le quai, en face du Lieu Unique (Fig. 20, en bas à gauche). Les péniches accostées au Canal Saint Felix, sur le même quai, ne voient pas cette face du conteneur. « En fait, elle est populaire » me dis-je. Après avoir vu sur mon chemin de la maison (Fig. 20, en bas à droite), je la contacte sur Instagram en joignant la photo de son tag. Après un court échange, notre rdv est calé le soir même[55].

[55] Le rendez-vous n'a malheureusement pas pu avoir lieu et notre échange s'est tenu à cette prise de contact sur Instagram.










Figure 20 : En haut JOYA, peint en jaune au-dessus du Murs Libre, 25/10/2022 Rue de l'ile Mabon, (Côté ENSAN) 09h50
en bas à gauche Tag Princess JOYA, 11/12/2022, en face du Lieu Unique, Quai Ferdinand Favre, 17h30.
en bas à droite - Tag JOYA, Quai de Versailles, 14/02/2023, 11h00

Mon arpentage photographique se poursuit avec des clichés des alentours de l'école d'architecture (ENSAN)— le chantier, à l'est de l'ile de Nantes, d'autres quartiers du Nord sur les traces d'un même motif de street art (un portrait en noir toujours dessiné sur les armoires électriques municipales) — témoignant d'une manière progressive de comparer les lieux d'investissement par le street art : l'intensité et la quantité, la taille des objets selon le type de street art.

La réflexion de Will Straw (2020) sur les scènes culturelles a constitué un point d'appui important pour cette démarche. Dans son étude consacrée à la scène musicale berlinoise, l'anthropologue mobilise la circulation et la concentration du vinyle comme un indice de l'intensité et de la persistance de la scène dans l'espace urbain. En partant d'une définition de la scène comme figure de la saturation, il suit la trace de cet objet — particulièrement présent à Berlin — pour montrer comment une culture musicale continue de s'inscrire de manière diffuse et fragmentée dans la ville (Straw 2020).

C'est dans cette perspective que la déambulation urbaine a été accompagnée d'une attention portée aux signes visuels rencontrés en chemin. La collecte de ces objets ne visait pas à constituer un inventaire systématique, mais à saisir, au fil du parcours, des indices matériels et graphiques de la présence et de la densité des pratiques artistiques dans l'espace urbain.

***Situation 3 A la recherche des objets artistique dans espace public***

Nous l'avons dit, le fait de photographier le street art sous toutes ses formes en ville, nous a incité à reconsidérer la présence de la bande dessinée éparpillée en ville. Cependant, l'exploration orientée vers la BD, menée dans le sillage de celle réalisée pour le street art, nous a révélé un moyen en particulier, selon lequel ces deux pratiques sont reliées en ville. Il s'agit de l'affichage comme mode d'exposition et précisément la communication des évènements dont celui d'un festival, dans le cas observé ci-dessous. En l'occurrence, *Atlantide, Les Mots du Monde à Nantes, festival des littératures* est une manifestation littéraire[56] qui se tient chaque année depuis 2012 au Lieu Unique. Ce festival s'adresse à un public très hétérogène, comparé à ceux du street art et de la bande dessinée. Kostar est un magazine gratuit qui diffuse des nouvelles

[56] https://www.atlantide-festival.org/festival/ consulté le 10/08/2025.

sur la thématique de la culture et de ses tendances à Nantes. Il est accessible dans les lieux culturels phares nantais (Lieu Unique, Stereolux), sa couverture est illustrée à chaque volume par un nouvel artiste de la région nantaise. Une des auteurs de bande dessinée que nous avons interviewés a vu l'affiche qu'elle avait réalisée pour Atlantide publiée dans ce magazine (Fig.20). Dans le volume, il est principalement question des artistes habitants à Nantes.

Exemple de BD en ville et de polyvalence des auteurs de BD nantais, ils sont presque tous aussi des illustrateurs d'affiches, d'articles de journaux, de programmes… dans lesquels ils recyclent leurs personnages et éventuellement leur univers narratif. (Fig. 21 et 23)

Tout comme les dessinateurs de BD illustrent des supports de communication, les street artistes mettent leur art à contribution. Ici, (Fig.23-25) Mika décorateur de vitrines, illustrateur d'étiquettes etc. (Fig.24) L'artiste, installé dans le quartier Viarme-Talensac à Nantes a décoré un grand nombre de devantures et rideaux de fer de commerces tous situés dans le même quartier (Fig. 25).




Figure 21 Nina Lechartier : affiche du festival Atlantide publiée dans *Kostar*, février-mars 2023




Figure 22 : à gauche L'affiche du festival Atlantide par Nina Lechartier, station Poitou, ©Sseten, 3.03.2023, à droite Place Tour de Bretagne,




Figure 23 à gauche Rue de Talensac, 5/03/2023, à droite à l'entrée du CHU Nantes







Figure 24 à gauche : enseigne d'une salle de coiffeur signé Mika, Rue Yves Bodiguel, à droite étiquette d'une bouteille de vin conçues par le street artiste Mika






Figure 25 En haut enseignes du Restaurant Associatif Badeya, Allée de la Maison Rouge, en bas Restaurant Battos, (Rue des Hauts-Pavés, Nantes) conçues par Mika, Juillet 2022

*Les réseaux de diffusion (sociaux, lieux de concert, liste de diffusion).*

Les réseaux de diffusion dans le déroulement de l'enquête de terrain sont des canaux privilégiés d'accès aux événements artistiques et culturels à Nantes. Ces réseaux — qu'il s'agisse de listes de diffusion, de réseaux sociaux ou de lieux culturels jouant un rôle de relais — constituent des points d'entrée essentiels pour suivre l'actualité des expositions, des interventions artistiques et, plus largement, de ce qui se déroule sous la bannière de l'art et de la culture dans la ville.

Les informations qui y circulent sont hétérogènes : annonces d'événements, invitations, images, textes de présentation ou renvois vers les profils des artistes et des structures. Ce fonctionnement, caractéristique des réseaux sociaux, permet de passer d'un événement à un artiste, puis à son univers, et participe ainsi à la construction progressive d'un paysage artistique local, tel qu'il se donne à voir au fil de l'enquête.

Plusieurs situations constituent la base de ces réflexions et nourrissent une question qui reviendra à plusieurs reprises au cours du travail de terrain : par quels circuits les artistes, les œuvres et les événements circulent-ils, se rendent-ils visibles et s'inscrivent-ils dans la ville ? Lorsque ces réseaux relaient des événements récurrents, organisés dans des lieux identifiés et

selon des temporalités régulières, leur rôle dépasse la simple diffusion ponctuelle d'informations. À travers la répétition de ces annonces, se dessinent des circuits de visibilité stabilisés, qui structurent à la fois le déroulement de l'enquête et la compréhension progressive de la scène artistique nantaise.

***Situation 4 : Découvrir une street artist par le réseau nantais***

Le 29 janvier, j'ai reçu un mail de « Plus de couleur » m'invitant à la 13ème édition de la peinture du mur du Trempo. Ce mail, provenant de la liste de diffusion à laquelle je m'étais inscrite lors d'une précédente rencontre, m'a particulièrement intrigué. L'événement mettait en avant une artiste franco-vietnamienne nommé Bouda, dont le profil a piqué ma curiosité. En raison de la pause dans mon enquête de terrain depuis l'année précédente et de ma crainte de ne pas avoir collecté suffisamment de matériaux, j'ai décidé de visiter le site internet de l'artiste pour en savoir plus, notamment sur son genre, puisque « Plus de couleur » insiste sur l'équilibre homme-femme dans sa programmation.

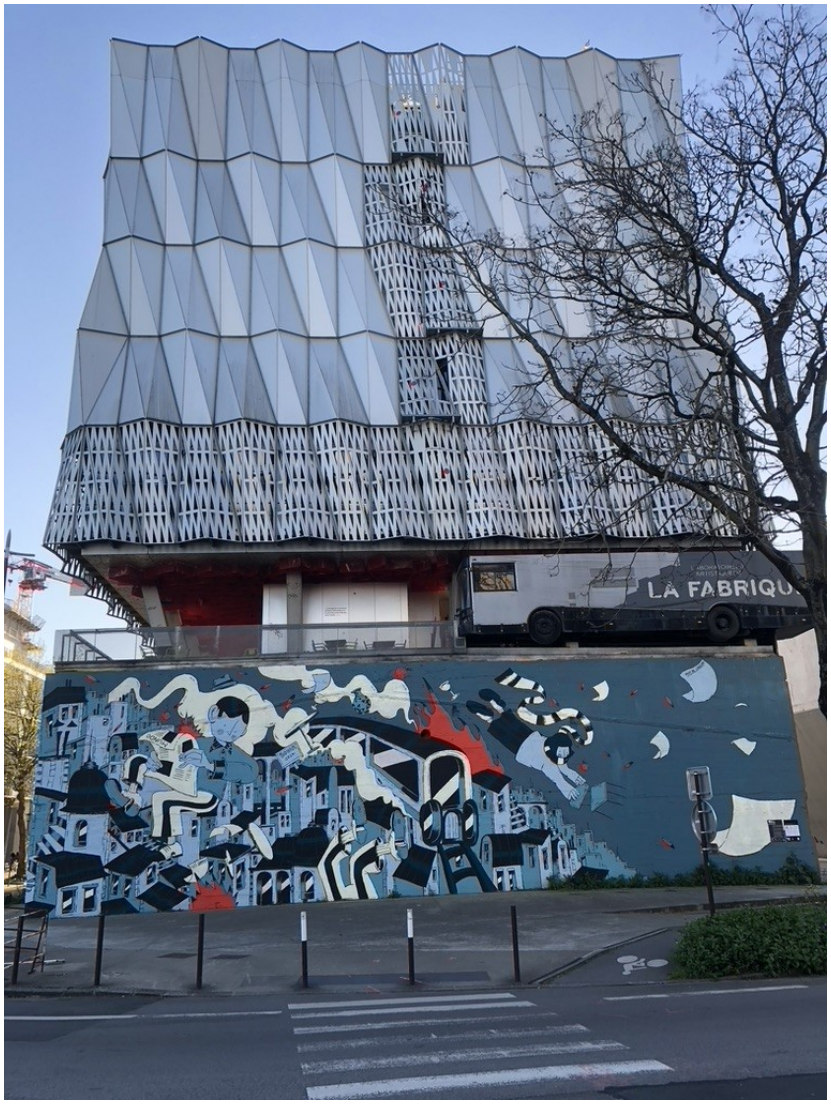



Figure 26 Fresque de Bouda exposé du 9 février au 1é avril 2023

En plus de permettre au public d'obtenir un aperçu des œuvres, Instagram est devenu une source d'information essentielle, pour comprendre les liens qui unissent les street artistes. Ce réseau social fait apparaître le street art comme un art contemporain notamment du fait de la qualité de ses images et des vidéos dédiées au *making off* des fresques. Je relève une forte interconnexion entre le tatouage, l'illustration et le muralisme dans la pratique de l'artiste, qui se définit comme muraliste. L'idée que le corps humain serve aussi de support pour ses œuvres est frappante. Le tatouage constitue pour l'artiste une source financière importante, bien qu'il soit parfois remplacé par d'autres formes de soutien. Ce texte descriptif sur la peinture du Mur

Nantes partagé sur Instagram est écrit comme un cartel d'exposition avec une attention particulière portée à la ville :

> « Dans ce quartier en constante mutation, Bouda imagine pour le Mur Nantes, un paysage urbain (Fig. 26) dense où les habitations se multiplient à perte de vue. Plongée dans une ambiance d'un soir d'été, le regard du spectateur rebondit de toit en toit. Cette ville particulièrement difficile à identifier est Paris. Attachée à la capitale, l'artiste a choisi de faire un clin d'œil à la ville de ses débuts artistiques. Elle retranscrit dans cette fresque, sa vision de l'urbain, un espace surchargé où la présence humaine, bien que discrète, est primordiale. » (Cartel posé sur le mur de Trempo pour présenter la fresque de l'artiste exposé du 9 février au 11 avril 2023).

Ce « clin d'œil » à la ville et à ses composantes m'intrigue car j'ai vu cette même référence dans une exposition organisée par Plus de Couleur intitulée « Dialogue ». Dialogue entre la ville et le paysage, tout comme entre l'art urbain et l'art moderne. Par ailleurs, la mise en abîme de l'œuvre d'art urbain mettant en scène la ville constitue une lecture subjective de celle-ci : ici, l'artiste parle de son art. Comme au moment de réaliser une carte sensible, une telle initiative informe le spectateur sur la vision urbaine d'un artiste qui utilise les murs de la ville comme support. On trouve au centre de la fresque le véhicule de transport public sur rail, qui fait référence aux débuts du tag dans le métro de New-York et dont la locomotive est une schématisation du street artiste, affublé de son masque de protection respiratoire. Le street artiste, ainsi représenté, franchit les limites imposées par l'urbanisme pour insuffler un mouvement à la ville tout entière.

*Itinéraire de déambulation à Nantes*

Si Instagram permet d'accéder aux œuvres, aux réseaux d'artistes et aux logiques de diffusion du street art, il invite aussi à en chercher les traces dans la ville elle-même. Cette exploration numérique a ainsi conduit à une autre forme d'enquête : la déambulation dans l'espace urbain nantais, pensée comme un itinéraire de collecte de matériaux et d'observation des œuvres dans leur environnement.

À Nantes, l'itinéraire est une forme volontiers utilisée pour placer les visiteurs sur le parcours touristique préconisé. Cadré par un évènement artistique, ce sont des créations d'art plastique, des concerts etc. qui sont exposés ou proposés dans différentes parties de la ville. Toujours en

quête des lieux, des créations et des artistes, le parcours de ces itinéraires prescrits fait partie de l'enquête exploratoire que je ne pouvais pas classer directement avec le street art ou la bande dessinée. Mes déambulations ordinaires urbaines se sont progressivement transformées en un protocole d'enquête. Il se compose de l'observation in situ, de la prise de photo et de vidéos, selon le contexte, toujours dans ou à proximité des lieux en lien avec le street art et la bande dessinée (Tableau 3).

| Nom de l'évènement | Pratique artistique |
|---:|---:|
| Wave – Biennale des arts visuels 2025 | BD & Street art |
| La Balade des Ateliers de Chantenay – Sainte-Anne 2024 | BD & Street art |
| Le Voyage à Nantes, sans date | Multiple |
| Chtiiing !, 2024 | BD & Street art |
| Balade guidée du street art, 2023 | Street art |

Tableau 3 : Évènements observé déployés sur parcours (évènement de type itinéraire)

En marge du terrain nantais, d'autres expériences d'observation du street art ont également nourri mon regard. La participation répétée à des festivals, expositions, biennales et événements dédiés, dans différentes villes où le street art constitue un élément fort de l'identité culturelle — comme à Bristol avec le festival UpFest — a permis une familiarisation progressive avec la diversité des formes, des supports et des modes d'insertion urbaine des œuvres. Ces observations, menées hors du cadre principal de l'enquête, ont contribué à affiner ma compréhension des circulations artistiques et des liens entre artistes, sans faire l'objet d'analyses spécifiques dans ce travail.

## 2. Nantes, laboratoire de l'aménagement par l'art et la culture

> « Le terme « ville » a progressivement remplacé dans les médias spécialisés, mais également dans la communication « grand public », celui d'urbanisme pour aborder la mise en œuvre d'un programme d'aménagement. » (Petiteau et Chérel, 10 : 2004)

J.Y. Petiteau évoquait en 2004 une nouvelle manière de travailler les projets d'urbanisme dépassant une logique d'analyse économique de leur développement pour aménager l'espace de façon fonctionnelle et ponctuelle (Petiteau et Chérel 2004). Les politiques culturelles, l'art et la culture s'intègrent dans cette démarche. Si Nantes ne fait pas exception dans l'usage de cette triade politiques culturelles-art-culture-, la ville invente une manière de faire qui devient un modèle singulier (voir « Encadré 3). La transformation urbaine, vécue comme permanente, est le vecteur principal de ce modèle municipal. En effet, depuis les grandes transformations physiques de la révolution industrielle et celle de l'Île de Nantes au XXe siècle, Nantes se vit et se revendique en constante métamorphose.

Dans ce sillage, la transformation de Nantes « industrielle » en Nantes « saisie par la culture » (Guidet et Plassart 2007) a commencé ainsi par un processus enrichi par les manifestations artistiques de caractère « éphémère ou pérenne » (Vigne 2019). À l'instar de nombreuses grandes villes françaises et européennes, Nantes s'est engagée dans un processus de renouvellement urbain à la fin des années 1980. Bien que le terme, très en vogue, semble en quelque sorte requalifier une politique urbaine déjà en place depuis plusieurs années, son utilisation traduit également une volonté plus forte de restructurer la ville, de maîtriser son développement, de la recentrer sur elle-même et de l'insérer dans les problématiques du développement durable. L'engagement du renouvellement du territoire se fait par la culture et l'art, et ce avant le projet d'aménagement de l'Ile de Nantes (Petiteau et Chérel 2004). Son image de « marque singulière », (Petiteau et Chérel 2004) résulte de la politique culturelle que génère et promeut la ville.

***Encadré 3 Nantes, une ville façonnée par l'eau : transformations continue de la forme de la ville***

La ville de Nantes se caractérise par une histoire particulièrement dense de transformations physiques, étroitement liée à sa morphologie fluviale et à la présence de multiples cours d'eau structurant son territoire. Cette instabilité de la forme urbaine a largement retenu l'attention des historiens et a parfois été vécue de manière sensible, voire violente, par ses habitants, comme en témoignent certains récits littéraires — notamment ceux de Julien Gracq (1985) qui évoque les bouleversements urbains nantais observés durant ses années d'internat. Sans constituer l'objet central de cette recherche, ce rappel permet de souligner que les transformations engagées à partir de la fin des années 1980 s'inscrivent dans une histoire longue, tout en ouvrant un régime de transformation d'une autre nature.

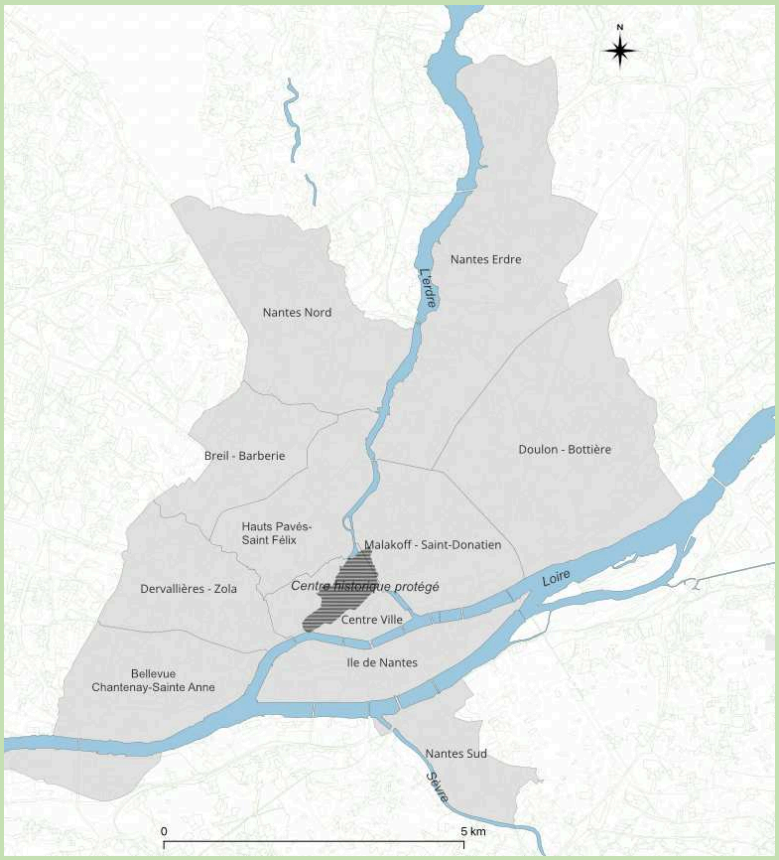



Figure 27 : Cours d'eaux et quartiers à Nantes, Source : Data Nantes Métropole 2022 ©Sevil Seten

La transformation urbaine est constitutive du territoire nantais et étroitement liée à sa distribution hydrographique. Trois cours d'eau marquent l'histoire de l'urbanisation de Nantes : la Loire, la Sèvre nantaise et l'Erdre (Fig.27). La Loire occupe une place prépondérante dans le développement de la ville. Le XIXe siècle, est marqué par l'industrialisation le long du fleuve, en lien avec le port et les voies ferrées, qui génère l'émergence de quartiers ouvriers (Vigne 2019 : 112).

En ce qui concerne l'île de Nantes, au-delà de son plan d'aménagement, les transformations qui lui sont portées remontent au 18e siècle. Elles sont illustrées par le plan de Pierre Vigné de Vigny. Ce plan, de 1755, représente une première projection de la transformation urbaine, anticipant des changements substantiels dans la forme de la ville, symbolisant ainsi deux facettes caractéristiques et indissociables de l'aménagement nantais : l'occupation des terres gagnées sur le fleuve par remblais étroitement lié à la confrontation entre les visions du pouvoir central et les aspirations locales (Luneau 2003:12) et les comblement des îles (Fig. 28), qui débute dès le XIe siècle, constituant en lui-même l'élément majeur de l'évolution de la topographie nantaise (Vigne, 2019 : 112).



Figure 28 : à gauche Nantes au milieu du 19e siècle, à droite Nantes 2025, source : Samoa

L'aspiration historique de la ville à exercer un contrôle sur la configuration de son territoire se manifeste à travers diverses initiatives. Des exemples tels que la création de Saint-Nazaire au XIXe siècle, le comblement partiel de la Loire dans les années 1930, et la transformation en

« métropole d'équilibre » dans les années 1970 sont énoncées par décrets de l'État (Luneau 2003 : 12).

C'est toutefois à partir de la fin des années 1980 que s'amorce une transformation d'une autre nature, liée à la phase post-industrielle et à l'affirmation de l'aménagement comme outil central de requalification urbaine, transformation aujourd'hui largement racontée et analysée par les historiens de Nantes en particulier Yannick Guin, et le journaliste Thierry Guidet, qui constitue l'un des récits urbains fondateurs auxquels cette thèse s'est d'abord confrontée.

***Encadré 4 La transformation de Nantes dans les études urbaines***

Nantes constitue un terrain de recherche particulièrement investi par les sciences sociales depuis la fin des années 1980. De nombreux travaux ont porté sur les transformations urbaines et culturelles de la ville, analysant tantôt la place de l'artiste dans l'espace public, tantôt les effets des politiques culturelles et d'aménagement, ou encore les enjeux économiques liés au développement de la « ville créative » (Ambrosino et Sagot-Duvauroux 2023). Promouvant « de nouvelles formes de vie urbaine » (Gangloff 2016), depuis les années 1990, cette transformation urbaine est documentée de manière cohérente à travers des rapports institutionnels, des études académiques et de nombreux articles de presse.

L'ouvrage dirigé par L. Devisme (Devisme 2009) apporte une contribution majeure aux études urbaines en proposant de qualifier l'aménagement de la ville par le concept de « fabrique », entendu comme un processus à la fois intentionnel et ordinaire, résultant de l'imbrication des stratégies politiques, des dispositifs institutionnels et des pratiques concrètes des acteurs. En forgeant cette notion, les auteurs offrent un cadre analytique opérant pour penser la place de la culture et de l'art dans la production urbaine, tout en inaugurant un modèle de monographie urbaine appelé à être décliné dans d'autres contextes. Cette approche de la « fabrique » urbaine, formalisée dans les premières monographies POPSU, sera prolongée et déplacée à l'échelle

européenne par le programme POPSU Europe, qui interroge, à partir de ce même cadre analytique, la place des créateurs et de la culture dans les stratégies de transformation urbaine. « La ville des créateurs » (Terrin (dir) 2012) observant la place et le rôle des entreprises créatrices, des créateurs et des artistes dans les processus de développement urbain de Nantes offrent une perspective évolutive sur la dynamique de transformation de la ville, mettant en relief l'interaction complexe entre la culture, l'urbanisme, et l'innovation dans la création d'une ville moderne et dynamique.

Dans le champ des politiques urbaines, E. Roy, dans La mise en culture des friches urbaines. Territoires en transition à Nantes (Roy 2004), s'intéresse à un autre secteur de la ville, le quartier Madeleine–Champ-de-Mars, caractérisé par la concentration d'artistes dans un espace en recomposition, développé en proximité d'un ancien site industriel majeur, l'usine LU ; ce changement de focale éclaire la phase institutionnalisée du quartier d'artistes et son impact démographique sur la ville. B. Michel, avec « Pour une ville culturelle et touristique : retour sur une stratégie nantaise » (Michel 2020), explore la stratégie politique de Nantes qui place la culture au cœur du développement touristique et de la métamorphose urbaine. A. Nicolas, dans « Le projet urbain nantais : une mise à l'épreuve du modèle Bilbao » (2014), analyse les influences du modèle Bilbao sur les projets urbains à Nantes et leur résonance dans la culture des professionnels de l'urbanisme.

Dans le domaine de la géographie culturelle, R. Morelli, dans « Quand l'aménagement urbain devient-il un acte culturel ? » (Morelli 2012), examine le rôle majeur de la culture dans la transformation urbaine à Nantes, mettant en lumière le projet urbain et la Biennale d'art contemporain. H. Morteau, E. Gangloff, et C. Ambrosino, à travers « De la friche à la ville ou l'art de permacultiver les innovations urbaines : un jeu à la nantaise ? » (Morteau, Gangloff, et Ambrosino 2020), explorent la métamorphose radicale de l'île de Nantes et la relation singulière des Nantais à la culture et à l'art dans l'espace urbain.

Sur le plan des innovations architecturales et urbaines, A. Sauvage et C. Paul dans « L'art de convertir du global en local et réciproquement. A propos de l'École d'architecture de Nantes » (Sauvage et Paul 2005) sondent les débats sur la transformation urbaine de l'île de Nantes, déplaçant les perspectives du local vers le global et les recentrant sur ce site spécifique. A. Nicolas et T. Zanetti, dans « Patrimoine et projet urbain : produire et valoriser la localité à Saint-

Étienne, Nantes et Clermont-Ferrand » (2013) explorent l'influence de la technologie, de l'innovation et de l'art sur les espaces urbains, mettant en avant l'offre culturelle comme levier de transformation urbaine.

Enfin, M. Dumont et D. Andrieu, dans « Qualité urbaine et ville durable à l'épreuve du renouvellement urbain. L'exemple du Grand Projet de Ville Malakoff Pré Gauchet à Nantes » (2006) présentent une étude approfondie sur les transformations de l'espace urbain à Nantes, en se concentrant notamment sur les équipements publics intégrés dans le Grand Projet de Ville.

Cette accumulation de recherches offre aujourd'hui un matériau précieux : elle permet de saisir l'évolution des manières dont les chercheurs ont interprété le rôle de l'art et de la culture dans la fabrique urbaine. En parcourant ces études, nous tentons de réaliser une démarche rétrospective qui offre un éclairage essentiel pour discerner l'impact des créations artistiques au cours de son évolution.

## 2.1 La mise en scène des mutations du territoire nantais par la démarche du plan guide

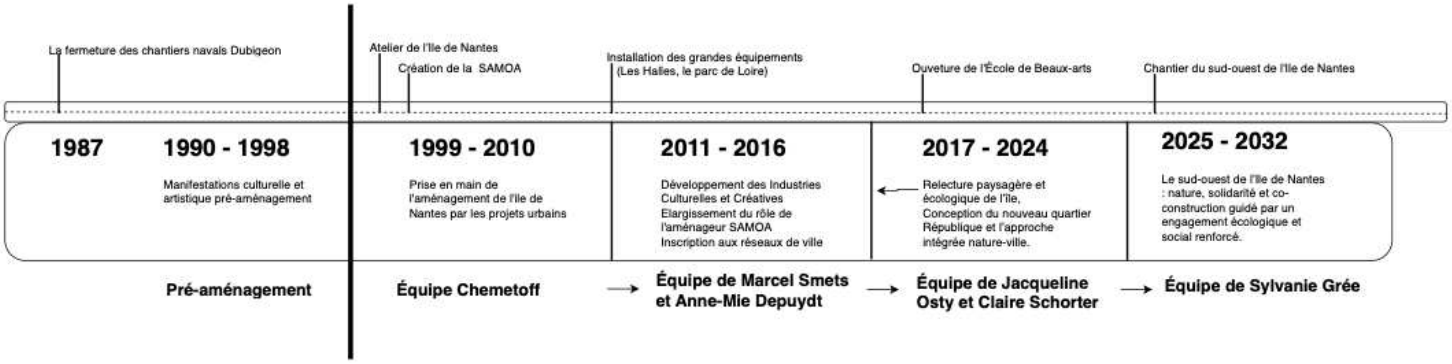



Figure 29 : Frise chronologique de la transformation de l'Ile de Nantes au fil des phases d'aménagement, ©Sevil Seten

À Nantes, les politiques de développement urbain associent étroitement attractivité territoriale et qualité de vie, dans une perspective où la culture occupe une place centrale. Depuis la fin des

années 1980, la culture est mobilisée comme un levier structurant de transformation urbaine, au-delà de seuls objectifs économiques. Elle participe à la construction d'une image de la ville et d'une « qualité de vie nantaise » (Caro, dans Terrin 2012 : 134), devenue un élément récurrent du discours et de l'action publique locale.

Cette articulation entre action culturelle, qualité de vie et aménagement s'est progressivement affirmée au fil du temps, à travers différentes phases de transformation urbaine (fig. 29). Elle repose à la fois sur des orientations culturelles spécifiques, sur une philosophie de l'aménagement portée par les acteurs publics et les aménageurs (Petiteau et Chérel 2004), et sur l'inscription de ces choix dans des dynamiques plus larges de métropolisation.

À l'échelle locale, l'Île de Nantes constitue le principal territoire d'expérimentation de ces orientations. La transformation de ce secteur emblématique est pilotée par la SAMOA, société d'économie mixte créée en 2003 et chargée, par délégation de Nantes Métropole, de la conduite du projet d'aménagement. Depuis sa création, la SAMOA a engagé plusieurs phases successives[57] de transformation, portées par des équipes et des priorités différentes, reflétant l'évolution des stratégies urbaines, culturelles et artistiques de la métropole.

Dans les développements suivants, nous nous proposons d'analyser les modalités du renouvellement de l'Île de Nantes en lien avec les orientations urbaines et culturelles nantaises, en retraçant les principales étapes de ce processus et les logiques qui le structurent. Nous allons aborder ce sujet en deux temps :

- La phase de pré-aménagement avec une orientation culturelle et artistique à partir des années 1990.
- La phase marquée par la prise en main de l'aménagement de l'ile Nantes à travers le « projet urbain » à partir de 1999.

[57] Au moment de la rédaction de ce chapitre, la nouvelle équipe responsable de l'aménagement à partir de 2026 n'avait pas encore été désignée. Postérieurement à cette rédaction, l'équipe de Sylvanie Grée, architecte urbaniste, a été désignée pour assurer le pilotage de l'aménagement de l'Île de Nantes sur la période 2025–2032. Ce mandat concerne plus précisément le sud-ouest de l'Île de Nantes et s'inscrit autour des axes « nature, solidarité et co-construction », guidés par un engagement écologique et social renforcé.

## a. L'émergence d'une politique culturelle et urbaine : la phase de pré-aménagement

Nantes à partir des années 1990 s'engage résolument dans une démarche culturelle et artistique une orientation culturelle et artistique. Des investissements significatifs dans les lieux culturels, avant l'acte d'aménagement proprement dit, sont consentis. Les acteurs culturels jouent un rôle clé dans la préparation de la transformation urbaine, jetant les bases des futures initiatives.

Au cours des trente dernières années l'évolution urbaine de Nantes a été documentée à travers divers récits mettant en lumière le rôle des acteurs culturels. Ces récits, émanant des participants à cette transformation, offrent une perspective sur les dynamiques urbaines de la ville. Ils révèlent comment les interventions culturelles ont façonné l'identité et l'espace urbain de Nantes, faisant des acteurs culturels les protagonistes de ce processus. Jean-Yves Petiteau avance l'hypothèse selon laquelle « la politique culturelle participe à la construction d'un récit urbain. Ce récit s'élabore notamment avec les politiques d'action culturelle en milieu urbain, ainsi que par leur communication et leur médiatisation. » (Petiteau et Chérel 2004 : 13). Un autre effet du récit est également d'agir comme une force permettant de dépasser les relations établies entre la culture, la communication et l'urbanisme. Il est présenté comme un « producteur de sens et porteur d'enjeux, aux finalités multiples dans lequel le transfert d'informations n'est qu'un aspect parmi d'autres » (Petiteau et Chérel 2004 :13). Ainsi, la politique culturelle à Nantes s'inscrit dans la construction d'un récit urbain qui va au-delà de la simple communication pour devenir un outil central dans la dynamique entre culture et urbanisme.

Petiteau et Chérel (2004) ont observé que le lien entre l'urbanisme et les manifestations culturelles n'était pas immédiatement évident au début de la période où Nantes s'apprêtait à devenir une ville artistique. Cette dualité se manifeste entre le projet urbain visant à réaménager l'île de Nantes, en tant que terrain d'expérimentation pour le renouvellement de son image industrielle de « belle endormie », d'une part, et les événements artistiques tels que les Allumées, le Royal de Luxe, la Fin de Siècle et la Folle Journée, qui résultent d'expérimentations d'autre part. Pour aborder le processus de transformation culturelle que Nantes traverse, en reprenant la question que Petiteau et Chérel ont soulevée en 2004, il conviendra de procéder à une actualisation. Pour ce faire, nous nous appuyons sur des récits.

*Les figures politiques et culturelles du projet de Nantes, des personnages de récits*

Pour évoquer le lien entre l'urbanisme et les activités culturelles, il faut également revenir sur le rassemblement des figures politiques et culturelles. Dès 1989, deux ans après la fermeture des chantiers navals, Nantes a adopté une politique culturelle réformatrice. L'arrivée au pouvoir de Jean-Marc Ayrault, maire socialiste, marque ce tournant. Pour Thierry Guidet, dans son ouvrage historique sur les évolutions de Nantes au XXe siècle, le retour des socialistes à la mairie de Nantes en 1989 constitue un évènement clé. On assiste avant cela, à la fondation d'une Maison de la culture, suite à la demande d'Alain Chénard, élu à la mairie de Nantes en 1977. Puis, est fondé le Centre de Recherche et Développement Culturel en 1987, avec le soutien des mairies de gauche, dont celle de Saint-Herblain, alors dirigée par Jean-Marc Ayrault, avec Jean Blaise qui prend la tête du Centre de Recherche en question. L'élection municipale suivante est gagnée par Jean-Marc Ayrault en 1989. (Guidet 2007 :117).

Ce retour historique, outre qu'il révèle des moments et des acteurs clés, montre la consolidation de la « stabilité politique » qui a perduré au cours des trente années suivantes. En effet, cette « stabilité politique » (Devisme et Fort-Jacques 2022) s'est avérée essentielle pour accompagner la désindustrialisation tout en contribuant au succès du projet de renouvellement. La politique culturelle comme levier de transformation a donc été initiée avec l'élection de Jean-Marc Ayrault à la mairie en 1989, avec le soutien de Jean Blaise, et s'est consolidée au fil des années. En l'occurrence, les mandatures du PS se sont succédé et ce y compris à la présidence de Nantes Métropole, au cours des mêmes années. Ces conditions de stabilité ont facilité un système de gouvernance à même de suivre un programme d'action culturelle qui n'est pas remise en question mais qui évolue.

*Culture pour tous et dans l'intérêt de tous*

Au cœur de la politique culturelle de Nantes, la culture elle-même émerge comme un élément unificateur de l'urbanisme et des activités culturelles déployées sur le territoire. Comprendre la portée de ce terme revêt une importance particulière, car il influe sur les caractéristiques des projets, parfois définis en fonction de l'impact positif escompté.

Guidet et Plassart (2007) dans *Nantes saisie par la culture*, discutent le rôle de la culture dans la création du lien social et celui de l'art conduisant Nantes vers son devenir de ville « à la mode ». Dans l'introduction de cet ouvrage, Guidet évoque les trois rôles attribués à la culture : elle

redonne le moral à la ville, elle est une force productive donnant naissance à une industrie légère (comme la transformation de l'ancienne biscuiterie Lefèvre-Utile au Lieu Unique), et elle crée du lien social. (Guidet et Plassart 2007:15). Ce lieu, d'un genre nouveau comme la Maison de la culture en son temps, incarne l'avènement ou le retour d'une mairie socialiste, soucieuse de liens. C'est aussi une initiative dans laquelle la culture devient une façon de vivre, englobant des habitudes, des goûts, des gestes et des façons de parler propres à chaque couche de la population.

Dans le même ouvrage, Jean Blaise, le directeur artistique de Nantes qui sera aussi le premier directeur du Lieu Unique en 2000, apporte sa propre définition de la culture. Il la considère comme une source de richesse, capable de rapporter autant que n'importe quelle autre activité économique (Guidet et Plassart 2007 : 24). Partant de la formule de Jack Lang : « tout est culturel », il se donne pour objectif de « faire en sorte que l'art et la culture tiennent une place dans la vie de chacun » (Guidet et Plassart 2007).

*Nouvelle formule de l'action culturelle se joue entre la nature des lieux et la forme de l'offre*

> « Comment faire en sorte que la culture touche toutes les classes sociales, y compris les plus populaires ? C'est la seule question que doit se poser, j'allais dire un animateur de l'action culturelles. « (L'interview avec Jean-Blaise dans Régent 2004 : 68).

Comme mentionné plus haut, la formule d'une action culturelle est basée sur une idée de la culture qui s'étend dans tous les recoins de la ville, visant à toucher l'ensemble des habitants.

En cela, la nouveauté introduite dans l'action culturelle se manifeste à travers trois dimensions au moins. Elle repose d'abord dans le lancement d'événements que l'on peut qualifier d'avant-garde qui s'ouvre à Nantes. C'est une toute nouvelle manière de comprendre l'offre culturelle en la faisant sortir de son habitat traditionnel. Jean Blaise les évoque comme un signe d'une « nouvelle forme d'action culturelle » :

> La formule était particulière : c'était en gros : « descendez dans votre ville, dans vos rues, découvrez votre ville à l'occasion d'une programmation artistique «, dans tous les lieux de la ville et pas seulement dans les théâtres qui sont faits pour recevoir de l'art ou des propositions culturelles. C'était une façon d'investir la cité. Une façon très politique de dire « la culture va dans la ville, va dans la rue « (l'interview avec Jean-Blaise dans Régent 2004 :68).

Elle se traduit ensuite par une transformation de la nature des lieux culturels qui ne sont plus délimités à des espaces spécifiques tels que les Maisons de la culture appelées « maisons-Malraux » par Jean Blaise. A cela, s'ajoute les « évènements bien sériés dans le temps » :

> « On a essayé de le faire à travers les évènements, à travers les Allumés, par exemple dans les années 90. C'était une nouvelle forme d'action culturelle qui passait par des évènements bien sériés dans le temps. L'idée et l'esprit étaient déjà là : faire en sorte que des artistes très exigeants des quatre coins du monde, que personne ne connaissait, soient soudainement en contact avec les publics et le plus grand nombre. » « (L'interview avec Jean-Blaise Régent dans Régent 2004 : 68).

La ville s'ouvre ainsi à la culture à travers des festivals : Les Allumés (de 1990 à 1995), La folle journée (1995-), Fin de Siècle (1998-99). Les Allumées, précurseur de la future Nuit Blanche parisienne entre 1990 et 1995, représente une mise en scène de la ville qui permet aux habitants de Nantes de redécouvrir des sites négligés de leur territoire, notamment certaines friches de l'île de Nantes telles que les halles Alstom et la Fabrique à glace. Cette initiative constitue une expérience initiale significative, jetant les bases d'une relation qui se veut distinctive entre les Nantais, la culture et l'art dans l'espace public. Son origine découle directement d'une prise de risque et d'un engagement politique et financier délibéré.

A côté des événements culturels et artistiques, l'installation de la compagnie Royal Deluxe (qui devient La Machine) a joué un rôle clé dans ce renouvellement. L'investissement des chantiers navales par les évènements et l'imposant dispositif de La Machine ont créé une nouvelle perspective vis-à-vis du patrimoine industriel, avec de nombreux bâtiments réhabilités.

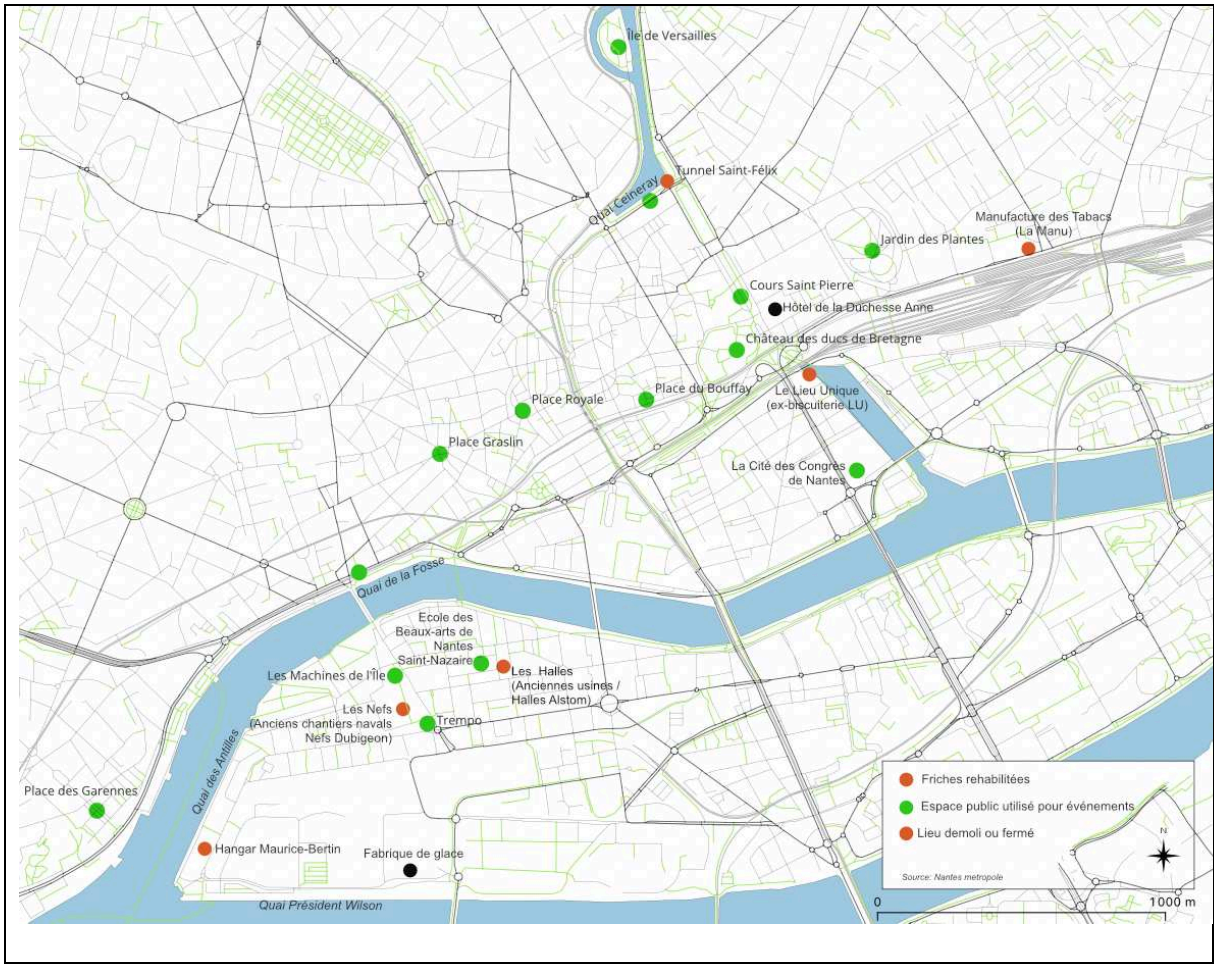



Figure 30 : Carte des principaux espaces publics utilisé par les manifestations artistiques incluant 6 friches réhabilitées et © Sevil Seten

J. Blaise déclare : « le mouvement m'intéresse plus que l'œuvre » (interview avec Jean Blaise, dans Guidet et Plassart 2007). Cette affirmation qui pourrait paraître abstraite, servira pourtant de maître-mot pour plusieurs évènements et festivals d'ampleur à Nantes. Au-delà de l'ouverture des lieux culturels tel que le Lieu Unique, les musées, d'autres initiatives sont amenées à déborder en ville, voire entre les villes : L'estuaire, le territoire mouvant en est l'emblème. Il s'agit d'une manifestation qui s'étend sur 60km de longueur entre Nantes et Saint Nazaire (Fig. 30) qui implique des artistes connus mondialement par « leur capacité de jouer avec l'espace public ». (Guidet et Plassart 2007).

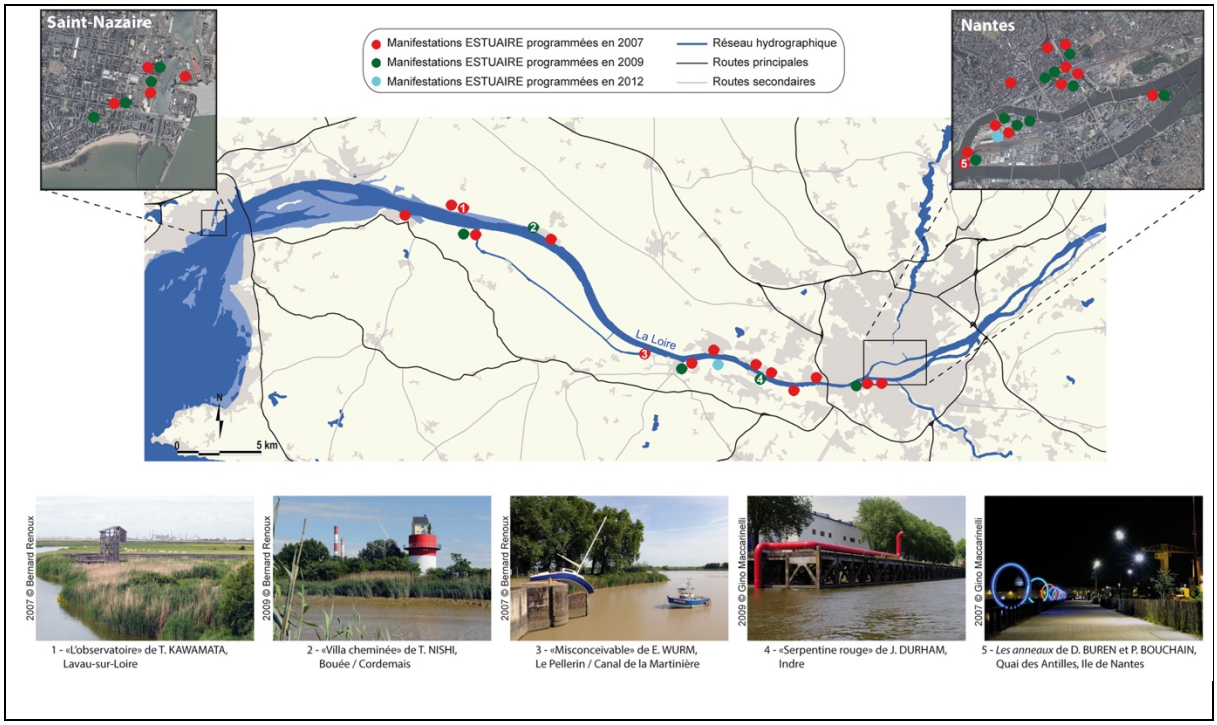



Figure 31 : Tracé de l'estuaire de Nantes et Saint-Nazaire, source : J.R. Morice, P. Fauvel, V. Coëffé, 2013 (Coëffé et Morice 2013)[58]

L'interconnexion entre l'urbanisme et l'activité culturelle réside essentiellement dans les lieux spécifiques de ces manifestations (fig. 31), chacun illustrant une approche unique de l'intégration des événements artistiques dans le tissu urbain. En effet, comme le précise Vigne (2019) les Allumées se déroulent dans l'ancienne Fabrique de glace du Quai Wilson, tandis que Royal de Luxe, suivant l'idée de « mouvement » de Jean Blaise, s'incarne davantage dans un itinéraire qu'un lieu fixe**.** Le festival la Fin de Siècle, quant à lui, met en valeur des lieux dépourvus d'usage, laissés à l'abandon, en les référençant pour des événements artistiques, comme l'Hôtel de la duchesse Anne. La Folle Journée enfin, s'installe dans la Cité des Congrès.

La forme de l'action culturelle se reflète également dans la forme de l'offre culturelle elle-même. Les événements qui imprègnent l'identité culturelle de la ville partagent des caractéristiques communes : ils sont brefs (ne dépassant pas 6 éditions), éphémères (6 nuits par an pour Les

[58] Coëffé, Vincent, et Jean-René Morice. 2013. « Patrimoine et création dans la fabrique territoriale : l'estuaire ligérien ou la construction d'un territoire métropolitain. » *Norois. Environnement, aménagement, société*, nº 228 (septembre): 228. https://doi.org/10.4000/norois.4746.

Allumés, 4 jours pour La Folle Journée, au début), et explorent les espaces urbains pour susciter de nouveaux lieux d'action culturelle, en dépassant les limites des institutions établies. Cette approche de l'action culturelle se veut plus souple, favorisant un lien renouvelé entre les artistes et le public, comme mentionné par J. Blaise dans le contexte du projet Lieu Unique. L'idée de continuité annuelle sans rupture saisonnière, les festivals s'enchaînant les uns après les autres, est également initiée :

> « Je crois que le Lieu Unique est une formule qui marche, d'une façon moins évidente (que les Allumées et la Folle Journée) parce que c'est tous les jours, parce que c'est sur le long terme. […] » (L'interview avec Jean-Blaise dans Régent 2004).

2007 est un tournant pour les réalisations de cette politique culturelle. Qu'ils soient institutionnels ou évènementiels avec l'ouverture du musée du Château des Duc, la première édition d'Estuaire et le lancement des Machines de l'Ile, ils transforment l'image de Nantes et des alentours. Dans l'Estuaire l'emblématique installation de Daniel Buren, « les Anneaux », à la pointe de l'ile de Nantes, fait le lien entre les dimensions de la ville et son ambition culturelle, tournée à la fois vers l'intérieur et vers l'extérieur.

### b. Le projet urbain selon le plan-guide : les phases d'aménagement de l'Ile de Nantes

> *« La ville [a] réussi à sortir de la crise de manière assez exemplaire en réussissant à transfigurer son histoire industrielle par l'art, la culture et l'urbanisme » (Vigne, 2019 :113).*

Le terme de « projet urbain » fait référence à deux échelles d'aménagements : celui qui se projette sur l'Ile de Nantes et un autre, à plus grande échelle, qui désigne la création d'une métropole visible en Europe (Régent 2004). Bien que les interventions artistiques que l'on voit arriver sur la scène nantaise découlent de ces deux perspectives dans ce travail, le concept du projet urbain de l'île de Nantes, conçu il y a plus de deux décennies par le paysagiste A. Chemetoff, constitue le fil conducteur de notre analyse. Comprendre les contours de ce projet urbain et ses caractéristiques s'avère essentiel pour situer l'évolution des activités artistiques dans le paysage urbain. L'acte fondateur de cette transformation, le Plan de l'ile de Nantes, semble tracé de manière à redéfinir l'île dans ses fondements. C'est pour ces raisons que nous nous concentrons davantage sur l'échelle urbaine du projet.




Figure 32 : Ile de Nantes, Plan-guide-Chemetoff-2008, source : Samoa

Le projet urbain de l'ile de Nantes, étalé sur 337 hectares, ne commence que très progressivement par des nouveautés qui s'engagent dans la vie quotidienne. Ce ne sont pas non plus les formes urbanistiques imprimées qui initient le changement mais un récit, celui de « la construction de la conscience chez les acteurs et chez les habitants, de l'idée de construction d'un projet urbain alternatif ». (Discours de Jean-Marc Ayrault, cité dans Vigne 2019 :113).

Le plan-guide projet de 1999, élaboré par le bureau des paysages d'Alexandre Chemetoff, architecte-urbaniste-paysagiste lui-même, émerge comme un jalon essentiel délimitant les contours de l'aménagement de l'île (Fig. 32). Ce sont des aménagements d'espaces publics significatifs tel que le Quais François Mitterrand, Le Parcs des Chantiers, le Quai des Antilles, le Hangar à Bananes. Son originalité est de prendre en compte le paysage existant et de combiner à cela la réhabilitation des bâtiments industriels existants : les nefs Dubigeon sont emblématiques de cette démarche. À cela s'ajoute l'installation de la Compagnie La Machine, l'éléphant mécanique qui circule sur les espaces publics réhabilités. La plan-guide constitue une charte, définissant les conditions de partage du territoire et de l'espace pour les nouvelles fonctions à grande échelle sur le long terme :

> « Ce qui caractérise le projet est l'idée du partage de l'espace public et privé. C'est un aménagement des axes qui renvoie au fleuve d'est en ouest, du nord au sud. » Par le partage il s'agit de division parcellaire. » (Chemetoff 1999:15).

Cette vision de partage, selon Alexandre Chemetoff, s'exprime par une organisation spatiale qui traverse l'île d'Est en Ouest et du Nord au Sud, tout en impliquant une division parcellaire.

Le projet vise notamment à valoriser le paysage, le patrimoine de l'Ile de Nantes ainsi qu'à renouveler les pratiques et imaginaires de l'Ile. La valorisation dont il s'agit concerne l'accès du public aux rives de la Loire, dont il a été privé durant toute la période industrielle de l'Ile. Dans un second temps, l'invention de nouveaux imaginaires, appuyés sur les vestiges de l'industrie doit être promu.

*Valorisation du paysage et du patrimoine de l'île de Nantes*

La fermeture des 3 chantiers navals marque un tournant significatif, favorisant la reconfiguration de la ville à travers les éléments existants. D'emblée, la volonté politique s'exprime dans le sens de l'unification du territoire. Dans cette démarche, l'un de piliers du projet de l'ile réside dans le concept du paysage. En effet, le projet de l'île de Nantes se profile comme un renouvellement de paysage préservant les éléments préexistants. Le fond existant constitue le paysage de l'ile, auquel il est reconnu une valeur patrimoniale « à laquelle les citoyens sont attachés » (Chemetoff 1999).

Le projet urbain de l'Ile de Nantes porte certains traits inspirés des opérations de « reconquête de front d'eau »[59] que l'on peut observer dans les villes britanniques (Londres, Cardiff) ou américaines (Baltimore, Chicago) (Chasseriau 2004). En effet, l'eau représente un symbole important du renouvèlement de l'image de la ville (Masson et al. 2013:29), via l'ancienne identité nantaise qui est associée à un port ouvert sur le monde (Guidet et Plassart 2007 :119).

*Gestion des usages et des formes de l'ancien : produire des nouvelles pratiques et des imaginaires*

L'un des aspects importants du projet est la gestion des usages et des formes. Il vise à proposer des fonctions nouvelles par le biais de l'expérimentation, créant ainsi de nouveaux rapports entre l'usage et la forme urbaine. Selon les mots de Chemetoff, il s'agit de multiplier les manifestations

[59] Transformation d'anciennes zones portuaires et industrielles en lieux touristiques, ludiques, commerciaux dans le but de reconquérir le processus de délaissement comme un « découplage » entre la ville et le port (Chasseriau 2004).

temporaires pour construire des situations en ville à partir des usages et des formes (Chemetoff 1999).

L'île de Nantes, en tant que « territoire de projet » (Vigne, 2019), se veut un espace de production des pratiques et des imaginaires autour du territoire et de redynamisation culturelle alternative mis en place progressivement. D'un côté, des réhabilitations de bâtiments historiques de l'ile de Nantes, la gare de l'État transformée en Maison des Syndicats, le bâtiment des Ateliers et Chantiers de l'Ile de Nantes accueillant l'AHCNN (Association Histoire de la Construction Navale Nantaise) maintiennent les lieux phares en leur attribuant de nouvelles fonctions. De l'autre, nous assistons à la livraison des structures d'architectes renommés, à l'instar du nouveau palais de justice de Jean Nouvel.

### c. Développement des industries culturelles et créatives : le Quartier de la création

Pour la deuxième étape de l'aménagement de l'Ile de Nantes en 2011, la nouvelle maîtrise d'œuvre urbaine est prise en charge par les architectes Marcel Smets et Anne-Mie jusqu'en 2016. Leur projet marque le territoire en faisant de l'île de Nantes un pivot métropolitain, à la fois par ses fonctions (santé, culture, création), son paysage, son accessibilité et son rôle central dans l'image de la ville. Les grands équipements structurants comme l'implantation du nouveau CHU et l'accueil des industries culturelles et créatives ancrent l'île dans une dynamique métropolitaine et lui donnent une visibilité nationale. De plus, par la recomposition paysagère (le grand parc et la trame paysagère est-ouest) qui apporte une continuité écologique et symbolique ainsi que la transformation des mobilités favorisant vélo et la marche redessinent l'identité du site.

Nantes métropole fait le nécessaire pour intégrer de grands éléments de la vie institutionnelle dans un cadre plus large d'innovation au sein de la collectivité. Pour mieux comprendre la portée de l'initiative, on a pu solliciter le terme de « cluster culturel métropolitain » (Morteau 2016), notion qui permet d'insister sur la nature hybride de cette démarche (à la fois objet politique et promesse de développement économique, social et culturel). Dans une telle perspective d'hybridation, Nantes métropole cherche à créer des collaborations inédites et fécondes sur un même site. C'est le cas dans le domaine de la recherche, un domaine que la structure décisionnaire mobilise pour promouvoir l'innovation. En lieu et place d'un campus isolé de la ville, dédié uniquement à la recherche et à l'enseignement sans connexion avec l'idée d'innovation urbaine,

un « Campus des arts » réunit sur le même territoire des établissements publics et privés tous liés, de près ou de loin, par le thème de la production culturelle. C'est ainsi que vont s'installer progressivement, l'École d'architecture en 2009, l'École des beaux-arts en 2017, Cinecreatifs, Mediacampus, Sciencecom l'École de design en 2022, (Vigne 2019 :114). Ce projet deviendra par la suite le Quartier de la création, un « cluster culturel et créatif (Morteau 2016).

*Inscription de la ville aux réseaux culturels et créatifs*

En 2011 la SAMOA se voit confier une nouvelle mission par Nantes Métropole et la Région des Pays de la Loire qui consiste, en plus de l'aménagement de l'ile de Nantes, à contribuer au développement des industries culturelles et créatives. Dans le but de recomposer son centre-ville et l'identité de l'ancienne cité industrielle, la ville s'est fixée comme objectif de substituer les activités culturelles aux industries désormais à l'arrêt (Nantes Métropole Créative Européenne)[60] (Grandet et al. 2010 : 139). Le projet européen ECCE (European Clusters for Cultural Entreprises), piloté par Nantes Métropole depuis 2006 en collaboration avec d'autres villes, marque la deuxième décennie du XXIème siècle (Morteau et al. 2020). En 2014, la nouvelle maire (PS) Johanna Rolland, devient présidente de la Samoa ainsi que de Nantes Métropole. Par ailleurs, la ville approfondit son inscription dans les réseaux européens tant en matière de culture (ECIA-European Creative Industries Alliance) que d'écologie (la première ville française à recevoir le titre de Capitale verte de l'Europe en 2013) et du numérique (classé Smart City en 2014, puis Métropole French Tech en 2015) (Lagier et Montargot 2019). L'inscription dans ces réseaux participe à favoriser la croissance économique et l'emploi dans les secteurs économiques et culturels notamment. Au cœur du projet urbain de l'Île de Nantes, le quartier de la Création accueille des équipements publics réunissant étudiants, universitaires, acteurs culturels et économiques. Sur le modèle du cluster culturel, Le quartier de la Création cherche à réunir l'industrie créative, l'université et la recherche pour encourager des collaborations innovantes (Fabrique Urbaine et créative de l'Ile de Nantes). Dans cette phase, un rôle d'accompagnateur des

[60] « Industries créatives et culturelles », Article de Nantes Métropole, Consulté le 10/11/2023, En ligne : https://entreprises.nantesmetropole.fr/une-economie-engagee/un-territoire-en-transition/les-filieres-strategiques/industries-creatives-et-culturelles/

acteurs créatifs et culturels de la métropole nantaise et des Pays de la Loire est ajouté au rôle d'aménageur de la Samoa.

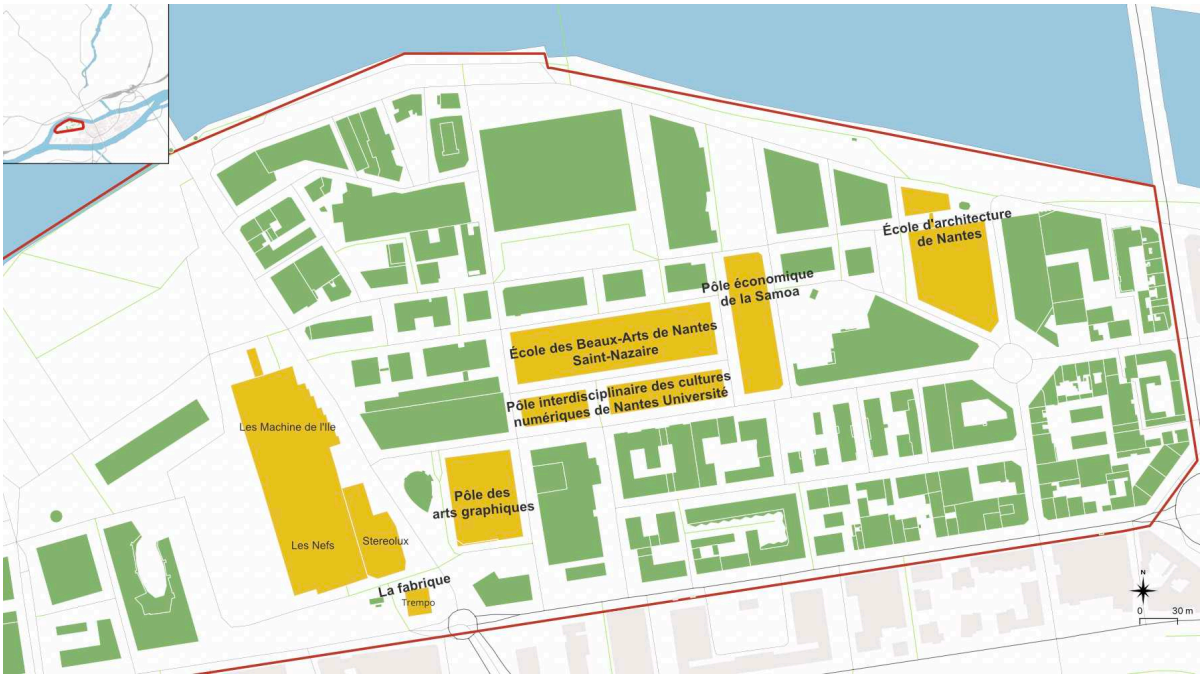



Figure 33 : Les principaux lieux du cluster créatif alias « Quartier de la Création » sur le site industriel Alstom, source : Samoa, ©Sevil Seten

Dans le prolongement de ce processus, une seconde étape change le campus des arts en quartier de la création (Fig.33). Cette phase est réalisée à travers le projet européen ECCE :

> « Le projet européen ECCE (Economic Cluster of Cultural Entreprises, 2005-2012) mettait la cité des Ducs au contact d'autres villes anglo-saxonnes ayant déjà mobilisé ce concept (Birmingham, Dublin, Cardiff). Ce projet, défendu par Jean-Louis Bonnin, alors conseiller culturel de Jean-Marc Ayrault, cherchait à donner à la culture des arguments économiques. C'est dans ce contexte que le terme de « cluster » émerge. » (Molho et Morteau 2016).

Ainsi, le quartier matérialisé par l'installation des structures de l'enseignement supérieur connaîtra un destin comparable :

> « Au-delà des grandes institutions qui feront la richesse de ce quartier et sa capacité à exister sur le plan international, il existe donc un enjeu à entretenir un tissu d'acteurs plus petits, qui garantit une percolation et une continuité avec la société civile et les acteurs de la ville. Enfin,

> Jean-Louis soulignait le travail engagé avec Ars Industrialis61 et Bernard Stiegler. L'enjeu du quartier de la Création et de la dynamique d'acteurs à l'œuvre résidera tout autant dans sa transcription urbaine que dans le développement d'une infrastructure technologique susceptible d'irriguer le territoire. Au titre du projet urbain, nous avons missionné Ars Industrialis pour avoir la capacité d'aborder ces deux questions de manière continue. » (Caro et Bonnin 2010).

On comprend que cette dernière mutation s'appuie sur la présence d'institutions reconnaissables et de structures modestes pour ancrer le quartier à Nantes et le connecter à l'internationale.

*Expérimentation comme outil de transformation*

Si la structure de gouvernance est organisée dans un périmètre appelé Quartier de la création, la stratégie économique de cette zone est axée plus particulièrement sur le développement du numérique et de l'innovation. Les Halles Alstom en plein cœur du quartier, symbolisent l'initiative en rappelant son passé industriel et en hébergeant des acteurs divers, tous réunis par le numérique et les industries créatives. La Creative Factory[62] (2011) créé au sein de la SAMOA en 2011, commence aussitôt ses activités pour animer et mettre en réseau des filières créatives. (Vigne 2019).

L'ensemble des actions entreprises révèle une orientation plus économique qu'artistique, mettant l'accent sur l'attraction d'entités contribuant au développement des entreprises plutôt qu'à celle des artistes. Cette stratégie se manifeste à travers le déploiement de huit pôles de compétitivité et de clusters sur le territoire ligérien, visant à stimuler l'innovation.

Enfin, le croisement de l'urbanisme avec les activités culturelles, que nous avons décrit depuis le début de cette section, a été l'occasion à Nantes d'éprouver un « agir expérimental » au sein des politiques publiques, qui s'est progressivement amplifié. Comme le montre la thèse de Vigne

---

[61] https://arsindustrialis.org/lassociation Ars industrialis « association internationale pour une politique industrielle des technologies de l'esprit » association-conseil fondée par le philosophe Bernard Stiegler dans le but d'influencer les politiques culturelles. Consulté le 10/07/2025.

[62] Creative Factory n'est plus une entité indépendante mais a été intégré au pôle économique de la SAMOA. Plusieurs sous-programmes ont été renommés ou restructurés (ex. Creative Factory Selectio, Créative Sélection, Accélérateur Culture, Culture Sélection), et de nouveaux parcours ont été introduits. Consulte Le 10.10.2025 En ligne : https://www.samoa-nantes.fr/la-samoa-se-dote-dun-nouveau-site-web/

(2019), en expérimentant sur des territoires en friche pour « préfigurer les mutations à venir du projet urbain », la ville prépare sa mutation et s'assure de ses effets.

Cette manière « expérimentale » de mener le projet d'aménagement à Nantes a produit une inscription spécifique des créations artistiques dans l'espace urbain. C'est l'effet qui nous importe le plus ici : pour mener des expériences urbanistiques incluant l'art et la culture, la ville a besoin des artistes et de leur création. Reste à savoir comment ces derniers sont mobilisés et comment ils réagissent à cette sollicitation d'un genre nouveau.

La création artistique par expérimentation, telle que formulée à Nantes, accompagne la transformation du territoire en transition. Entre le vagabondage et la procédure, l'innovation et la standardisation, la distinction et la diffusion, l'exemplarité et l'apprentissage, ainsi que la dérogation et la normalisation, cette analyse engage une réflexion sur les moteurs de l'expérimentation en tant que nouveau paradigme de l'action publique, situé à l'interface entre les discours et les pratiques, elle oscille entre une mise en scène spectaculaire et un renouvellement des mécanismes de gouvernance.La création artistique par expérimentation, telle que formulée à Nantes, accompagne la transformation d'un territoire en transition. Pour l'aménageur, il reste à définir les moteurs de l'expérimentation en tant que nouveaux paradigmes de l'action publique. On en trouve la trace entre les discours et les pratiques, dans une oscillation permanente entre mise en scène spectaculaire et renouvellement des mécanismes de gouvernance.




Figure 34 Île de Nantes Expérimentations - la SAMOA – Nantes, ©Gleech, agence de communication

Cette réflexion générale sur le temporaire et l'expérimentation prend une résonance particulière à Nantes, où la création artistique devient un levier pour penser et transformer le territoire (Fig. 34). Cette forme d'accompagnement introduit des modalités d'action qui déplacent les frontières entre projet urbain et pratique culturelle, entre gouvernance institutionnelle et initiatives locales. Concrètement, le public est sollicité pour expérimenter les lieux. C'est le cas notamment du « Wattignies[63] », un projet transitoire multiforme avec un volet brocante, une scène musicale, un jardin partagé et un débit de boisson qui repose sur l'occupation temporaire ou en voie de pérenniation, d'un site en friche (avenue de Wattignies au centre de l'Ile de Nantes). Ainsi, l'expérimentation, dans ce type de démarches, tend à ouvrir la pratique d'aménagement à l'innovation, tout en révélant les tensions entre spontanéité artistique et institutionnalisation.

L'expérimentation est une clé du programme d'aménagement pour l'espace en friche couplé avec la « créativité ». « La démarche Ile de Nantes Expérimentation » en est l'exemple démontrant

[63] Le Wattignies, un lieu géré par la SAMOA qui repose sur le principe d'un "urbanisme transitoire et fédérateur" consulté le 28.01.26 https://chroniques-architecture.com/sur-lile-de-nantes-le-wattignies-lautre-lieu-unique/

l'approche dans l'investissement de « lieux en devenir » mobilisant les compétences et la créativité du territoire de l'île de Nantes.

Comme l'observe Vigne (2019) les mutations de l'île de Nantes sont basées sur 4 programmes d'expérimentations, mis en œuvre sur la période 2017-2023 : activer, préfigurer, évaluer, reproduire. Il s'agit de dispositifs de co-conception « modulables et progressifs ». Un dossier de presse intitulé « Démarche Ile de Nantes Expérimentation » donne un aperçu sur le rôle de « tiers-lieux créatif », conçu pour le quartier de la Création :

> « Espaces de travail nouvelle génération, les tiers-lieux offrent de nouveaux services plus flexibles et étendus s'appuyant sur le numérique pour accompagner les nouveaux usages du travail et la création de services innovants. Le territoire de l'Ile de Nantes, avec son quartier de la Création, constitue un terrain idéal pour l'expérimentation d'un tiers-lieu créatif, avec notamment la mise en service des Halles Alstom, et sa plateforme d'animation économique. » (Vigne, 2019 :164).

La spécificité de ce modèle passe par la « flexibilité, une des qualités majeures du tiers-lieu, tel que défini par le sociologue Ray Oldenburg dans son ouvrage *The Great Good Place* paru en 1989 aux Etats-Unis et tel que l'aménageur public souhaite le diffuser[64]. Par ailleurs, le modèle se donne pour priorité l'« expérimentation et la préfiguration » (Vigne 2019). *Nantes City Lab* constitue un des dispositifs mis en place pour favoriser l'expérimentation des projets. Ce laboratoire de réflexion ne relève pas d'une simple action publique pour accompagner des projets innovants, c'est aussi une structure qui favorise la multiplication des projets d'expérimentation en lien avec les politiques publiques de Nantes Métropole[65] (Devisme et Fort-Jacques 2022). Dans ce prisme, la création artistique est diluée dans le modèle de tiers-lieu-créatif, qui fonction comme un centre de ressources pour les usagers et pour le territoire sur lequel il est installé et qui par définition indique un processus de création de projets pour dynamiser le territoire. (Lorre 2018)

---

[64] https://francetierslieux.fr/quest-ce-quun-tiers-lieu/ consulté le 19/08/2025.

[65] « Expérimenter avec le NANTES CITY LAB », article en ligne sur la page de Nantes Métropole, https://metropole.nantes.fr/nantes-city-lab#serviceTocEntry0, consulté le 20/12/2023.

### d. Jalonner la ville par l'art : dispositifs et parcours à Nantes

À Nantes, l'art investit aussi l'espace public sous la forme de dispositifs pensés pour la rencontre : œuvres de grande taille, installations accessibles et parcours jalonnant la ville, inscrits dans des lieux déjà fréquentés par les habitants. Cette présence de l'art « là où le public est déjà » participe d'une mise en accessibilité de l'expérience artistique, fondée sur la déambulation, l'interaction et une compréhension immédiate des œuvres, sans médiation institutionnelle préalable.

*L'art comme jalonnement d'un parcours de déambulation en ville et au-delà*

Estuaire et Le Voyage à Nantes proposent aux habitants de parcourir les espaces urbains pour découvrir des œuvres et réciproquement. La biennale Estuaire (2007-2012) a permis de réinvestir le territoire de l'estuaire de la Loire et de révéler la présence du fleuve dans la ville. La création du Voyage à Nantes (VAN) en 2012, en tant que nouvel évènement artistique et culturel, recentre l'attention sur le territoire nantais et notamment sur l'espace public. Il est reconduit chaque été avec une série de nouvelles œuvres et participe ainsi à l'attractivité du territoire et à sa mise en tourisme. L'idée de parcours est reprise et les lieux, avec les œuvres, sont portés à l'attention du public par la ligne verte matérialisée sur le sol, nouvel élément participant à l'image estivale de la vie culturelle. À noter toutefois que si cette ligne "permet de ne rien manquer du parcours du Voyage à Nantes[66]", elle est aussi, dans une certaine mesure, la marque d'une coercition touristique, d'une incitation des visiteurs à passer par ici et non par là.

> « Le VAN a institutionnalisé [la] politique d'interventions artistiques éphémères et pérennes […] en l'associant directement à la gestion du reste de l'offre touristique nantaise. » (Vigne, 2019 :113)

Non seulement la multiplication des évènements mais l'innovation dans la mise en œuvre de ces évènements, ont rythmé un processus de transformation matérialisé par une manière spécifique d'utiliser l'espace urbain. Ainsi, le territoire urbain est marqué par des manifestations artistiques organisées par la ville de façon évolutive : Les manifestations artistiques (les Allumés, le Royal de

[66] La ville de Nantes propose une mode d'emploi de cette ligne "tracée au sol en cœur de ville" en insistant sur la facilité qu'offre le dispositif. Consulté le 28.01.26 https://www.levoyageanantes.fr/les-parcours/arpenter-la-ligne-verte/

luxe etc.) qu'on a vu arriver sur la scène nantaise au cours des années 1990, ont marqué l'identité de la ville de façon préparatoire. L'importance de cet évènement a été d'instaurer une manière de pratiquer l'espace avec les lieux, leurs caractéristiques paysagères, en les approchant par « déambulation » et en « mouvement » à travers les propositions artistiques (Petiteau et Chérel 2004).

Les lieux culturels existants se renouvellent grâce à cette vague d'événements et participent à la production d'une dynamique urbaine de la ville qui multiplie les occasions de visiter. (Cette dynamique fait l'objet de développements dans la première partie du livre *Nantes, la Belle éveillée : Le pari de la culture*, Grandet et al. 2010).

*Un type d'œuvre spécifique permettant de faire interagir le public avec l'espace public*

Penser la culture dans l'espace urbain c'est nécessairement anticiper sa réception par le public. Pour cela, un certain type d'œuvre est privilégié. Leur présence doit, en retour, modifier l'espace.

Mettre en culture, au sens urbanistique du terme, incarne d'abord la volonté des élus d'offrir un tourisme culturel innovant, suite, notamment à la réussite du projet du Lieu Unique et des Machines (Devisme 2009 : 63). L'idée est clairement de profiter d'un appel d'air pour attirer le public.

L'effet spectaculaire de certaines œuvres est mis en avant, il permet au public de participer au geste artistique ou à ses prolongements : « voir l'éléphant rentrer et sortir de sa gare « « monter sur l'éléphant » (Barthel 2009).

Ce caractère ludique du projet d'éléphant ambulant, en particulier, est néanmoins décrié dans certains commentaires on le juge insuffisamment vernaculaire et mal à propos dans un lieu marqué par l'histoire industrielle. Il est parfois perçu comme « un projet sans contenu, sans lien avec l'esprit du lieu, fondé trop uniquement sur le ludique » (Devisme 2009 : 63). Le caractère insistant, voire racoleur, de l'œuvre et de sa localisation dans un territoire en pleine mutation lui vaut des mises en garde « contre la possibilité de dérive vers un caractère « luna park » (...) adapté à tous les publics, proposant du « à vivre », du « à voir » et du « à faire » qui permet de maintenir le public deux à trois heures sur le site » (Devisme 2009 : 63). L'équilibre délicat entre l'idée de favoriser des sociabilités nouvelles, celle du renouvellement des imaginaires des lieux mais aussi

la ludification et la marchandisation d'espaces autrefois marqués par la culture industrielle, est toujours en négociation, voire sujet à controverses.

*Les artistes : acteurs culturels clés qui redéfinissent l'usage des friches urbaines*

> « Depuis 2014, le périmètre géographique des friches a changé. Alors que la gestion des friches a d'abord été appréhendée à l'échelle de la ville de Nantes, nous assistons aujourd'hui à un métropolisation des friches avec l'idée qu'elles viennent renforcer l'attractivité du territoire et contribuent à nourrir un récit métropolitain. » Morteau et *al*. (2020)

Le travail entrepris par Morteau et *al*. (2020) examine la perspective de gestion des friches urbaines en tant que terrains favorables à l'innovation dans la conception des projets urbains à Nantes. A travers une analyse historique, les auteurs soulignent qu'à Nantes l'évolution des liens entre culture, créativité et fabrication urbaine caractérise les formes d'urbanisme qui résultent de ces liens. En retraçant les étapes de la transformation d'une « fabrique à friches nantaise », depuis l'expérimentation initiale jusqu'à l'institutionnalisation, ils mettant en lumière l'émergence de nouveaux acteurs issus de la société civile suscités par l'opération. La périodisation proposée questionne également l'approche de la « mise en culture » des friches à travers différents types d'urbanisme au cours des dernières décennies, notamment l'exploration, les modèles et l'héritage. À la lecture d'une telle enquête, qui évoque la présence des artistes dans l'exploitation urbanistique de la friche, on est en droit de se demander ce qu'il advient d'eux, dans un processus de mutation urbaine où ils sont des acteurs clés.

Dans le contexte de l'évolution urbaine, les artistes ont émergé en tant qu'acteurs culturels, jouant un rôle pivot dans la redéfinition de l'utilisation des friches pour des projets urbains novateurs. Ils sont parfois sollicités par la ville pour conduire certains projets à plus longue échéance. L'exemple marquant de l'île de Nantes et des Machines de l'île illustre le succès et la visibilité de ce modèle, offrant aux artistes une influence significative et la possibilité de perpétuer leur approche créative. Cette reconnaissance institutionnelle permet à ces acteurs culturels de transcender les limites conventionnelles (galeries, musées) et d'explorer de nouveau espaces tels que les friches urbaines.

### e. Nouvelle manière d'aborder l'urbanisme par découpage en phases

La démarche du plan guide, structurée en phases successives, renouvelle l'approche de l'urbanisme en intégrant l'art et la culture non plus comme de simples ornements, mais comme des leviers itératifs d'aménagement et de définition de l'identité territoriale. La lecture de ces phases a montré une transformation progressive de la ville qui s'appuie sur les usages et le « déjà-là » pour construire une vision à long terme.

Cette approche attentive au « déjà-là » industriel marque notamment la première phase (2000–2010) (voir la figure 28, située au debut du 2.1). Dans cette phase la présence des artistes repose sur l'occupation temporaire de bâtiments vacants, ce qui permet d'expérimenter des usages sans programmation rigide immédiate. Cette période se distingue dans une logique itérative et expérimentale par le fait que le plan guide permet de tester des usages culturels avant de les pérenniser.

Cette démarche renouvelée repose sur une progression où chaque phase prépare la suivante. Les initiatives artistiques initialement temporaires ont donné naissance à des structures de création et de diffusion désormais piliers de l'identité urbaine, telles que Trempo ou Stereolux.

Ainsi, à mesure que les phases avancent, l'art devient un outil de programmation institutionnelle et de rayonnement international. Après 2010 c'est l'institutionnalisation pendant laquelle on observe un glissement d'une tolérance des usages informels vers une programmation structurée autour d'équipements culturels majeurs (Machines de l'île, lieux de diffusion). L'art sert alors à stabiliser l'image du quartier. Cristallisation de la « Ville Créative » : Le concept de Quartier de la Création cristallise cette approche où l'innovation et la culture sont mobilisées pour inscrire la ville dans des réseaux internationaux.

Dans les phases les plus récentes (notamment 2017–2024), la démarche du plan guide utilise l'art pour qualifier l'espace public et la qualité de vie. Par la prise en compte de l'aspect paysagère de territoire et la ressource symbolique, l'art y'est mobilisé pour renforcer l'ambiance urbaine plus attractive notamment par la finalisation des espaces vert et intensification des lieux de commerce. Les festivals suivant la logique d'itinéraire initié par l'Estuaire ou Voyage à Nantes, continue à participer une perception du territoire au rythme des transformations urbaines. Ainsi des festivals tel que Trajectoires, Wave, Débords de Loire, s'inscrivent dans une logique d'itérative et

expérimentale. Les festivals nantais tels que Débords de Loire, Trajectoires et Wave dessinent une géographie culturelle largement structurée autour de l'axe ligérien et de l'Île de Nantes. Débords de Loire suit explicitement le fil du fleuve, mobilisant quais, anciens sites portuaires et espaces réaménagés, tandis que Trajectoires s'ancre principalement dans les friches et espaces ouverts de l'Île de Nantes, emblématiques de la ville en transformation. Wave adopte une implantation plus diffuse, mais demeure majoritairement arrimé aux quartiers déjà dotés en visibilité culturelle, avec quelques extensions ponctuelles vers des secteurs périphériques. Loin d'une couverture homogène de l'ensemble du territoire urbain, ces festivals construisent ainsi des itinéraires lisibles qui renforcent des centralités culturelles existantes et participent à la mise en récit de Nantes comme ville créative.

Dans les dernières phases, les artistes tendent à devenir des acteurs ponctuels (résidences, commandes) plutôt qu'à être reconnus comme des usagers permanents ou des producteurs structurels de la fabrique urbaine.

Or, malgré ce renouvellement des formes d'intervention, une tension majeure traverse cette démarche par phases : le recul des lieux de travail. En effet, si la visibilité de l'art augmente dans l'espace public, les espaces de travail adaptés et durables pour les artistes (ateliers, accès au foncier) demeurent largement en marge de la conception urbaine.

Si la démarche du plan-guide par phases permet de tester des usages culturels avant de les pérenniser, transformant la ville en un parcours de découverte et renforçant certaines centralités culturelles, l'art y sert successivement de mode d'occupation, de moteur de régénération puis de vecteur d'image de marque. Il peine toutefois encore à intégrer les conditions matérielles pérennes de la production artistique dans le logiciel de fabrication urbaine. C'est à cette question des lieux accordés aux artistes que se consacre la section suivante.

### 2.2 Artistes et lieux : entre appropriation des marges et invisibilisation institutionnelle

On a vu que la culture, élément central dans la politique urbaine de Nantes, donne à voir les nouveaux espaces réhabilités mais aussi qualifie des espaces publics à venir. Pourtant, dans cette production des espaces publics par la création, la part des artistes et plus largement les créateurs

eux-mêmes, est moins visible. Les artistes demeurent-il un impensé du projet urbain en cours d'élaboration ?

A leur propos, Olivier Caro écrit ainsi :

> « À l'heure où de nombreuses villes mettent en œuvre des stratégies créatives, Nantes construit son propre cheminement, à partir des initiatives qui émergent du territoire, dans une démarche d'expérimentation permanente. La coproduction de l'espace public avec des artistes et acteurs culturels [est mise en œuvre] » (Caro 2012).

En effet, les artistes sont ciblés, parfois d'une façon systématique (on pourrait dire mécanique ou utilitaire), pour intervenir dans des évènements novateurs. C'est le sens de ce propos de J. Blaise sur la place des artistes : « On est là pour essayer d'agir sur la ville […] d'une façon spectaculaire ; évidente ; immédiate avec des opérations comme les Allumés » (Jean Blaise dans Régent 2004). L'artiste est sollicité de façon impersonnelle, comme un agent de la transformation urbaine.

C'est dans cette dynamique que de nouveaux réseaux d'artistes se forment à Nantes à partir des années 2015, du fait même du manque de considération de leur usage de l'espace et de leur pratique artistique.

### a. Les artistes dans les études sur Nantes, des figures incontournables dont on ignore le rôle

Les recherches portant sur les transformations urbaines nantaises mettent fréquemment en avant le rôle des artistes dans les processus de régénération ou de mise en récit de la ville. Plusieurs travaux soulignent par exemple la place des acteurs culturels et créatifs dans la requalification de l'espace public, à travers des dynamiques qualifiées de coproduction ou d'expérimentation (Caro 2012 ; Le Claire 2021 ; Michel 2020). Dans ces différentes études, les artistes apparaissent souvent comme des figures centrales d'un récit urbain valorisant, au même titre que d'autres acteurs (institutionnels, économiques, associatifs), appelés à incarner la vitalité créative de la métropole. Ainsi, la présence des artistes est régulièrement évoquée pour décrire le passage de Nantes d'une « ville en déclin » à une « ville créative », où l'art et la culture sont considérés comme des leviers de visibilité et de recomposition territoriale (Barthel 2009 ; Rapetti 2019 ; Ghaffari 2020).

Plusieurs travaux portent sur les dispositifs urbains et institutionnels : la mise en culture des friches (Roy 2004 ; Roy 2018), la régénération de l'île de Nantes (Devisme et al., 2007 ; Barthel, 2009), les grands événements et les politiques culturelles (Garat 2005 ; Guiu & Wambergue, 2012). On retrouve cette idée dans les analyses de clusters culturels (Chesnel 2015 ; Morteau 2016) ou de quartiers créatifs (Michel 2017), qui associent systématiquement la présence d'artistes à la dynamique urbaine étudiée en insistant sur l'intégration des industries créatives dans le développement métropolitain, à travers les clusters et quartiers créatifs.

Dans ces travaux, les artistes apparaissent principalement comme des indicateurs de dynamisme ou comme des figures exemplaires du renouveau urbain, sans que leur rôle effectif dans la fabrique quotidienne de la ville ne soit analysé de manière approfondie. En effet, la littérature consacrée à Nantes met en évidence la place de l'art et de la culture dans les dynamiques urbaines, mais le traitement réservé aux artistes eux-mêmes demeure indirect.

Cette tendance se retrouve également dans les recherches plus récentes, qui mettent en avant la « ville créative » nantaise et ses réseaux de coopération (Michel et Le Claire 2019 ; Vigne, 2019 ; Chesnel 2021). Les artistes y sont fréquemment mentionnés comme des acteurs de l'innovation sociale ou de la vitalité territoriale, mais rarement étudiés pour leurs pratiques concrètes, leurs conditions de travail ou leurs spatialités.

À l'exception notable de la thèse de Josselin Le Claire (2022), qui s'attache aux communautés de pratique de l'art urbain, les productions scientifiques privilégient une approche institutionnelle, politique et économique de la culture, plutôt qu'une analyse située des créations artistiques et de leur inscription dans la ville.

Ce décalage met en évidence un angle mort : si les artistes sont reconnus comme centraux dans les discours sur Nantes, leur action effective et leurs modes d'ancrage urbain restent largement absents des études académiques, ce que la présente recherche se propose de combler.

### b. La priorité de l'espace public comme lieu centrale de la rencontre

Paul Ardenne (2010), dans « L'implication de l'artiste dans l'espace public » évoquait les formes d'interventions artistiques en milieu urbain comme une résultante de la manière d'aménager les villes. On comprend aisément que dans ce schéma, les artistes sont poussés à rendre le territoire

plus attractif. Ils sont invités à se saisir de la ville pour créer, dans l'espoir de retombées esthétiques sur l'espace. Olivier Caro décrit cela comme « La coproduction de l'espace public avec des artistes et acteurs culturels » (Caro 2012). Force est de reconnaître que les artistes qui créent dans ce territoire en mutation, disparaissent dans le groupe des acteurs culturels, tous convoqués à la mise en place d'une nouvelle forme d'espace qui permet l'attractivité de la ville.

« Comment trouver des formules pour amener le public à découvrir des choses qu'il ne connaît pas ? » Telle est la question autour de laquelle s'organise la politique culturelle qui se concentre majoritairement sur l'espace. Ainsi, l'espace public et sa visibilité par l'art va au-delà de tout intention de création. Or, si les artistes sont attendus sur scène, la question de leur intention est-elle pertinente ici ? C'est la rencontre des œuvres avec le public par la mise en avant des espaces urbains qui est organisée, il n'est pas vraiment question des artistes. Pour comprendre les motivations des uns et des autres et retracer la généalogie de l'artiste en ville, il faut remonter aux débuts des initiatives de reconversion de la ville.

Nantes attire bien des artistes connus à l'échelle internationale, compétents dans l'usage de l'espace public, cette attraction est aussi le fait des décideurs politiques. Historien, ancien adjoint à la culture du Maire de Nantes, Yannick Guin évoquait ainsi l'impossibilité de recourir aux artistes nantais pour animer les grands événements artistiques des années 1990-2000 (notamment le festival des Allumés) : « Mais ce n'était pas mûr, Nantes n'était pas encore au niveau. Il fallait que la ville continue à se muscler ». S'agit-il d'évoquer le caractère insuffisant des artistes nantais en termes de notoriété ? de rigueur ? d'amplitude de vision ? (Entretien avec Y. Guin dans Guidet 2007 :119)

La municipalité se trouvait face au dilemme suivant : établir la notoriété de la ville en accueillant des artistes confirmés venus d'ailleurs ou participer à la promotion d'artistes locaux qui ne l'étaient pas encore. Sa programmation culturelle oscille encore entre ces deux pôles.

### c. Le besoin vital d'espaces de création et la part des réseaux pour la visibilité : le cas de MilleFeuille

C'est dans ce contexte particulier de la création que la question des réseaux apparait déterminante. En effet, les artistes ne gagnent de visibilité que lorsqu'ils sont intégrés à un réseau

ou du moins reliés à leurs pairs. L'existence des pôles départementaux et régionaux répond en partie à ce besoin de structuration et de reconnaissance.

> « Créé en 2015 par et pour les professionnels.le.s, le Pôle arts visuels Pays de la Loire est une association qui fédère l'ensemble des acteur·rice·s de l'écosystème (structures, artistes, indépendant·e·s et salarié·e·s des structures) de sa région ».[67]

De fait, les quartiers où se concentrent les réseaux d'artistes sont-ils des lieux où les artistes se concentrent également pour créer ? L'exemple de MilleFeuilles permet d'évoquer la prise de position des artistes face à un impensé du projet urbain culturel autour de l'atelier comme lieu physique de création :

> « Né en 2012, MilleFeuilles est un espace associatif au service de la création artistique. Sa vocation première est d'offrir un lieu de création aux artistes. À l'appui des dix-neuf ateliers d'artistes actuellement ouverts Hangar 30, sur l'île de Nantes, l'association s'est enrichie d'un atelier bois professionnel, d'un atelier céramique et d'un atrium ouvert au public. Ainsi, MilleFeuilles est également un espace de production et un espace de diffusion et d'échange autour des pratiques artistiques, entendues dans leur sens le plus large. Au mois de décembre 2019, MilleFeuilles ouvre 10 nouvelles places d'ateliers partagés sur un nouveau site situé à Rezé, quartier Haute-île. »[68]

La ville soutient les artistes en parallèles « à travers des structures associatives » :

> « MilleFeuilles reçoit le soutien de la Région des Pays de la Loire, du Conseil Général de Loire-Atlantique, de la Ville de Nantes, de l'État – direction régionale des affaires culturelles Pays de la Loire – et de la SAMOA. MilleFeuilles est membre du réseau Factotum et du Pôle arts visuels des Pays de la Loire. »

Le quartier de la création dispose-t-il d'espaces de création pour les artistes ?

MilleFeuilles est un atelier d'artistes situé sur l'ile de Nantes, non loin des machines, dans d'anciens ateliers de réparation de bateaux. L'initiative en a été portée au départ par un artiste, Romain Boulay, soucieux de profiter du sillage, de « l'espèce d'aura artistique » de ce qu'il appelle

---

[67] Pôle arts visuels Pays de la Loire, site consulté le 1/12/2023, en ligne : https://poleartsvisuels-pdl.fr/annuaires/millefeuilles-2/.

[68] https://poleartsvisuels-pdl.fr/annuaires/millefeuilles-2/

les « gros projets artistiques de Nantes ». Ce faisant, il indique combien son initiative est liée à cette mutation urbaine basée sur l'art :

> « Si l'on considère l'exemple de Nantes, la ville doit en partie son attractivité et son rayonnement aux grands événements artistiques tels que le parcours Estuaire ou le Voyage à Nantes initiés par Jean Blaise. "Ces gros projets sont critiquables à plusieurs niveaux, notamment artistique, mais ont permis d'installer une espèce d'aura artistique autour de la ville qui a fait que des jeunes artistes ou des gens du milieu culturel s'y installent depuis cinq ans. Ce phénomène s'accélère", constate Romain Boulay, co-fondateur de MilleFeuilles de cp, une des rares associations nantaises à proposer des ateliers d'artistes sur l'île de Nantes. » (Dhainaut 2016 : 22-24)

En 2007, en effet, pour la première édition du parcours artistique Estuaire, Jean Blaise précise qu'il « voulait que ce soient les plus grands artistes » (Dossal 2015). Dans ces conditions, les artistes locaux ne sont pas sollicités directement. Romain Boulay obtient tout de même un espace destiné à devenir les ateliers « MilleFeuilles de cp », un atelier mais aussi un « espace de production et espace de diffusion et d'échange autour des pratiques artistiques »[69] qui bénéficie aujourd'hui d'une reconnaissance au niveau national.

Une telle initiative relève donc d'un impensé ou d'un à côté du modèle du quartier de la Création. Elle fait des émules et c'est véritablement depuis les années 2015-2016 que l'on observe une préoccupation du lieu de production des artistes avec notamment, les ateliers Bonus :

> « En amorce de cette initiative fut l'impulsion donnée par la Ville de Nantes, désireuse de combler certaines lacunes matérielles éprouvées aujourd'hui dans tous les domaines des arts visuels. Elle y répond par la mise à disposition de lieux propices à l'aménagement d'espaces de travail destinés aux artistes, professionnels de l'art et initiatives diverses.»[70]

Dans le sillage de cette dernière initiative, beaucoup d'autres ateliers d'artistes ont été ouverts. Mais le cas de MilleFeuille est intéressant pour montrer que toutes les initiatives artistiques n'émanent pas de la seule volonté de l'aménageur. Force est néanmoins de reconnaître que les

---

[69] Mille Feuilles de CP consulté le 28/01/26, en ligne https://metropole.nantes.fr/mes-services-mon-quotidien-espace-associations-nantaises-annuaire-des-associations-nantaises/mille-feuilles-de-cp

[70] Collectif Bonus Consulte le 09/12/2023, en ligne : https://www.collectifbonus.fr/wp-content/uploads/2020/05/Texte-He%CC%81le%CC%80ne-Cheguillaumeinauguration-Bonus.pdf

artistes se mobilisent agissent eux-mêmes, ils cherchent à exister dans la fabrique urbaine, en obtenant un lieu, ce qui révèle un « point aveugle » du modèle nantais : une ville de la création sans espaces pour les créateurs.

### d. Les artistes subordonnées à la logique urbaine

Dans l'évocation des artistes liés au territoire et à l'aménagement, le discours de l'aménageur met l'accent sur un artiste essentiel dont on ne sait jamais vraiment quelles sont les ressources, en dehors de la valeur qu'il peut ajouter à la ville. Ainsi, l'étude de Morteau, Gangloff et Ambrosino (2020), aborde les friches comme des « artefacts de la production urbaine », soulignant leur fonction de laboratoire d'innovations dans les manières de concevoir l'aménagement. La métaphore permaculturelle proposée par les auteurs – la friche comme un terreau de croissance – illustre une tendance à considérer la présence artistique comme un signe d'inventivité urbaine, plutôt que comme une expérience créative en soi. Dans ce cadre, la valeur de l'artiste est principalement pensée à travers sa contribution à un « jeu à la nantaise » (Devisme et Fort-Jacques 2022) d'innovation territoriale, et non pas à travers l'analyse de ses pratiques et de ses conditions concrètes de création.

De fait, si certains travaux reconnaissent que « la ville a soutenu la création d'équipements avec à leur tête des artistes devenus acteurs culturels » (Morteau et al. 2020), cette reconnaissance reste conditionnée par une logique institutionnelle. Ainsi, l'analyse des transformations nantaises avant les années 2010 met déjà en lumière une tension entre la valorisation symbolique des artistes et la réalité des conditions de leur activité. Roy (2004), en observant la mise en place d'un quartier d'artistes à Nantes, montre que l'accès à un atelier constitue une étape essentielle pour beaucoup de créateurs. Pouvoir disposer d'un espace de travail distinct du domicile représente une véritable libération de l'espace domestique, mais aussi une reconnaissance indirecte qui leur permet d'accéder, de manière alternative, à l'espace institutionnel. En intégrant les ateliers proposés par la société d'économie mixte (SEM), ces artistes-artisans – en réalité souvent des travailleurs pauvres – bénéficient des réseaux et des ressources disponibles, sans pour autant être liés par un contrat ou une commande publique. Cette situation illustre à quel point l'implantation d'ateliers constitue une ressource essentielle pour les créateurs, autant pour la stabilité des trajectoires individuelles que pour la possibilité de s'inscrire dans le tissu artistique local. Néanmoins, Roy souligne également les limites de ce dispositif : faute de pérennisation, et pour ceux qui n'entrent

pas dans les codes reconnus par la Ville, il faut quitter les lieux au profit d'artistes plus installés ou d'initiatives urbaines bénéficiant d'une plus grande notoriété. À Nantes, à tout le moins, la question des conditions concrètes de création – ateliers, espaces de travail, lieux de résidence – apparaît comme une dimension marginale, voire absente d'un modèle urbain qui pourtant prétend « fabriquer la ville par l'art ».

En parallèle de ses dynamiques locales, Nantes s'est fortement investie dans une politique de rayonnement culturel visant à renforcer son image sur la scène internationale. Le festival Fin de siècle (1998-2000), conçu comme un « constat du développement de la création artistique à l'aube du troisième millénaire », ouvrait la ville aux grandes capitales culturelles mondiales (Johannesburg, Tokyo, New York), en écho à d'autres manifestations comme Les Allumées, qui faisaient dialoguer Nantes avec Barcelone, Naples, Buenos Aires, Saint-Pétersbourg ou Cuba (Petiteau et Chérel, 2004 : 31). L'ambition de ces événements était claire : inscrire la ville dans un circuit culturel international de grande ampleur et en renforcer l'attractivité. Dans cette perspective, les artistes jouent un rôle indéniable, mais leur contribution reste avant tout mobilisée comme une ressource symbolique permettant d'ancrer Nantes dans le réseau des « villes créatives ». L'écart persiste entre la valorisation externe de la ville par son image culturelle et la reconnaissance interne des conditions de vie et de travail des créateurs.

C'est précisément ce décalage que mettent en évidence des recherches plus récentes, comme celles de Josselin Le Claire (2021, 2022). En s'intéressant à la communauté d'artistes issue de l'art urbain nantais, il considère ce microcosme comme un groupe d'acteurs participant pleinement à la fabrique de la ville. L'enjeu est d'interroger le territoire comme une construction composée d'acteurs multiples, où les collectifs artistiques contribuent non seulement à la production culturelle, mais également à la transformation matérielle et symbolique de l'espace urbain. Le Claire insiste sur l'importance de mesurer l'influence des pratiques artistiques sur le développement territorial, affirmant que « les communautés de pratique sont des acteurs dont les pratiques ont des conséquences sur les espaces et les territoires dans lesquelles elles évoluent. Ce sont donc des acteurs du territoire pris en compte par les autorités publiques » (Le Claire 2022: 397). Pourtant, malgré cette reconnaissance, ces communautés demeurent insuffisamment dotées en moyens concrets pour peser réellement dans l'évolution de la fabrique urbaine nantaise.

Ces différents éléments révèlent donc un angle mort persistant : la place effective des artistes dans la fabrique urbaine est encore trop faiblement prise en compte, que ce soit à travers la question des conditions de création (Roy 2004), à travers leur rôle dans la construction de l'image internationale de la ville (Petiteau et Chérel 2004), ou encore à travers leur reconnaissance comme acteurs territoriaux (Le Claire 2022). Or, ce constat appelle à une inflexion du regard : il ne s'agit plus seulement d'appréhender les artistes comme des ressources au service de l'attractivité urbaine, mais bien de les considérer dans leur expérience située, dans leurs processus créatifs et dans les conditions concrètes qui rendent leur activité possible. Ils sont évoqués comme partenaires de la fabrique de la ville, mais leur expérience quotidienne, leurs conditions matérielles de création et leurs processus créatifs demeurent largement invisibles. Ce décalage est central pour notre recherche. Il ne s'agit pas ici de reconduire l'analyse de la réussite du modèle nantais, mais de se tourner vers les artistes eux-mêmes, dans leur rapport concret à la ville en mutation.

### 2.3 Le Street art et la bande dessinée au miroir du triptyque artiste-création-lieu

Au terme de cette section, Nantes apparaît comme un laboratoire urbain où l'art et la culture ont été progressivement intégrés aux stratégies d'aménagement et de transformation de la ville. Nous avons vu comment les politiques culturelles nantaises ont fait de la créativité un principe structurant de l'action urbaine, en s'appuyant sur des lieux emblématiques, des dispositifs institutionnels et des récits valorisant l'innovation culturelle. Cette lecture, largement documentée par la littérature, éclaire la fabrique urbaine « vue d'en haut », telle qu'elle se donne à voir dans les projets, les équipements et les événements.

Toutefois, l'analyse a également mis en évidence les limites de ce regard. En privilégiant les formes visibles et spectaculaires de l'art dans la ville, les études consacrées au « modèle nantais » tendent à reléguer au second plan les pratiques artistiques ordinaires, les conditions concrètes de création et l'expérience vécue des artistes. Les artistes apparaissent alors davantage comme des figures mobilisées par les dispositifs urbains que comme des acteurs à part entière de la fabrique de la ville, pris dans des rapports quotidiens aux lieux, aux contraintes matérielles et aux réseaux.

Dans ce modèle de fabrique urbaine qui combine l'art et l'aménagement, deux pratiques en particulier retiennent l'attention, car elles ont marqué le paysage culturel local et révèlent des dynamiques spécifiques : le street art et la bande dessinée. Ces deux pratiques constituent des points d'entrée privilégiés pour observer, à l'échelle des pratiques, la manière dont la création artistique s'inscrit dans la ville.

### a. Deux pratiques distinctes, visibles, deux milieux structurés par des lieux

Ces deux formes artistiques, pourtant très différentes par leur histoire et leurs médiums, partagent un ancrage commun dans la ville. Le street art s'exprime dans l'espace public, sur les murs, les friches ou les façades, inscrivant sa présence dans les parcours quotidiens des habitants. Il relève de ce que Pierre Chaudoir (2008) a qualifié de « nouvelles formes d'intervention culturelle », où l'art surgit hors des institutions établies pour investir directement la ville comme support. La bande dessinée, de son côté, circule davantage dans des lieux dédiés – librairies spécialisées, festivals, résidences d'auteurs – mais elle connaît aussi des extensions inattendues vers l'espace urbain. Sous le vaste chapeau des arts visuels, il arrive même que les deux expressions se rejoignent : le plasticien Levalet, par exemple, a signé la première bande dessinée créée à l'échelle de la ville, brouillant ainsi les frontières entre narration séquentielle et intervention murale.[71]

Quoi qu'il en soit, ces deux milieux témoignent de la vitalité culturelle nantaise. Les éléments suivants montrent que les pratiques existent à travers les lieux, des réseaux et de dispositifs, en d'autres termes, elles sont prises dans le triptyque.

Le street art s'est implanté dans la ville à travers des parcours, soutenu par l'office de tourisme dans le cadre du Voyage à Nantes, qui met en avant ces artistes muralistes (fig. 35).

[71] Street artiste Levalet publie en 2023 une bande dessinée intitulé Odyssée, « fruit de trois ans de travail et d'allers-retours entre l'atelier et la rue » écrite à l'échelle urbaine. En ligne : https://www.editionsalternatives.com/site.php?type=P&id=2280 consulté le 18/07/2025.



Figure 35 : Préparation d'une fresque par Ador et Semor pour l'édition 2017 du Voyage à Nantes. ©olivier lanrivain

Le street art à Nantes se déploie sur les murs comme les sols des rues, dans le cadre de festivals dédiés à cette pratique qui combinent tantôt des villes voisines comme Teenage Kicks, ou d'autre pratiques artistiques issues des mouvements culturels voisins comme Hip-hop session[72].

La bande dessinée, quant à elle, s'est structurée autour de manifestations reconnues dans le milieu comme le festival Fumetti mais c'est surtout l'ancrage de cette initiative artistique dans un local dédié intitulé Maison Fumetti, voisin du dessus d'une bibliothèque de quartier, qui le rend spécifique. Les expositions également, que ce soit en collaboration avec des institutions locales (Le Musée d'arts de Nantes en particulier) ou sous forme de rencontres professionnelles avec les villes avoisinantes (Bain Public avec Saint-Nazaire, Performance dessinée avec la ville de Saint Herblain) prouvent le dynamisme hors les murs du secteur. La bande dessinée bénéficie enfin

72 https://www.levoyageanantes.fr/activites/histoires-de-street-art-et-graffitis-circuit-centre-ville/ consulté le 1/09/2025.

d'un réseau de soutien qui va des librairies indépendantes aux diverses associations de promotion. Tout ceci incarne ce que Lungheretti (2019 : 5) décrit comme « une vitalité artistique portée par la diversification des formes et des genres » elle-même inscrite dans un mouvement plus large d'ouverture aux champs médiatiques et institutionnels, comme l'a également souligné Perrin (2011) en ce qui concerne la présence du street art et de la bande dessinée dans les médias.

A partir de ces éléments, on considère que les deux pratiques existent et se structurent à travers des lieux, des réseaux et des dispositifs multiples, qui conditionnent à la fois leur visibilité et leurs modes de reconnaissance.

Par ailleurs, le street art et la bande dessinée constituent deux pratiques à la fois visibles et reconnues à Nantes, mais aussi en pleine transformation : d'un côté, des interventions urbaines qui réinventent le rapport aux lieux ; de l'autre, un médium narratif qui trouve de nouveaux espaces d'expression dans la ville. Leur étude ne repose pas sur un quelconque poids dans la vie culturelle locale, mais sur la richesse des dynamiques qu'elles permettent d'observer : des dynamiques de création, d'occupation de l'espace, de reconnaissance sociale et de circulation entre sphères populaires et institutionnelles.

La présence du street art et de la bande dessinée à Nantes ne sont d'ailleurs plus à prouver : les deux pratiques se déploient à la fois dans l'espace public et dans des cadres plus institutionnels, elles participent de la vitalité artistique locale et bénéficient d'une reconnaissance croissante. Pourtant, lorsqu'on se tourne vers les études urbaines et les travaux consacrés au « modèle nantais », force est de constater que ces pratiques demeurent largement en marge des analyses. Les recherches se sont surtout attachées à décrire le rôle des grandes institutions culturelles, des événements emblématiques ou du projet urbain de l'Île de Nantes, ou donné pour objectif de qualifier la proximité du modèle d'urbanisme nantais avec le modèle de la « ville créative », en lien avec les politiques urbaines, les friches, l'innovation, l'architecture, le tourisme, etc. Cependant, si ces travaux offrent une lecture précieuse des politiques urbaines et des stratégies culturelles nantaises, ils n'interrogent pas directement les pratiques artistiques situées qui se déploient dans la ville. Ni le street art, ni la bande dessinée n'apparaissent comme objets d'analyse à part entière dans cette littérature. Aucune étude n'a véritablement pris en compte la manière dont des pratiques artistiques situées – comme le street art ou la bande dessinée – participent à la fabrique de la ville. C'est précisément à ce manque que se confronte la présente recherche : saisir, à travers

l'examen de ces pratiques artistiques contemporaines, comment Nantes constitue non seulement une scène culturelle institutionnalisée, mais aussi un terrain d'expérimentations artistiques situées, ancrées dans l'espace urbain.

## b. Problématique – outiller l'articulation artistes–créations–lieux

A la fin du chapitre précédent, nous avons exposé le cadre analytique fondé sur un triptyque relationnel entre trois pôles interdépendants : les artistes, leurs créations et les espaces urbains. Nous avions également évoqué le principe de penser de façon inséparable si l'on veut comprendre les conditions d'émergence, de circulation et de transformation des pratiques artistiques en ville. L'enjeu n'est donc pas de faire entrer les pratiques dans un schéma, mais de rendre visibles les relations réciproques par lesquelles artistes, œuvres et espaces se co-produisent.

*Entrer par l'artiste : relier échelle urbaine et expériences situées*

Pour rendre cette articulation empirique, la thèse choisit d'entrer par l'artiste et sa création. Cette entrée permet d'articuler l'échelle urbaine et l'échelle individuelle, en tenant ensemble les pratiques, les lieux investis et les conditions de production.

Elle permet également de distinguer deux dimensions de la fabrique urbaine : d'une part, une fabrique « vue d'en haut », portée par les institutions, les urbanistes et les récits officiels de transformation ; d'autre part, une fabrique « vue d'en bas », incarnée par les artistes, leurs expériences et les lieux qu'ils investissent. C'est dans ce cadre que le triptyque met en dialogue les artistes, les expressions artistiques qu'ils mobilisent et la ville dans laquelle ils s'inscrivent.

*Renversement de perspective et échelle*

À partir de cette entrée par les pratiques, la recherche prolonge le renversement de focale engagé précédemment : plutôt que de se limiter à ce que l'art « fait » à la ville, elle interroge ce que les artistes font à la ville à travers leurs pratiques, leurs déplacements et leurs engagements situés. Là où la littérature sur la « ville créative » s'est largement construite dans une perspective macro, centrée sur l'économie, les politiques culturelles et les récits officiels de transformation urbaine, la thèse choisit de déplacer la focale vers une approche micro. Il s'agit d'introduire une dimension

sensible et ordinaire, attentive à la vie quotidienne des artistes qui sont aussi des habitants de la ville.

Ce déplacement d'échelle n'est pas une simple traduction mécanique de la macroanalyse vers le micro, mais relève d'un raisonnement analogique : il s'agit de rapprocher des dimensions souvent traitées séparément, non pour les confondre, mais pour éclairer les relations qu'elles entretiennent entre elles. C'est bien dans ce sens que le triptyque est mobilisé comme un outil qui met en regard le pôle des artistes, celui des productions et celui des espaces urbains, afin de rendre visibles les liens — parfois invisibles — par lesquels ces dimensions se co-déterminent.

*Formulation de la problématique*

À la lumière de ces données, notre projet se situe du côté des groupes d'artistes ayant vocation à créer en ville. Nous prenons en compte l'expérience vécue des artistes, de leurs besoins concrets (comme ceux expliqués dans l'exemple de l'atelier Millefeuille ou dans l'évocation de la nécessité de travailler dans un atelier pour libérer son espace domestique) en mettant en arrière-plan le contexte de la « réussite urbaine » vantée par les aménageurs. Là où les études mettent en avant la scène publique et les festivals comme vitrines d'un aménagement novateur, il s'agit de regarder les espaces et les pratiques de création ordinaires, spécialement dans la façon dont les artistes vivent et expérimentent la ville. C'est précisément cela qui fonde notre problématique : le manque dans la littérature d'une approche située, attentive aux artistes comme « expérienceurs » de la ville et non exclusivement comme vitrine de son succès.

Dans cette perspective, la question centrale peut être formulée ainsi : **comment les expériences concrètes des artistes participent-elles à la fabrique urbaine, et comment les configurations spatiales, politiques et institutionnelles de la ville reconfigurent-elles en retour les conditions de création, les formats d'œuvres et leurs régimes de visibilité ?** Pour observer cette dynamique, la thèse mobilise deux pratiques graphiques complémentaires — le street art et la bande dessinée — dont les régimes de présence urbaine, de production et de circulation diffèrent, tout en offrant des points de porosité. Le choix de Nantes répond à un double objectif : analyser une ville où la culture est intégrée aux politiques de transformation urbaine, et documenter un écosystème local riche où coexistent une scène active de bande dessinée et un tissu dynamique d'acteurs du street art.

Cette problématique se déploie alors à deux niveaux articulés. À l'échelle urbaine, il s'agit d'interroger la relation réciproque entre artistes, œuvres et espaces : la participation de pratiques artistiques à la fabrique du paysage urbain, et l'effet en retour du paysage urbain comme matière première de la création et de la perception de la ville. À l'échelle des domaines artistiques, il s'agit de mettre à l'épreuve le triptyque dans deux univers spécifiques : les formes de présence du street art et leurs ancrages spatiaux ; les modalités d'insertion de la bande dessinée dans la ville et les réseaux qui la soutiennent.

L'hypothèse centrale est que les expériences artistiques contribuent activement à la fabrique urbaine, non seulement par les œuvres produites, mais aussi par les manières d'habiter, de circuler, d'investir et de qualifier les lieux, ce qui engage des formes de socialisation, de réception et de visibilité qui redéfinissent les usages et les représentations de la ville.

# Partie II : LE TRAVAIL DE L'ART SAISI PAR L'ESPACE

La première partie de la thèse, dédiée au cadre théorique et analytique, nous a permis de construire notre approche de la ville sur cette idée centrale : la ville n'est pas seulement un cadre où l'art se déploie, elle est aussi co-produite par les gestes, les relations et les ancrages spatiaux des artistes. Il ne s'agit donc pas d'étudier l'art en soi, mais d'analyser ce que l'art fait à la ville et ce que la ville fait à l'art, dans une dynamique d'interaction continue. Ainsi, nous avons avancé l'hypothèse selon laquelle les artistes, leurs pratiques et leurs lieux d'actions s'entremêlent et l'analyse de cette relation révèle des dynamiques urbaines autrement invisibles.

Afin de comprendre la participation des pratiques de bande dessinée et de street art à la production et à la transformation de la ville, les analyses empiriques de notre enquête s'articulent en deux parties consécutives.

La partie II, cherche à comprendre comment s'organisent concrètement le street art et la bande dessinée à Nantes. Le terme d'organisation fait ici référence aux réalités structurelles et spatiales auxquelles ces pratiques sont confrontées. La réalité structurelle à laquelle nous faisons référence concerne les réseaux d'artistes, d'acteurs politiques et d'institutions. L'organisation spatiale renvoie invariablement aux lieux de création.

Il sera donc question, dans un premier temps, de tout ce qui permet aux artistes de se réunir et de mutualiser leurs efforts dans un lieu dédié. Dans un second temps, il conviendra de démêler les rapports territoriaux attachés aux pratiques afin de creuser leur caractère situé, c'est-à-dire telles qu'elles s'exercent dans le territoire nantais. Il en découlera naturellement une description de la structuration matérielle du domaine artistique qui rend possible la pratique artistique urbaine à Nantes. Il s'agira donc ici de saisir et restituer la création et le réseau d'artiste en art urbain et bande dessinée à Nantes.

# Chapitre 3

# Organisation sociale et spatiale de la création artistique

Si l'on considère l'art comme situé, il convient d'examiner ses conditions spatiales de production. Ce sera le cas pour le street art, dans la section 1, à travers ses codes et les particularités de son déploiement. La bande dessinée sera abordée dans la section 2, notamment par le prisme de sa quête paradoxale d'indépendance et de lien. Ces deux enquêtes s'appuient notamment sur l'élaboration de cartes par les acteurs eux-mêmes pris dans une démarche de formulation graphique et cartographique de leur perception de la ville.

Les conclusions socio-spatiales de cette présence artistique seront enfin tirées de manière à constituer le socle empirique de notre étude dans la section 3.

## Du mapping aux mondes de l'art, méthode d'analyse du street art et de la bande dessinée.

Afin de décrire les structures propres aux pratiques de street art et de bande dessinée, telles qu'elles s'organisent en ville, nous croisons deux perspectives : celle des chaînes de valeurs locales, issue de travaux de *mapping* des industries créatives (O'connor 2007), et celle de chaînes de coopérations, développée par Howard Becker sur les mondes de l'art (Becker 1988).

Le vocabulaire de la *production* et du *mapping* (inventaire, cartographie, quantification) a été introduit dans le contexte des *industries créatives* comme levier de développement économique et outil de repositionnement global des villes désindustrialisées. Il s'agit d'un outil permettant de faire un inventaire visant à quantifier et classifier les secteurs culturels en termes d'emplois, de

contribution au PIB ou d'exportations et ainsi de rendre visible un secteur en expansion en termes d'emplois, d'acteurs et de contributions au PIB (DCMS, 1998)[73].

Dans notre cas, l'inspiration de la méthode de mapping (cartographie) et des travaux de Justin O'Connor repose sur sa capacité à inclure toutes les fonctions auxiliaires et non créatives (techniciens, fournisseurs de matériaux, agents, lieux de diffusion) rendant possible la pratique et systémique la compréhension de la filière culturelle au sein de la ville (O'connor 2007). Le terme « filière » ou « filière de production », emprunté au vocabulaire économique, désigne classiquement une succession d'étapes allant de la création à la consommation, en passant par la production et la distribution (Sekkat 1987). La chaîne de valeur, quant à elle, est un outil analytique complémentaire : elle met en lumière la manière dont la valeur – économique, symbolique ou sociale – est produite et circulée à chaque étape de la filière, en identifiant les acteurs stratégiques, les dépendances et les points d'innovation (voir fig. 1). Combinée au mapping, elle permet d'analyser concrètement comment la production artistique s'organise, de la création à la diffusion, en incluant les infrastructures, les lieux de médiation et les réseaux de coopération.




Figure 36 : L'exemple illustrant les étapes de production dans l'industrie de l'édition au Royaume-Uni en arts graphiques et les acteurs qui s'impliquent selon le modèle de chaîne de valeur, DCMS, 1998.

Cette approche décrivant les étapes de production initiée avec le *Creative Industries Mapping Document* (DCMS, 1998) au Royaume-Uni, vise à rendre visibles les contributions économiques et territoriales des industries créatives (Voir fig. 36). Cependant, l'usage de ces vocabulaires invite à un détour théorique. Les années 1980 ont profondément transformé la manière de penser la

[73] Le premier document de cartographie des industries créatives (Creative Industries Mapping Document DCMS 1998) du gouvernement britannique pour avoir quantifier la contribution du secteur à l'économie britannique, 1998.

culture. Comme nous l'avons discuté au chapitre 1, l'évolution du terme culture sous l'effet de passage d' « industrie culturelle » à « industries créatives », depuis la critique d'Adorno jusqu'à son intégration dans les politiques économiques et urbaines contemporaines, rend visible une tension entre les valeurs culturelles et les impératifs économiques au sein de ces secteurs. Globalement, les sources couvrent à la fois les données sectorielles quantifiables du domaine créatif et industrialise le domaine en donnant une image selon la structuration économique.

Depuis la fin des années 1990, nombreuses critiques méthodologiques, en particulier dans les premières itérations de ce type de modèle, ont été exprimées. L'approche initiale a été largement critiquée, précisément parce qu'elle produisait des chiffres nationaux sans référence spatiale ou contextuelle détaillée, malgré son nom *mapping* (cartographie). Andy Pratt (2004) a souligné l'incohérence d'un *mapping qu*i ne produisait ni cartes ni vision territoriale, réduisant les pratiques à des statistiques nationales. Justin O'Connor, chercheur en économie culturelle et consultant pour les institutions politiques publiques, qui avait initialement participé à ces dispositifs à Manchester (1998), a lui-même pris de la distance, dénonçant par la suite la réduction de la culture à une simple variable économique(O'Connor 2024).

En effet, les travaux de Justin O'Connor sur Manchester ont montré comment la culture et l'art ont progressivement été intégrés au registre des *industries créatives*, puis cartographiés et évalués en termes de filières productives (O'Connor 2007). Ce tournant, qui visait à faire du Royaume-Uni « l'atelier créatif du monde globalisé », a contribué à valoriser les pratiques artistiques pour leur rendement économique et leur rôle dans la régénération urbaine. O'Connor souligne toutefois que cette assimilation de la culture à une industrie a des effets ambivalents : si elle permet de rendre visibles les chaînes d'interdépendance et la structuration des secteurs culturels, elle tend aussi à réduire l'art à une fonction productive, au détriment de ses dimensions politiques, sociales et démocratiques. Dans son ouvrage récent *Culture is not an Industry* (2024), il plaide ainsi pour un renouvellement du contrat social de la culture, qui ne saurait se limiter à une logique industrielle.

C'est dans cette tension que s'inscrit le choix d'employer ici le terme de « chaîne de valeur » : non pas pour assimiler l'art urbain ou la bande dessinée à une industrie culturelle au sens strict, mais pour utiliser la capacité descriptive de ce modèle, permettant de présenter la structuration matérielle du domaine artistique telle qu'elle s'organise en ville. C'est ainsi que nous allons pouvoir qualifier concrètement les enchaînements, les lieux et les relations qui rendent possible

la fabrique artistique à Nantes : les lieux où elles émergent, les réseaux qui les soutiennent, les enchaînements concrets qui mènent de la création à la diffusion. Dans ce sens, nous reprenons l'outil de la « cartographie »au sens géographique du terme, à une échelle urbaine et située : une lecture géographique attentive aux liens entre pratiques artistiques et espace.

Pour éclairer cette matérialité, nous articulons cette description (cartographie adaptée à notre cas) à la sociologie de l'art d'Howard Becker (1988). Sa notion de *monde de l'art* invite à considérer la création comme un processus collectif et encastré, reliant les artistes à tout un ensemble d'acteurs du domaine (techniciens, éditeurs, institutions) et aux lieux de production. Ainsi, ce cadre nous permettra de penser les interdépendances, les coopérations et les infrastructures qui conditionnent l'existence même des œuvres.

Malgré leurs différences fondamentales en termes de supports, de temporalités, de régimes de visibilité, le street art et la bande dessinée partagent une même condition urbaine. Tous deux impliquent un rapport d'interdépendance avec leur environnement spatial et social. La notion de « mondes de l'art » qui décrit la création artistique comme un processus collectif, ancré dans un réseau de coopérations, de médiations et d'infrastructures, invite à considérer la création artistique comme un système où artistes, techniciens, éditeurs, institutions, lieux de formation, d'exposition, de stockage ou de diffusion, participent tous à la matérialité de l'œuvre. Dans cette perspective, les lieux ne sont pas de simples décors : ils façonnent les œuvres, les relations professionnelles et les trajectoires artistiques.

En croisant ces deux cadres, chaîne de valeur et chaîne de coopération dans le monde de l'art, nous cherchons à produire une lecture située des chaînes de production artistique urbaines : une lecture qui montre comment ces domaines s'organisent collectivement dans le tissu urbain, depuis les premières étapes de création jusqu'à la mise en visibilité. Cette perspective nous permettra également de construire une cartographie des lieux, des circulations et des articulations concrètes entre espaces, pratiques et acteurs. Où travaille l'artiste ? Où rencontre-t-il ses pairs, ses lecteurs, ses commanditaires ? Quels lieux facilitent ou contraignent la production ? Il s'agira de comprendre les conditions collectives et territoriales qui rendent possibles certaines formes de création artistique en ville et de reconstituer ces liens par la cartographie.

Pour ce faire, le chapitre s'organise en deux sections. La première est consacrée à l'art urbain : elle analyse la structuration de la scène nantaise, ses codes, ses collectifs, ses tensions avec l'institution, ses lieux d'ancrage et ses dispositifs de médiation. La seconde se concentre sur la bande dessinée : elle décrit l'évolution de l'édition indépendante, la géographie de ses lieux de création, les formes de coopération artistique, ainsi que les modes de diffusion portés notamment par des structures comme la Maison Fumetti. Ensemble, ces deux volets permettent de restituer les logiques concrètes qui rendent possible la création artistique à Nantes, en posant les bases empiriques de ce que le chapitre suivant interrogera sous un angle plus symbolique, politique et affectif.

## 1. Paysage nantais du street art : codes esthétiques, coopération et tensions

À la croisée des sphères esthétiques, sociales et politiques, le street art engage un dialogue direct avec l'espace urbain. Qu'il s'agisse de graffiti, d'interventions éphémères, de fresques monumentales ou d'expressions plus discrètes, cette pratique artistique transforme la ville en support, en atelier et parfois en scène. Dans cette section, nous cherchons à comprendre les conditions concrètes dans lesquelles le street art se déploie à Nantes. Comment cette pratique, à la fois codifiée et en constante redéfinition, s'inscrit-elle dans un cadre urbain fait d'attentes institutionnelles, de réglementations, mais aussi de résistances et de marges d'autonomie ? Il s'agit d'appréhender le street art comme une pratique située, dont les formes, les styles et les dynamiques émergent au contact des spécificités territoriales.

Afin d'analyser la structuration du paysage de l'art urbain nantais, ses codes, ses collectifs, ses tensions avec l'institution, ses lieux d'ancrage et ses dispositifs de médiation, nous nous appuyons sur les entretiens menés avec des artistes. Il s'agira ici de décrire l'organisation du monde de l'art urbain à Nantes et les tensions qui traversent ses pratiques : entre reconnaissance institutionnelle et attachement aux logiques informelles, entre création libre et encadrement administratif, entre héritage du graffiti et évolution vers des formes esthétiques plus consensuelles.

La rédaction de cette section repose sur les entretiens que nous avons menés avec les artistes. Les protagonistes dont nous avons anonymisé les noms, sont les suivants : Abel, artiste urbain graffeur, membre fondateur du collectif Plus de Couleur, également membre de la Fédération de l'art urbain, originaire de Tours, il vit à Nantes ; Thibaud artiste-auteur, graffeur, également membre du collectif Plus de Couleur et de la Fédération de l'art urbain, originaire de Montpellier, il s'est installé d'abord à Saint-Nazaire, puis à Nantes ; Alice, artiste urbaine, graffeuse, comme Abel et Thibaud, affiliée à la Fédération de l'art urbain et seule artiste urbaine féminine que nous avons interrogé, elle est aussi la plus jeune (23 ans lors de l'entretien en 2022) ; Éric, artiste, graffeur qui a voulu garder l'anonymat ; Géry, artiste, graffeur, invité à Nantes à l'occasion d'une peinture murale initiée par « Le Mur Nantes », après avoir vécu à Paris, il s'est installé à Marseille ; Quentin, street artiste, spécialisé en collage, originaire de Nantes où il est actif. Ary, artiste urbain,

graffeur, membre du collectif Plus de Couleur, qui a vécu à Paris puis à Brest et vit désormais à Nantes.

### 1.1 Une fresque, un effacement, une commande : modes de création en pratiques murales à Nantes

Si le street art devient un effet presque banal et décoratif de toute ville et si les municipalités tendent à faire appel aux street artistes pour habiller des murs aveugles ou ajouter de la couleur à des artères grises ou des quartiers peu animés, il ne perd pas toute dimension politique. Plus encore, son usage, spontané ou commandé, suscite des réactions vives, à la mesure d'un art qui n'en a pas terminé avec les revendications, les demande de comptes, l'expression d'un désaccord avec des orientations municipales jugées parfois trop lisses.

Sur un mur de l'île de Nantes, à deux pas du quai Wilson, un visage est apparu, puis a disparu, puis est revenu sous d'autres traits. Celui de Steve Maia Caniço, jeune homme décédé lors d'une charge policière pendant la fête de la musique en 2019. Très vite, après le drame, une fresque militante a été peinte par des graffeurs du collectif Contre Attaque alors appelé Nantes Révoltée (Fig. 37). Régulièrement vandalisée, puis effacée, repeinte (fig. 38), elle a servi de lieu de mémoire… Un cycle d'apparitions et d'effacements qui témoigne à la fois de la précarité de l'expression artistique dans l'espace public et de sa puissance symbolique.




Figure 37 : L'ancienne fresque réalisée par deux graffeurs du collectif Nantes Révoltée en hommage à Steve Maia Caniço. © Erwan Corre via Wikimedia Commons

Quelques mois plus tard, le mur est géré par le collectif Plus de couleurs, implanté dans les locaux attenants. À l'initiative d'une nouvelle œuvre, le collectif recouvre la fresque initiale par un portrait de James Baldwin, réalisé par l'artiste parisien La Fleuj. Pour conserver l'hommage à Steve, un autre pan de mur, dans le prolongement des locaux, affiche le portrait expurgé du jeune homme décédé. Le nouvel occupant des locaux explique : « On l'a [la fresque de Steve] repeint en noir pour préparer une transition vers une nouvelle œuvre. » [74].

Ce déplacement spatial et symbolique suscite alors un débat vif dans le milieu « militant et techno » et fait l'objet d'un article dubitatif dans la presse en ligne, liée aux graffeurs de l'hommage

[74] La nouvelle fresque suscite la perplexité des observateurs attentifs de la contre-culture à Nantes. Le portrait de "l'écrivain afro-américain James Baldwin, militant antiraciste et homosexuel", y est assimilée à une " habile mise en scène municipale pseudo-subversive": https://contre-attaque.net/2021/10/10/la-fresque-contre-la-repression-remplacee-par-un-mucus-insurrectionnel-selon-lauteur-du-recouvrement consulté le 20.01.26




Figure 38 : Montage proposé par le site contre-attaque.net

initial à Steve[75] : fallait-il transformer ce mur militant en fresque poétique ? Était-ce une forme d'adoucissement de la mémoire, ou une manière de résister autrement, plus subtilement ? Ce cas n'est certainement pas le premier montrant une sorte de coulisse derrière un mur peint par une forme de street art. Cette pratique paraît ambiguë, d'un côté spontané, souvent illégale, et de l'autre encadrée, portée par des structures ou associations, subventionnées par la puissance publique, et produite dans des logiques proches de la commande. En partant de ce cas emblématique, les reconfigurations concrètes du processus de création sont questionnées. Qui décide de ce qui est peint, où, quand, et pourquoi ? Quelles sont les marges de manœuvre des artistes dans ces nouveaux cadres de production ? En filigrane, celui-ci interroge la frontière poreuse entre art de rue et art urbain.

En ce qui concerne Nantes, l'émergence des pratiques murales – qu'il s'agisse de graffiti, de tags ou d'autres formes d'expression visuelle dans l'espace urbain – ne peut être dissociée de leur inscription dans un contexte local, tant social que politique. Ces pratiques, qui se développent à partir des années 1980, relèvent d'un rapport situé à la ville, à ses marges comme à ses interstices.

Dans ce cadre, il est essentiel de souligner que le street art nantais s'est construit en continuité avec la culture du graffiti, dont il reprend non seulement les codes esthétiques, mais aussi une partie des logiques d'occupation de l'espace. Il ne s'agit pas d'un art urbain apparu ex nihilo, mais bien d'un prolongement – parfois conflictuel, parfois coopératif – d'une scène graffiti déjà active. Ce développement s'inscrit dans une dynamique locale où les initiatives, les discours et les termes employés révèlent un système d'interdépendance entre les différentes formes de création urbaine.

Dans son enquête menée entre 2013 et 2016, la sociologue Virginie Grandhomme propose une lecture fine du graffiti nantais, à travers une immersion prolongée dans le quotidien des graffeurs. Suivant leurs trajets, y compris dans des contextes illégaux, elle met au jour une pratique initialement solitaire et transgressive, portée par des gestes rapides, nocturnes et souvent illisibles. Ce marquage du territoire, de « leurs rues » (Grandhomme 2013) souvent périphériques

[75] Article du média *Street Press* consulté le 20.01.26 : https://www.streetpress.com/sujet/1635427442-nantes-fresque-steve-maia-Cani%C3%A7o-mort-police-loire-remplacee-%C5%93uvre-tags-extreme-droite

ou abandonnées, n'est pas simplement destiné à interpeller les passants, mais constitue avant tout un moyen pour les auteurs de « suspendre les effets des mécanismes de triage » propres aux parcours sociaux classiques. Le graffiti devient ainsi un moyen de s'approprier un espace, de se positionner symboliquement dans une ville en transformation, parfois excluante (Grandhomme 2013).

Ces gestes individuels s'inscrivent progressivement dans des formes collectives, à travers la formation de communautés de pratique. Josselin Le Claire identifie trois types de collectifs d'artistes urbains à Nantes : la bande d'amis informelle, le *crew* codifié sans existence juridique, et le collectif institutionnalisé, souvent structuré en association (Le Claire 2021). Ces communautés, animées par une passion commune et un ancrage territorial fort, développent des stratégies spatiales différenciées, fortement conditionnées par l'attitude des pouvoirs publics.

À Nantes, les pratiques murales se déploient selon des spatialités contrastées, étroitement liées à leur statut — illégal, toléré ou légal — et aux formes de visibilité recherchées. Les pratiques illégales se concentrent majoritairement dans des espaces à forte exposition visuelle mais en marge des circuits institutionnels : murs longeant les voies ferrées, infrastructures autoroutières, palissades de chantiers ou bâtiments désaffectés. Ces lieux, souvent situés en périphérie immédiate des circulations urbaines, permettent une visibilité maximale tout en maintenant une certaine distance avec les espaces de contrôle, comme l'illustre le graffiti dissimulé sous le pont de Haudaudine, en bord de Loire (fig. 39), ou encore les interventions observées sur un parking d'immeuble et un bâtiment abandonné en bord de l'Erdre, rue Didienne et près de la rue de la Trémissinière (fig. 40).



Figure 39 : Sous le pont Haudaudine, Ile de Nantes





Figure 40 En haut : Parking d'un immeuble, Rue Didienne, Nantes, 31.03.2022, en bas : Au bord de l'Erdre, près de Rue de la Trémissinière, Nantes



Figure 41: Sous le pont du Canal St Felix, 15.04.2022




Figure 42 : Rue Paul-Nizan,15.04.2022

Les pratiques dites tolérées investissent quant à elles des espaces urbains plus souples, caractérisés par des usages intermédiaires et des temporalités incertaines. Friches industrielles, dents creuses ou abords de canaux constituent des supports privilégiés, notamment dans des secteurs en transition ou en reconversion, comme le sud-ouest de l'Île de Nantes ou Bas-Chantenay. Le passage sous le pont du canal Saint-Félix (fig. 41), emprunté pour rejoindre le Lieu Unique et ponctuellement mobilisé lors du Voyage à Nantes, illustre ce type d'espace public intermédiaire, à la fois fréquenté, aménagé et ouvert à des formes d'intervention murale non strictement encadrées.

Enfin, les pratiques légales prennent place sur des murs explicitement autorisés ou dans le cadre de dispositifs institutionnels soutenus par la municipalité, notamment à travers le Plan Graff mené avec l'association Pick-Up Production. La rue Paul-Nizan constitue un exemple emblématique de cette ouverture encadrée : le mur y est intégralement dédié à la pratique libre de la peinture murale (fig. 43), à proximité immédiate d'autres espaces reconnus pour ces usages, comme le parc

Vincent-Gâche (fig. 43), également fréquenté par les skateurs. Dans ces contextes, l'art mural s'étend parfois au-delà des murs stricto sensu, investissant des surfaces plus discrètes mais très visibles du quotidien urbain — compeurs électriques, bancs, jardinières ou autres éléments de mobilier (fig. 44). À l'inverse, même au cœur du centre-ville, certaines interventions demeurent en position marginale, comme le mur situé derrière les toilettes publiques de la rue de la Calvaire, partiellement masqué par le mobilier urbain (fig. 45), révélant les jeux de visibilité et de dissimulation à l'œuvre jusque dans les espaces les plus centraux.

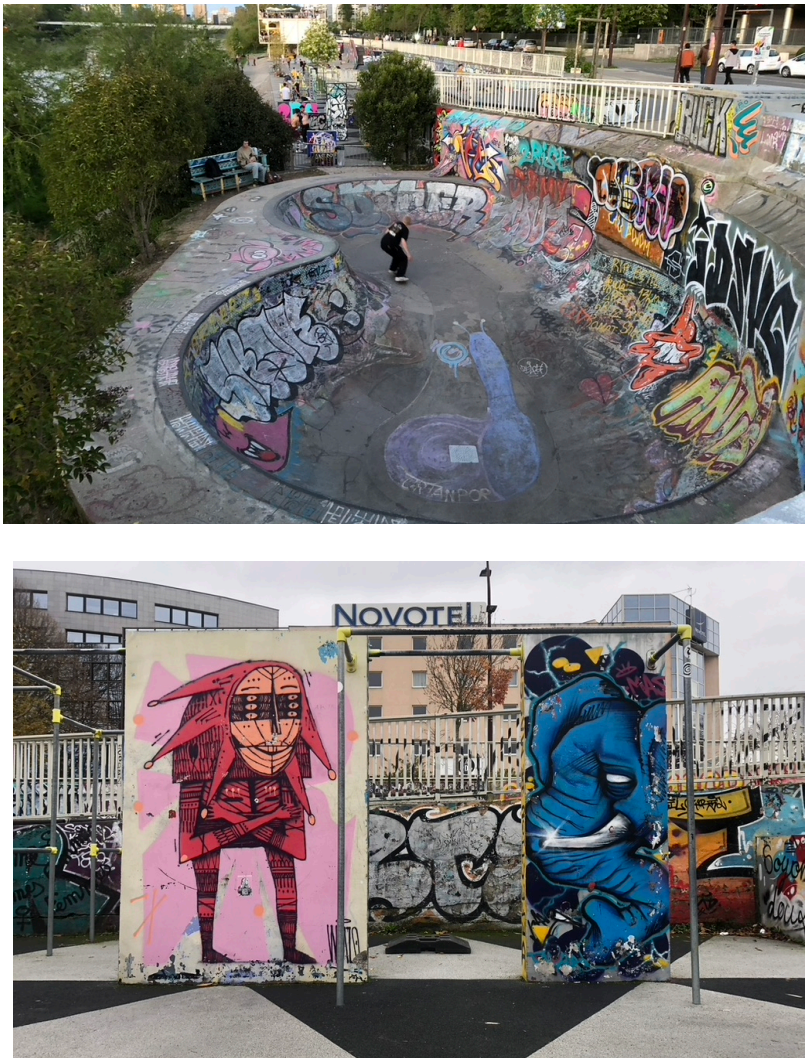



Figure 43 : 8 En haut et en bas Vincent Gache Skatepark

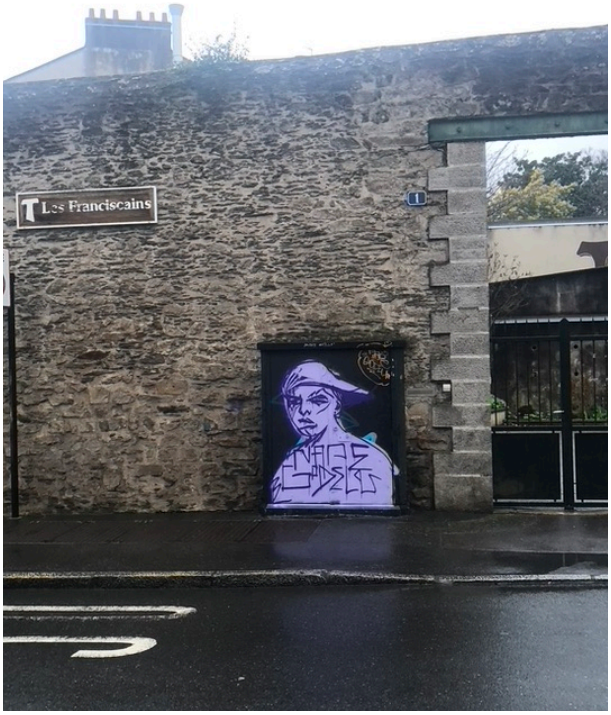





Figure 44 en haut : Rue Colonel Desgrées du Lou, compteur électrique, en bas Rue Mobillon




Figure 45 : Une fresque tagé, Rue du Calvaire

Cette cartographie des pratiques révèle combien l'inscription spatiale de l'art urbain est conditionnée par une écologie urbaine spécifique, faite de politiques locales et de régulations implicites, mais aussi de stratégies d'appropriation portées par des groupes organisés. Elle met également en évidence le rôle des nouvelles surfaces créées par les chantiers en cours, en particulier dans les zones centrales de la ville, ainsi que l'investissement de l'ensemble des murs et surfaces existants susceptibles d'être peints.

### a. Définitions du street art par les artistes : codes et tensions esthétiques dans la création murale

> « Impossible de circonscrire de manière consensuelle la définition du street art sur la seule base de ses techniques, de ses lieux d'expression ou de ses auteurs. » (Van Essche 2021 : 6).

Définir le street art ou l'art urbain constitue un exercice délicat pour les artistes eux-mêmes, tant ces pratiques résistent aux catégorisations stabilisées et aux frontières nettes. La difficulté à

nommer ou à circonscrire leur champ d'action renvoie moins à un flou qu'à des pratiques en tension constante avec leurs conditions d'inscription dans l'espace urbain.

Cette partie s'attache à montrer que les distinctions entre street art, art urbain et graffiti sont évolutives, dépendantes des contextes, des trajectoires et des transformations de l'espace public. Ces pratiques se construisent dans un rapport dynamique à la ville, en dialogue — parfois conflictuel — avec les cadres institutionnels et juridiques qui tentent de les définir et de les réguler.

La manière dont les termes « street art », « art urbain » et « graffiti » sont employés par les artistes varie selon leurs parcours et leurs expériences. Certains artistes que j'ai interrogés à Nantes insistent sur des différences notables entre ces pratiques, tandis que d'autres les perçoivent comme des catégories fluides, parfois interchangeables. Pour beaucoup, le graffiti est associé à une recherche de visibilité rapide, d'illisibilité volontaire, et à un engagement direct dans l'espace urbain, souvent en opposition aux cadres institutionnels. Le street art, quant à lui, est parfois vu comme une pratique plus accessible et « politiquement correcte » (entretien avec Alice), capable de dialoguer avec des sphères institutionnelles ou commerciales.

Ces distinctions sont indissociables du rapport particulier des artistes à l'espace urbain. À cet égard, les lieux et les surfaces choisis ne sont pas de simples supports : ils jouent un rôle actif dans le processus de création. Les artistes cherchent des « spots » spécifiques, des lieux souvent éphémères mais stratégiques, qui permettent à leurs œuvres de résonner avec leur environnement urbain (Fig. 46). À Nantes, ces lieux incarnent également les dynamiques locales, reflétant la manière dont les transformations de la ville influencent et inspirent les pratiques artistiques.







Figure 46 En haut : Rue Joyau, Nantes, 29.01.2025
En bas : Un conteneur municipal de recyclage du verre offre une visibilité proportionnelle à l'intensité de son utilisation pour les graffeurs, Rue La Noue-Bras-de-Fer , Nantes

*Enjeux économiques et modalités de la commercialisation dans les pratiques murales*

> « Le street art, c'est un dérivé très capitaliste de la pratique de l'art urbain, il est politiquement correct » (Alice, 2022)

Le street art répond à une préparation technique pour les artistes : il faut notamment se procurer du matériel et repérer des lieux où peindre. Sa pratique fait également l'objet d'une prise de position politico-esthétique dont il est possible de recueillir l'expression. C'est l'un des objets de ma visite au magasin de bombes, Street Control, 16 rue des Olivettes, à Nantes.

Je suis avec Alice et Éric, dans l'arrière-salle du magasin, entourés de cartons débordant d'aérosols et d'objets divers. La discussion s'ouvre sur une question de définition : où tracer la ligne entre le street art et le graffiti ?

Lors de mes premiers entretiens, j'utilisais principalement le terme *street art* pour désigner toutes les formes d'expression qui investissent les murs urbains, sans différencier le graffiti, le tag, le collage ou les fresques. Cette approche, que Christian Gerini qualifie de « fourre-tout » (Gerini 2015) traduisait une certaine naïveté de ma part. Je pensais que ce terme générique reflétait un consensus, une volonté commune d'appartenir à un même univers artistique en expansion.

Dans le magasin, je suis avec Alice, qui s'occupe de la clientèle ce jour-là, et Éric, un graffeur de passage. Lorsque j'évoque le street art pour contextualiser ma recherche, Alice me reprend immédiatement : « Les graffeurs, en général, n'aiment pas utiliser le terme "street art", parce que c'est un dérivé très capitaliste de la pratique de l'art urbain ». Pour elle, le graffiti est indissociable de la lettre, de la signature, tandis que le street art renvoie à des formes plus figuratives et accessibles, souvent associées aux fresques ou aux pochoirs. Éric, de son côté, préfère utiliser le terme street art, mais avec une certaine distance critique. Il explique que le street art est perçu comme politiquement correct, particulièrement lorsqu'il s'agit d'œuvres comme celles visibles dans le centre-ville de Nantes. Ces créations, souvent monumentales et figuratives, lui évoquent le travail de Mika[76] : des œuvres esthétiques, figuratives mais dépourvues de toute provocation.

[76] Voir les quelques exemples de l'artiste, Figure 24 : Illustrations de l'artiste Mika, adaptées à différents supports du mur à l'objet de consommation (chapitre 3).

Ces deux graffeurs décrivent le graffiti comme une forme d'expression de l'ego : une recherche constante de reconnaissance au sein du milieu des graffeurs, sans nécessairement chercher l'approbation du grand public. « C'est beaucoup d'ego, c'est beaucoup pour se le faire soi-même », explique Éric. Les graffeurs cherchent des lieux où leur nom pourra être vu par le plus grand nombre, tout en restant anonymes, opérant souvent dans l'ombre. Cette quête de visibilité, sans reconnaissance officielle, contraste avec les street artistes, qui, selon Alice, recherchent une forme de validation publique plus large. Cependant, même au sein de cette division, les artistes ne sont pas toujours figés dans une seule pratique. Elle reconnaît qu'il lui arrive de produire des œuvres plus figuratives : « Quand je fais du figuratif, j'estime que c'est du street art. » Elle explique que pour elle, le graffiti reste fondamentalement lié à l'écriture, alors que le street art, dans son essence, vise à parler au plus grand nombre à travers des images reconnaissables et des messages plus explicites.

*Reflexes de graffeur : visibilité rapide, illisibilité volontaire*

> « Le graffiti est très codifié : idée de longévité, c'est-à-dire être vu le plus possible sans avoir de problèmes. » (Gery, 2022)

Les spécificités esthétiques et techniques du graffiti résident notamment dans l'usage de la bombe aérosol, dans la recherche de style personnel et dans le respect de règles implicites qui structurent la reconnaissance entre pairs. Les lettrages sont au cœur de cette esthétique, avec des variations complexes de formes, de couleurs, d'effets 3D et de superpositions. La lettre, outil fondamental du graffiti, constitue à la fois un matériau de base et un terrain d'expérimentation visuelle. L'écriture est faite pour être lue et est composée de signes, eux même pensés pour être compris immédiatement. Les graffeurs jouent cependant avec ces conventions en explorant un paradoxe : rendre leur travail visible tout en adaptant des codes de l'illisibilité. Ce défi esthétique qui repose sur une tension entre lisibilité et complexité est une des caractéristiques majeures de cette pratique. La recherche de visibilité rapide, propre au graffiti, influence directement le style des graffeurs et oriente leurs choix techniques et visuels.

Parmi ces styles, deux d'entre eux se distinguent par leur popularité et leur impact visuel : le *flop* et le *wild style*.

Toujours derrière la boutique de bombes, Alice retourne à la caisse pour s'occuper des clients. Éric me demande si je connais le *wildstyle* en graffiti. Il prend un air aussi sérieux qu'enthousiaste, allume son téléphone et me montre des exemples. Il souligne : « le flop a pour vertu d'être très visible, parce que ça prend vite une place, ça se fait très rapidement ». Le besoin de marquer l'espace en peu de temps a joué un rôle central dans l'évolution du graffiti, notamment avec des styles comme le flop, caractérisé par sa rapidité d'exécution et sa capacité à occuper de larges surfaces.

Le *wildstyle*, incarne une approche complexe et codée du graffiti, où les formes et les lettres s'entremêlent dans une telle densité qu'elles deviennent presque illisibles pour les non-initiés. « C'est un style à part entière », affirme Éric, en expliquant que « pour un public non averti, ils vont passer devant et plutôt s'identifier à la forme générale du graffiti en lui-même, plutôt que de trouver directement les lettres et le sens direct du truc ». Cet enchevêtrement n'est pas seulement esthétique, il est un moyen pour les graffeurs de protéger leur art, de maintenir une distance entre leur pratique et les attentes du grand public. Contrairement au street art, qui cherche souvent à attirer le regard avec des images accessibles, le graffiti, notamment dans ses formes les plus complexes, défend un art codé, destiné à un cercle restreint.

Comme l'explique Éric, « la 'bulle graffiti' a ses propres codes internes, mais elle fait partie de cette bulle plus large qu'on appelle les arts urbains ». Alors que le street art a gagné en reconnaissance institutionnelle et en popularité auprès d'un public plus large, le graffiti conserve une dimension subversive, inscrite dans une tradition d'illisibilité et de non-conformité.

*Reflexes de graffeur : circuler, marquer la beauté*

Le graffiti vandale constitue une forme singulière d'expression urbaine, marquée par son inscription illégale, son ancrage communautaire et sa mise à distance assumée des circuits institutionnels de l'art urbain. À travers les récits de Géry, également connu sous le blaze d'Alfe, se dessine une posture artistique en tension : entre la volonté de visibilité et la revendication d'une illisibilité assumée ; entre le marquage territorial et la circulation mobile des supports ; entre l'héritage du graffiti américain et une méfiance envers un art urbain dont on peut craindre qu'il soit formaté par les institutions.

Pour Géry, la distinction entre « graffiti », « street art » et « art urbain » ne relève pas seulement d'un débat sémantique : elle structure des manières différentes de faire, de se positionner et

d'exister dans l'espace public. Le graffiti vandale, en particulier, appartient à une scène alternative, souvent invisibilisée, dotée de codes esthétiques, techniques et sociaux propres. L'artiste, lui-même issu de cette culture, témoigne de son inscription dans un monde à part, aux règles distinctes de celles du street art institutionnalisé :

> « [Les street artistes] c'est plus les gens qui font les fresques comme ça. Tu vois. Donc moi, je viens d'une autre scène. […] C'est comme un groupe de punk rock, un groupe de hard rock, quoi. » (Géry, octobre 2022)

Cette analogie avec les sous-cultures musicales souligne une dimension identitaire forte. Le graffiti vandale ne se limite pas à un geste pictural : il incarne un mode d'engagement dans l'espace urbain, fondé sur la transgression, la quête de visibilité hors des circuits légitimes et l'appartenance à un groupe. Jeff Ferrell dans *Crimes of Style* (1993)[77], ces pratiques sont indissociables de leur marginalité :

> « The phenomenal growth of, and subsequent attempts to suppress, hip hop graffiti [are] indicative of injustice and inequality within the United States. »

Le graffiti vandale devient ainsi un acte de résistance symbolique, un moyen d'expression pour des individus souvent relégués aux marges sociales ou urbaines. Cette marginalité, loin d'être un simple contexte, constitue un moteur identitaire, une ressource stylistique et une posture critique.

La distinction du graffiti s'exprime aussi dans les logiques d'action. Contrairement aux fresques murales autorisées ou commandées, le graffiti vandale repose sur une tension permanente entre visibilité et transgression. Comme le résume Géry : « Graffiti est très codifié : idée de longévité, c'est-

[77] Jeff Ferrell est une référence majeure des études ethnographiques sur le graffiti et les cultures urbaines aux États-Unis. Dans *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality* (1993), puis dans plusieurs articles et ouvrages ultérieurs fondés sur des enquêtes de terrain menées notamment à Denver, il analyse le graffiti writing comme une pratique indissociable de sa marginalité sociale et politique. Ferrell décrit le graffiti comme une forme de résistance subculturelle et, plus largement, comme une réponse aux inégalités et aux mécanismes de contrôle politique et économique (Ferrell, 1995 ; 1996). Il souligne également le rôle central du tagging dans l'économie symbolique du graffiti, condition de possibilité des formes plus élaborées de *piecing* (Ferrell, 1996). Dans ce travail, ces références sont mobilisées principalement pour situer historiquement et théoriquement les approches ethnographiques du graffiti aux États-Unis, sans prétendre à une analyse exhaustive de l'ensemble de l'œuvre de Ferrell.

à-dire être vu le plus possible sans avoir de problèmes. » La visibilité constitue un enjeu central, mais elle est modulée par une forme de tactique urbaine. Le choix des supports n'est jamais aléatoire :

> « Je veux que ça se voit et donc, par contre, je suis prêt à faire tout. Pas un tribunal, pas une institution, parce que déjà, je sais que ça va être effacé tout de suite. […] En fait, après, c'est très codifié. Il y a des choses qu'on fait, des choses qu'on ne fait pas. On ne peint pas une voiture, on ne peint pas un musée, on ne peint pas un commissariat, ça va être stupide, ça ne nous apporte que des problèmes. Il y a aussi cette idée de longévité, c'est-à-dire être vu le plus possible sans avoir de problèmes. » (Géry, 2022)

Ce témoignage met en lumière l'existence d'un code moral et d'une éthique propre à la scène graffiti. Il ne s'agit pas d'un vandalisme aveugle, mais d'une pratique située, attentive aux conséquences, sélective quant aux supports. Le graffeur négocie en permanence entre l'impact visuel, la durée de vie potentielle de l'œuvre et les risques encourus. Cette rationalité informelle renforce le sentiment d'appartenance à une communauté de pairs, régie par des normes internes précises.

Toujours selon Ferrell (1996), cette scène marginale est traversée par des enjeux politiques et culturels plus larges. Le graffiti vandale constitue une manière d'exister dans des espaces souvent délaissés ou réprimés, et de s'y affirmer collectivement. Il devient une manière d'habiter la ville en la redéfinissant depuis ses marges, une forme de résistance par l'image face à l'effacement institutionnel.

Les supports investis – trains, murs aveugles, ponts, friches, voies ferrées – et les techniques mobilisées – bombes aérosols, rapidité d'exécution, maîtrise du lettrage – traduisent une exigence de visibilité et de reconnaissance entre pairs. Mais au-delà de la performance visuelle, c'est aussi une logique d'auto-formation, de circulation des styles et d'occupation éphémère de la ville qui s'installe.

*Tensions avec l'institution : reconnaissance et résistance*

Les tensions avec l'institution viennent renforcer la démarcation éthique et pratique interne à la scène graffiti. Tout en étant visible, ce type de graffiti vandale codifié relevant de la culture writing, fondé sur une éthique interne de la visibilité maîtrisée demeure volontairement en dehors des

espaces légitimes de l'art urbain. Cette mise à distance ne relève pas d'une invisibilité subie, mais d'un positionnement assumé face aux cadres institutionnels de reconnaissance.

Géry critique ainsi frontalement l'évolution des festivals d'art urbain, dont il souligne les logiques de sélection fondées sur la notoriété des artistes et sur une esthétique largement décorative, éloignée des principes du graffiti :

> « Les festivals, c'est pour ceux qui ont un nom. On les appelle pour faire ce qu'ils savent faire. […] Moi, j'en ai fait quelques-uns, mais c'est pas pour nous, c'est plus les fresques. » (Géry, 2022)

À ces pratiques institutionnalisées, il oppose une forme d'écriture urbaine plus brute, plus ancrée dans l'illégalité assumée, et moins sujette à une marchandisation de l'espace. La commande, la décoration urbaine, les logiques événementielles sont perçues comme des compromis, voire comme une dilution du geste originel.

Cette posture critique fait écho à ce que Boltanski et Chiapello (1999) identifient comme la « critique artiste », centrée sur la dénonciation de la perte d'autonomie, de l'instrumentalisation de la créativité et de la standardisation des formes d'expression dans les dispositifs institutionnels et marchands. Les auteurs montrent ainsi comment les valeurs de liberté, d'authenticité et de création, historiquement portées par les artistes, sont progressivement intégrées et neutralisées par les nouvelles formes d'organisation du capitalisme culturel (Boltanski et Chiapello 1999).

Cette critique s'inscrit plus largement dans des analyses portant sur les processus d'institutionnalisation des pratiques artistiques initialement subversives. À un niveau plus empirique, les analyses de Lachmann (1988) ou Macdonald (2001) montrent ainsi que l'intégration du graffiti dans des cadres institutionnels passe par une domestication progressive de sa forme et de son sens, rendant acceptable un art initialement transgressif. L'institutionnalisation du graffiti transforme dès lors non seulement son statut, mais également son impact politique, en neutralisant en partie la charge critique qui caractérisait ses formes originelles.

### b. Le rôle symbolique et l'accessibilité du street art

> « En street art on va faire des choses qui parlent aux gens » (Quentin, 2022)

Quel est le rôle symbolique des œuvres et que signifie leur accessibilité ; quel est leur impact sur la perception du public ?

L'évolution du graffiti et du street art, tout en explorant divers styles et formes, nous invite à rencontrer des artistes dont les pratiques se détachent de la signature traditionnelle et du lettrage pour aller vers des expressions plus symboliques et poétiques. Un artiste dont l'activité consiste à coller des figures issues de fleurs illustre bien cette particularité. Contrairement aux graffeurs traditionnels qui mettent en avant leur *blaze* et leur style, cet artiste propose une approche différente, où la signature se dissout dans l'œuvre elle-même.

J'ai découvert le nom de Quentin lors de ma recherche dans les réseaux sociaux sur « L'amour de l'art à Nantes »[78]. Il s'agit d'un événement organisé en février 2021, pendant le confinement lié à la Covid-19, conçu en réponse à la fermeture prolongée des lieux culturels et artistiques. Quentin, comme cinquante autres artistes, a exposé ses affiches dans l'espace public, à cette occasion. Autodidacte, il a développé son propre style de collages, ses productions souvent disposées dans des recoins discrets des rues, avant d'être partagées sur son compte Instagram. Contrairement à certains street artistes ou graffeurs, il assume pleinement le caractère embellissant de son travail, là où le graffiti traditionnel a souvent été lié au vandalisme.

Il explique que pour le public lambda, la distinction entre tag, graff, et fresque n'est pas toujours évidente : « Il y a 95 % des gens qui ne font pas la différence… Mais c'est pas grave. » Il insiste sur le fait que cette méconnaissance n'affecte en rien sa pratique, car son objectif n'est pas d'être reconnu comme un artiste du graffiti traditionnel, mais plutôt de « faire des fleurs » et d'« apporter des choses qui parlent plus aux gens ».

Cette approche va à contre-courant d'une recherche de notoriété, l'œuvre dépasse la simple signature pour devenir un symbole : « La fleur en elle-même, à mes yeux, est la signature. » Ainsi, Quentin, distingue sa pratique de celle des graffeurs : « Ce que je fais c'est autre chose que du graffiti. » Là où certains styles de graffiti, comme le *wildstyle* évoqué par Éric, peuvent parfois

---

[78] Événement annuel de collage de rue éphémère organisé depuis février 2021, Consulte le 10.8.2025 en ligne : https://www.instagram.com/pour_lamour_de_lart_nantes/

sembler illisibles et être perçus comme des actes de vandalisme, les fleurs de Quentin sont intentionnellement simples et invitent le passant à y voir une forme d'embellissement de l'espace public. La fleur devient alors un « clin d'œil », une manière subtile d'attirer l'attention, sans pour autant revendiquer un territoire ou chercher une reconnaissance immédiate.

Cet extrait d'entretien l'échange avec Quentin offre ainsi l'occasion de rappeler l'existence de positionnements contrastés en matière d'autorat dans les pratiques d'art urbain. À rebours d'une logique de reconnaissance fondée sur la signature et l'inscription dans une tradition graffiti codifiée, Quentin revendique une pratique détachée de ces référents, en privilégiant une forme immédiatement lisible et adressée à un public élargi. La fleur devient alors, à ses yeux, une signature en soi, non pas au sens d'un marquage nominal, mais comme forme reconnaissable et répétée dans l'espace urbain (Fig. 47).

Cette posture renvoie à une conception de l'autorat entendue non comme simple apposition d'une signature, mais comme une prise de position dans l'espace, engageant une intention et une responsabilité, telle qu'analysée par Violeau dans ses travaux sur l'architecture et la création (Violeau 2013). En ce sens, Quentin assume une posture d'auteur qui se définit moins par l'appartenance à un champ artistique spécifique que par l'effet produit par l'œuvre dans l'espace public.



Figure 47 : En haut : Œuvres de Quentin, Tour de Bretagne, Nantes #pourlamourdelart 2024
En bas : Œuvres du même artiste, édition 2022

Cette mise à distance de la signature nominale peut également être rapprochée des analyses de Boltanski et Esquerre (2017) sur les régimes contemporains de valorisation des œuvres. Dans une logique d'« enrichissement », la valeur artistique peut en effet se construire à partir de la capacité d'une forme à susciter des affects, des récits ou des usages, indépendamment de l'identification explicite de son auteur. Les fleurs de Quentin participent ainsi d'un régime de valeur fondé sur

l'expérience produite dans l'espace urbain, davantage que sur la reconnaissance d'un nom ou d'une filiation stylistique.

Ce positionnement se traduit concrètement dans la manière dont Quentin appréhende la question de la signature, élément central de l'autorat dans le graffiti. Alors que, dans cette tradition, la signature (ou blaze) est essentielle pour revendiquer son œuvre et affirmer sa présence dans l'espace urbain, Quentin la rend secondaire : « Je les colle dans la rue, mais je ne signe pas. » Il explique que, pour lui, l'acte de signer n'a pas la même importance que pour d'autres artistes : « C'est pas quelqu'un qui va voir ma signature qui va m'appeler ou m'exposer. » La fleur elle-même devient ainsi sa marque artistique dans la rue : « C'est comme tu te balades des fois sur un trottoir, tu as une fleur qui a poussé toute seule, c'est un peu ça, version street art » (Quentin, 2022).

En substituant la reconnaissance d'une forme à celle d'un nom, Quentin affirme une posture d'auteur qui privilégie l'effet produit dans l'espace public et l'expérience du passant, plutôt que l'inscription de son travail dans une logique de visibilité ou de légitimation artistique.

Le passage à l'expression légale dans l'espace public suppose d'effectuer une demande officielle qui doit faire émerger la question pour l'artiste du droit d'auteur. La difficulté, pour les artistes, que représente la négociation des espaces d'expression dans un cadre légal, pousse beaucoup d'entre eux à se tourner vers des propriétaires privés pour obtenir des murs. Éric et Alice ; mettent en avant les obstacles légaux et la perception institutionnelle, d'autres graffeurs comme Thibaud cherchent à redéfinir ces frontières en s'affranchissant des étiquettes trop réductrices. Éric raconte que, même lorsque des démarches légales sont entreprises, le processus est long et laborieux : « Moi, je me souviens, j'ai fait souvent des demandes comme ça pour des murs, et ça a dû m'arriver peut-être deux fois dans ma vie qu'on accepte vraiment » (Éric, 2022). Les obstacles bureaucratiques rendent ces démarches presque impossibles : « Ils vont te dire 'oui, oui, je transmets ça au service jeunesse'. Puis toi, tu as le temps de vieillir avant qu'ils te répondent » (Éric, 2022).

Cependant, la négociation avec des propriétaires privés introduit une nouvelle complexité :

> « Quand tu demandes un mur à un particulier, soit tu fais ce qui te plaît dessus, soit il veut quelque chose en particulier, et dans ce cas-là, c'est payant, parce que le graffiti c'est payant » (Alice, 2022).

La question de la rémunération et de la commande artistique devient alors centrale, transformant la dynamique de création spontanée en une transaction plus encadrée. Comme le souligne Éric : « tu te mets en accord avec le particulier, et vous essayez de trouver un compromis entre ce que toi tu veux faire et ce que lui il veut » (Éric, 2022).

Ces négociations, qu'elles se fassent avec des institutions publiques ou des particuliers, ont orienté la pratique du graffiti, introduisant des questions de droit d'auteur et de propriété de l'œuvre. La complexité juridique de la situation s'exprime ainsi : « En gros, le propriétaire reste propriétaire du mur, mais les droits d'auteur de l'œuvre restent les nôtres » (Alice, 2022).

Cela crée des zones grises, notamment en ce qui concerne la préservation ou la destruction des œuvres : « Le propriétaire peut recouvrir le graffiti s'il veut, mais il ne peut pas déplacer l'œuvre sans notre autorisation » (Alice, 2022).

C'est toute l'initiative de création qui est bouleversée par la transaction, la commande, l'implication des institutions, dans un contexte de départ marqué par la spontanéité de la performance elle-même. Or, de ce bouleversement, on ne peut qu'attendre une modification des œuvres.

### 1.2 Lecture située des formes de coopération à l'œuvre dans l'art urbain nantais

Cette sous-section propose une lecture située des formes de coopération à l'œuvre dans l'art urbain nantais, à partir d'une enquête qualitative menée auprès 7 street artistes. Il ne s'agit pas de décrire la structuration globale du « monde de l'art urbain », mais d'identifier, à partir des pratiques et des récits recueillis, des configurations locales de coopération qui rendent possible la production artistique dans l'espace urbain.

Cette approche s'inspire du modèle des *mondes de l'art* proposé par Howard Becker (1988), non comme une grille totalisante, mais comme un outil permettant de penser la création artistique comme un processus collectif, reposant sur des chaînes de coopération, des médiations et des infrastructures. Elle est également mise en regard avec les travaux de Justin O'Connor (2007) sur les chaînes de production culturelle, en ce qu'elle permet de saisir la matérialité des relations

entre artistes, lieux, dispositifs et ressources, sans prétendre reconstituer l'ensemble du système productif.

Cependant ni Howard Becker ni Justin O'Connor n'ont proposé de modélisation spécifique des chaînes de coopération propre à l'art urbain. Dans ce chapitre, je ne cherche donc pas à appliquer leurs cadres de manière orthodoxe, mais à les articuler pour construire une lecture située des conditions de production de l'art urbain nantais. Les catégories analytiques mobilisées sont ainsi construites à partir du terrain, puis mises en regard de ces deux approches : Becker pour penser l'art comme une action collective reposant sur des coopérations, O'Connor pour situer ces coopérations dans une chaîne de production culturelle traversée par des politiques publiques et des dispositifs urbains.

L'objectif ici n'est donc pas d'appréhender le monde de l'art urbain dans son ensemble, mais de comprendre comment, à travers certaines pratiques et certains acteurs, se dessinent des formes d'organisation, de coopération et d'ancrage urbain. Avec les termes beckeriens, nous tenterons de saisir les dynamiques collectives du travail artistique en décrivant les composants d'un réseau de coopération.

### a. Les artistes et les organismes ressources qui les accompagnent

Dans la perspective des *mondes de l'art* développée par Howard Becker, les artistes occupent une position centrale au sein d'un réseau de coopération composé d'acteurs aux rôles différenciés, mais interdépendants. La production d'une œuvre ne résulte jamais de l'action isolée d'un créateur, mais d'un ensemble de contributions – techniques, organisationnelles, symboliques – assurées par un « personnel de renfort » souvent invisible. Ces coopérations s'appuient sur des conventions artistiques, sociales et techniques, négociées dans l'interaction, qui rendent possible la production d'œuvres originales.

Dans le cas de l'art urbain, ces chaînes de coopération s'inscrivent également dans un ensemble de dispositifs institutionnels et para-publics qui dépassent le cadre strictement artistique. Les artistes ne dépendent pas uniquement d'autres artistes ou de techniciens, mais aussi d'organismes de ressource qui encadrent juridiquement, socialement et professionnellement leur activité. Ces structures constituent ainsi le premier maillon de la chaîne de valeur artistique, au

sens où l'entend Justin O'Connor : elles ne produisent pas l'œuvre, mais rendent possible sa production, sa reconnaissance et sa circulation.

Dans le cadre de cette recherche, un artiste en art urbain est défini comme un pratiquant d'interventions visuelles dans l'espace public, mobilisant des techniques variées telles que la peinture murale, le graffiti, la fresque, le collage ou encore le pochoir. La Fédération de l'Art Urbain (FAU) précise qu'il s'agit d'un artiste qui produit des œuvres dans et pour l'espace public, en s'inscrivant dans une démarche artistique assumée, professionnelle, souvent contextuelle, parfois militante ou expérimentale.

La pratique des artistes urbains est hétérogène : elle inclut des parcours d'autodidactes ou de diplômés d'écoles d'art, des artistes issus du graffiti vandale ou d'une formation académique, certains inscrits dans une démarche individuelle, d'autres engagés dans des collectifs ou réseaux collaboratifs. Certains artistes interviennent uniquement sur commande, tandis que d'autres privilégient des actions spontanées ou militantes. Cette diversité des profils et des approches témoigne de la richesse du champ artistique urbain, mais aussi de la nécessité d'une structuration professionnelle pour faire reconnaître leur travail.

Pour pouvoir exercer leur activité de manière légale et protéger leurs droits, les artistes en art urbain s'inscrivent généralement dans des structures de ressource professionnelle. Leurs rôles s'organisent comme l'affiche le schema ainsi ci-dessous (Fig 48).

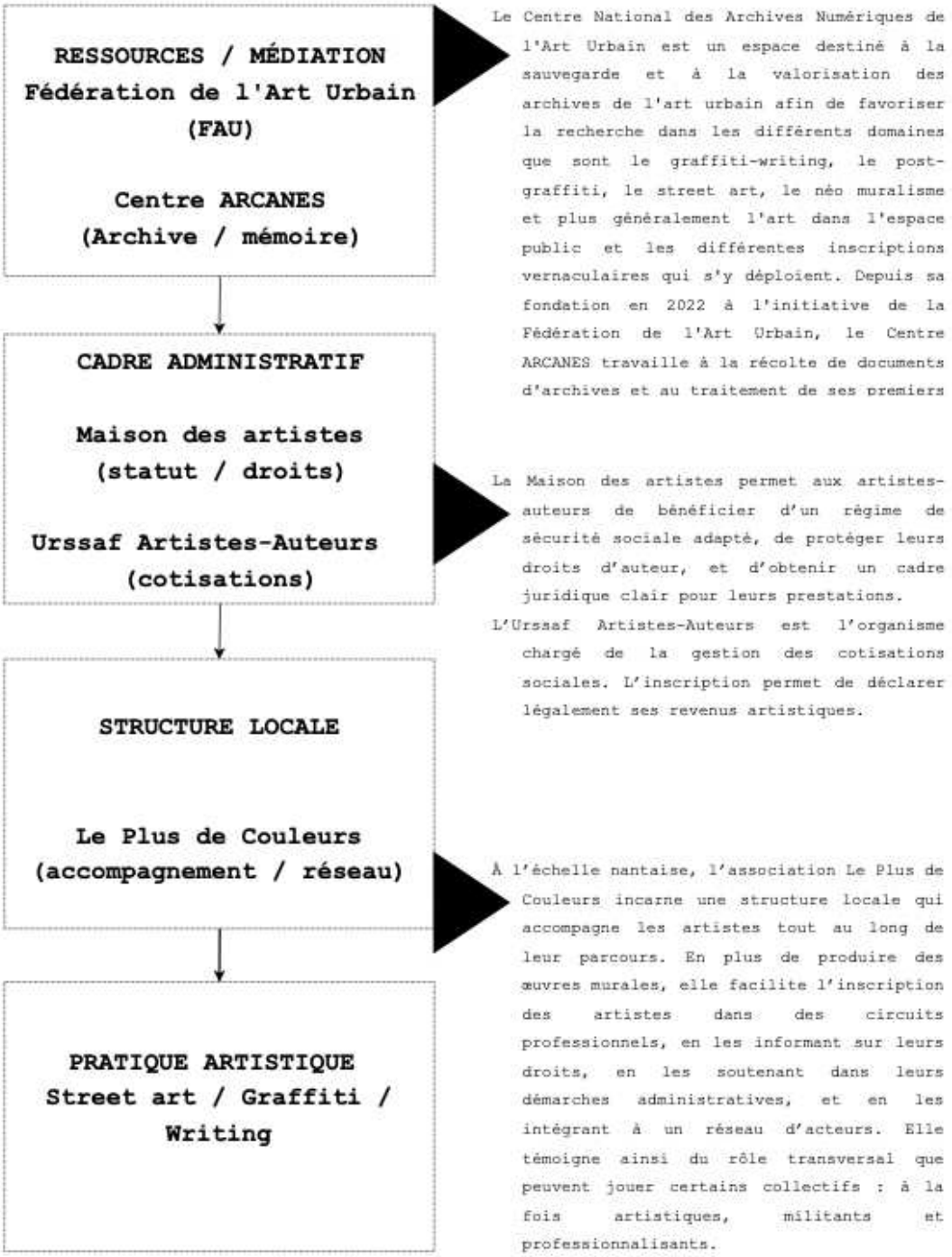



Figure 48 : La diversité des formes d'encadrement institutionnel mobilisées par les artistes urbains, ©Sevil Seten, 2025.

Loin d'un parcours linéaire, ces dispositifs constituent des ressources hétérogènes, investies de manière sélective selon les trajectoires, les pratiques et les positionnements éthiques des artistes. L'ensemble de ces organismes de ressource participe à la structuration professionnelle de l'art urbain sans intervenir directement dans le contenu des œuvres. Leur rôle se situe en amont de la création et en périphérie de celle-ci : ils produisent un cadre juridique, social et symbolique qui permet aux artistes d'exercer leur activité de manière reconnue et durable.

Cette articulation montre que la contribution des politiques publiques à l'art urbain ne passe pas uniquement par la commande ou la diffusion des œuvres, mais aussi par la mise en place de dispositifs qui encadrent, professionnalisent et légitiment les artistes dès les premières étapes de la chaîne, depuis la création jusqu'aux conditions de visibilité ultérieures.

### b. Acteurs publics et dispositifs spatiaux pour l'art urbain

Cette catégorie regroupe les acteurs publics et les dispositifs urbains qui interviennent dans la production de l'art urbain comme fournisseurs de cadres spatiaux, réglementaires et symboliques indispensables à l'existence des œuvres dans l'espace public. Elle correspond à un maillon central de la chaîne de valeur artistique, situé entre la création et la mise en visibilité, où se jouent à la fois l'accès à l'espace, la reconnaissance institutionnelle et la légitimation des pratiques.

Dans la perspective des *mondes de l'art* (Becker 1988), ces acteurs relèvent du personnel de renfort institutionnel : ils n'interviennent pas sur le contenu des œuvres, mais contribuent à stabiliser les conditions de leur production en définissant des règles, des lieux et des conventions d'usage de l'espace urbain. Du point de vue des travaux de Justin O'Connor sur la production culturelle, les acteurs publics interviennent à la création en utilisant les espaces urbains comme leviers de régénération urbaine et d'image de marque (O'Connor 2007). Par exemple, la « Mission NTA »[79] en France a permis de légitimer et de pérenniser des lieux d'expérimentation (comme le

[79] La Mission de Nouveaux Territoire de l'art est un dispositif visant d'identifier et d'accompagner les projets multiformes. Son action s'organise autour de groupe d'experts pluridisciplinaires (sociologues, juristes, urbanistes, politologues) qui vont se déplacer en région et jouer un rôle de médiation entre les porteurs de projets, les collectivités territoriales et les Directions Régionales des Affaires Culturelles. Par exemple, à Toulouse, le collectif d'artistes squatters Mix'Art Myris5, a pu, grâce au soutien de la Mission, être relogé puis signer une convention d'occupation pérenne avec la ville, le département et la DRAC. Par ailleurs, la

squat de la rue de Rivoli ou Mix'Art Myris) en agissant comme médiateur entre les collectifs et les institutions.

À Nantes, la Ville et la Métropole jouent un rôle structurant dans cette chaîne, à travers des politiques culturelles et urbaines qui encadrent, autorisent et valorisent certaines formes d'art urbain, tout en maintenant une tension avec des pratiques plus informelles. Cet encadrement et la reconnaissance de l'art urbain passent par des partenariats avec des structures associatives et la mise à disposition de supports légaux pour les artistes, afin de favoriser la pratique du graffiti et du street art sans risque de verbalisation.

C'est dans cette perspective que plusieurs dispositifs urbains ont été développés. Le plus ancien d'entre eux est le Plan Graff, mis en place en 2006 par Pick Up Production en partenariat avec la Ville de Nantes. Ce programme visait à ouvrir des murs légaux pour permettre aux graffeurs de s'exprimer dans un cadre sécurisé et reconnu. Jusqu'en 2020, ce dispositif a permis l'ouverture d'une vingtaine de sites répartis dans la ville, comprenant des murs mais aussi des piliers d'infrastructures urbaines, à la fois dans des espaces visibles et dans des lieux plus périphériques. Cette politique a contribué à canaliser l'énergie créative du graffiti vers des supports dédiés, tout en limitant les conflits d'usage dans l'espace public.

Depuis 2020, ce dispositif a été renommé « Murs Libres » et est désormais géré par le collectif Le Plus de Couleurs. Cette nouvelle phase du projet conserve la philosophie initiale de mise à disposition de murs autorisés, tout en introduisant une logique d'accompagnement et de médiation auprès des pratiquants. L'association joue également un rôle de veille et de dialogue avec les institutions, pour garantir l'accès et le respect de ces espaces. Ces dispositifs interviennent ainsi en amont de la chaîne de valeur, en sécurisant matériellement et juridiquement la phase de création.

Par ailleurs, la ville collabore avec des initiatives culturelles d'envergure, comme le Voyage à Nantes (VAN), société publique locale créée par la Ville de Nantes et Nantes Métropole, qui constitue un dispositif central de la politique culturelle urbaine. Le VAN contribue à fixer des

---

Mission coordonne les actions de plusieurs ministères pour répondre aux différentes dimensions des pratiques : artistiques, sociales, éducatives, urbaines, etc. (Benghozi et Paris 2013:56)

formes de reconnaissance officielle du street art dans l'espace urbain. À travers des commandes artistiques intégrées dans le parcours estival ou des événements spécifiques (comme les Block Party ou les résidences), le VAN participe à légitimer certaines formes de pratiques urbaines, tout en contribuant à leur diffusion auprès d'un large public.

En parallèle de ces dispositifs officiels, l'art urbain continue de s'inscrire dans des logiques d'appropriation informelle de l'espace, notamment à travers l'usage de terrains vagues, friches industrielles ou murs à l'abandon. Ces lieux, souvent à la marge du contrôle institutionnel, restent des espaces de liberté et d'expérimentation pour de nombreux artistes, en particulier ceux issus du graffiti vandale. Ils participent à maintenir une pluralité des scènes artistiques, entre reconnaissance officielle et pratiques alternatives. Ces espaces constituent un contre-maillon de la chaîne institutionnelle : ils échappent partiellement à l'action publique tout en restant affectés par les politiques urbaines (vacance, transformation, sécurisation, reconversion).

L'analyse de ces dispositifs montre que les acteurs publics interviennent à plusieurs niveaux de la chaîne de valeur de l'art urbain, sans jamais produire directement les œuvres. Leur action porte principalement sur la mise à disposition de l'espace, l'encadrement réglementaire, la visibilité et la légitimation des pratiques.

Dans la perspective des mondes de l'art, ces interventions relèvent d'un travail de coopération institutionnelle, qui conditionne la possibilité même de créer et de montrer des œuvres dans l'espace public. Du point de vue de la production culturelle, elles constituent une infrastructure publique de la chaîne de valeur, produisant une valeur spatiale, symbolique et politique.

Cette analyse met en évidence le rôle central des politiques urbaines dans la structuration des pratiques d'art urbain à Nantes, tout en soulignant la persistance de formes alternatives et informelles qui échappent partiellement à cette chaîne institutionnelle.

### c. Les collectifs d'artistes urbains : entités intermédiaires

Les collectifs d'artistes constituent des entités intermédiaires dans la chaîne de coopération artistique. Ils jouent un rôle structurant en permettant à plusieurs artistes de mutualiser des moyens, des compétences, des espaces et des réseaux tout en assurant une médiation entre les artistes, les institutions culturelles et les politiques urbaines.

Dans la perspective des mondes de l'art (Becker 1988), les collectifs apparaissent comme des nœuds de coopération, où se stabilisent des conventions de travail, des formes de reconnaissance et des pratiques partagées. Du point de vue de la chaîne de valeur culturelle (O'Connor 2007), ils constituent un maillon organisationnel situé entre la création, la production et la diffusion, capable de transformer des initiatives individuelles en projets collectifs visibles et légitimes.

Dans la pratique de graffiti vandale, on parle de *crew* pour désigner un ensemble de graffeurs qui peignent ensemble et signent avec leur crew (comme le DC Crew, celui de Géry). Dans l'art urbain, à Nantes se regrouper en collectif est une démarche fréquente et stratégique, qui offre non seulement un cadre de solidarité et de co-création, mais aussi une légitimité accrue auprès des institutions, des programmateurs culturels ou des collectivités territoriales. Ces collectifs jouent un rôle de passerelle entre les sphères artistiques, sociales et politiques, en produisant des œuvres, en portant des projets collectifs, en animant des ateliers ou en initiant des démarches participatives.

L'appartenance à un collectif permet aux artistes urbains de naviguer plus aisément dans l'environnement professionnel de la culture, souvent instable et fragmenté. Cela leur donne accès à des dispositifs de soutien, à des commandes publiques ou à des lieux de production partagés.

Ici, notre analyse des collectifs d'artistes urbains repose sur des matériaux hétérogènes. Certains collectifs ont fait l'objet d'entretiens et d'observations de terrain approfondies, tandis que d'autres sont appréhendés à partir de traces publiques (réseaux sociaux, programmations institutionnelles), de la littérature existante et de leur inscription dans les réseaux culturels locaux. Cette diversité des sources reflète à la fois les conditions d'accès au terrain et la nature différenciée des collectifs étudiés.

Le collectif Plus de Couleurs, créé en 2007 par des artistes issus de graffiti est aujourd'hui l'un des acteurs structurant l'art urbain à Nantes. Il a fait l'objet de plusieurs observations participantes et entretiens de ses membres. En plus de produire des fresques et d'accompagner des artistes, ce collectif assure depuis 2020 la gestion du dispositif Murs Libres, en collaboration avec la Ville de Nantes visant à encadrer et valoriser les pratiques du graffiti et de l'art urbain et le graffiti dans l'espace public.

Inscrit dans une démarche de démocratisation de l'art urbain, le collectif organise régulièrement des expositions et des temps animations autourdes travaux de ses membres et d'artistes invités, issus de différents territoires, à l'échelle locale, nationale et européenne. Ces temps artistiques sont centrés sur des thématiques liées aux pratiques de la peinture murale et du graffiti.

Ces temps artistiques se déroulent principalement dans leur local situé à la Maison du Port (expositions *Translucide*, *Café de sport, Réminiscences*), mais aussi dans d'autres lieux d'exposition de la ville, tels que L'Atelier (exposition *Dialogue* et *Question de Tag*). Le collectif intervient également dans l'espace public à travers des projets de peinture murale, notamment sur des sites emblématiques comme l'Église Sainte-Madeleine (Beaulieu). Enfin, ses activités s'étendent à la Rue Sœur Emmanuelle, située dans le quartier République sur l'Île de Nantes, espace récemment ouvert au public et devenu un lieu de graff jams pilotés par le collectif, selon les observations de terrain.

L'association se fédère autour de valeurs telles que le rassemblement, la diversité et l'ouverture à l'art. Elle travaille étroitement avec le domaine éducatif en proposant des initiations en collaboration avec les enfants dans les écoles (ateliers en ITEP) ou dans le domaine de l'insertion à travers des interventions dans les maisons d'arrêt. Ces actions ont pour but de transmettre une culture positive et créative en donnant confiance en soi à travers des savoir-être et des savoir-faire. Pour favoriser la visibilité des différentes manières de peindre dans la ville, ils organisent du jam graffiti, rassemblant des artistes locaux, nationaux et internationaux.

Le collectif artistique Tête Renversante s'inscrit dans une approche transdisciplinaire, mêlant l'art urbain à des dimensions pédagogiques, sociales ou politiques. C'est un collectif de médiatrices culturelles faisant le lien entre histoire de l'art et peintures urbaines. Il est notamment actif dans l'organisation d'ateliers participatifs et dans des interventions artistiques inscrites dans des contextes spécifiques. Le collectif développe une vision critique des usages de l'espace public, tout en proposant des formes artistiques expérimentales et collaboratives. Leurs projets, rendus visibles dans cette section notamment à travers ses communications sur les réseaux sociaux, se distinguent par une collaboration régulière avec des institutions culturelles établies, telles que le musée d'Arts de Nantes ou le château des ducs de Bretagne. Cette position suggère un rôle spécifique dans la chaîne de valeur artistique : celui de médiateur institutionnel, capable de traduire des pratiques issues de l'art urbain vers des cadres patrimoniaux et muséaux. Dans la

perspective des mondes de l'art, le collectif apparaît comme un acteur de légitimation, participant à l'élargissement des conventions de l'art urbain au-delà de l'espace public vers des institutions culturelles reconnues.

Le collectif 100 Pression occupe une place singulière dans le paysage de l'art urbain nantais. Fondé en 2005, il est associé à des figures reconnues du street art local[80] et a une proximité forte avec les cultures hip-hop, notamment à travers des événements emblématiques comme *Hip Hop Session*. Bien que ce collectif n'ait pas fait l'objet d'entretiens dans le cadre de cette recherche, sa visibilité locale, sa longévité et les références qui lui sont consacrées dans la littérature existante (notamment dans les travaux de J. Le Claire, 2021) témoignent de son rôle structurant dans la diffusion de la culture graffiti à Nantes. Dans la chaîne de valeur artistique, *100 Pression* peut ainsi être appréhendé comme un acteur de diffusion et de transmission, participant à l'ancrage durable de l'art urbain dans les cultures urbaines locales.

L'observation suivante porte sur une exposition organisée par le collectif Plus de Couleurs et interroge la reconnaissance de ces pratiques dans le paysage culturel nantais, à l'instar des situations évoquées précédemment dans ce chapitre.

***Notes d'observation 1 : Exposition Translucide La Maison du Port, Nantes, 18.11.2022, 19h.***

Je me suis rendue à l'exposition *Translucide*, sur invitation du collectif Plus de Couleurs. Elle se tient dans leur local, situé à la Maison du Port, à l'ouest de l'île de Nantes. Dès mon arrivée, l'ambiance de bricolage et du « do it yourself » est perceptible : l'exposition donne à voir un travail collectif, réalisé avec des moyens limités mais assumés comme tels.

Le lieu est un vaste atelier ouvert d'environ 100 $m^2$, sans cloisonnement. Il accueille une installation immersive composée de bâches peintes et éclairées, réalisées collectivement par

[80] Il regroupe plusieurs artistes, comme le dit dans le site internet, Nattosito, Persu, Pedro, Smoka, Wide, qui conjuguent influences graffiti, illustration, graphisme et peinture murale. Consulté le 08.05.2025 En ligne, https://www.100pression.com/

plusieurs membres du collectif et par des collectifs associés (Moner, Les Gens, Trisik Mafia, Vilain Goupil).






Figure 49 : L'entrée de l'exposition

Parmi les artistes exposés, je ne connais que Moner. Je me suis déjà rendue à la Maison du Port une semaine auparavant pour réaliser un entretien avec lui. À ce moment-là, le local était organisé comme un atelier : une grande table occupait le centre de la pièce, tandis que le reste de la salle était presque vide. Cet espace sert à la fois d'atelier, de lieu d'exposition et d'espace de rencontre. Abel, qui s'était présenté sous son prénom lors de l'entretien, se présente aujourd'hui sous son blaze, « Moner ». Très intéressé par ma recherche, il me présente à d'autres graffeurs afin de faciliter de futurs entretiens.

L'installation des bâches me paraît particulièrement contemporaine. (Fig 48.) Je suis surprise de me trouver dans une salle d'exposition gérée par des street artistse, et non par des artistes plasticiens ou par une institution culturelle, comme c'est souvent le cas dans les galeries ou les espaces d'exposition liés aux écoles des beaux-arts. La musique expérimentale diffusée est

composée par l'un des graffeurs exposants, Vilain Goupil, elle me rappelle l'univers sonore de Thibaud. L'éclairage, également pensé et installé par l'équipe exposante, fait ressortir les coups de peinture, les textures et les effets de transparence sur les bâches. Celles-ci sont découpées en leur centre, permettant aux visiteurs d'avoir un point de vue en profondeur à travers ces rideaux suspendus. (Fig. 50). Cette scénographie me surprend : elle est inattendue dans un lieu dédié au street art, et rompt avec les formats d'accrochage auxquels je m'attendais.

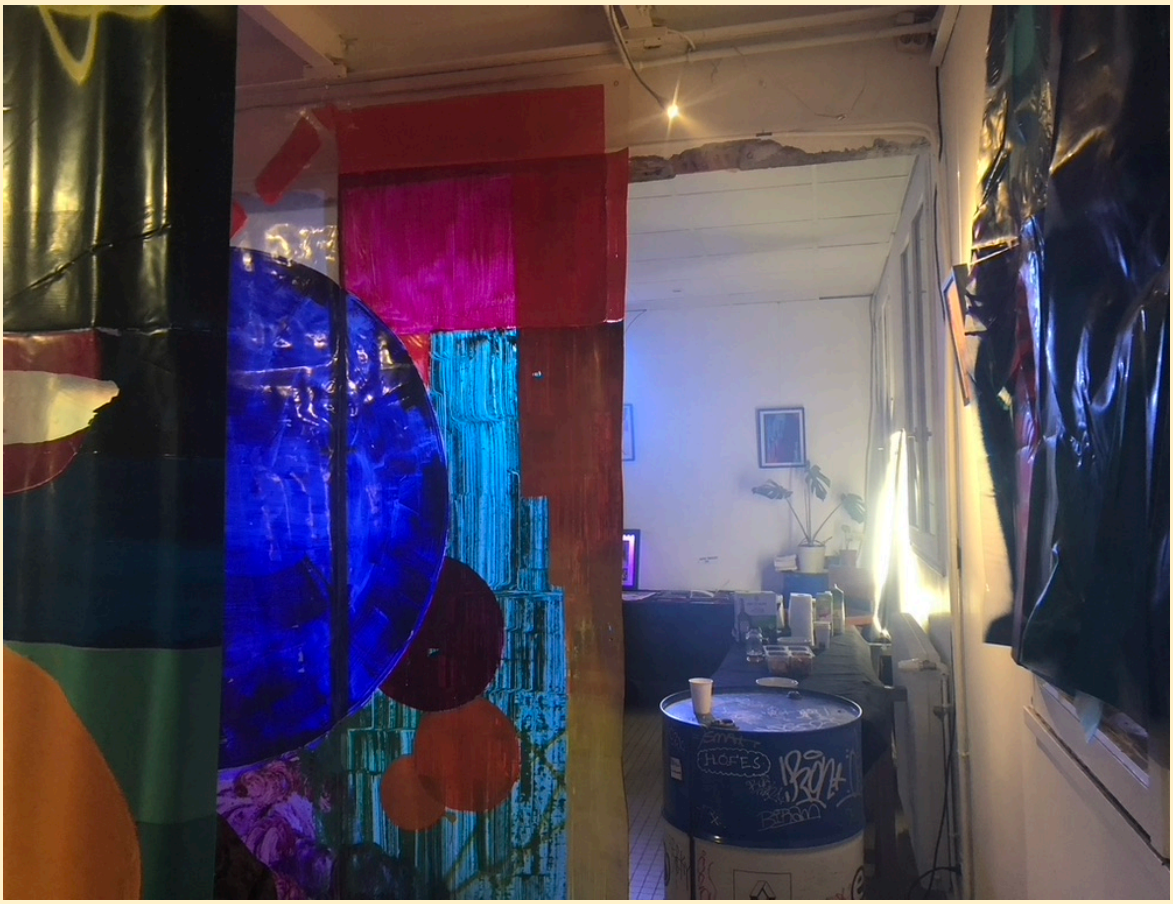


Figure 50 : Grande salle cloisonnée par les bâches

À l'entrée, deux tables sont disposées. L'une est dédiée aux fanzines et aux tirages photographiques de graffitis (Fig. 52). Le catalogue de l'exposition est vendu cinq euros ; sa couverture est constituée d'un morceau de bâche peinte. J'en achète un exemplaire.

De la fumée est diffusée dans la salle afin de renforcer l'ambiance immersive. Dans cet espace, tout le monde semble se connaître, directement ou par l'intermédiaire d'au moins une personne du collectif. Les visiteurs se saluent, discutent, puis certains sortent fumer. Je les rejoins à l'extérieur pour échanger avec eux.

Le contraste avec l'intérieur est frappant. Nous nous trouvons au milieu d'un grand parking : devant nous, la Loire et une grue grise ; sur le côté, la route menant à Rezé (fig.51). En cette saison hivernale, les lieux habituellement animés par le Voyage à Nantes, comme la Cantine ou les espaces de sortie alentour, sont fermés. De l'autre côté de la route, on distingue l'éclairage des grues du chantier du nouveau CHU de Nantes. À part le petit groupe de fumeurs, il n'y a aucun autre mouvement humain dans les environs.

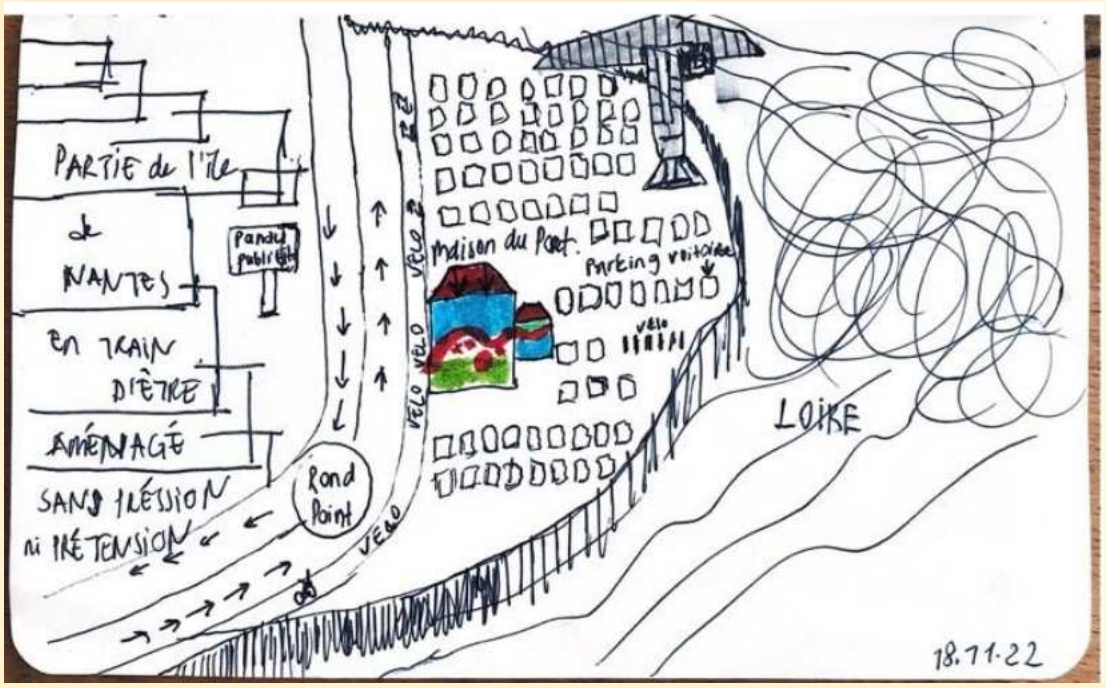



Figure 51 : Carte dessinée devant la Maison du Port lors de l'exposition Translucide ©Sevil Seten

Je retourne à l'intérieur. Thibaud, situé au fond de la salle, m'accueille chaleureusement et me raconte comment l'idée de cette exposition est née, ainsi que les étapes de sa préparation. Le projet de peindre sur bâche remonte à environ un an. Ils avaient d'abord envisagé de travailler

sur des palissades, mais le coût s'est révélé trop élevé. Les bâches ont finalement été obtenues gratuitement grâce à une connaissance de leur chargé de communication, par l'intermédiaire d'une amie maraîchère.




Figure 52: 1. Couverture du fanzine, 2. Page d'intérieur 3. Image de la préparation des bâches exposées à l'exposition Translucide

La discussion fait émerger la distinction entre street art et graffiti, notamment à travers les notions d'ouverture et de fermeture, de décoration et d'œuvre d'art. Je lui pose la question de la différence entre ces deux manières de créer. Thibaud explique que le support et le contexte modifient le résultat, mais que sa « touche » reste toujours identifiable. Il revendique un travail artisanal. Ce qui me frappe, c'est la difficulté à nommer ces pratiques comme de l'art, alors même que le geste pictural est central. Pour cette exposition, il est d'ailleurs question de « brush » et de « serpillère », des techniques qui produisent des textures spécifiques sur les bâches.

L'ensemble des bâches exposées me donne le sentiment d'assister à une exposition qui se situe à la lisière de l'art décoratif, sans pour autant s'y réduire. Les surfaces peintes, éclairées par des sources lumineuses visibles, révèlent les traces du geste, les superpositions et les irrégularités de la matière. En circulant entre ces rideaux suspendus, je perçois autant la cohérence de l'installation que sa fragilité matérielle.

Une seconde table, garnie de bières et de chips, est installée dans la salle. Une heure après mon arrivée, un public plus jeune, majoritairement dans la vingtaine, entre à son tour. Les silhouettes, les vêtements et les références visuelles — notamment la présence récurrente de marques associées à la culture skate — participent à l'identité de l'événement. Abel est toujours entouré de visiteurs. Je discute avec lui devant la porte, tout en observant à nouveau les abords de la Maison du Port. Le froid et la route qui longent le bâtiment, semblable à une autoroute, me donnent l'impression d'être en dehors de la ville. Il ne manque plus qu'un brasero pour que l'ensemble évoque une réunion de routiers.

Peu à peu, l'exposition *Translucide* m'apparaît comme un moment de recherche formelle partagé. Elle est portée par une génération de street artistes qui explore d'autres manières de produire, de montrer et de faire circuler ses pratiques. L'esthétique expérimentale, le recours à des matériaux récupérés et l'attention portée à la scénographie témoignent d'une volonté d'insérer le street art qu'ils appellent « l'art urbain » dans le format académique, tout en affirmant une identité artistique collective mais aussi dans le paysage culturel locale.

### d. Formes d'intermédiation : médiation, diffusion, légitimation

La structuration de l'art urbain repose pas uniquement sur les artistes et leurs pratiques, mais également sur un ensemble d'acteurs, de dispositifs et d'événements qui rendent ces pratiques visibles, recevables et partageables dans l'espace public. Ces formes d'intermédiation jouent un rôle déterminant dans les processus de reconnaissance, de circulation et d'ancrage local des œuvres, tout en participant à la fabrique de nouvelles territorialités culturelles.

Cette organisation répond à trois objectifs. La médiation clarifie les rôles différenciés au sein de la chaîne de coopération artistique, entre initiatives pédagogiques, démarches de patrimonialisation, diffusion événementielle et soutien à la création. Ensuite, la diffusion met en lumière la pluralité des formats à travers lesquels l'art urbain rencontre ses publics, allant de la visite guidée au festival et de l'atelier scolaire à l'édition spécialisée. Enfin, la légitimation rend compte de la dynamique relationnelle entre les acteurs (artistes, institutions, collectifs, associations) qui co-produisent des formes situées de légitimation dans l'espace urbain.

Afin d'appréhender la diversité et les fonctions spécifiques de ces formes d'intermédiations, on divise cette catégorie en quatre sous-parties. Cette catégorisation permet ainsi d'articuler, sans les confondre, des initiatives qui relèvent d'enjeux distincts mais complémentaires : transmission, valorisation, mise en réseau, ou encore patrimonialisation. Elle offre un cadre d'analyse pour penser la manière dont l'art urbain devient visible et reconnu à travers un ensemble d'actions situées, souvent portées par des structures associatives ou institutionnelles, en dialogue avec les collectivités territoriales.

***Festivals et événements publics***

**C**ette catégorie rassemble les manifestations artistiques temporaires qui jouent un rôle structurant dans la scène du street art. Qu'il s'agisse de festivals, de jams ou d'événements ponctuels, ces formats permettent aux artistes de se rencontrer, de produire des œuvres in situ, de renforcer leur visibilité et d'interagir avec le public. Ils constituent des moments clés de sociabilité artistique, de production collective et de mise en réseau.

Parmi ces événements, Teenage Kicks occupe une place notable dans le paysage ligérien. Créée en 2013 à l'initiative de graffeurs, cette association organise une biennale consacrée aux arts urbains à Rennes, Saint-Malo et Nantes. Elle vise à participer à la mise en avant du graffiti local et à la démocratisation de ces pratiques artistiques dans l'espace public. Teenage Kicks propose à tous les publics les moyens d'approcher les œuvres et les processus de création, notamment au travers de visites et d'échanges, dans et hors les murs, d'ateliers et d'œuvres participatives. Dans l'objectif de « poser un regard sur la scène de la peinture urbaine actuelle » [81], l'association organise des balades à pied ou à vélo et des ateliers de pratiques artistiques pour groupes scolaires ou tout autre public. Elle organise également des événements muraux, des expositions et des ateliers visant l'initiation du public à cette pratique urbaine. En rassemblant des artistes locaux, nationaux et internationaux, Teenage Kicks constitue une plateforme de reconnaissance artistique autant qu'un espace de confrontation esthétique entre différentes générations et approches.

Les « graffiti jams » s'inscrivent également dans une logique d'événementialité ponctuelle. À Nantes, la *Nantes Graffiti Jam* réunit des graffeurs de la région sur des murs légaux pour des

[81] https://www.teenagekicks.org/la-biennale/

sessions collectives de peinture. Ces rassemblements participent à la consolidation des réseaux entre artistes tout en actualisant des formes de reconnaissance mutuelle. Le lieu où se déroule une graffiti jam porte une importance particulière, à la fois symbolique et pratique : il inscrit l'événement dans une histoire urbaine ou territoriale spécifique. Par exemple, la *Jam Session 2024* à Nantes s'est tenue rue Sœur Emmanuelle, une voie située dans une zone de transition urbaine, entre friche et renouvellement, qui reflète bien les espaces investis temporairement par ces pratiques collectives. De même, la *Jam Graffiti La Ciotat* tire son nom du chantier naval de La Ciotat, dont l'activité maritime remonte au XVe siècle — une manière d'inscrire l'art urbain dans un lieu historiquement associé à la production industrielle et au travail manuel. À une échelle plus locale, des formats comme les jams graffiti participent à l'animation régulière de la scène urbaine. La Nantes Graffiti Jam réunit ponctuellement des graffeurs autour d'un mur libre, favorisant une pratique collective dans un cadre toléré. Ces événements sont souvent autogérés ou coorganisés avec des collectifs, tels que Plus de Couleurs, et jouent un rôle de cohésion dans la communauté graffiti locale.

Certaines actions ponctuelles articulent expression artistique et positionnement politique ou social. C'est le cas de Big City Life, une initiative née pendant la première période de confinement liée à la pandémie de Covid-19 (mars–mai 2020). En réaction à la désignation des artistes comme « population non essentielle », des œuvres ont été affichées dans l'espace public, mobilisant un large spectre de créateurs (street artistes, graphistes, illustrateurs, photographes). Cette initiative illustre comment l'art urbain peut devenir un vecteur de visibilité collective dans des contextes de crise.

Enfin, certains événements publics relèvent d'initiatives plus hybrides, comme la Block Party Rosa Parks qui constitue un autre exemple de dispositif mêlant création artistique, engagement territorial et scène festive. Organisée par Pick Up Production en 2024, dans le cadre d'un projet européen (Street Art For Rights[82]) le projet de la Block Party Rosa Parks s'inscrit dans un registre

[82] Dans le cadre d'un projet européen soutenu par Creative Europe, cette initiative a donné lieu à une résidence participative réunissant artistes et habitants, aboutissant à des fresques réalisées sur les murs d'un collège promis à la fermeture. Cette intervention éphémère et collective a fonctionné comme un acte de mémoire visuelle et un outil de mobilisation sociale. « Cet événement emblématique de la culture hip hop, incarne des valeurs de justice sociales et d'unicité en invitant les habitants à s'unir autour de performances musicales, de graffiti et de danse. Dans ce cadre, et grâce à un partenariat avec

explicitement politique : il vise à attirer l'attention sur la fermeture d'un établissement scolaire dans un quartier confronté à de fortes difficultés sociales, tout en affirmant une solidarité avec les habitants du Breil (Fig 53). J'ai pris connaissance de cet événement par le biais d'Instagram, un canal de diffusion révélateur des réseaux de visibilité propres à ces initiatives. Pick Up Production, connue à Nantes pour sa ligne politique affirmée et son soutien aux artistes et aux formes de production expérimentales, revendique en effet une position critique vis-à-vis de l'ordre capitaliste et inscrit ses projets dans une perspective de création engagée.

Montana Cans, une semaine de résidence artistique a permis aux street artistes Lady Bug, Wartin Pantois et les membres du collectif 100 Pression – Smoka, Wide et Persu – de réaliser des fresques dédiées à la lutte contre les discriminations. Ces oeuvres visibles sur les murs du collège Rosa Parks et inaugurées le 14 septembre, véhiculent des messages forts de justice, d'égalité et de respect, en écho au projet « Street Art for Rights ». Cette journée festive, ouverte à tous, a promu un message fort d'inclusion sociale, des valeurs chères à Rosa Parks et à la culture hip hop, mobilisant la jeunesse et les habitants du quartier autour de l'unité, de la solidarité et du renouveau. » https://www.pickup-prod.com/projets/street-art-for-rights/




Figure 53 L'affiche de l'événement Block Party sur la page Instagram de Pick up production.

Le programme détaillé renforce cette articulation entre création artistique, engagement territorial et sociabilité urbaine. Les fresques et ateliers de graffiti, inscrits dans le cadre du projet *Street Art For Rights*, côtoient des formes d'expression issues des cultures urbaines (DJ sets, concerts, danse, open mic, beatbox, battles « all style »). Cette juxtaposition met en avant une diversité de pratiques artistiques accessibles et participatives, suggérant une ouverture à des publics variés et une valorisation de l'expression amateur autant que professionnelle. L'absence de hiérarchisation explicite entre les disciplines contribue à l'image d'un événement horizontal, fondé sur le partage et la rencontre.

Plus largement, ce type d'événement témoigne de l'intégration quasi permanente du street art dans différents projets urbains à Nantes. Acteurs de diffusion et de mise en visibilité collective des œuvres, les festivals et événements publics jouent un rôle de catalyseur dans la scène de l'art urbain, en rassemblant artistes, publics et structures de production autour de formes ponctuelles

d'exposition. Ils permettent la circulation d'artistes, la réalisation de fresques dans l'espace public, ainsi que la mise en récit de scènes locales à l'échelle régionale ou transnationale.

***Structures de valorisation culturelle et touristique***

Les structures de valorisation culturelle et touristique interviennent en aval de la chaîne de production artistique, au moment où les œuvres sont rendues visibles, accessibles et interprétables pour un public élargi. À travers des dispositifs de diffusion, de médiation et de narration, l'acteur public endosse traditionnellement un rôle de passeur, chargé d'organiser la rencontre entre les productions artistiques urbaines et leurs publics. Toutefois, cette fonction est aujourd'hui reconfigurée par le numérique, qui favorise des formes de désintermédiation où le public devient lui-même prescripteur de valeur, obligeant les institutions à redéfinir leurs modes d'intervention et leurs cadres de légitimation.

Dans ce contexte, ces structures assurent une médiation institutionnelle entre les pratiques artistiques urbaines, les politiques culturelles locales et les publics. En inscrivant le street art et le graffiti dans des dispositifs de valorisation territoriale, elles participent à leur reconnaissance, mais aussi à leur requalification symbolique. Cette médiation s'appuie fréquemment sur des logiques de tourisme culturel, de narration urbaine et de patrimonialisation, qui sélectionnent certaines œuvres, certains lieux et certaines temporalités, contribuant ainsi à redéfinir les usages et les significations de l'art urbain dans l'espace public. Le Voyage à Nantes (VAN) constitue un acteur central dans cette dynamique à Nantes. Fruit d'une stratégie politique culturelle, Le Voyage à Nantes est à la fois une structure (société publique locale) qui fusionne différents services de culture et de tourisme mais aussi un évènement culturel urbain qui se déroule entre fin juin et début septembre depuis 2012 à Nantes. Parmi ces services : l'office de tourisme Nantes Métropole, la SEM « Nantes culture et patrimoine » rassemblant le château des ducs de Bretagne, les machines de l'île et la biennale d'art contemporain Estuaire (Guiu et Wambergue 2012). L'évènement de Voyage à Nantes, prend la forme d'un parcours urbain « parsemé d'œuvres d'art installées dans l'espace public et divers lieux, dessinant une géographie artistique et touristique évolutive, centrée sur le cœur de Nantes et mettant en scène l'encastrement de l'art dans le territoire nantais » (Michel 2020).

En matière de street art, on voit l'intégration des œuvres dans ses parcours officiels, parfois installées sur la « ligne verte » matérialisées sur le sol, ou de publications comme *9 balades street art et graffiti*[83]. Des visites guidées, animées en collaboration avec des artistes ou des médiateurs culturels font également partie de la forme d'intégration de street art à cet outil, qui renforcent la lisibilité et l'accessibilité de ces œuvres auprès d'un large public. Ce dispositif contribue à inscrire certaines productions dans une logique de patrimonialisation, en construisant une narration urbaine à travers l'art visuel. Dans cette perspective, le VAN agit comme un intermédiaire puissant dans la légitimation du street art, en même temps qu'il articule les intérêts des institutions municipales (Nantes Métropole), des artistes, et du public (voir Notes d'observation 2 « Visite guidée du street art »).

Cette logique s'étend également à des dispositifs co-construits entre Nantes Métropole et des collectifs d'artistes. L'organisation de parcours ou d'expositions temporaires (comme dans le cadre du VAN ou d'autres événements municipaux) favorise la circulation de certains artistes sur des scènes institutionnelles, tout en produisant des formes de reconnaissance symbolique. Toutefois, cette reconnaissance est souvent conditionnée par la capacité des œuvres à s'insérer dans des récits urbains consensuels ou à répondre à des attentes en matière d'attractivité territoriale.

À l'échelle régionale, des structures comme le Pôle Arts Visuels Pays de la Loire[84] assurent un rôle de veille, de mise en réseau et d'accompagnement des artistes, sans être spécifiquement centrées sur l'art urbain. Le Pôle Arts Visuels Pays de la Loire est une structure de coordination professionnelle créée en 2015 à l'initiative d'acteurs du secteur des arts visuels, dans un contexte de recomposition des politiques culturelles territoriales et de fragilisation des conditions de travail artistiques. Pensé comme un outil *par et pour* les professionnels, il s'inscrit dans le mouvement plus large de création de pôles régionaux visant à structurer des filières artistiques éclatées, à produire de la connaissance sur les écosystèmes culturels et à renforcer les capacités de représentation collective face aux pouvoirs publics. Son action repose principalement sur des missions d'observation, de mise en réseau, d'accompagnement et de mutualisation des

[83] https://www.levoyageanantes.fr/activites/histoires-de-street-art-et-graffitis-circuit-centre-ville/

[84] https://poleartsvisuels-pdl.fr/presentation/

ressources, sans se substituer aux acteurs de production ou de diffusion. Il ne produit pas directement des œuvres dans l'espace public, mais organise des dispositifs d'observation, de mise en réseau et d'accompagnement qui pèsent sur les conditions de possibilité des projets artistiques. Son inscription dans des collaborations de recherche (notamment avec le CENS à Nantes Université) donne lieu à des espaces de problématisation explicites des rapports entre arts (visuels/urbains), territoire et action publique, comme en témoigne la journée d'étude « Les artistes en territoire » (2024)[85] et le travail de thèse CIFRE conduit au sein du Pôle. »

Le street art n'apparaît pas comme un champ autonome au sein du Pôle arts visuels, mais s'inscrit dans une organisation par collèges, fondée sur les statuts et les fonctions professionnelles plutôt que sur les médiums. Cette configuration contribue à intégrer les pratiques d'art urbain dans un écosystème élargi des arts visuels, tout en neutralisant partiellement leur singularité esthétique ou politique.

En s'appuyant sur une logique de réseau et de mutualisation, le Pôle favorise la coopération entre les acteurs de filières parfois cloisonnées, y compris entre arts visuels, spectacle vivant, design ou action culturelle. À travers ses groupes de travail, journées professionnelles et dispositifs d'accompagnement, il contribue à structurer des parcours professionnels durables, à outiller les artistes et à favoriser la transversalité, condition souvent indispensable au développement de projets d'art urbain à l'échelle locale. Sa mission d'observation du secteur permet également de documenter les pratiques émergentes, de faire remonter les besoins spécifiques liés aux formes artistiques situées, comme le street art, et d'en éclairer les enjeux auprès des décideurs publics. En ce sens, le Pôle participe à la reconnaissance institutionnelle progressive de l'art urbain en tant que composante légitime des arts visuels, en lien avec les transformations du territoire nantais.

***Dispositifs de médiation, transmission et documentation***

Les dispositifs de médiation regroupent les acteurs et initiatives qui permettent la circulation des œuvres, des savoirs et des pratiques en art urbain auprès de différents publics. Elle englobe des formes de médiation culturelle (visites guidées, ateliers, rencontres), des dispositifs de

[85] Journée d'étude « Les artistes en territoire », https://poleartsvisuels-pdl.fr/actions/journee-detude-les-artistes-en-territoire/

transmission (ateliers pédagogiques, événements participatifs) ainsi que des pratiques de documentation (photographie, archivage, publications) contribuant à la mémoire collective des œuvres éphémères.

À Nantes, plusieurs collectifs et associations ont développé des formats de médiation directe avec le public. L'association Plus de Couleurs, en collaboration avec l'association La Tête Renversante, organise des visites guidées du patrimoine street art local, articulées autour de murs emblématiques ou d'œuvres récentes. Ces visites permettent une lecture contextualisée des œuvres dans leur environnement urbain et contribuent à rendre visibles les pratiques artistiques auprès d'un public élargi, allant des amateurs d'art aux visiteurs de passage.

Des dispositifs plus ponctuels sont également mis en place, comme les journées d'étude ou tables rondes, qui visent à faire circuler les œuvres dans des espaces de débat et de réflexion critique. Ces moments favorisent la rencontre entre artistes, chercheurs, institutions et publics variés, et participent à la constitution d'un champ discursif autour de l'art urbain.

D'autres formes de transmission passent par l'expérimentation artistique. Lors du festival des Vieilles Charrues, par exemple, des installations de street art ont été intégrées à des événements musicaux, explorant les croisements entre pratiques artistiques et scènes culturelles populaires. Ces dispositifs élargissent les contextes de visibilité du street art, au-delà de la rue, sans pour autant le déconnecter de ses ancrages urbains.

La documentation constitue un autre pilier de cette chaîne. En raison de la nature éphémère de nombreuses œuvres murales, la photographie joue un rôle central dans leur conservation. Cette pratique est autant mobilisée par les artistes eux-mêmes que par des acteurs extérieurs. À Nantes, Sarah Guilbaud, journaliste spécialisée, contribue de manière significative à l'archivage et à la diffusion des œuvres par des publications régulières et une présence active sur les réseaux sociaux. Ce type de documentation produit des mémoires visuelles, rend accessibles les œuvres disparues, et alimente les bases de données informelles du street art local.

***Notes d'observation 2: Balade guidé du street art programmé par l'office du tourisme, guidée par Sarah Guilbaud[86].***

*Cette visite commence par l'anecdote d'un artiste de street art, qui met tout d'abord l'accent sur « la zone d'ombre » entre vandalisme et légitimité.*

> Sarah Guilbaud (SG): « Je sais pas si vous l'avez déjà vu, il est passé à Nantes en 1999, tout le monde se demandait ce qui se passait, il y a eu plus d'une dizaine de peintures sur les toits, sur les murs, j'ai commencé à aller chercher, aller photographier, j'en ai vu aussi à Paris, j'ai entendu dire qu'il y en avait à Orléans, et effectivement l'auteur de Monsieur Chat qui s'appelle Thomas Vuel, s'est fait arrêter en flagrant délit sur un toit en train de faire un chat jaune par la police municipale.

*Et cette convocation d'une célébrité du street art est immédiatement suivie d'une typologie personnelle :*

> SG : Alors du coup, en cherchant Monsieur Chat, j'ai commencé à regarder les murs, J'ai vu qu'il y avait beaucoup de choses du street art, c'est à dire notamment les techniques du pochoir, collage, autocollant qu'on appelle stickers et mosaïques voilà et aussi du graffiti les tags et les graffes. J'ai commencé à photographier ce que je voyais partout où je passais en France et en Europe. J'ai plus de 45 000 photos uniquement en graffiti street art. Je diffuse aussi sur Instagram et sur Twitter et puis un jour, avec toutes les photos que j'avais, notamment de Nantes, j'ai eu envie de faire un livre, alors que j'ai commencé à attraper les plus grands graffeurs nantais qui m'ont présenté leurs copains, qui m'ont initié, raconté des histoires, des anecdotes, des photos, des négatifs que j'ai fait tirer.

*Sarah Guilbaud contribue à la mise en valeur du street art nantais en photographiant puis diffusant ses clichés. Il en a été tiré un livre publié par un éditeur nantais (Ici même).*

*La balade se donne pour objectif de « faire voir le street art caché sur les murs », avec un focus sur l'artiste et la nature de son travail ainsi que les codes de cette pratique (ex : blaze, tag, toyer etc.). SG nous rappelle que le circuit dure 2 heures, qu'il s'arrêtera d'abord au Lieu Unique, si « nous*

[86] Spécialiste de street art à Nantes Sarah Guibaud est guide indépendante, auteure de Nantes, street art & graffiti, Coiffard Éditions fin 2012, et Nantes, Balades urbaines, Ici Même Éditions, 2018, Nantes.

*sommes bavards », si nous posons des questions, autrement la balade s'arrêtera à la station de tram Vincent Gâche. « Ceux qui en ont marre peuvent nous quitter au Lieu Unique ».*

*SG :* Alors on va s'arrêter là, on va s'intéresser à la petite tête là-haut, vous voyez. Dans la rue, il y a de toutes petites choses. Alors vous voyez, il y a un nom, je vais en parler souvent, un nom dans le street art et le graffiti, pas seulement, ça s'appelle un blaze. Vous connaissez surement le terme « blaze ».

Vous voyez, là il y a un blaze, c'est J – ACE (Fig. 54). Il faut savoir qu'il y a une règle dans le street art et le graffiti, c'est qu'on on n'a pas le droit de prendre le blaze, donc le nom d'un autre quand il est déjà pris. Or, il y a un artiste de renommée internationale qui habite à la Réunion qui s'appelle Jace, qui fait des petits personnages jaune-oranger, qui s'appelle des « gousous ». Il n'est jamais passé à Nantes, mais il est passé à Paris, au Havre. Donc lui, soit il savait pas, soit il savait, il a rusé en mettant un petit tiret entre les deux, pour qu'il ne soit pas copié.




Figure 54 Œuvres de J-ace

*Sarah nous présente l'évènement du street art « Pour l'amour de l'art » et une des artistes qu'elle a repérée à l'occasion de l'évènement : Milk Lady.*

SG : Alors il faut savoir que l'an dernier, donc 2022 et 2021, il y a eu un gros événement autour du collage organisé par 50 street artistes, ça s'appelle Pour l'amour de l'art, l'an dernier il y a eu 250 collages partout dans la ville. Ça va recommencer cette année donc si vous voyez plein de collages dans les jours qui viennent, c'est cet événement Pour l'amour

de l'art et le petit personnage a été collé par Sylvie Pérez la Rocha à cette occasion l'année dernière. Elle fait souvent des petites figurines comme ça et il y a toujours quelque chose d'écrit et là sur le bras il y a écrit « va à l'essentiel ». Je sais pas si vous arrivez à lire mais je le sais parce que j'ai fait des photos, je les zoomais, j'arrivais à lire. Sous le projecteur on a un playmobil, une tête rouge.

Milk lady, c'est une street artiste qui est apparue à Nantes en 2004 avec son slogan : « Buvez du lait ». Alors, ce qu'elle aime ou n'aime pas, on sait pas. En tout cas, je la connais depuis plus de 20 ans, elle faisait des mosaïques avec des vaches, avec des bouteilles de lait. Elle fait aussi des stickers toujours en lien avec le lait. Elle est dans mon premier livre, mais pas dans mon deuxième, parce qu'elle a disparu de la scène pendant un bon bout de temps, et elle est revenue en force il y a deux ans avec une série de mosaïque blanche et bleue. Il y a plusieurs motifs, là c'est le chat, il y a deux petits et deux grands différents, il y a un personnage et tout à l'heure, quand vous en aurez vu un, vous les verrez tous, y en a partout dans Nantes, vous avez déjà vu ? Oui hein, voilà, voilà pour Milk Lady. (Fig. 55)




Figure 55 : à gauche Milk Lady, à droite un collage du festival Pour l'amour de l'art (sans nom d'artiste):

*Un collage n'a pas une longue vie : Sarah explique à un des visiteurs ce qu'il en est de la trace d'une fresque : « Alors, pour moi, soit c'est nettoyé, soit c'est laissé, ça ça a été vu et pas effacé ». On marche en groupe jusqu'à la prochaine fresque pendant 4 minutes.*

SG : Vous voyez le petit oiseau, le petit collage en tête de la session de Pour l'amour de l'art 2022 (Fig. 55) Un collage, ça n'a pas une grande de vie, parce que soit ils sont abimés par la pluie, soit ils sont arrachés par des gens, soit ils sont nettoyés par l'équipe municipale qui nettoie les tags. Celui-ci, je pense qu'il a été vu, mais qu'il a été volontairement laissé, ça doit leur plaire. C'est un peu discrétionnaire.




Figure 56 : à gauche : œuvre de l'artiste Mifamosa, à droite celle d'Aztek (style pochoir)

SG : Donc là on va commencer par les petits pixels là-haut. Le blaze de l'artiste c'est Mifamosa (Figure 56), c'est un artiste de passage, il est passé quelques mois à Nantes et il s'amuse avec le nom des rues. Donc Rue du petit Bacchus du vin, rue Boélo, une carafe d'eau, Rue du Moulin, un moulin, rue du château un château.




Figure 57 : Les deux graffiti d'Aztek

SG : Là vous connaissez la technique là-haut les fourmis, le pochoir, on est toujours dans le pochoir c'est Aztek et la particularité d'Aztec c'est qu'il fait de pochoirs de street art, mais aussi des graffitis. (Fig. 57) On reparlera du tag dans une petite rue dans 5 minutes. On va avancer là.

*C'est compliqué de reconnaitre le travail d'un artiste sans blaze, surtout face aux intempéries qui menacent toute œuvre affichée dans la rue. Sans compter les pastiches…*

SG : Alors là c'est toujours un artiste de passage, toujours des pixels, le blaze c'est In the WOUP. Vous voyez cette forme de mosaïque, c'est la copie d'un artiste mondialement connu qui s'appelle *Space Invader*, vous connaissez peut-être ? On verra le vrai tout à l'heure au Lieu Unique. Tout ce que vous verrez dans la ville c'est de la copie donc j'en parle pas ! Voilà c'est de la copie !

*Depuis que j'ai entendu évoquer le nom d'Aztek, je vois son blaze partout sur les toits ou aux coins des rues. On approfondit la question du tag avec la rivalité entre le street art et le graffiti :*

SG : Alors là on va rester dans le street art avec le pochoir. Vous voyez le blaze en bas à droite, Aztek encore (Figure 57). Ça fait très longtemps qu'il est là, il est passé par la fenêtre de l'hôtel et ça ne risque pas d'être nettoyé. Et vous voyez, il y a des tags ici et autour. Ça c'est dans le cadre de la rivalité qui existe entre le street art et le graffiti. C'est pas le même monde, pas les mêmes enjeux. Et du coup, quand il y a un collage ou un pochoir, il y a du tag souvent autour.

*Puis elle explique au public ce que veut dire un tag « passage obligé de tout graffeur » et d'autres termes du graffiti pour donner une sorte de clé de lecture des murs qu'on est invités à regarder*

*autrement pendant la balade. Les visiteurs posent des questions en pointant les murs : « comment les tags restent longtemps sur un mur » ? Je continue à reconnaitre d'autres street artistes nantais, Ador notamment (fig 58). Mais nous n'y sommes pas encore.*

> SG : Alors on va parler du tag, en s'intéressant à ceux qui sont en haut, là, vous voyez, Aztek. Alors le tag, c'est quoi ? C'est une signature. L'idée du tagueur, c'est de diffuser son blaze le plus possible dans les villes pour se faire repérer des autres tagueurs, du grand public et pour marquer le territoire. J'ai vu Aztek (Fig 17) en l'espace de quelques rues, il a bien marqué son territoire. *Et ainsi nous entrons dans le mode d'emploi du street art.*
>
> SG : Les caps, c'est le nom des embouts des bombes à aérosols qui sont de tailles différentes, qui permettent de faire des traits fins, des traits plus épais On parle de jam, c'est comme un bœuf en musique. On parle de sketch, c'est un dessin préparatoire à une peinture, c'est un petit croquis. […]

*Sarah insiste ensuite notamment sur des notions comme le* blaze*, le crew ou le fait d'être toyé, présentées comme centrales pour comprendre les logiques de reconnaissance et de hiérarchisation entre graffeurs.*

> SG : Tous les jours, il y a une équipe municipale qui nettoie de son propre fait, ou à la demande des particuliers, mais quand ça dépasse une hauteur de 3-4 mètres, ils peuvent plus intervenir. D'où l'intérêt pour les tagueurs d'aller sur les toits, parce que ça a une grande durée de vie. Il y a le côté performance aussi entre eux, mais ça reste bien plus longtemps, c'est valable aussi pour le périph, quand vous prenez le périph, il y en a partout, ils ne sont pas nettoyés, quand vous prenez le train, le long des voies ferrées, il y en a partout. Et enfin, ce qu'ils aiment bien aussi, parce que le tag circule, ce sont les trains de marchandises et les camions de marché. Voilà un peu le tag, est-ce que vous avez des questions sur le tag ? »

*Elle prend presque le rôle de porte-parole des street artistes, traduisant leurs gestes en objectifs lisibles pour nous, le public, et donnant des clés pour croiser ces formes de peinture murale dans la ville. En explicitant les termes et les logiques à partir desquels ces œuvres sont produites et évaluées, elle accomplit, d'une certaine manière, pour les visiteurs, un travail de médiation proche de celui que je cherche moi-même à mener auprès de mes lecteurs aménageurs, lorsqu'il s'agit de rendre intelligibles les pratiques des artistes qui font avec la ville.*

*C'est cette posture qui m'a conduite à citer longuement cette visite guidée, menée pendant près de deux heures dans le centre-ville de Nantes. On en ressort avec une compréhension du tag comme*

*une pratique structurée par des critères partagés de valeur, où le choix des supports et des lieux n'est jamais anodin. Se dessine alors une hiérarchisation implicite des gestes et des espaces, fondée sur la durée de présence des inscriptions dans la ville, la difficulté d'accès aux supports et leur capacité à circuler au-delà du lieu d'intervention.*

*Question du public : Oui, comment ils font ?*

> SG : C'est la question qui m'est souvent posée. Vous voyez l'immeuble, le blanc, il y a eu un ravalement, donc il y a eu un échafaudage. Donc ils profitent des échafaudages et après ils ont des échelles.
>
> Alors ici on est rue du Vieil Hôpital, il faut savoir que pour 2012, le Voyage à Nantes a organisé un gros événement autour de graffiti qui s'appelait Over the Wall[87]. A cette occasion, il y a des grands murs qui ont été donnés à peindre à des graffeurs, essentiellement nantais, ainsi que tous les stores de cette rue. A l'époque, il y a trois graffeurs qui travaillaient ensemble, leurs blazes c'était Ador, Sémor, Corsier.

*J'apprends une nouvelle chose sur la peinture des volets roulant des commerces :*

> SG : Ils (les trois artistes) ont entièrement revisité la rue puis un petit peu des stores du quartier mais, à l'issue de l'événement, tout a été effacé. Les murs sont redevenus blancs, les stores sont redevenus gris.
>
> Ador, lui, on ne lui a rien demandé, il s'est approprié la rue, c'est ni légal ni illégal, les commerçants, les riverains sont plutôt contents et les propriétaires laissent les stores (Fig. 57). Il y a quatre peintures qu'on va découvrir. Vous voyez ? Il a mis son blaze en haut à droite et s'il y a un pansement, c'est qu'il y a eu un tag, ça avait été toyé, Ador il l'a vu, il est venu, il a caché le tag par un pansement (Fig. 58).

---

[87] Cet événement consacré aux fresques réalisées le long du parcours du Voyage à Nantes a été organisé par Pick Up Production et Plus de Couleurs, sous le titre *Over the Wall*, dans le cadre de l'édition 2012 du Voyage à Nantes. Il s'est traduit par la réalisation d'interventions murales dans une dizaine de lieux de la ville : le lieu unique, la rue des Cap-Horniers, la rue de l'Héronnière, le Point Bar, la halle Alstom / Cluster Quartier de la Création (SAMOA), La Fabrique / Trempolino, le Hangar 12 / Grand Port Maritime Nantes Saint-Nazaire, la Grue Titan Grise / Grand Port Maritime Nantes Saint-Nazaire, ainsi que sur de nombreux stores et vitrines du centre-ville. Ces fresques, considérées comme des graffitis officiels, ont été réalisées par une trentaine de graffeurs locaux et internationaux de renom, parmi lesquels : Moko, Ryngar, Korsé, Ador, Sémor, Mokë, Arnem, Moner, Meyer, Wize, Mache, Rayzyn, Persu, Rame, Pedro, Kryo, Zoer, Shure, B612, Osmoze, Kazy-K, Quorky, Gripa, Ashe, Sine, Nosika et Web's en ligne consulté le 11/05/2025 : https://www.pickup-prod.com/projets/over-the-wall/

*Sarah approfondi le parcours d'Ador, je me demande pourquoi lui pas d'autre.*

> SG : Alors, Ador il ne fait que des personnages, des grands nez, des grands-yeux, c'est un univers un peu caustique, grinçant, rigolo. Il est connu dans le monde entier, c'est niveau international.



Figure 58 : à gauche SG présentant l'œuvre d'Ador, à droite une fresque d'Ador toyée, réparée par l'artiste avec un pansement.

Au fil de la visite, la figure de l'artiste urbain apparaît à travers un récit fortement structuré par les dispositifs de médiation touristique. La présentation des œuvres s'accompagne notamment d'éléments biographiques, professionnels et économiques, qui contribuent à construire une image valorisée de l'artiste, à la fois autonome, reconnu et pleinement inséré dans des circuits de production légitimes. Super habitant, en quelque sorte, c'est aussi un acteur capable de vivre de son travail, de circuler à l'internationale et d'inscrire ses œuvres dans des lieux emblématiques de la ville. Ce récit, porté par le guide, participe à la mise en visibilité d'une trajectoire exemplaire, où l'ancrage local se conjugue à une reconnaissance élargie. Ador, artiste urbain nantais, correspond à cette représentation. Il n'a pas donné suite à ma demande d'entretien.

L'initiative d'une diffusion du street art, en cours d'élaboration, s'est faite vivement sentir pendant la visite guidée. En l'espèce, nous étions une quinzaine de visiteurs à apprendre l'implication du Voyage à Nantes dans la promotion du street art par le biais de l'office de tourisme. La visite, enfin, outre son caractère informatif, permet de noter une forme de fierté chez les habitants, quant aux artistes locaux, dont certains acquièrent une renommée d'une certaine envergure.

### 1.3 Le lieu et son rôle dans la diffusion de la peinture murale : les ancrages territoriaux du street art à Nantes

La création artistique, qui relève de l'art urbain, repose sur des interactions complexes entre les artistes, les lieux et les publics. Si certains processus de création s'inscrivent dans une dynamique individuelle, d'autres émergent dans un cadre collectif ou collaboratif, à l'intersection de différents réseaux et espaces. Les lieux et les interactions qu'ils suscitent entre des artistes, des institutions, des collectifs, ou même des passants jouent un rôle fondamental dans le champ de l'art urbain. Par l'ancrage territorial, nous entendons le rôle du lieu désignant l'ensemble des liens matériels, sociaux, symboliques, politiques qui attachent une pratique artistique à un espace urbain donné, faisant du territoire une condition et un acteur de la production artistique.

#### a. Naissance d'un collectif sur spot : Plus de Couleur

La formation des collectifs de graffeurs à Nantes repose souvent sur des rencontres spontanées dans des lieux emblématiques de la ville. Ces espaces, appelés « spots », servent de points de convergence pour les artistes urbains, favorisant ainsi les échanges et la naissance de collaborations inattendues. Ce processus de création collective n'est pas toujours planifié, il s'appuie parfois sur un enchaînement d'événements fortuits, comme en témoigne Thibaud : « Sur les spots, j'ai rencontré un gars à Vincent Gâche, qui est au quai de Loire. Pendant que je peignais, il est venu me parler. On ne se connaissait pas, on a juste échangé un peu. » Ce premier contact, survenu de manière fortuite, a permis de tisser des liens qui se sont consolidés au fil du temps. Thibaud poursuit en expliquant : « On s'est recroisés complètement par hasard vers Dalby, et il m'a invité chez lui. De fil en aiguille, on est devenus potes, et j'ai commencé à rencontrer son réseau, ses potes à lui. »

Ainsi, l'association Plus de couleur a été fondé en 2007, par un groupe d'artistes issus du graffiti, par envie de « représenter une culture vivante » sa valorisation et la structuration du milieu, [pour] donner pignon sur rue ». La volonté, tel que l'indique Antoine Sirizotti, l'un de fondateur de l'association, est de créer un espace de ressource et de partage des créations avec le public. La création, au sein du collectif, prend diverses formes telle que le street art, le graff, la fresque, le muralisme et sont tous rassemblés sous le chapeau de l'art urbain.

Depuis sa fondation, le collectif a multiplié les projets sur le terrain nantais et la région à travers des événements (comme mentionné précédemment *Teenage Kicks* comprend Rennes, Brest ainsi que Nantes, ou le festival Vieille Charrue qui se déroule à Carhaix-Plouguer) dans l'optique suivante : permettre aux artistes de produire dans les bonnes conditions, faire accepter le pratique comme un art, faire découvrir des peintures in situ et de faire produire, chercher à « changer le regard du grand public sur une pratique artistique pas comme les autres ».

Le collectif Plus de Couleur est situé au Quai Président Wilson, sur la pointe ouest de l'ile de Nantes. Depuis 2020, le collectif est implanté à La Maison du Port[88] (Fig. 59 et 60). L'espace est dédié à la pratique et aux artistes, en tant qu'atelier d'expérimentation. Les lieux et les interactions qu'ils suscitent-auprès des artistes, institutions, collectifs, ou même des passants jouent un rôle fondamental dans le champ de l'art urbain.

La localisation est une donnée très importante pour les collectifs d'artistes. Une démarche menée auprès de la ville de Nantes a permis au collectif d'investir la Maison de Port qui sera transformée en atelier d'artiste. Il s'agit d'un ancien bâtiment naval qui fait partie de 15 sites appartenant au parc immobilier de la SAMOA, un « lieu idéal pour donner vie à [la] créativité en toute tranquillité, où se côtoient créatifs et artistes dans des bureaux « traditionnels »[1]. En effet, le lieu est composé de deux grandes maisons mitoyennes, sans vis-à-vis, entourées de parkings. D'un côté, c'est le boulevard, le quai Wilson et de l'autre la Loire, à la confluence des deux bras.

[88] Pendant la rédaction de notre thèse, nous avons appris via la page Instagram du collectif leur départ de cet atelier en mai 2025. Ils sont désormais installés dans un local, situé également sur l'ile de Nantes proche du quartier Mangin. Nous ignorons la raison de ce départ ni la durée d'occupation de leurs nouveaux locaux.




Figure 59 : En haut vue de La Maison du Port depuis l'ouest de l'ile de Nantes ©Samoa, en bas La Maison du Port, pendant l'exposition « Café des Sport », 08/12/ 2022




Figure 60 La Maison du Port, pendant l'expo « Hors Radar », 07/10/2023

L'objectif de démocratisation de l'art urbain et de ses diverses pratiques, street art, graff, fresque, muralisme, est manifeste. Du projet « Le Mur Nantes » à la réalisation de fresques gigantesques sur l'église de La Madeleine, cela se traduit par le soutien à la production d'œuvres dans l'espace public et par l'organisation d'événements visant à transmettre la culture de l'art urbain au plus grand nombre. Les graffeurs de la maison du port occupent les murs, le local et l'environnement proche. Multiplier la pratique là où ils sont — dans la rue, dans les interstices, à l'atelier — fait partie de leur manière de faire. Qu'il s'agisse d'une réalisation spontanée ou organisée, les lieux sont toujours occupés. On choisit le mot occupation pour une raison spécifique : les événements organisés sont de courte durée, mais cette présence s'inscrit dans le quotidien. Les murs extérieurs de l'atelier sont utilisés comme n'importe quel affichage public pour informer de la tenue d'un évènement. Ces évènements ont une durée limitée (de 2 semaine à 3 mois).

### b. Légaliser les terrains de pratiques murales : le Plan Graff comme dispositif municipal pour le graffiti

L'initiation du *Plan Graff* à Nantes a marqué un tournant significatif pour les graffeuses et graffeurs locaux. Ce dispositif municipal, piloté par la ville de Nantes et mis en place en 2006 par

l'association Pick up production, visait à ouvrir des murs légaux à la pratique du graffiti, longtemps cantonnée à l'illégalité et à l'invisibilité et à permettre une « pratique libre […] en toute légalité » sur « une quinzaine de spots »[89].

Dans un milieu essentiellement masculin, les graffeurs sont confrontés à de nombreuses restrictions : accusations de vandalisme, plaintes du voisinage, interventions policières, et obligation de peindre en cachette, souvent la nuit. Ces contraintes réduisent non seulement le temps de création mais influencent aussi le style graphique, souvent simplifié par la nécessité d'aller vite. Pour une femme qui souhaite se professionnaliser dans l'art mural issu du graffiti, l'accès à ces murs prend une importance cruciale. Alice, graffeuse nantaise, le décrit ainsi : « Si tu veux apprendre à faire des trucs vraiment aboutis, il faut du temps donc il faut des murs pour entretenir […] Je me suis entraînée sur ces murs légaux quasiment tous les jours. » Ce dispositif accompagne les pratiques de street art en permettant à des artistes de produire dans l'espace urbain avec des autorisations, contribuant ainsi à structurer et diffuser la pratique dans la ville.

Cependant, l'apparition des murs légaux à Nantes ne s'est pas faite sans obstacles. Selon Éric, « c'est les mecs qui en avaient un petit peu marre d'aller se cacher dans une usine désaffectée ». Pick up production n'est pas un collectif spécialisé en street art mais sa fondation est fortement « inspirée du hip hop qu'elle valorise comme un mouvement culturel ouvert à tous, riche de formes diverses et innovantes et porteur de valeurs fédératrices telles que le sens du collectif, l'appropriation des espaces publics, le goût du défi et la culture de l'improvisation. »[90]

Même si tous ne sont pas uniquement centrés sur le street art, les projets d'expression artistique à grande échelle dans l'espace public ouvrent des plateformes d'expression visuelle et de pratique artistique dans l'espace public[91] et créent de nouveaux espaces.

---

[89] https://www.pickup-prod.com/projets/le-plan-graff/

[90] https://www.pickup-prod.com/projets/hip-opsession/

[91] Depuis 2014, l'association imagine et anime divers projets d'occupation transitoire d'espaces, souvent liés à la pratique artistique en espace public comme Transfert : une zone libre d'art et de culture installée de 2018 à 2022 sur un terrain urbain, autour de pratiques visuelles, créatives et collaboratives. Divers projets d'occupation d'espaces abandonnés ou temporaires (Entrez Libre, Villa Ocupada, Grafikama, etc.), où le street art et la création graphique ont été mis en dialogue avec l'architecture et la ville. https://www.pickup-prod.com/association/

« Les négociations ont duré trois ans, trois ans et demi » note Éric, pour faire des graffes en toute légalité. Le cœur de la « légalité » se compose d'un accord ou charte et des murs alloués (logique d'autorisation plutôt que marché public). Un article scientifique sur la production du street art cite un témoignage décrivant un « accord » géré par une association, avec demande d'autorisation et signature d'une charte, sans frais, et des murs « alloués » par la mairie (Le Gallou 2018).

Un graffeur marseillais évoque ainsi la possibilité d'un accord institutionnel comme un précédent et une source d'inspiration pour la mise en place des dispositifs similaires :

> « Où pour aller graffer on va demander une autorisation. Mais y a pas de frais financiers en fait, on va juste signer une charte comme quoi on va respecter certains points, et la mairie leur a alloué des murs entiers, pour qu'ils s'éclatent et qu'ils fassent du graff, y'a des cours y'a plein de choses et y'a un parcours aussi lié à ça. (...) Voilà on va discuter avec eux prochainement. » (Olive-Alvarez 2023:7)

Cette dynamique a été prolongée par l'association *Plus de Couleurs*, qui a contribué à négocier avec les autorités municipales le dispositif municipal *Murs Libres*. Lancé en 2022, celui-ci met à disposition 27 murs répartis dans toute la ville, offrant aux artistes urbains la possibilité de peindre librement, sans risquer la verbalisation. L'association *Plus de Couleurs* anime ce dispositif en promouvant la diversité des expressions artistiques issues de l'art urbain. Elle accompagne techniquement certaines réalisations et propose même un soutien à la production, permettant aux artistes de tester des formats plus ambitieux. Ce soutien structurel, allié à une série de règles d'usage et de courtoisie clairement définies, facilite une appropriation collective et respectueuse de l'espace public. Les murs deviennent ainsi des terrains d'entraînement, d'expérimentation, mais aussi de reconnaissance artistique.

L'obtention de murs à peindre changement s'inscrit dans une évolution plus large des rapports entre institutions, artistes et espace public. Cela témoigne de l'efficacité d'une approche collective dans l'obtention de lieux de pratique légale qui nécessitait auparavant des démarches individuelles souvent longues et complexes, comme le souligne Alice :

> « Par exemple, tu vois un mur dans la rue qui te plaît, tu ne peux pas juste aller dire "je veux peindre dessus", le mec va te demander qu'est-ce que tu vas faire. Si tu lui dis "je vais faire un graffiti", il va te dire "non". Si tu lui dis "je vais faire du street art", il va peut-être dire oui. »

Outre l'accent mis sur les difficultés d'une confrontation personnelle avec les propriétaires de murs. Ce propos d'Alice reflète les préjugés persistants autour du graffiti, perçu comme une forme d'art illégitime par rapport au street art, souvent mieux accepté dans les représentations culturelles dominantes.

Éric confirme que les démarches individuelles, notamment auprès des autorités, sont particulièrement difficiles : « Si tu demandes un mur, il faut soit être visible via une structure, soit il faut que graphiquement ça leur plaise » .

Cette « visibilité » est souvent conditionnée à l'affiliation à un cadre institutionnel, à une certaine esthétique ou à un projet culturel que les artistes eux-mêmes jugent parfois peu compatible avec leur liberté artistique. Même avec l'appui d'une structure associative, les demandes aboutissent rarement rapidement : « Moi je me souviens, j'ai fait souvent des demandes pour des murs, et ça a dû m'arriver peut-être deux fois dans ma vie que ça marche. »

Ainsi, l'existence de dispositifs comme le *Plan Graff* devenu *Murs Libres* constitue une avancée pour la pratique quotidienne du graffiti et une reconnaissance institutionnelle de cette forme artistique. En rendant ces pratiques visibles dans l'espace public, ces initiatives ont contribué à leur légitimation, à leur accessibilité – notamment pour les femmes – et à l'ouverture de nouveaux parcours professionnels pour les artistes issus du graffiti.

### c. Le lieu comme cadre de production et de diffusion

Les lieux de rencontres des graffeurs et des artistes urbains sont des espaces distincts. Ils diffèrent par leur caractère spécifique et leur rôle dans la structuration d'une communauté. Ces espaces incluent les magasins de bombes, les terrains (en ville ou en périphérie, souvent sur des friches), les réseaux sociaux via le « blaze », ou encore des événements dédiés comme les jams ou les expositions. Ces lieux, souvent concentrés en centre-ville, agissent comme des catalyseurs de sociabilité et des points de convergence pour les artistes.

*Le « terrain » comme lieu de rencontres et d'interactions*

Les terrains légaux font partie des lieux où les gens qui font du graffiti se rencontrent, « les terrains autorisés où tout le monde va aller les pratiquer, tout le monde les connaît. Moi je vais rencontrer ras

la gueule de monde là-bas. […] Tout le monde sait que d'autres graffeurs vont être là. » (Abel, décembre 2022). Une carte, proposée par la ville de Nantes, avec l'association Plus de couleurs est disponible en ligne, témoin de la présence et de la promotion de ces "terrains autorisés92.

Ce témoignage illustre la double fonction de ces espaces : non seulement comme lieux d'échange et de rencontres, mais aussi comme théâtres potentiels de tensions ou de régulation des conflits internes au milieu graffiti. À Nantes, par exemple, la présence d'un terrain en centre-ville, comme celui de Vincent Gâche, joue un rôle clé dans la dynamique sociale des graffeurs. Ces lieux, par leur visibilité et leur accessibilité, favorisent des rencontres, qu'elles soient fortuites ou planifiées.

> « […] un terrain, par exemple, Vincent Gâche, le terrain de Vincent Gâche, le long de quais de Loire aussi où il y a la guinguette. Là forcément, vu qu'il y a beaucoup de monde qui va peindre, on peut, des fois, se croiser parce que le hasard fait que des gens qui ne se connaissent pas vont peindre au même endroit. » (Abel, décembre 2022).

Il apparaît également, dans les propos d'Abel, une volonté implicite des graffeurs d'étendre leur réseau de connaissances par ces interactions. Ces terrains de rencontre se situent principalement en centre-ville, où la concentration des espaces dédiés au graffiti est particulièrement marquée. Abel précise ainsi :

> « Parce que c'est là où [le centre-ville] les lieux se passent, c'est là où il y a les plus de terrains à Nantes. Et puis forcément un terrain comme Vincent Gâche, qui est un terrain plein centre-ville, qui est très visible, que tout le monde peut voir, tu prends le tramway, mais tu ne connais pas le graff, tu dis "ah tiens, il y a des graffs ici". Alors qu'il y a des murs qui sont plus planqué en périphérie, que même tous les graffeurs ne vont pas forcément connaître ce mur. Donc du coup, moins il y a de graffeurs qui connaissent un mur, moins il y a de chance que quand tu veux aller peindre ce mur, tu rencontres un autre graffeur à cet endroit. » (Abel, 2022)

Connaitre un mur autorisé ou toléré prend une importance pour élargir à la fois l'espace de la sociabilité au sein de la communauté graffiti mais aussi pour rendre la pratique plus visible au sein de la ville et non pas à la marge de la ville. « C'est une scène qui ne se rencontre pas forcément tous les quatre matins. Des fois, il y a aussi des histoires qui se règlent à ces moments-là. Mais ça a été

---

92 Carte et guide des règles de courtoisie à l'usage des graffeurs consultés le 27.01.26 : https://metropole.nantes.fr/mes-services-mon-quotidien/pratiquer-la-peinture-urbaine-sur-les-murs-libres

pas mal des grands moments de sociabilisation avec d'autres. Et puis après sinon, c'est une connaissance qui a avait une connaissance. » (Abel, 2022).

*Street Control, un magasin de bombes de peinture et un lieu de distribution de l'information*

Comme le souligne Abel (2022), les interactions entre graffeurs prennent des formes variées selon les contextes :

> « Pour moi les lieux où les gens se rencontrent, où les gens qui font du graffiti se rencontrent, ça va être donc comme je dis le magasin de bombes, ça va être des fois le terrain justement. Voilà les terrains autorisés où tout le monde va aller les pratiquer, tout le monde les connaît. Moi je vais rencontrer pas mal de monde là-bas. »
>
> Sinon […], elles vont se faire aussi beaucoup quand il y a des événements spécifiques : une jam, une exposition, là les gens savent que c'est une exposition qui traite d'un graffeur par exemple. Tout le monde sait qu'il va y avoir d'autres graffeurs qui vont être là. Donc ça a été souvent des lieux de sociabilisation. […] Et puis après sinon, c'est une connaissance qui ramène une connaissance. » (Abel, 2022)

Bien avant l'essor des réseaux sociaux, ces magasins servaient déjà de carrefours d'échange et de sociabilité, à l'image de Street Control à Nantes :

> « Il n'y a [à Nantes] qu'un seul, vraiment ce qu'on appelle un « *graffiti shop* ». [...] il est tenu par un graffeur qui, lui, va connaître aussi un peu le milieu. Lui, il va être au centre de savoir qui est qui. Souvent au centre, un peu des confidences de tout le monde aussi. »

Mais toutes les villes n'ont pas de magasin de bombes ; ainsi, la présence d'un *graffiti shop* dans une ville est déjà un indicateur significatif de l'existence d'une communauté active d'artistes urbains. Cela s'explique par le coût élevé du matériel, rendant difficile la survie économique de ces boutiques, notamment dans les petites villes. Comme le souligne ce témoignage :

> « Souvent elles [bombes] sont moins chères qu'ailleurs. Et elles vont être de meilleure qualité. Même si dans les magasins de Beaux-Arts aujourd'hui, tu trouves des marques dédiées au graffiti de bombes, mais pendant longtemps ils n'avaient pas ça. Ça c'est un business qu'ils ont pris parce qu'ils ont en fait, ils ont en compte que **les magasins de bombes, ils avaient du mal à exister dans les petites villes parce qu'il y a très peu de marge sur des bombes de peinture et que quand tu vends que des bombes à des graffeurs**, bon bah du coup ta marge quand ta boutique, elle n'est pas énorme, donc économiquement c'est dur à faire tenir. » (Abel, 2022)

Ce sont donc des lieux de sociabilité pour les graffeurs, notamment dans les grandes villes où les marges économiques sont plus viables.

> « même si j'en achète plus trop en ce moment, j'y vais souvent pour discuter avec lui et des fois je vais rencontrer d'autres gens pour là-bas, je vais boire un café. Donc ça c'est un lieu assez central pour moi aussi. Et souvent quand on doit sortir, peindre on se donne rendez-vous là tu vois. » (Thibaud, 2022).

Ce lieu est central pour les graffeurs et leur correspond davantage que des lieux banalisés comme les cafés : « même s'il y a un café en face, nous, on va au magasin, tu vois, parce que c'est notre copain et on va là-bas quoi » (Thibaud, 2022).

*Performances en direct ou « jam session » pour faire de graffiti*

Les évènements spécifiques sont également des lieux où les gens du monde du graffiti et de l'art urbain se rencontrent : « […] un jam, une exposition, là les gens savent que c'est une exposition qui traite d'un graffeur par exemple. Tout le monde sait que d'autres graffeurs vont être là. Donc ça a été souvent des lieux de sociabilisation. » (Abel, 2022).

Comme explicité plus haut dans ce chapitre, dans le vocabulaire du graffiti, une jam session désigne un événement convivial qui rassemble des artistes pour peindre ensemble, souvent sur un mur situé dans un endroit emblématique.[93] Ces rencontres, loin des logiques institutionnelles ou commerciales, incarnent une forme d'expression collective et spontanée. Abel décrit ainsi ce principe :

> « c'est un truc un peu ancestral, il y a un gros mur ou des gros murs à cet endroit-là, et c'est les gens d'une ville qui disent "on a un super spot, ça serait trop bien de faire venir du monde", et ça a commencé comme ça en disant "bah voilà, on a de la place, bah vas-y, appelle tes potes

[93] Jam-session vient de l'anglais et signifie « séance d'improvisation ». A l'origine, cela concerne la pratique musicale et en particulier le jazz dont l'esprit collectif suscite « un rassemblement ou une performance au cours de laquelle des musiciens jouent ensemble de manière informelle sans aucune préparation : une session au cours de laquelle des musiciens jouent ensemble. (Dictionnaire Britannica, en ligne, consulté le 18/09/2024). Pour le graffiti une « jam » signifie un événement où des artistes du graffiti se rassemblent pour peindre en extérieur, généralement sur des murs légaux ou autorisés. C'est une occasion pour ces artistes de partager leur passion, leur créativité et leur talent avec d'autres personnes de la communauté du graffiti. En ligne, consulté le 18/09/2024 : https://www.pointsdevue.eus/jam-graffiti-tout-

> machin, appelle ton réseau, tes connexions là", et tout le monde se retrouve à cet endroit. (Abel, 2022)

Contrairement aux festivals de street art, souvent pensés pour un large public et organisés par des équipes dédiées, les jams graffiti fonctionnent sans structures officielles. Ils reposent uniquement sur l'initiative des graffeurs eux-mêmes. Abel souligne cette différence en décrivant l'autonomie et la « débrouillardise » qui caractérisent ces rassemblements :

> « C'est-à-dire qu'il **n'y avait pas d'organisateur qui te payait ton billet, qui te logeait ou voilà, ils venaient juste pour ça**. Donc ils se déplacent, ils traversent la France, ils paient leur essence, leur machin, dormir dans la bagnole, juste pour aller peindre à cette jam. Et c'était vraiment des rassemblements où la ville avait complètement laissé tomber le port de commerce, en disant "les gens font du graff là-bas, on s'en fiche." » (Abel, 2022)

A l'autonomie des participants, s'ajoute le choix de lieux stratégiques qui semblent échapper au contrôle urbain ou à toute promotion immobilière. Malgré leur caractère informel, ces événements, « faits de bouts de ficelle » comme le dit Abel, acquièrent parfois une renommée emblématique, en raison du lieu où ils se déroulent. Il cite ainsi des exemples comme le *Meeting of Style* d'Anvers, célèbre pour ses murs en brique, ou le jam d'Eindhoven, qui s'appelle *Step in the Arena* et attire un nombre impressionnant de participants, bien que ses murs ne soient pas les plus indiqués pour peindre :

> « […] par exemple au *Meeting of style* d'Anvers[94] où le spot est magnifique. C'est un spot un peu mythique, parce que les murs sont cool, c'est de la brique, par exemple pour les français, la brique il n'y en a pas beaucoup, sauf dans le nord de la France. […] Par exemple, t'en as un à Eindhoven[95], qui est un énorme jam où je suis allé une fois. L'endroit est cool, j'aime beaucoup la Hollande donc je trouvais ça cool aussi. Mais les murs en eux-mêmes, ils étaient nuls à peindre. Nuls, nuls, nuls. Et tout le monde y va parce que c'est aussi un rassemblement de, je pense, 150 personnes. C'est énorme. Et ça vient de toute l'Europe. » (Abel, 2022)

---

[94] https://meetingofstyles.com/19-21-august-2022-antwerp-belgium/

[95] Il s'agit d'un « graffiti festival » intitulé Step in the arena. Notons à nouveau que le terme de « Street art » n'existe pas ici : il est uniquement question de graffiti. Consulté 03/03/2024, en ligne : https://www.montana-cans.blog/step-in-the-arena-2023-graffiti-jam-in-eindhoven/

Le lieu joue un rôle structurant dans la pérennité des jams et autres sessions collectives de peinture. Celles-ci se déroulent dans des lieux qui ne sont jamais anodins, certains lieux emblématiques ayant même marqué l'histoire des jams graffiti. C'est le cas du port de commerce de Brest dans les années 1990-2000. Autrefois friche urbaine, il a permis l'émergence d'une scène graffiti dynamique, attirant des artistes de toute la région et même de l'étranger. Abel décrit l'effervescence de cette époque :

> « Pour moi ça a été les derniers énormes jams qui ont été faits mais de manière complètement bénévole. Ils ont fait des rassemblements un peu comme *Step in the Arena*, jusqu'à 150 graffeurs à Brest, sur les murs du port de commerce. Les locaux, des fois, récupéraient de la peinture acrylique, apprêtaient les murs. [...] Des gens venaient de Paris, de Belgique, juste parce qu'ils savaient qu'il y avait un rassemblement énorme, avec des murs hyper bien à peindre. » (Abel, 2022)

Cependant, la destruction ou la transformation de ces lieux peut entraîner un déclin des rassemblements et de la scène locale. Abel poursuit en expliquant l'impact de la disparition des murs peignables à Brest :

> « Ce jam à Brest et surtout cet endroit emblématique avec ce support fait qu'il y a une énorme scène graffiti à Brest alors que Brest fait la même taille que Tours […] Des gens de Quimper, des gens de Lorient venaient jusqu'à Brest pour faire des fresques parce que c'était un jeu super. Et c'est ce qui fait que Brest a eu une activité graffiti vraiment forte avec des générations qui sont pas mal enchaînées. Et depuis que ce mur est éteint, je pense qu'au fur et à mesure, la scène, elle a continué à être un peu florissante à un moment donné, puis au bout d'un moment, elle s'est soufflée. » (Abel, 2022)

À travers le récit d'Abel, on perçoit des configurations spatiales diverses : friches industrielles, murs périphériques, terrains vagues ou lieux semi-encadrés. Ces espaces ont en commun d'être ouverts, visibles, mais en dehors du contrôle urbain strict. Ils accueillent des pratiques de création intensives, tout en restant exposés à l'usure, au recouvrement, voire à la disparition. Cela se reflète dans ces lieux et ces villes. La ville devient un lieu où les qualités de ces scènes de peinture collective prennent forme et s'expriment. Ainsi, à Hambourg, le lieu de la jam est une friche réinvestie par les graffeurs :

> « C'était un mur immense derrière un skatepark, y'avait des morceaux de hangars, des vieux bâtiments, mais c'était nickel pour peindre. Personne venait te faire chier, t'avais juste à respecter les autres. » (Abel, 2022)

Ces endroits sont liminaires, au bord de la ville instituée, mais dotés d'une intense valeur d'usage pour les artistes. Ce sont aussi des lieux « filtrés » par les scènes locales : « À Toulouse, on peignait dans une sorte de terrain vague, à côté de la voie ferrée. Tu viens pas là si t'as pas été invité, c'est pas marqué 'jam' à l'entrée. »

Même les spots dits « libres » (en libre accès) sont soumis à une régulation symbolique : « À Berlin, tu peux peindre sur les murs libres, mais bon, faut arriver tôt, et puis c'est le bordel. T'as des mecs super chauds à côté de débutants, y'a pas vraiment de ligne. »

En contrepoint, d'autres lieux plus cadrés sont évoqués avec enthousiasme, à condition qu'ils restent ouverts à l'expérimentation : « Le 55 à Toulouse, c'est à la fois un squat, un lieu d'expo, un spot de peinture et un lieu de fête. C'est vivant. Y'a de la place pour tout le monde, ça bouge tout le temps. Tu reviens un mois plus tard, tout a changé. » (Abel, décembre 2022)

La dimension éphémère de ces lieux est acceptée, voire valorisée : « Tu sais que ta pièce va pas durer. Mais c'est le jeu. Le mur, c'est vivant, ça tourne. C'est pas un musée. T'as mis ton nom, t'as laissé ta trace, puis c'est à quelqu'un d'autre. » (Géry, octobre 2022)

### d. Une expérience personnelle de mise en visibilité

Les modes de diffusion de la création sont multiples : édition, exposition, publication de photographies. À côté de ces formes traditionnelles, la gestion de comptes sur les réseaux sociaux — notamment Instagram — devient un outil central d'autodiffusion pour plusieurs artistes urbains. Dans le cas des pratiques illégales, les œuvres restent souvent dans le registre de l'archive personnelle. À l'inverse, les créations légales sont fréquemment mises en ligne, intégrées à une stratégie de visibilité construite par les artistes eux-mêmes. Il s'agit alors de publier régulièrement, de maintenir une présence, de construire une forme d'adresse publique.

Ce qui frappe dans les ateliers que nous avons observés, c'est l'imbrication très concrète entre les logiques de diffusion propres à l'art contemporain et celles, plus immédiates ou codées, issues de la culture graffiti. L'atelier devient un lieu hybride, où cohabitent murs peints, documents d'archives, équipements photo, postes de travail numériques et stocks de publications.

Nous terminons cette section par un extrait d'entretien avec l'un des membres du collectif, qui revient sur les moyens qu'il mobilise à titre personnel pour rendre son travail visible.

***1 : Extrait d'entretien avec Abel, octobre 2022, à la Maison du port, Nantes***

***Continuité entre création, documentation et monstration, entre espace numérique et espace physique***

S- Et tu partages tout de suite après les réseaux sociaux, par exemple ?

JM- Pas du tout. Tout ce qui est illégal, par exemple, je ne le partage jamais.

S- Mais tu le prends en photo pour toi ?

JM- Je les prends en photo, je les archive. Et tout ce qui est légal, je les partage, mais souvent je mets au moins un mois avant de le sortir.

S- Ok. Pourquoi ? Un mois ? Ok, c'est un délai comme ça.

JM- Ouais, c'est un délai un peu comme ça, j'en sais rien parce qu'en fait j'ai pris ce côté de...Ce que je me dis ça sert à que j'en poste douze d'un coup. Et puis après des fois en fait je fais plus rien pendant trois semaines. Vous savez, je vais tendre à alimenter mes réseaux comme ça au fur et à mesure. Et puis des fois j'aime bien. Par exemple, je vais peindre plusieurs graffs un peu dans le même genre d'affilée. Et quand je vais les sortir, j'aime bien les remélanger avec une peinture des fois plus ancienne. Et puis des fois, je me mélange dans mes trucs parce que j'aime bien garder des graffs de côté, que je ne publie pas sur les réseaux. Je vais garder ça pour faire de l'édition, par exemple. Et donc du coup, des fois, j'ai des graffs où je me dis, "Ah, celui-là, je vais le mettre de côté." Et puis, des fois au bout d'un mois ou deux, je vais avoir fait d'autres graffs où je vais avoir mis de côté aussi, je vais me dire "ah finalement, bah dit celui-là je le sors" en fait. Donc je ne regarde pas parce que j'ai fait celui-ci qui est un peu dans le même genre mais je trouve mieux. Et donc je vais sortir celui que je trouve le moins bien.

S : Donc t'es pas seulement dans une volonté de prendre sur le mur mais si tu dis "il y a l'édition", il y a aussi à travers ce lieu il y a des expositions, il y a plusieurs manières de diffuser. Il y a une différence, avec l'expo, il y a une rencontre un peu spécifique avec le public. Qu'est-ce que tu penses de mettre...

JM : Pour moi, quand tu pars dans la rue de manière légale, donc là, tu es vraiment visible de tous, si tu as déjà eu des rencontres avec le public. Après, en atelier, la rencontre avec le

public va être différente, parce que je vais pas être sur la même peinture. Là, je vais pas du tout faire de graffs ici.

S : Ah !

JM : C'est pas du tout du graffs qu'on va faire sur l'Expo. Ça se distingue comment… pour moi la vraie différence entre...enfin j'estime, ça c'est ma définition pour moi un graff c'est à partir du moment où tu vas peindre des lettres et tu écris un pseudo. Pour moi c'est ça le graff. C'est pas une histoire d'outils ou une histoire de support ou une histoire de légale ou hip-hop, de passé. C'est vraiment je peins des lettres pour représenter mon pseudonyme, à partir de là, pour moi tu fais un graff.

S : Et vous ne vous voulez pas avoir des lettres ici [à l'atelier]?

JM : Non, ça va être de la peinture abstraite avec plutôt avoir travaillé sur le mouvement, sur la forme géométrique. Bon voilà, mais c'est un peu tout ça, mais non, c'est pas du tout l'ordre du graff.

S : Et qui va être dans cette équipe d'exposante ?

JM : Dans cet expo (Translucide), il y a Tom qui est ici et Les Gens.

S : D'autres graffeurs ?

JM : « Les Gens » c'est son pseudonyme.

S : Les Gens, ok. D'accord, donc vous allez être trois. C'est pas l'improvisation, vous êtes déjà en train de préparer ?

JM : Tous les supports sont peints et par contre les supports on les a assez improvisés, c'est-à-dire que c'était justement l'expérience quand on l'a fait ensemble avec Tom, c'était de se dire, lui il avait envie de travailler pas mal de mouvements de peinture, des effets de brosse, des choses comme ça et moi j'avais envie de rajouter plutôt de la forme géométrique, on s'est dit bah voilà ça pourrait être intéressant d'essayer de faire coïncider ces deux univers avec un côté des fois très lâché, très brossé.

(Tom apporte un fanzine pour montrer le détail de l'exposition « Translucide » qui est un projet artistique que les membres du collectif s'offrent avec leurs moyens financiers modestes.)

JM : C'est le petit fanzine qu'on va sortir, donc là c'est des extraits de bâches justement, qu'on a coupé et on va plutôt mettre, on a plutôt mis des photos de justement quand on a fait cette créa et des détails un peu des textures.

Il y avait vraiment beaucoup d'improvisation quand on a fait ça et c'était justement…Je sais pas si Tom il avait vraiment cette envie là mais lui avait plutôt l'envie de tester des choses et moi ce qui m'intéressait presque encore plus c'était de me tester, en improvisation parce que vu que ce n'est pas trop mon caractère.

S : Oui c'est vrai que tu ne décris pas trop quelqu'un qui improvise mais plus qui se prépare. (en indiquant le fanzine) C'est impressionnante la couverture. Ils vont être tous comme ça ?

JM : Ils vont être tous comme ça avec une couverture différente à chaque fois parce que c'est des chutes de bâche on découpe et on fait le...et ça serait un fanzine donc ça serait bien c'est un petit fanzine à vendre. Voilà, c'est une petite édition, on se rembourse les frais.

S : C'est la ville de Nantes qui soutient ce projet-là ?

JM : Non pas du tout. C'est vraiment un projet perso qu'on a fait nous-mêmes. Et voilà, moi j'ai payé l'impression avec mes sous, on me disait "en tiens, j'ai envie de le faire".

### 1.4 Synthèse : street art et territoires

Le street art, dans sa diversité – qu'il s'agisse de graffiti, d'art urbain ou d'interventions éphémères, engage un dialogue constant entre les artistes, les lieux, et les publics. Nous avons pu envisager le cadre de production du street art entre attente urbaine et contraintes institutionnelles. L'exploration des multiples dimensions du street art à Nantes visait à dresser une typologie des lieux qui recueillent cette pratique artistique urbaine. Ces lieux, redéfinissent ses usages et contribuent à lui donner un nouveau sens.

Le milieu des pratiques murales – qu'il s'agisse de graffiti, de tags ou d'autres formes d'expression visuelle dans l'espace urbain – ne peut être dissociée de leur inscription dans un contexte local, tant social que politique. Ces pratiques, qui se développent à partir des années 1980, relèvent d'un rapport situé à la ville, à ses marges comme à ses interstices. Dans ce cadre, il est essentiel de souligner que le street art nantais s'est construit en continuité avec la culture du graffiti, dont il

reprend non seulement les codes esthétiques, mais aussi une partie des logiques d'occupation de l'espace.

Pour mieux comprendre les différentes pratiques, un effort de définition s'est avéré nécessaire. Les artistes interrogés décrivent des frontières souvent poreuses entre street art, art urbain et graffiti, tout en exprimant des visions parfois critiques des évolutions commerciales ou institutionnelles du street art, perçues par certains comme une forme d'expression trop facilement admise par le public et les institutions. Les codes intrinsèques au graffiti – tels que la visibilité rapide ou l'illisibilité volontaire – et leurs interactions avec les attentes des institutions comme du public seront discutés à partir des perspectives croisées des praticiens. Cette réflexion inclut également des enjeux juridiques, comme les droits d'auteur, et des considérations esthétiques sur la perception des œuvres dans l'espace public.

En s'intéressant aux ancrages territoriaux du street art, il apparaît que les lieux de rencontre et de création collective jouent un rôle clé dans le développement de cette pratique. À Nantes, des espaces spécifiques, comme les spots de graffiti ou les murs légaux, offrent un terreau fertile pour les collaborations, les performances en direct et la formation de collectifs. À travers des témoignages d'artistes et l'étude de dispositifs tels que le Plan Graff, nous avons vu que ces lieux façonnent les pratiques, favorisent la transmission des savoir-faire et participent à la professionnalisation des artistes. Ces dynamiques mettent en évidence les interactions complexes entre les artistes et la matérialité de l'espace urbain, révélant ainsi comment le lieu peut devenir partie intégrante de l'œuvre elle-même. Il apparaît que l'objectif principal des initiatives et des dispositifs explicités plus haut dans ce chapitre est la valorisation de la scène locale et l'ouverture des nouveaux terrains de pratique légale, avec l'encadrement municipal ou évènementiel.

Cette section fait émerger les points suivants : le rôle du lieu dans la création artistique, les tensions entre liberté artistique et commandes institutionnelles et l'influence des lieux sur le style et la signification des œuvres.

Dans un contexte comme celui de Nantes, les lieux de pratique prennent des formes variées : ateliers partagés, friches industrielles réinvesties, festivals ou espaces publics reconfigurés. Ces espaces sont essentiels pour la production des œuvres et pour la sociabilité entre artistes. Tandis que les graffeurs et artistes urbains y trouvent des terrains d'expression et de création, nous allons

voir que les auteurs de bande dessinée y viennent avant tout pour se rencontrer, s'inspirer et nourrir leur pratique, sans nécessairement être en activité de création sur place.

Si la notion de création *in situ* est plus évidente pour l'art urbain, certaines initiatives liées à la bande dessinée tendent à s'en rapprocher.

## 2. Paysage nantais de la bande dessinée : entre indépendance et structuration collective

À l'instar du street art, la bande dessinée à Nantes s'inscrit dans un environnement urbain marqué par des formes d'organisations spécifiques, mêlant initiatives individuelles, dynamiques collectives et cadres institutionnels. L'enquête menée sur la bande dessinée s'appuie notamment sur une augmentation sensible du nombre d'auteurs et d'autrices installés à Nantes et dans la région des Pays de la Loire depuis le début des années 2000[96]. Cette concentration d'artistes sur le territoire constitue un élément central de l'enquête et a conduit à interroger la place de la ville dans la production de la bande dessinée, ainsi que les modalités selon lesquelles un réseau d'auteurs s'y est constitué au fil du temps, notamment à travers des lieux partagés, des collaborations et des circulations professionnelles qu'ils ont mobilisées pour créer et faire vivre un réseau professionnel.

Il s'agit dès lors de situer la bande dessinée au sein des champs artistiques et culturels locaux, en analysant la manière dont cette pratique se distingue d'autres formes d'expression graphique tout en entretenant des relations étroites avec elles.

Pour la rédaction de cette section, comme pour la section précédente, nous nous appuyons sur les entretiens menés avec des auteurs et autrices de bande dessinée et sur les notes d'observation réalisées également au sein de collectifs d'artistes. À ces matériaux s'ajoutent des cartes dessinées par les artistes eux-mêmes, qui permettent de rendre visibles, depuis leur point de vue, les lieux participant à la création dans leur expérience quotidienne.

Nos protagonistes, dont nous avons anonymisé les noms, sont les suivants : Thierry, auteur, dessinateur, membre de la maison d'édition Vide Cocagne, chargé du suivi de projets à Maison

[96] Selon l'association « les États Généraux de la Bande Dessinée » qui a publié un rapport afférant en 2016, dans la région Pays de la Loire on compte 200 auteurs de bande dessinée résidents. L'enquête de terrain sur la bande dessinée s'est déroulée exclusivement à Nantes entre septembre et novembre 2020. Je l'ai menée avec Ilona Touchard, dans le cadre d'un stage encadré à l'ENSAN, en parallèle de ma thèse, et sous la tutelle du programme ANR SCAENA. Ce programme, en interrogeant le concept de « scènes urbaines », a orienté mon enquête vers l'hypothèse de l'émergence d'une scène de la bande dessinée à Nantes.

Fumetti (structure de promotion de la bande dessinée à Nantes) ; Gabriel, scénariste, dessinateur, scénographe et enseignant en infographie à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes. À ces premiers acteurs, il faut ajouter plusieurs membres du collectif Projeta : Romy, autrice, illustratrice, imprimeuse, intervenante auprès des scolaires ; Jules, illustrateur, graphiste, Maël, illustrateur, graphiste, auteur de bande dessinée et éditeur, Hervé, artiste, designer et développeur web, Anouk, autrice de bande dessinée, illustratrice et fondatrice, avec Hervé, de Paper Cut, micro-édition au sein de Projeta.

Les membres de Projeta sont intimement en contact avec Maison Fumetti, association au sein de laquelle ils sont fondateurs, coordinateurs, membres du conseil d'administration ou investis dans les différents évènements et en particulier le festival Fumetti.

Pour poursuivre avec la liste des protagonistes, il faut citer Arthur, fondateur des éditions Patayo, éditeur indépendant de bande dessinée nantaise ; Adam, éditeur et fondateur des éditions Pneumatiques, coordinateur de l'association du café-librairie Les Boucaniers (devenu Flibuste en mai 2022) ; Isaac, auteur, illustrateur, graphiste, plasticien, enseignant aux Beaux-Arts ; Lily, illustratrice et autrice de bande dessinée, membre du collectif RADAR ; et enfin, David, illustrateur, auteur de bande dessinée, membre fondateur du collectif OASIS 4000.

### 2.1. Un bref retour sur l'évolution de la bande dessinée en édition indépendante

Lorsque l'on évoque les créateurs du domaine de la bande dessinée, des figures emblématiques viennent à l'esprit, telles qu'Hergé, dessinateur belge, créateur de Tintin. On pense aussi aux best-sellers qui entrent dans le champ des comics américains ou à l'essor mondial du manga japonais, qui a connu « un lent processus de légitimation » (https://www.citebd.org/neuvieme-art/la-mediation-du-manga-en-france-un-lent-processus-de-legitimation), tous deux (révélateurs de la richesse et de la diversité de cet objet d'art. Aujourd'hui, la bande dessinée tend également vers la

littérature, en témoigne l'appellation éditoriale de *graphic novel* (roman graphique) entrée en jeu depuis les années 1980.[97]

Vincent Seveau rattache la bande dessinée à une pratique ayant une « assise artistique européen et francophone » (Seveau 2012 : 253). La majorité des historiens en France considère Rodolphe Töpffer comme le fondateur de la bande dessinée européenne et francophone. Töpffer éducateur, romancier, critique d'art et dessinateur, publie un album d'histoire en 1833 et un *Essai de physiognomonie* en 1848, considéré comme la première production en bande dessinée car l'écriture et le dessin y sont indissociables ((Blanchard 1969)[98]. Ses successeurs, appelés parfois les « artisans de la bande dessinée » font bouger cet objet vers les journaux satiriques et participent à l'effervescence artistique parisienne (Seveau 2012). Ainsi, la caricature politique et le dessin humoristique, en penchant vers l'illustration pour la jeunesse, participent à l'élargissement le champ de cette pratique au cours des années 1930.

À cette perspective historique, il faut adjoindre une vision plus large, susceptible d'englober une vaste diversité de productions en matière de bande dessinée. Son développement intercontinental est étroitement lié aux progrès techniques qui ont favorisé sa diffusion et son évolution. Les moyens techniques d'impression, dès la fin du XVIIIe siècle, ont permis des avancées majeures dans la création graphique. On peut dire qu'Aloys Senefelder, grâce à l'invention de la lithographie, a libéré la main des artistes qui pouvaient se passer de l'étape de la gravure pour obtenir une estampe.[99] Plus tard, les innovations en photographie au XIXe siècle ont permis d'isoler le

---

[97] « Dès les années 1980, trois éditeurs disposaient de collections appliquant le mot roman à la bande dessinée. "Romans BD", chez Flammarion, se distinguait des albums classiques par son format plus petit ; "Roman graphique", aux Humanoïdes associés, regroupait tous les titres qui ne s'inscrivaient pas dans une série » Thierry Groensteen, « roman graphique ». Consulté le 3/07/2025, En ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/roman-graphique

[98] « Le livre de Gérard Blanchard La Bande dessinée, histoire des images de la préhistoire à nos jours (1969), a été assez rapidement traduit en japonais, en 1974, par Hanya Kuboya (professeur de littérature française, spécialiste d'Apollinaire et du symbolisme). C'est sans doute le premier livre en japonais qui présente Töpffer comme l'inventeur de la bande dessinée moderne. » Naoka Morita, *La découverte de Töpffer au Japon,* Mai 2015 consulté en ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/la-decouverte-de-topffer-au-japon

[99] La lithographie permet aux dessinateurs d'échapper à un certain nombre de contraintes techniques, d'exécuter directement leur dessin sur la pierre en se passant de l'intermédiaire du graveur et donc de réagir plus vite à l'événement. Elle est beaucoup employée dans les journaux à cause de sa rapidité

mouvement et les expressions faciales, et ont donné lieu à l'attribution d'un rôle central aux personnages. À titre d'exemple, dès 1895, Richard F. Outcault dessine chaque semaine *Hogan's Alley* dans le journal *Truth*. C'est l'histoire d'un enfant abandonné habillé d'une chemise de nuit bleue qui deviendra jaune en en raison des impératifs de fabrication de la lithographie. Ce personnage, connu sous le nom de Yellow Kid, devient rapidement une icône populaire auprès des lecteurs[100](Baron-Carvais 1985).

Dans le sillage du Yellow kid (Fig. 61), la production éditoriale de bande dessinée est marquée par une diversification des formats, allant des récits humoristiques et des aventures destinées à la jeunesse à l'émergence d'une bande dessinée adulte, qui ne tarde pas à révolutionner le genre à partir des années 1950. Au sein de la bande dessinée pour enfants (presse jeunesse et magazines), on peut citer des publications comme *Pilote* (créé en 1959), *Spirou, Tintin*, et *Pif Gadget* qui, en France étaient très populaires. Ces magazines proposaient des récits adaptés à un public jeune, souvent avec des héros récurrents. Ces bandes dessinées étaient souvent épisodiques, visant à fidéliser les lecteurs. Quelques héros emblématiques, comme les personnages d'Astérix, de Tintin, Lucky Luke, et Spirou, y sont mis en scène dans des récits humoristiques, d'aventure ou d'exploration.

---

d'exécution. « La technique de la lithographie », article en ligne Bibliothèque nationale de France, consulté le 21/01/2025

[100] « The Yellow Kid was so popular that William Randolf Hearst offered him a large sum of money to draw the Yellow Kid for his newspaper, New York Journal. » Happy Birthday Richard Felton Outcault born January 14, 1863, died September 25, 1928, the father of the American comic strip. consulté le 3/07/2025, en ligne : https://thegreatcomicbookheroes.blogspot.com/2015/01/happy-152nd-birthday-r-f-outcault.html

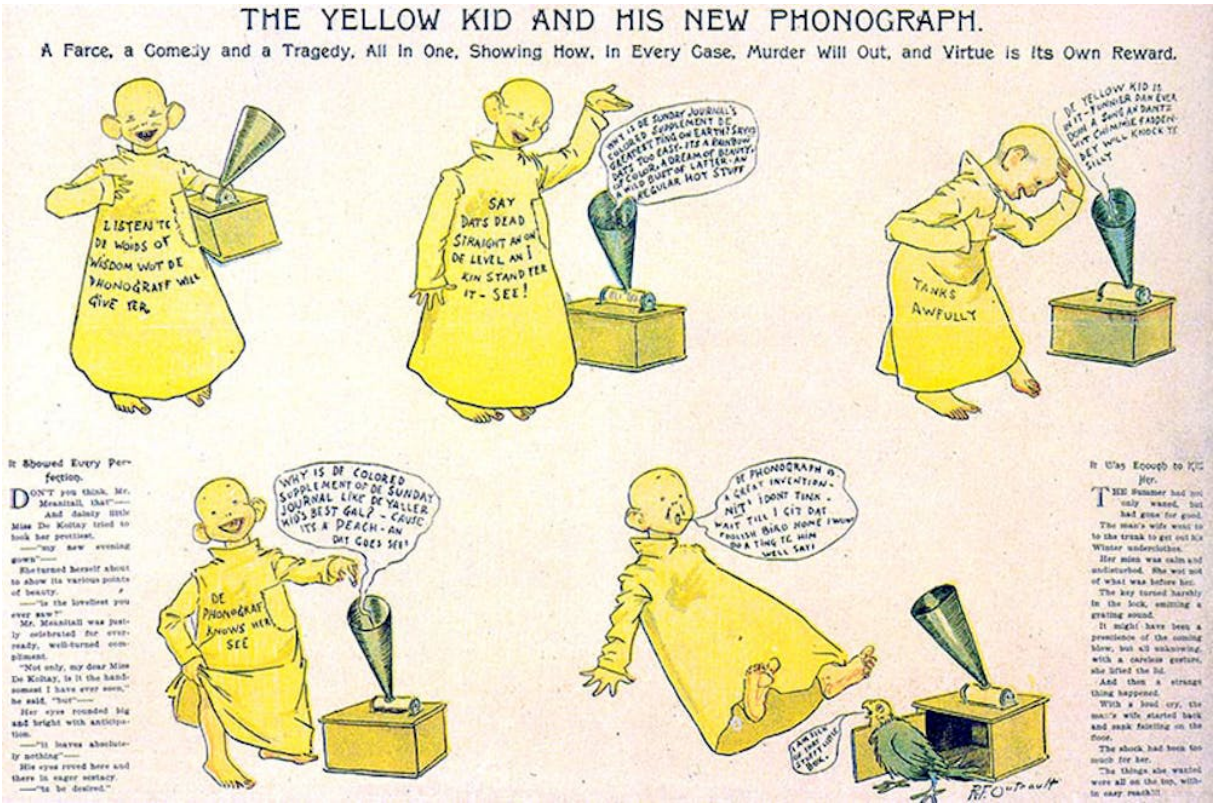



Figure 61 : Les aventures du « Yellow Kid » publiées le 29 novembre 1896 dans le New York Journal, dessinées par Richard F. Outcault[101].

On extrait alors des magazines, des bandes dessinées humoristiques et satiriques. Parmi les figures les plus célèbres, il faut citer Astérix, porté par René Goscinny et le personnage de Gaston Lagaffe, inventé par André Franquin. Ces œuvres mettaient en scène des situations comiques teintées d'une critique sur la société. Du côté des comics, les super-héros, importés des États-Unis, commencent à se diffuser davantage en Europe, notamment grâce à des agences comme le *King Features Syndicate*. Les *strips*[102] humoristiques ou d'aventure comme ceux de Walt Disney (Donald Duck, Mickey Mouse) ou de Peanuts (Snoopy) sont largement lus dans les journaux. Les récits

101 https://theconversation.com/la-curieuse-histoire-du-yellow-kid-et-lorigine-de-la-presse-a-sensation-214777

102 Littéralement "bande ou bandeau", le strip est une suite dessinée, insérée d'abord dans les journaux aux Etats-Unis au tournant du XIXe et du XXe siècle, (consulté le 27.01.26) https://www.citebd.org/neuvieme-art/lorigine-de-la-couleur-dans-les-comic-strips-americains.

d'aventures réalistes se popularisent dans les revues, comme Tintin ou Spirou cités plus haut, avec des œuvres comme celles d'Hergé (*Les Aventures de Tintin*), de Jacques Martin (*Alix*), ou d'Hugo Pratt (*Corto Maltese*, à partir de 1967). Ces bandes dessinées s'adressent parfois à un public plus adulte, mêlant intrigue, exotisme et réflexion historique. Bien que la bande dessinée pour adulte soit encore marginale, elle émerge lentement avec des publications comme Hara-Kiri (créé en 1960), qui explorent des thèmes plus subversifs ou politiques. Cette période marque aussi les prémices de l'évolution vers une bande dessinée plus légitime au regard de la culture institutionnelle, avec des œuvres repoussant les limites des conventions graphiques et narratives, marquant un tournant vers la bande dessinée « adulte » (Lesage 2018).

Cependant, comme le souligne Luc Boltanski dans *La constituons du champ de la bande dessinée*, les créateurs de bande dessinée, depuis ses débuts au 19eme siècle jusqu'aux années 1960, ont souffert d'une reconnaissance limitée sur le plan culturel. Cette situation s'explique par la perception de la bande dessinée comme un média populaire, défini comme « une activité sans prestige » (Boltanski 1975). Selon lui, la dépendance économique quasi-totale aux éditeurs et aux agences a conduit à une forme d'invisibilisation des créateurs, aussi bien dans leur relation au public que dans leur contribution artistique individuelle.

### a. La diversité des pratiques et les circuits de diffusion

La bande dessinée se distingue par sa nature fondamentalement éditoriale : c'est un art qui, pour exister matériellement, requiert un processus de fabrication, d'impression et de diffusion, historiquement assuré par de grandes maisons d'édition. Hachette, Casterman, Dargaud ou encore Dupuis ont joué un rôle central dans l'histoire du médium, en imposant des formats, des genres et des standards de production. Toutefois, il n'existe pas un modèle unique de création ou de diffusion en bande dessinée. Si l'édition traditionnelle demeure un pilier, des formes alternatives ont émergé au fil des décennies – autoédition, fanzines, micro-édition – en réponse à des aspirations artistiques plus libres, souvent en rupture avec les logiques marchandes dominantes. Ces pratiques, déjà présentes avec Töpffer, ont connu un essor particulier dans les années 1960-1970, période marquée par une contestation des normes établies et une volonté d'expérimentation.

Les années 1960 sont marquées par une tension entre production artistique et impératifs commerciaux. C'est une époque au cours de laquelle les dessinateurs cherchent à reconquérir une certaine autonomie et un peu de légitimité, notamment par l'émergence de bandes dessinées d'auteur et de nouveaux circuits de diffusion. Les fanzines, par exemple, ont contribué à diversifier les pratiques en dehors des grandes maisons d'édition. Le terme fanzine, contraction de *Fanatic Magazine*, désigne une production amateure destinée à des pairs. Décrivant une forme d'autoédition, cette pratique « va se diffuser comme marqueur culturel de ces années » (Le Bruchec 2019). Du fait de leur réalisation à faible coût, ces publications s'écartent des circuits de diffusion dominants (Étienne 2003, cité par Le Bruchec 2019).

Ces publications traitent souvent de pratiques et d'objets culturels marginaux, comme la musique rock, la science-fiction, la bande dessinée ou le cinéma fantastique.

Si un certain « bouillonnement créatif » (Le Bruchec 2019) est perceptible dans les années 1970, on assiste au contraire à une standardisation de la production, du fait de « l'accélération de la concentration éditoriale, conséquence de la mainmise des grands groupes de communication sur ce secteur » dans la décennie suivante. On peut associer un élan de créativité à l'autoédition, qui marque durablement l'histoire de la bande dessinée en ouvrant des espaces d'expression alternatifs. Le Bruchec décrit cette dynamique comme un véritable marqueur culturel de l'époque, où l'expérimentation devient une réponse directe aux contraintes imposées par les grands éditeurs (*idem* 2019).

### b. Marché de l'édition en bande dessinée : les alternatives de diffusion et le soutien aux artistes

En revanche, les années 1980 se caractérisent par une concentration accrue du secteur éditorial. Selon Lesage, qui a bien étudié la période 1950-1990 dans l'édition de la bande dessinée, cette décennie voit « la mainmise des grands groupes de communication » sur l'édition, transformant profondément le paysage de la bande dessinée (Lesage 2018 : 371). Les grandes maisons d'édition comme Dupuis, Le Lombard ou Casterman traversent alors une période de mutation. L'exemple de Casterman et de son rachat par Flammarion en 1998 illustre l'impact de cette concentration : d'une maison familiale, on assiste au passage à une logique industrielle visant à s'adapter à un marché de plus en plus compétitif (Fouché 1998, cité par Le Bruchec 2018). Ces évolutions,

comme le note Lesage, fragilisent les « logiques de continuité dynastique » et imposent une professionnalisation accrue aux acteurs du secteur (Lesage, 2018:371).

Depuis les années 1990, un contrepoint s'affirme avec l'émergence d'un écosystème alternatif. Les pratiques d'autoédition et de microédition, portées par des auteurs en quête d'indépendance, proposent une voie différente, à l'opposé d'une bande dessinée jugée « mainstream » (Seveau 2012). Ces initiatives, libérées des contraintes des grands éditeurs, permettent d'explorer de nouvelles formes narratives et de renouer avec l'esprit d'expérimentation qui caractérisait les décennies précédentes.

Depuis le début des années 1980, la bande dessinée est considérée comme étant « en plein essor », ainsi que l'affirme Falardeau (1986). Or, au-delà de sa diffusion croissante, la chaîne de production de la bande dessinée mobilise une diversité d'acteurs et de compétences. Elle réunit notamment des auteurs, scénaristes, dessinateurs, coloristes et illustrateurs, dont le rôle est essentiel dans la création des œuvres. Ces créateurs peuvent aujourd'hui s'appuyer sur un ensemble de structures et de dispositifs d'accompagnement, tels que la Maison des Artistes, l'Agessa (désormais rattachée à l'Urssaf pour la gestion de la sécurité sociale des artistes-auteurs), ou encore le Centre National du Livre, dont la mission principale est d'accompagner et de soutenir l'ensemble des acteurs de la chaîne du livre. Ces organismes offrent un appui sur les plans techniques, sociaux et juridiques, tout en favorisant le développement de carrières artistiques souvent pluridisciplinaires.

## 2.2 La structuration du monde de la bande dessinée à Nantes : une scène en marge des circuits classiques

La bande dessinée d'auteur, en tant que forme artistique, repose sur une production diversifiée impliquant une pluralité d'acteurs. À Nantes et dans sa région, cette scène se distingue par l'ancrage local de ses auteurs et par l'émergence de structures indépendantes qui façonnent des modes alternatifs de création et de diffusion. Pour comprendre cette dynamique, il me faut revenir sur un rapport auquel j'ai contribué, notamment dans la tenue de son enquête et les outils méthodologique, et qui dresse un état des lieux des auteurs de bande dessinée à Nantes.

Ce travail repose sur l'hypothèse de l'existence d'une scène spécifique dédiée à la bande dessinée d'auteur, structurée par une forte concentration d'artistes et par des réseaux de production et de

diffusion en marge des circuits industriels dominants. Contrairement aux grandes maisons d'édition, ces réseaux favorisent des approches plus expérimentales, engagées, voire avant-gardistes, dans la lignée de l'histoire des mouvements alternatifs en bande dessinée dont il a été question plus haut.

Comme pour l'enquête menée sur les artistes urbains, il est pertinent ici de partir du positionnement des auteurs eux-mêmes. Le principal enjeu auquel ils sont confrontés est le manque de reconnaissance institutionnelle et la difficulté de trouver un équilibre entre création et diffusion dans un secteur marqué par la concentration des grands éditeurs. Face à cette disparité, un écosystème local s'organise, structurant la production et la circulation de la bande dessinée d'auteur à travers des initiatives indépendantes.

À Nantes, ce monde de la bande dessinée et des arts graphiques repose sur plusieurs pôles interdépendants. L'Annuaire des acteurs de la bande dessinée en Pays de la Loire (2017) recense les auteurs, les éditeurs, les libraires et les autres structures de formation, permettant de cartographier les réseaux qui participent à la diffusion et à la reconnaissance de ces pratiques.

Les ateliers et les collectifs d'artistes occupent une place essentielle en favorisant les échanges et la mutualisation des ressources. En parallèle, les maisons d'édition indépendantes, fanzines et revues spécialisées jouent un rôle clé dans la diffusion de travaux audacieux, en marge des standards du marché. Ces structures expérimentent des formats et des modes de publication qui échappent aux logiques dominantes, affirmant ainsi l'indépendance artistique et politique de cette scène.

Sur le plan de la distribution, les librairies spécialisées constituent des relais incontournables pour la circulation de ces œuvres, tout comme les événements littéraires et artistiques qui favorisent la rencontre avec le public. Certaines structures culturelles participent également à cette dynamique en organisant expositions, débats et résidences, contribuant ainsi à la valorisation et à la transmission de ces pratiques.

Loin d'être figée, la scène nantaise de la bande dessinée d'auteur se construit dans une tension constante entre reconnaissance institutionnelle et indépendance créative, entre ancrage local et diffusion élargie. Elle incarne ainsi une alternative aux circuits traditionnels, affirmant la bande dessinée comme un espace d'expérimentation et d'engagement.

### a. Les artistes et les organismes ressources qui les accompagnent

L'auteur de bande dessinée exerce une pratique située à l'intersection de l'image et de la littérature. La création d'une bande dessinée repose sur un travail collaboratif entre plusieurs métiers : scénaristes, illustrateurs, dessinateurs et coloristes, qui conjuguent leurs compétences pour donner vie à une œuvre. Cette complexité de création participe d'une certaine méconnaissance publique du secteur.

De fait, la légitimation de la bande dessinée reste un enjeu central au sein de cette communauté. Malgré une reconnaissance croissante, le manque de compréhension du métier et la précarité des artistes demeurent des défis majeurs. Pour pallier ces difficultés, divers organismes accompagnent les auteurs en leur apportant un soutien sur des aspects juridiques, administratifs et professionnels. Parmi eux : La Maison des Artistes (LMDA), association nationale des arts visuels, œuvre pour la solidarité et l'accompagnement des artistes. L'AGESSA (Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs) assure la protection sociale des artistes-auteurs. Le Centre National du Livre (CNL) attribue des bourses aux auteurs et illustrateurs, ainsi que des aides à la résidence pour les accompagner dans leur parcours professionnel. Le Syndicat National des Auteurs et des Compositeurs (SNAC) défend les droits et intérêts des artistes-auteurs issus de différents métiers de la création.

Les artistes de bande dessinée, bien que soutenus par ces structures, forment un groupe hétérogène aux parcours et spécialisations variés : écriture, illustration, graphisme, édition, impression, etc. Cette diversité se traduit bien souvent par une multiplication des activités pour vivre de la bande dessinée. Comme le soulignait le rapport des États Généraux de la Bande Dessinée en 2016, 71 % des auteurs interrogés exerçaient un emploi parallèle à leur activité d'auteur, souvent dans un autre domaine artistique ou dans l'enseignement. Présenté la même année lors du Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême, ce rapport met en évidence la polyvalence des artistes-auteurs. Investis dans leurs projets d'écriture, ils collaborent également avec des structures variées : formations, bibliothèques, maisons d'édition ou associations de promotion de la bande dessinée. Cette capacité à naviguer entre plusieurs domaines les inscrit pleinement dans le paysage culturel, artistique et éducatif.

### b. Les ateliers d'artistes et les collectifs : des espaces d'expérimentation

Dans de nombreux parcours d'auteurs de bande dessinée, l'organisation en collectif est très courante. Pour faire face à la précarité, ils exercent souvent plusieurs métiers, mais le collectif est une alternative qui présente d'autres bénéfices.

Ces associations, collectifs, ateliers d'artistes-auteurs se développent aujourd'hui de manière importante, notamment dans les villes moyennes et sont structurants pour la mise en visibilité des artistes. Ce goût du collectif en tant que tel ou cette envie de travailler au sein d'un atelier d'artistes est le corollaire du statut précaire des artistes, où le partage de locaux et de moyens devient nécessaire, tout en participant à une envie sous-jacente de projets collectifs. Ces ateliers et/ou collectifs ne s'intéressent pas qu'à la bande dessinée mais plus largement aux arts graphiques, l'image et l'illustration regroupent aussi des illustrateurs, sérigraphes, graphistes, journalistes, architectes, éditeurs, fabricants, imprimeurs, etc. Cette pluridisciplinarité rejoint celle soulevée supra, qui permet un enrichissement de la scène de la bande dessinée, de ses acteurs, de ses lieux mais aussi de ses valeurs (Fig. 62).

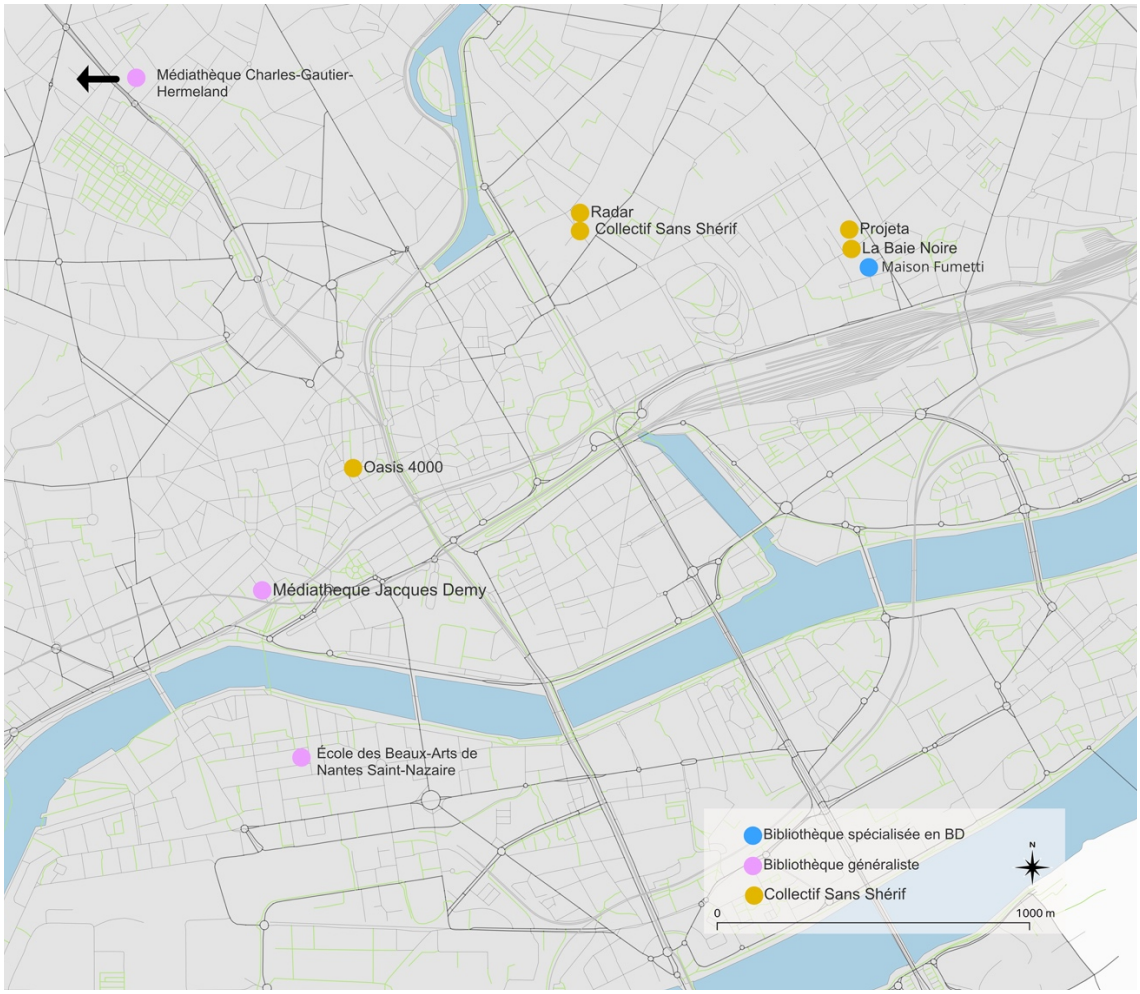



Figure 62 : Carte des collectifs d'artistes et des lieux d'accès à la BD

À Nantes, Sans Shérif est un coworking organisé autour du livre. Dans son voisinage professionnel, on compte plusieurs ateliers de production mais aussi de diffusion tels que : Oasis 3000, aujourd'hui Oasis 4000, atelier regroupant huit illustrateurs et auteurs de bande dessinée ; La Baie Noire, qui réunit 17 créateurs indépendants, graphistes, architectes, auteurs jeunesse, auteurs de bande dessinée ; Radar, atelier composés de 5 artistes ; Projeta, nouvellement installé dans le même immeuble que La Baie Noire, rue de Coulmiers, regroupant 12 créateurs autour de l'impression, de l'édition, de la conception et de la fabrication. Afin d'observer le travail en collectif de ces structures, nous nous sommes approchées du collectif associatif Projeta par le biais de Romy, l'une de ses membres.

### c. L'édition alternative et les micro-maisons d'édition

Les maisons d'édition dont il est question ici travaillent notamment à la publication de bandes dessinées, de fanzines, de revues et de romans graphiques. Ces structures sont elles aussi affiliées à des organismes ressources (Fig. 62) tels que Coll. Libris, un collectif d'éditeurs indépendants de la région (qui ne se cantonne pas à la bande dessinée), dont la volonté est de promouvoir le travail de ses adhérents et de proposer des formations ou autres activités professionnalisantes.

Une demi-douzaine d'éditeur indépendants, existent à Nantes : Ici Même, éditeur de bandes dessinées exigeantes ; le Chakipu, collectif produisant et éditant des BD, fanzines, illustrations, graphismes ; Polystyrène, éditeur de bandes dessinées à manipuler ; Vide Cocagne, éditeur à la ligne éditoriale très ouverte à l'origine de Maison Fumetti ; Silicomix, éditeur de bande dessinées numériques dont le magazine *Professeur Cyclope* ; Radio as paper, éditeur du fanzine du même nom ; Patayo, éditeur de romans graphique et/ou bandes dessinées.

À Nantes, on compte notamment des librairies spécialisées en bande dessinées comme Aladdin, voisine de la Mystérieuse librairie nantaise dont le créateur est aussi celui du label Canal BD, Story BD, ainsi que d'autres spécialisés en mangas comme Otaku No Dera, Japanim, ou en comics tel que A pleins rêves (Fig. 63). Les librairies généralistes, telles que Durance, L'index ou Coiffard avec son espace graphique important, ainsi que La vie devant soi, proposent un rayon bande dessinée conséquent. En 2020, une nouvelle librairie aux activités particulières s'est implantée sur le quartier de la création à Nantes. Il s'agit du café-librairie Les Boucaniers (en remplacement de La Flibust)[103], dont nous avons rencontré le coordinateur Dominique Huet et qui rassemble l'intégralité du catalogue des six maisons d'édition de bande dessinée indépendantes de la région pour une mission commerciale, mais aussi autour de rencontres, dédicaces, soirées et ateliers.

[103] Le cas de Flibust sera développé en détails dans le chapitre 5.

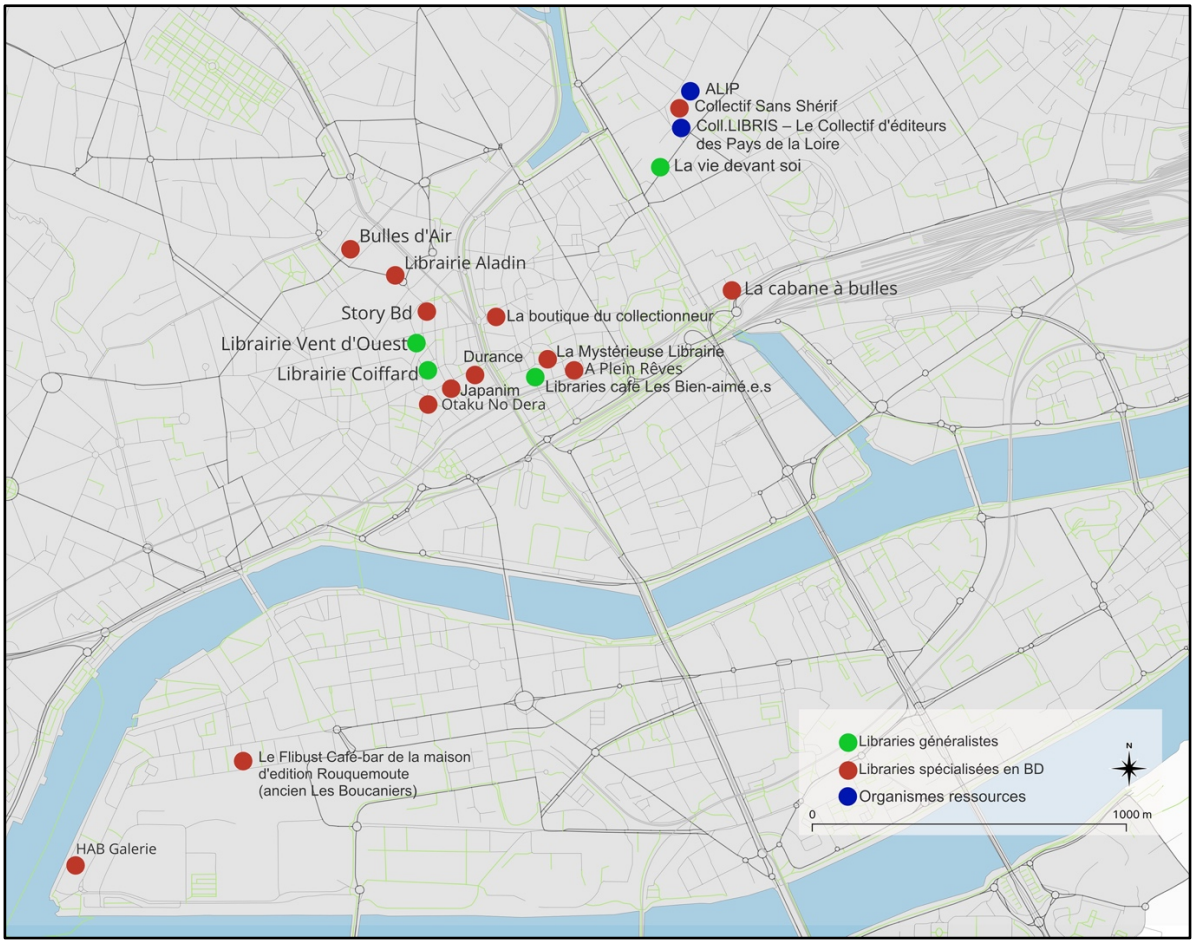



Figure 63 : Carte de librairies et organismes ressources ©Sevil Seten

### d. Les structures de promotion du livre et du dessin d'auteur

Les quatrièmes acteurs non négligeables du milieu de la bande dessinée dans la région sont les structures de promotion du livre, permettant de rendre visible l'activité de chacun des acteurs énumérés supra. Ces structures, souvent associatives sont des points de rencontres entre auteurs et publics mais aussi entre professionnels. Elles permettent une valorisation accrue de la profession et des dialogues sous forme de rencontres, salons, festivals, ateliers, prix. Nous notons notamment de nombreux festivals dans la région (Angers, Olonne-sur-mer, Le May-sur-Evre, etc.) : la Bulle, organisé par la médiathèque de Mazé qui délivre chaque année un Prix Ellipse(s) des lecteurs concernant les romans graphiques ; Les Utopiales, festival de science-fiction à Nantes.

A Nantes plus particulièrement, l'association Taille-Crayon a été la première à organiser en 2006 le festival Crayonantes pour la promotion de la bande dessinée dans la région ; la structure est aujourd'hui dissoute. Maison Fumetti, dont nous avons interrogé le responsable que nous avons interrogée, organise le festival Fumetti depuis 2010 et d'autres activités pérennes telles que des ateliers, des rencontres entre professionnels, des expositions depuis 2016, lors de la création de l'association. De ces structures de valorisation de la création et des professionnels de la bande dessinée et de l'image plus largement, nous nous sommes entretenus avec Thierry, chargé du suivi des projets à Maison Fumetti ; et Manon Bardin, adjointe à la direction et responsable de la littérature jeunesse au sein de La Bulle, médiathèque de Mazé et du pôle ressource régional de bande dessinée.

### e. Les lieux ressource et la formation pour relier le public et les professionnels de la bande dessinée

Les lieux ressource et formation sont des acteurs indispensables pour les publics comme les professionnels. Ils sont essentiels pour l'apprentissage, l'implantation de la bande dessinée dans les cursus scolaires et extra-scolaires et constituent des signes concrets de l'expansion des acteurs de la bande dessinée, participant à une dynamique du territoire. Dans cette dernière catégorie, nous retrouvons notamment les bibliothèques municipales nantaises, dont celle de la Manufacture qui joue un rôle important dans le milieu de la bande dessinée à Nantes, par son interrelation avec Maison Fumetti qui se trouve dans les mêmes locaux. La médiathèque de Mazé-Milon (49194), La Bulle, de par son action régionale et son rôle de pôle ressource[104], joue également un rôle considérable dans la diffusion de la bande dessinée auprès des adeptes et des amateurs. La médiathèque Charles-Gautier-Hermeland, l'une des six bibliothèques municipales de la ville de Saint-Herblain (Loire-Atlantique), met également régulièrement à l'honneur les arts graphiques (dessin, illustration, bande dessinée, etc.) à travers l'organisation de quatre expositions par an. Dans ce cadre, elle a accueilli de nombreuses œuvres d'illustrateurs jeunesse, dont certaines sont disponibles au prêt. Des associations telles que Maison Fumetti favorisent

[104] Le pôle ressource bande dessinée de la médiathèque La Bulle : atelier, soirée dédiée, club de lecture consulté le 27.01.26. https://www.calameo.com/read/00150498557b1ef575a7d?page=7

aussi l'insertion professionnelle grâce à des rencontres entre auteurs et un accompagnement particulier. Elles permettent un accès du public à la culture grâce à l'organisation d'ateliers et de rencontres tout public.

Enfin, les écoles jouent aussi un rôle important dans la diffusion du milieu de la bande dessinée sur le territoire. Elles sont les indicateurs de l'expansion des acteurs et des actions de chacun des milieux auxquels elles sont rattachées. L'école Pivaut, créée en 1985, propose une formation bande dessinée depuis 2000 et est une référence pour le Grand Ouest dans ce domaine. L'école des Beaux-Arts Nantes Saint-Nazaire ainsi que l'AGR, école de l'image, participent également à la formation de quelques acteurs de la bande dessinée sur le territoire régional.

Au sein de ces structures, nous avons pu nous entretenir avec Thierry de Maison Fumetti ; Manon Bardin de La Bulle ; Issac artiste-auteur, illustrateur, ancien étudiant et aujourd'hui enseignant à l'École des Beaux-Arts de Nantes Saint-Nazaire.

### 2.3 Les espaces de création partagés : l'importance des lieux communs pour les collectifs d'auteurs

Si la notion de création in situ est évidente pour l'art urbain, certaines initiatives liées à la bande dessinée tendent à s'en rapprocher. Des événements comme le catch-dessinateur, des conférences comme celles données à Saint-Nazaire plage, ou encore les animations hors-les murs du festival Fumetti (à travers les concerts dessinés ou les ateliers Manu Manu) sont autant d'exemples où la BD s'invite dans l'espace public et interagit avec son environnement.

Contrairement aux artistes de l'art urbain étudiés précédemment, les auteurs de bande dessinée évoluent dans un cadre plus structuré, où les lieux de production et de diffusion occupent une place centrale dans la formation d'un écosystème local. Le festival de bande dessinée, par exemple, ne constitue pas un espace de création collective mais un moment clé pour la diffusion et la mise en avant individuelle des auteurs. Il s'agira donc ici d'examiner comment ces espaces favorisent la collaboration entre artistes, notamment en matière de partage de savoir-faire, d'idées et de techniques. Nous analyserons également comment ces lieux deviennent des interfaces entre l'œuvre et la ville, en facilitant des rencontres inédites entre artistes, habitants et spectateurs,

ainsi que les spécificités des créations qui en émergent, en termes de support, de temporalité et d'inscription dans le paysage urbain nantais.

### a. L'ancrage des collectifs d'artistes dans le paysage artistique nantais : Projeta, atelier de sérigraphie et d'art graphique indépendant

L'histoire de la fondation des collectifs d'artistes est souvent marquée par des anecdotes internes, peu connues du grand public, mais essentielles pour la compréhension de leur dynamique. Dans le cas de Projeta, cette fondation a eu une importance capitale, tant sur le plan pratique que communautaire pour ses membres. La recherche d'un lieu de travail a été l'étape cruciale qui a permis de concrétiser Projeta.

Né d'une amitié et de collaborations antérieures, le collectif s'est forgé autour d'une communauté artistique soudée. Cette dynamique est évoquée par Maël :

> « Projeta, dans le lot il y a des copains. C'est ça, c'est une amitié à la base. Justement, des copains avec qui j'étais au lycée, en art appliqué. Donc ça date de cette époque-là. Et puis, moi après mes études, à un moment, j'ai fait un tour par Strasbourg. » (Entretien avec Maël, mars 2021)

*Investissement d'un ancien garage comme atelier de sérigraphie*

Avant la naissance de Projeta, le lieu était fermé pendant longtemps, utilisé auparavant comme garage, « un peu miteux ». Suite aux travaux, l'intérieur du plateau vierge est réaménagé en atelier pour les 12 artistes. Initialement conçu comme un atelier de sérigraphie, Projeta s'est orienté vers la mutualisation des équipements nécessaires à la création artistique. Pierre raconte comment le collectif a saisi l'opportunité d'acquérir des machines à bas coût grâce à la fermeture d'une usine :

> « Et il s'avère qu'un jour, il y a eu une offre d'une usine de sérigraphie industrielle qui fermait le pôle sérigraphie. […] il [vendeur] a accepté la nôtre qui était vraiment ras de pâquerette. Mais du coup, on a eu tout ce matériel là pour vraiment pas grand-chose. En tout cas, pour l'époque, il n'y a pas eu gros investissements financiers, disons même. Et puis, malheureusement, on n'a pas eu de lieu. » (Entretien avec Maël, mars 2021)

Cependant, la mise en place du projet ne fut pas immédiate. Les machines ont été stockées, en attendant la découverte d'un lieu adéquat :

> « Toutes les machines, elles ont été dans des boxes de location pendant des mois et des mois, avant qu'on trouve un lieu, on en a visité plusieurs, et puis un jour, du coup, il y a un atelier au-dessus, ici, la Baie noire, il y a quelqu'un qui a dit, "Ah, en dessous, ça se libère." Et puis, « c'est nous qui avons un peu notre mot à dire, parce qu'on connaît la propriétaire et qu'on aimerait bien des gens qui font pas trop de bruit, qui sont calmes. Donc elle nous a demandé de trouver quelqu'un, donc on aimerait bien vous proposer à vous. » (Entretien avec Maël, mars 2021)

Pierre explique que l'impression et la sérigraphie nécessitent des machines onéreuses qui sont difficiles d'accès pour des artistes indépendants souvent précaires. En mutualisant leurs ressources, ils ont pu recréer un environnement de travail professionnel similaire à celui des écoles d'art tout en réduisant leurs coûts.

> « L'idée de Projeta, c'était de mutualiser ce qui coûte cher […] dans l'industrie du livre ou de l'impression, ça coûte cher à des auteurs précaires. Donc si on arrivait à enlever un maillon de la chaîne, on pouvait retrouver un confort presque scolaire, sauf que maintenant on est professionnel. » (Entretien avec Maël, mars 2021)

Projeta est composé de 12 artistes dont neuf pratiquent l'illustration. Le fait d'être en collectif permet aux artistes d'élargir leurs horizons créatifs. Pierre souligne l'importance de réunir des artistes issus d'horizons divers, comme la bande dessinée, l'illustration et la sérigraphie. Ce mélange permet de créer en collaboration :

> « on fait des projets. On a fait un calendrier, il se fait par les 12, là on a eu une commande d'exposition, du coup on a fait une exposition, on a fait une image chacun, en fait aussi on a envie que le lieu de l'extérieur représente 12 entités. Donc on veut que ça soit visible, donc on y participe aussi. J'ai l'impression que c'est un peu comme ça » (Entretien avec Maël, mars 2021).

Mais l'objectif de Projeta n'est pas de représenter 12 artistes. Comme l'exprime Maël, « Projeta est d'abord le lieu où travaillent 12 artistes ».

*Esprit « indé » et production collective*

L'aspect collectif de Projeta s'étend au-delà des ressources matérielles, il touche également la solidarité émotionnelle et professionnelle entre membres. La diversité des disciplines représentées (illustration, bande dessinée, sérigraphie) nourrit la créativité des projets communs :

> « Projeta est le lieu où travaillent douze artistes. On fait des projets, comme un calendrier collectif ou des expositions où chacun produit une image. [...] Mais si quelqu'un ne participe pas à un projet, ce serait pas mal pris. » (Entretien avec Maël, mars 2021)

Cette souplesse d'implication favorise la dynamique interne tout en laissant place à l'initiative individuelle. Pierre illustre cette coopération constante avec ses amis artistes rassemblés autour du collectif Projeta :

> « Depuis que le projet existe, on passe notre temps à avoir des projets. Moi, j'ai bossé sur un workshop avec Timothée, une intervention dans une école. J'ai aussi travaillé avec Charlotte et Anouk sur un projet de la région. » (Entretien avec Maël, mars 2021)

Cette solidarité initiale a permis de créer un réseau de soutien émotionnel et professionnel, essentiel dans un milieu créatif souvent compétitif et instable.

> « Et moi ça me plaisait beaucoup, ça me plaisait beaucoup de travailler en indé avec d'autres gens qui ont des status d'indépendants et qui sont plus près du milieu de l'illustration que du graphisme parce que moi j'en avais marre de ce milieu-là. Donc, j'étais content, quoi. Et puis il s'avère que quand on arrive à Nantes, en fait, Dorian, qui a été le premier à s'être installé, il est arrivé deux ans avant, pratiquement, en 2016. » (Entretien avec Maël, mars 2021)

*Avoir un lieu collectif comme enjeu central*

Trouver un lieu pour installer l'atelier à Nantes était indispensable pour démarrer les activités de Projeta. Ça a permis de matérialiser le collectif en un espace physique où les membres peuvent travailler ensemble. Ce lieu devient un espace de création, mais aussi de rencontres, de discussions et de projets communs, renforçant ainsi le sentiment d'appartenance.

Pour Projeta, cet atelier joue un rôle fondamental dans la mutualisation des moyens, la visibilité des projets, et le développement d'une véritable communauté artistique vivante et collaborative, ancrée dans le paysage culturel nantais. Parmi les projets collectifs, plusieurs ont été présentés dans des lieux emblématiques tels que le Stereolux et le Lieu Unique, ce qui a contribué à renforcer leur visibilité au sein de la scène artistique locale. Cette programmation a également permis de tisser des liens entre les structures culturelles, le quartier et les habitants, créant une synergie favorable au rayonnement du collectif.

Cependant, comme le souligne Pierre, l'obtention de ce lieu a été rendue possible en partie grâce au soutien de la ville de Nantes, qui demeure un acteur clé dans la pérennisation des projets culturels. Toutefois, ce soutien ne se fait pas sans contreparties ni contraintes administratives :

> « Nantes, je pense que c'est une des villes qui doit soutenir le plus les projets culturels et associatifs. Mais ça passe quand même par une démarche assez administrative, par exemple, déjà avoir un lieu. Peut-être, oui. Ou une structure. » (Entretien avec Maël, mars 2021).

Pierre met également en avant les limites de ces aides institutionnelles, qui tendent à adopter des logiques entrepreneuriales peu compatibles avec les valeurs des artistes :

> « Moi j'ai peur d'un truc, c'est qu'ils voient ça comme un truc d'entreprenariat. Parce qu'en fait ça ils connaissent. C'est-à-dire qu'ils connaissent les logiques marketing, monter un business... savoir comment il fonctionne. Du coup, c'est pas une mauvaise chose d'essayer de réinjecter un peu de soutien mais toujours avec un peu des contreparties qui sont des suivis, des espèces de mise en moule. » (Entretien avec Maël, mars 2021).

Ce cadre institutionnel peut s'avérer rigide et peu adapté aux réalités précaires des artistes. Chez Projeta, le collectif fonctionne sans vision d'expansion commerciale :

> « Nous tu vois ici on n'a pas de business plan. Enfin si, on en a un mais hormis la survie du lieu et qu'on puisse encore dans six ans payer notre loyer le seul avantage serait de ne plus avoir à le payer parce qu'on génère assez d'argent pour que les gens qui habitent le lieu puissent l'utiliser sans avoir de frais à dépenser. » (Entretien avec Maël, mars 2021).

Le collectif privilégie ainsi une amélioration continue de l'environnement artistique sans ambition d'expansion économique, mais avec un souci de maintien des conditions minimales de création :

> « On n'a pas envie d'avoir dans 4 ans 3 fois plus gros, on n'est pas entrepreneurs. On n'a pas de désir d'évolution, on a un désir d'amélioration, mais déjà c'est très très bien pour nous, qui sommes pour la plupart précaires. C'est déjà super bien. » (Entretien avec Maël, mars 2021).

Ainsi, le lieu collectif, au-delà d'un simple espace de travail, incarne une forme d'autonomie artistique tout en restant tributaire des dynamiques institutionnelles locales. Cette tension entre liberté créative et cadre administratif illustre les défis que rencontrent les artistes pour s'inscrire durablement dans le paysage culturel urbain.

## 2.4 Fumetti comme un moyen de « faire quelque chose » (Isaac) avec la pratique de la bande dessinée

La porosité disciplinaire ne suffit pas pour rassembler les artistes, le partage de conditions de travail similaires contribue à les rapprocher.

> « C'est une communauté qui se sert tellement les coudes en fait qu'on finit par se côtoyer, par réfléchir à tout un tas de moyens de monter des projets en dehors de nos projets personnels. C'est un peu comme ça que naît à un moment Maison Fumetti, c'est de la volonté de se regrouper, de partager des missions, de partager des moyens, de se dire aussi ce qui ne va pas dans notre milieu, dans notre métier. Parce que c'est un milieu où il y a beaucoup de gens qui vivent en-dessous du seuil de pauvreté, c'est un milieu qui est très travailleur, faire une bande dessinée c'est un boulot énorme quoi, vraiment, et je crois que je me sens bien là aussi pour ça, même si ce n'est pas mon métier à proprement parler, je me sens beaucoup plus proche des gens qui font ce métier-là que des enseignants par exemple, ou que des plasticiens, ou que des photographes pour tout dire. » (Entretien avec Isaac novembre 2020).

L'attache professionnelle et l'attache particulière à la ville de Nantes prennent sens du fait de la présence d'un « moyen de faire quelque chose avec la pratique des arts » à Nantes comme le dit Issac, en référence de la fondation de Maison Fumetti :

> « Je suis né à Nantes « comme tout le monde ». En fait, à Nantes il y a tellement de communautés que moi je m'y sens bien. Et j'ai toujours senti qu'à Nantes il y avait moyen de faire quelque chose avec la pratique des arts, et je ne me suis pas trompé parce qu'il y a 5 ans, on a pu monter cette association qui est un cas d'école en France, c'est-à-dire qu'il n'y a pas une association liée à la bande dessinée qui soit en partie financée par une municipalité et qui soit colocataire avec un équipement municipal, là en l'occurrence la médiathèque de la Manufacture. Nous on est colocataire avec la Manufacture des Tabacs à Nantes, et depuis 5 ans on a pu financer 3 postes avec l'argent de la municipalité, les subventions de la région, et puis évidemment ensuite de tout un tas de partenaires extérieurs. Et je ne me suis pas trompé » (Entretien avec Isaac novembre 2020).

Maison Fumetti légitime la volonté de publier des albums de BD. En tant qu'artiste et professeur aux Beaux-arts, Issac apporte en outre un éclairage sur la façon dont on envisage les bédéistes depuis l'académie : une activité liée à l'enfance, à l'adolescence et qui gagne peu à peu en dignité.

> « Les profs ont tendance, évidemment à évincer cette question-là, donc il y en a peu qui laissent libre court à cette expression-là, mais il y en a quand même quelques-uns qui ont fini

par se retrouver à Maison Fumetti à un moment ou à un autre, mais on voit bien qu'ils ne s'en sont pas emparé, d'une certaine manière, dans leurs projets. C'est encore quelque chose de mal vu et de mal venu. C'est aussi pour ça que j'aimerais bien monter ce master, c'est pour faire évoluer aussi les consciences à l'intérieur de l'école, et faire comprendre à l'administration, aux autres enseignants et parfois aussi aux étudiants que la bande dessinée c'est quelque chose de riche. » (Entretien avec Isaac novembre 2020).

La bande dessinée indépendante incarne une vision progressiste « ouverte sur le monde ». Elle se positionne contre une bande dessinée qui reprend « les vieux clichés de l'aventure, des hommes musclés avec des grosses épées et puis les femmes avec des seins qui sortent de leur bustier. […] c'est une bande dessinée qui s'intéresse à la bande dessinée, ce n'est pas une bande dessinée ouverte sur le monde » souligne Isaac.

***Encadré 5– De la bande dessinée d'auteur à l'écosystème nantais : vers de nouveaux circuits de diffusion***

L'exposition consacrée à Futuropolis, présentée à la médiathèque Charles-Gautier-Hermeland de Saint-Herblain le 18 janvier 2025[105], éclaire la manière dont les modèles éditoriaux alternatifs ont contribué à transformer le statut des auteurs de bande dessinée. Ce lieu, fréquemment évoqué par les artistes rencontrés lors de cette enquête, symbolise l'importance des médiathèques dans la diffusion et la légitimation de la bande dessinée à Nantes.

Fondée dans les années 1970 par Étienne Robial, Futuropolis défend une vision novatrice : celle d'une bande dessinée d'auteur, centrée non plus sur les personnages de fiction, mais sur l'identité graphique et narrative de ses créateurs. Dans la collection 30/40, seule la signature de l'auteur figurait en couverture – Tardi, Moebius, Crumb ou Schlingo –, reléguant le titre de

[105] Exposition « Étienne Robial : typographies, éditions, images » présentée à la médiathèque Charles-Gautier-Hermeland, à Saint-Herblain, du 3 décembre 2024 au 1er février 2025. Cette exposition retrace le parcours du graphiste et éditeur, connu notamment pour l'habillage graphique de la chaîne Canal+, le logo du PSG ou encore la charte graphique des *Inrockuptibles*. Elle met ici l'accent sur son rôle dans la transformation du paysage éditorial de la bande dessinée à travers le projet Futuropolis.

l'histoire à l'intérieur. Cette stratégie éditoriale assumait un positionnement élitiste : il ne s'agissait pas de séduire un large public, mais de valoriser l'auteur comme figure artistique.

Le vocabulaire même était repensé. Robial préférait parler de « livres » plutôt que d'« albums » – ce dernier terme évoquant, selon lui, les collections d'images à coller, dévalorisantes pour l'objet.(Guillot 2022) La forme des ouvrages suivait cette logique : grands formats, mises en page singulières, liberté typographique. L'idée était de rompre avec les standards industriels (format A4, 48 pages) pour créer une cohérence entre contenu et contenant, entre forme et voix d'auteur. Même la place des livres en librairie devenait un enjeu : Robial s'opposait au classement par héros, dominant dans les bacs BD, en revendiquant un rangement par auteur.

Cette démarche visait à repositionner la bande dessinée comme un médium adulte, sensible, poétique, capable d'exprimer une pluralité de récits et de subjectivités. Robial revendique ainsi une volonté d'« apporter un nouveau regard sur la bande dessinée », en mettant en avant des artistes singuliers, aux histoires tantôt drôles, tantôt mélancoliques, souvent marginales – y compris des poètes.

Si ce projet éditorial fut pionnier à l'échelle nationale, son influence se prolonge aujourd'hui dans des initiatives telles que Maison Fumetti à Nantes. Cette structure, qui accompagne la création et la diffusion de la bande dessinée contemporaine, s'inscrit dans une lignée éditoriale et artistique proche de celle de Futuropolis : mise en valeur du travail d'auteur, formats hybrides, circulation entre bande dessinée, arts graphiques et expérimentations urbaines. Maison Fumetti devient ainsi un acteur local de la légitimation du 9$^{e}$ art, tout en renouvelant ses modes de diffusion et d'exposition.

En établissant ce lien entre Futuropolis et les dynamiques nantaises, on peut lire une continuité des engagements : repenser les formats, reconnaître les auteurs comme artistes, diversifier les lieux de diffusion. Ces démarches participent à la structuration d'un champ professionnel autonome, où la bande dessinée s'émancipe des logiques de marché pour inventer de nouveaux espaces de création et de reconnaissance.

Les collectifs d'artiste sont nombreux et éparpillés à Nantes et non pas concentrés sur un quartier identifié comme « quartier de la création ». Par ailleurs, les dessinateurs se mettent en collectif

avec d'autres artistes issus de l'art en général et pas uniquement du milieu de l'illustration ou de la bande dessinée. Mais parmi tous ces ateliers, aucun lieu à part Maison Fumetti ne rassemble les artistes de ce métier :

> « À part Maison Fumetti, il n'y a pas un quartier. Il y a des ateliers un peu partout dans Nantes, mais ce ne sont pas des ateliers dans lesquels on retrouve uniquement des auteurs et des autrices de bandes dessinées et d'illustration. Et puis quand bien même, ce sont des gens qu'on côtoie aussi beaucoup à Maison Fumetti, qui parfois se sont même connus là-bas. C'est vrai que comme c'est un endroit où les gens se rassemblent, se retrouvent, il y a forcément des liens aussi qui se créent et qui échappent aux hasards. Je pense par exemple à un atelier qui s'appelle Oasis 4000, ils sont placés du côté de la place du Commerce, et ce sont à la fois des gens qui venaient de Strasbourg il y a une quinzaine d'années mais il y a aussi depuis quelques Nantais, quelques personnes qui ne faisaient pas partie de cette collectivité là au départ et qui finalement ce sont rapprochés grâce à Maison Fumetti. Il n'y a pas de quartier à proprement parler. Il y a quelques lieux où les auteurs aiment bien se retrouver, quelques bistrots, mais non, il n'y a pas un quartier, c'est très triste d'ailleurs. On parlait du quartier de la création sur l'Ile de Nantes il y a quelques années, heureusement que ce n'est pas qu'un quartier de la création et qu'il se passe autre chose sur l'Ile de Nantes. » (Entretien avec Isaac, novembre 2020).

La Maison Fumetti, inaugurée en 2016 à Nantes, illustre un projet collectif qui vise à structurer et promouvoir la bande dessinée locale tout en favorisant les échanges avec d'autres disciplines artistiques. Cette initiative se démarque par son ambition de redéfinir les contours de la bande dessinée en tant que discipline à la fois autonome et ouverte à l'innovation.

### a. L'ancrage institutionnel et spatial d'une association en faveur de la bande dessinée : un assemblage précis d'énergies individuelles et de volonté politique

Le projet de la Maison Fumetti trouve son origine dans le regroupement de collectifs locaux, préalablement actifs mais travaillant de manière indépendante. L'objectif initial était de créer une structure pérenne capable de réunir ces initiatives déjà existantes mais déconnectées.

La même année 2016, le collectif Vide Cocagne, composé de Thierry (autodidacte en bande dessinée), Émile Chiffoleau et Fabien Grolleau, devient le porteur du projet. Si leur décision de fonder une association spécialisée dans la bande dessinée représente une première étape, celle-ci s'articule autour de deux axes principaux : « provoquer d'autres rencontres » avec des acteurs

extérieurs à leur cercle immédiat et « tâter le terrain » pour évaluer l'intérêt de ces acteurs à être représentés.

> « Finalement l'asso Fumetti elle est née de regroupement, [...] de Vide Cocagne, d'un collectif qui s'appelait Radio as Paper, qui était un petit collectif de trois auteurs qui était installé aux Olivettes, et surtout de Professeur Cyclope aussi [...] » (Entretien avec Thierry, octobre 2020).

Les collectifs, notamment Professeur Cyclope ayant travaillé en partenariat avec Arte et Radio as Paper, ont joué un rôle dans la reconnaissance et dans la popularisation du milieu à Nantes et a préparé le terrain pour la fondation de la Maison Fumetti. Lancé comme une revue de bande dessinée numérique mensuelle, Le professeur Cyclope est créé par Hervé Tanquerelle, Gwen de Bonneval et Cyril Pedrosa, basés à Nantes. Ils sont connus par les groupes d'auteurs. Issac retrace cette occasion de réfléchir au devenir de la bande dessinée dans un contexte dominé par le numérique :

> « Le Professeur Cyclope est vraiment une initiative innovante, intéressante. Puis là il y a une sorte de reconnaissance aussi parce que c'est une revue qui a été financée par Arte, une chaîne de culture étendue. C'était en plus très nouveau, c'est-à-dire comment est-ce qu'on fait de la bande dessinée à l'heure du numérique, c'est-à-dire comment est-ce qu'on utilise vraiment le numérique pour faire une bande dessinée différente, avec ces nouveaux modes de lecture, le scroll vertical, le scroll horizontal, des gifs animés, qu'est-ce que ça fait une bande dessinée qui est couplée avec de la musique. Toutes ces questions-là pour moi c'était un vrai marqueur, c'est-à-dire comment est-ce qu'on réinvente la bande dessinée qu'on va lire sur des tablettes, sur des smartphones, sur un écran d'ordinateur. » (Entretien avec Isaac, novembre 2020)

Cette adaptation aux nouveaux supports et donc la réinvention du médium met en avant une forme de bande dessinée, en phase avec les technologies actuelles et les nouvelles habitudes de lecture. De plus, le soutien de ce projet par Arte, une chaîne culturelle reconnue, est perçu par Issac comme une forme de légitimation et de renforcement de la valeur culturelle de cette bande dessinée numérique.

Dès ses débuts, la Maison Fumetti s'est appuyée sur une analyse approfondie du contexte local. D'après l'enquête réalisée par les États Généraux de la Bande Dessinée[106], la région Pays-de-la-

[106] La démarche consiste en un état des lieux des conditions de travail des auteurs et autrices de bande dessinée. Le bilan a pour objectif d'analyser de façon exhaustive, la situation économique de la BD dans son ensemble, ses statuts sociaux et les revenus des créateurs, d'une part. D'autre part, l'état de l'édition, de la

Loire est la troisième région où résident le plus d'auteurs de bande dessinée en France (99 auteurs), placée derrière la région Ile de France (292 auteurs) et la région Rhône-Alpes (142 auteurs). De même, le département de la Loire-Atlantique est aussi le troisième département où résident le plus d'auteurs de bande dessinée en France (66 auteurs), derrière Paris (157 auteurs) et le Rhône (87 auteurs). Cet indicateur est aujourd'hui remarquable sur le territoire, notamment par des projets collectifs regroupant plusieurs de ces artistes qui ne cessent d'augmenter depuis une dizaine d'année, avec notamment la formation de la FOCDAMN[107] en 2006.

*Une démarche administrative décisive auprès de la ville de Nantes*

L'accompagnement par le personnel de la mairie a permis la réalisation du projet Fumetti. Le fait de recourir au soutien des acteurs publics, en particulier Aymeric Seassau, adjoint à la culture au mandat précédent, qui a proposé cet emplacement de Maison Fumetti dans la médiathèque, a été décisif. Tenter la possibilité de s'installer sans attente spécifique dans l'un des emplacements s'est avéré le meilleur choix :

> « En fait c'était un hasard de calendrier qui est bien tombé, c'est que la bibliothèque était en travaux, elle était en travaux pour des trucs purement techniques, et ils ont profité de ces travaux, ils ont rajouté six mois de travaux pour aménager un peu pour qu'on puisse s'installer quoi. » (Entretien avec Thierry, octobre 2020).

Par ailleurs, la localisation est une question de premier plan :

> « On voulait un lieu qui puisse être […] un lieu d'exposition, un lieu de création aussi, il y a un atelier d'artiste ici, il y avait aussi un truc : on voulait quelque chose de... la localisation était importante. On ne voulait pas être... Cours des 50 otages on s'en fout mais un truc perdu au fond d'Orvault on sait qu'on aurait mis 10 ans avant d'avoir du monde, donc là c'est génial il y a le tramway à 500 mètres, c'est pas visible directement mais c'est accessible facilement. » (Entretien avec Thierry, octobre 2020)

librairie, du marché, les spécificités du droit d'auteur et des pratiques françaises, écoles et formations, ainsi que sa place dans la culture, son impact sur l'audiovisuel… le tout remis en perspective historique. Consulté le 20/01/2025, en ligne : http://www.etatsgenerauxbd.org/

[107] Fédération Officielle De Catch De Dessinateurs A Moustaches

L'emplacement est à envisager sous deux aspect, en premier la centralité et en deuxième la taille suffisante pour installer les ateliers. Enfin, c'est aussi un lieu qui a déjà un lien avec la bande dessinée.

La démarche pour le Projet Fumetti est portée par les membres du collectif d'artistes – auteurs de bande dessinée, Vide Cocagne. L'association était déjà en contact avec la ville pour mener ses propres projets.

> « Avec Vide Cocagne on travaillait avec... il y a un service de direction de la culture à la mairie, et il y a une personne qui s'occupe spécifiquement du livre. Ce n'est peut-être pas forcément évident parce que **la bande dessinée c'est quelque part entre le livre et les arts visuels mais l'entrée à la Ville c'est par le livre,** et c'est une personne qui s'appelait Dominique Coffin […] Et en fait elle, elle nous accompagnait déjà bien pour les types d'action qu'on peut faire avec Vide Cocagne. »

Pour introduire le projet Fumetti à la ville en présentant des objectifs plus larges, cette personne de ressource a une importance cruciale. On note également que la légitimité de la pratique artistique de la bande dessinée s'est consolidée par le biais du livre :

> « [Il est important pour nous] d'avoir quelqu'un de la mairie qui trouve ça [le projet Fumetti] intéressant, parce que […] on aimerait bien un rendez-vous avec l'adjoint au maire. Quand il y a un technicien qui est en appui et qui dit "si si, recevez-les c'est intéressant", et voilà. Donc le dossier, à la mairie, on l'a monté vraiment avec eux deux, Aymeric Seassau et Dominique Coffin. » (Entretien avec Thierry, octobre 2020).

*Le tissage de liens entre la bibliothèque et la Maison Fumetti par le voisinage : avantage de l'emplacement au-dessus d'une bibliothèque*

La bibliothèque de la Manufacture, avant l'arrivée de Fumetti, était déjà orientée vers la bande dessinée, elle dispose d'un fonds de bande dessinée important depuis son inauguration en 1984. Au cœur du réseau des bibliothèques municipales de Nantes, celle-ci a un statut de bibliothèque de quartier. Cette installation aux côtés de la bibliothèque a donc immédiatement soulevé la question de l'articulation de l'association et de la bibliothèque, une question à laquelle le livre apporte une réponse naturelle : par exemple, organiser une exposition sur un auteur de bande dessinée en mobilisant les livres de l'auteur déjà présents dans le fonds ou intégrés à l'occasion

de l'exposition. Fumetti contribue aussi à l'acquisition des livres de la bibliothèque. La proposition peut être en lien avec la programmation, avec les auteurs en résidence ou encore avec le festival de bande dessinée. Peu à peu, un croisement des publics de la bibliothèque et de la Maison Fumetti se dessine, comme le souligne Thierry, chargé du suivi de projet :

> « Il y a un vrai croisement de public qui se fait en fait, c'est-à-dire que nous je pense qu'on attire du public de partout en ville, voir sur certains moments comme des festivals, plus larges, et eux il y a un truc super c'est que c'est une médiathèque de...fin ce n'est pas ce qu'ils appellent une médiathèque mais ils appellent ça une bibliothèque parce que le réseau de bibliothèques est un peu hiérarchisé à Nantes, c'est une bibliothèque de proximité, c'est-à-dire que c'est pas un très gros équipement comme Jacques Demy, c'est plus petit, et c'est plus orienté vers les quartiers quoi. Et ça pour nous c'est hyper chouette quoi parce que nous c'est hyper important de...le but ce n'était pas d'arriver dans un endroit complètement hors-sol et de faire venir des gens de n'importe où, il faut croiser les deux vraiment quoi. Donc quand le quartier se sent convié au truc ou...ça arrive pas mal de fois, par exemple une exposition comme ça par exemple, Blexbolex, c'est quand même assez pointu, c'est pas un truc...Donc moi je trouve ça très cool que les gens viennent ici emprunter leurs bouquins ou d'autres bouquins, fin voilà ça marche comme une bibliothèque quoi. Et puis tu en profites pour faire un tour, des fois il y en a qui restent à la rencontre qu'on fait le soir, ce n'est jamais autant qu'on voudrait mais il y a un peu ça, et c'est chouette quoi. » (Entretien avec Thierry, octobre 2020).

Ce partage du public de la bibliothèque de taille moyenne renvoie à la question du public du quartier. Comme le mentionne Brochard, l'obtention de l'étage au-dessus de la bibliothèque de la Manufacture a été une opportunité inattendue. Cela a permis de cibler naturellement les habitants du quartier de Malakoff Saint-Donatien, visés en raison de la proximité des locaux.

*Le rapport au quartier : une localisation stratégique pour une ouverture au quartier*

La proximité à un lieu qui prête des bandes dessinées apparaît comme un facteur important dans la relation avec la bibliothèque. En revanche, ce qui est beaucoup moins clair à ce stade, c'est la relation avec les habitants du quartier. Cette relation se manifeste d'abord dans l'idée formulée par Thierry de « bosser avec le quartier ». L'attribution de l'emplacement, qui s'est avérée une bonne surprise, témoigne de l'adaptabilité de la communauté Fumetti dans ses rapports avec le quartier, comme dans d'autres aspects de son fonctionnement :

> « C'est important de bosser avec le quartier, […] au début on n'avait pas privilégié ce quartier-là quoi, parce qu'en fait on ne savait pas qu'il y avait cette opportunité-là. Nous on avait commencé à repérer des trucs, c'était...on avait repéré un bâtiment rue Bellamy, un autre vers République, c'était un peu similaire c'est-à-dire faubourg autour du centre-ville comme ça mais ce n'était pas spécifiquement ici. On se trouvait déjà un peu culottés d'aller voir la ville en disant "on aimerait bien de l'argent s'il-vous-plait" alors en plus de dire "on peut s'installer chez vous ?" » (Entretien avec Thierry, octobre 2020).

L'adaptabilité de Fumetti est ainsi devenue une force pour s'intégrer à son environnement immédiat. Le partage de l'espace avec une bibliothèque de quartier a facilité une interaction avec les habitants, tout en développant des initiatives communes pour renforcer les liens avec le public local. Cela met en lumière la dynamique particulière qui se crée entre des structures culturelles et leurs quartiers d'implantation.

*Le cadre d'occupation des locaux de la Manufacture de Tabac*

Fumetti bénéficie d'un cadre administratif défini par deux conventions établies avec la Ville de Nantes : une convention d'occupation des locaux et une convention de subvention. Ces conventions, renouvelées tous les trois ans, constituent la base juridique et financière de leur fonctionnement. Selon Thierry ces documents déterminent les conditions et les attentes de la collaboration :

> « Alors en fait on a une convention... comment on appelle ça... d'occupation des locaux. On a deux conventions en fait avec la ville, on a une convention sur la subvention, une convention sur l'occupation des locaux. Les deux sont sur trois ans, donc là les deux ont été renouvelées il n'y a pas longtemps, parce que c'était la première année en 16-17 donc cette année on a renouvelé les deux, sachant que c'est des trucs...c'est pas "promis juré on vous donne la même subvention pendant trois ans", c'est juste "bon voilà cette année on vous donne telle subvention" et puis sur le document ils déterminent un peu comment on va bosser ensemble pendant trois ans en fait. » (Entretien avec Thierry, octobre 2020).

Ces conventions ne garantissent pas une continuité automatique des financements mais établissent un cadre dans lequel Fumetti doit répondre aux attentes municipales. Ainsi, bien que l'association conserve une certaine autonomie artistique, elle doit prouver, à travers ses actions, son utilité pour la collectivité locale.

L'un des aspects essentiels des conventions repose sur les publics visés par les actions de Fumetti. Selon Brochard, les collectivités locales, en particulier la Ville de Nantes, s'intéressent principalement à l'impact de ces initiatives sur les habitants et les écoles locales :

> « Ils ne regardent pas du tout artistiquement, on fait ce qu'on veut, si un jour ils ne s'y retrouvent plus ils arrêteront de nous financer mais c'est pas du tout ça qu'ils regardent. Eux, le principal objectif pour résumer c'est le public qu'on va viser quoi, clairement, et ce que je trouve très très logique, c'est par rapport à un public qui est payé par les contribuables nantais et faut qu'on s'arrête à eux quoi. » (Entretien avec Thierry, octobre 2020).

Cette exigence se traduit par une obligation de structurer des actions ciblées qui répondent aux besoins des Nantais, notamment par des collaborations avec les écoles et des activités dans le quartier environnant. Cette orientation, bien qu'elle puisse sembler restrictive, garantit une cohérence entre les financements publics et les bénéficiaires directs des projets menés. En revanche, les attentes des autres institutions partenaires varient en fonction de leur mission. La Région, par exemple, met l'accent sur des initiatives économiques et professionnelles liées à la filière de la bande dessinée, tandis que la DRAC (Direction régionale des affaires culturelles) peut orienter ses soutiens vers des projets d'envergure culturelle plus large. Ces différentes dynamiques sont ainsi intégrées dans la stratégie de Fumetti :

> « Si on faisait des trucs où on attire... si une année où tout d'un coup on ne fait que des actions à Rennes ou Saint-Nazaire, ils vont nous dire "c'est bizarre", si on ne bosse pas avec les écoles nantaises c'est bizarre aussi. […] La Région c'est plutôt économique donc la Région les attentes qu'elle va avoir c'est plutôt de s'adresser à l'échelle régionale mais aussi de s'adresser plutôt sur l'action pro par rapport à la filière de la bande dessinée quoi. […] La Ville ça va être "s'il-vous-plait travaillez avec les écoles et avec le quartier". » (Entretien avec Thierry, octobre 2020).

Enfin, Fumetti s'adapte aux attentes différenciées de ses partenaires institutionnels tout en conservant sa capacité à proposer des projets innovants et en accord avec sa mission première : promouvoir la bande dessinée indépendante dans toutes ses dimensions.

### b. Programmation, dispositif et structuration du collectif

La programmation publique vise à rencontrer le plus large public possible à travers des différentes actions, à la fois sur le site de Fumetti et hors site. Cette programmation comprend la

sollicitation par d'autres villes de la région pour des interventions, tantôt dans l'espace public tantôt pour l'animation de soirées qui permettent à l'association de rencontrer un public plus large et moins habituel :

> « Un va animer une soirée dans le cadre de la nuit des musées au Château et ça c'est au Musée d'Art. Donc ça typiquement, ce genre de truc, nous tout d'un coup on touche à 2000 personnes qui ne seraient sûrement pas venues parce que le Château c'est plus connu que la Maison Fumetti. Et en plus nous, ce sont des jouets géniaux parce qu'intervenir dans le Musée d'Art, il y a de la matière incroyable quoi. Donc ça c'est un exemple de programmation qu'on va avoir pour le tout public on va dire, et en parallèle, alors les apéros Manu Manu […]. C'est des rencontres qu'on fait entre auteurs dans un bistrot, et actuellement ce n'est pas possible. Ça fait partie de l'action pro ça, c'est vraiment sur le fonctionnement de l'atelier. (Entretien avec Thierry, octobre 2020).

*Les ateliers comme dispositifs de transmission non élitiste et mise en réseau des auteurs et des lieux à Nantes*

Les ateliers et formations organisés à l'initiative de la Maison Fumetti occupent une place centrale dans la structuration de la communauté d'auteurs et d'autrices de bande dessinée à Nantes. Loin de s'inscrire dans une logique de transmission verticale ou fondée sur la reconnaissance symbolique des figures consacrées, ces dispositifs reposent sur une conception ouverte et non hiérarchique de la circulation des savoirs. Les distinctions entre auteurs reconnus, praticiens émergents et amateurs y sont volontairement atténuées au profit d'un partage d'expériences, de techniques et de pratiques ancrées dans le faire.

En effet, le partage d'expériences se concrétise dans la possibilité donnée aux amateurs de rencontrer des auteurs confirmés au sein de l'atelier Manu Manu. Cette initiative s'inscrit dans la volonté de démocratiser l'accès à la bande dessinée, de la présenter comme un loisir accessible à tous et de promouvoir cette forme d'expression artistique auprès d'un public plus large. Ce projet vise également à élargir le public averti en initiant une nouvelle génération de lecteurs et de créateurs à cet univers souvent perçu comme élitiste : « c'est des auteurs confirmés, des auteurs débutants qui travaillent dans le même lieu et donc évidemment partagent des expériences et voilà. »

Cette volonté de transmission sans élitisme s'accompagne d'un choix assumé des lieux. Les ateliers se déploient fréquemment dans des espaces de type cafés-bars engagés, qui ne sont pas de simples cadres logistiques, mais des lieux porteurs de valeurs et de visions du monde

largement partagées par les acteurs impliqués. Cette dynamique de partage s'étend aux « Apéros Manu Manu », des événements informels organisés mensuellement dans un cadre convivial, souvent dans des bistrots. Ces rencontres permettent aux auteurs en quête de conseils de présenter leurs travaux, tandis que des professionnels se mettent à disposition pour les guider :

> « Les apéros Manu Manu c'est un truc normalement qu'on fait tous les mois depuis trois ans, on les avait fait au bistrot et l'idée c'est tout simplement des auteurs qui aimeraient avoir des conseils amènent leurs travaux et puis des auteurs qui se sentent eux en position de conseil les conseillent. » (Entretien avec Thierry, octobre 2020).

Loin des cadres institutionnels parfois intimidants, ces rencontres favorisent une atmosphère détendue et encouragent une participation spontanée :

> « L'idée, c'est au bistrot pour débloquer un peu le truc parce que quand c'est un peu institutionnel ça peut faire un peu peur sur des trucs. Donc en gros, c'est des auteurs pros qui s'installent là-bas et puis ça marche assez bien, c'est assez cool, c'est très informel. » (Entretien avec Thierry, octobre 2020).

Ces initiatives, jouent un rôle clé dans la création et le renforcement des liens « pour la communauté d'auteurs sur Nantes. » comme le dit Thierry.

En parallèle des Apéros Manu Manu, Fumetti propose des cours du soir dédiés à la pratique de la bande dessinée. Contrairement aux cours de dessin, qui sont plus courants, les formations spécifiques à la bande dessinée restent rares. Cette spécificité confère aux cours proposés par l'association une valeur ajoutée significative pour les amateurs et les aspirants auteurs : « Le cours de dessin ça existe mais des cours de bande dessinée il y en a très peu. » précise Thierry. En réalité, une certaine offre commence à se développer[108].

Depuis leur reprise récente, ces cours ont attiré une cinquantaine d'élèves répartis sur plusieurs sessions hebdomadaires :

[108] La ville de Nantes ne propose pas d'annuaire spécifique des cours de bande dessinée mais une consultation de l'offre associative sur un moteur de recherche donne le résultat de quatre propositions distinctes pour la métropole en janvier 2026.

> « On a des cours du soir ici qui ont repris il y a trois semaines. On a trois cours ici, on a une cinquantaine d'élèves en fait qui viennent le jeudi, le vendredi pour faire les cours du soir.[109] »

Ces cours constituent un espace structurant pour les participants, leur permettant de développer leurs compétences techniques, d'affiner leur style et d'explorer les possibilités créatives offertes par la bande dessinée. Appuyée sur les auteurs locaux, il s'agit d'offrir des outils à cette expression artistique, un domaine de professionnalisation. Il est plus largement question de créer une sensibilisation à toutes les formes de dessin et d'initier le public à l'expérimentation de ces formes. C'est dans cette logique que s'inscrit l'initiative de La Case, une micro-exposition mensuelle pensée comme un support de visibilité et de convivialité pour les auteurs de la région :

> « La Case, c'est la micro-exposition qui est en bas en fait, qu'on renouvelle tous les mois, c'est vraiment un petit truc mais l'idée c'est d'avoir un truc permanent qui change beaucoup, tous les mois il y a un nouvel auteur qui est présenté quoi. Ça c'est une espèce de fête qu'on fait pour des sorties, pour le coup c'est vraiment ciblé sur les auteurs de la région nantaise. Normalement c'est dans la salle en face, on fait une grosse fête en face mais là on n'a pas le droit. Donc on va décliner ça dans différents commerces de la rue Joffre, un peu le même principe mais vraiment éclaté sur une dizaine de lieux pour ne pas rassembler 300 personnes dans le même truc. » (Entretien avec Thierry, octobre 2020).

Au moment où l'entretien avec Thierry a été réalisé, en novembre 2020, le contexte était encore fortement marqué par les restrictions sanitaires liées au Covid-19. En réponse à l'impossibilité d'organiser des rassemblements dans les lieux habituels, les organisateurs ont décliné ces événements dans différents commerces de la rue Joffre, selon un principe d'essaimage, afin de maintenir la dimension collective et la visibilité des artistes tout en respectant les contraintes sanitaires. C'est ainsi qu'à travers l'investissement de ces lieux pour les ateliers, Fumetti contribue à élargir le cercle des acteurs de la bande dessinée au-delà des seuls auteurs. Les gérants et gestionnaires de cafés-bars deviennent des relais actifs du dispositif, intégrés au circuit de diffusion et de rencontre de la communauté.

[109] Site des cours consulté le 27.01.26 https://www.maisonfumetti.fr/cours-soir-2024-2025/

*Le festival comme dispositif de rencontre : auteurs, publics et quartiers en interaction*

Les manifestations artistiques favorisent la rencontre du public avec les auteurs et l'intégration des auteurs dans le public. Un point commun apparaît dans les manifestations artistiques organisées par le milieu de la bande dessinée et une ambition transparaît dans les propos des organisateurs d'évènement associés à la bande dessinée indépendante : le souhait de se distinguer de la pratique de la bande dessinée conventionnelle :

> « On crée régulièrement avec le Catch de Dessinateurs à Moustaches parce que les festivals de bandes dessinées sont toujours un peu plan-plan, c'est un peu pépère quoi. Du coup la plupart des festivals ont fini par comprendre que dans le mot festival il y avait fête et donc qu'il fallait évidemment qu'il se passe des choses autres que des garçons et des filles derrière des tables à faire des dédicaces toute la journée. C'est vraiment ce que détestent la plupart des dessinateurs et des dessinatrices. Du coup effectivement en tant que performeur j'ai côtoyé beaucoup de festivals. » (Entretien avec Issac novembre 2020)

L'appropriation du quartier par les artistes fait apparaitre celui de la Manufacture comme aussi important que les auteurs, le public et les rencontres qui y ont lieu :

> « à Nantes on a aussi l'expérience du festival Fumetti qu'on fait dans notre quartier, la Manufacture des Tabacs, depuis son ouverture. […] c'est un festival qu'on peaufine d'une année sur l'autre, qui a toujours une dimension très publique, très humaine. L'idée c'est de faire une sorte de kermesse de la bande dessinée c'est-à-dire que ce ne soit pas juste des auteurs qui soient invités pour faire des dédicaces, mais qu'il se passe une vraie rencontre avec les auteurs, que les auteurs fassent partie du public, que le public fasse partie de ce milieu sur le temps d'un week-end. Donc c'est un peu un parti pris et une évidence pour moi, c'est un des meilleurs festivals de bande dessinée en France parce qu'il a justement cette dimension festive, humaine, sociale que n'ont pas beaucoup de festivals de bande dessinée qui fonctionnent toujours sur le principe-là, d'inviter des artistes, on fait des rencontres, des dédicaces et puis c'est tout. » (Entretien avec Issac, novembre 2020).

Cette dimension publique et humaine du festival Fumetti matérialise l'esprit de renouveau de la bande dessinée indépendante. Le festival, dans ce cadre rompt avec le modèle de la dédicace. Les auteurs et les publics s'y mélangent dans le quartier (Manufacture en l'occurrence), qui devient lui-même acteur de l'évènement. En favorisant une bande dessinée indépendante et artistique, il représente une forme politique implicite, dépassant le rôle de diffusion des albums et des auteurs. C'est une reconfiguration des rôles.

*Décloisonner la bande dessinée : ouverture disciplinaire et valeurs partagées*

Interrogeant la manière dont les auteurs de bande dessinée perçoivent et définissent leur art, l'analyse des témoignages révèle les valeurs fondamentales et les principes qui fédèrent cette communauté d'auteurs et d'illustrateurs. Elle met également en lumière leur façon de cadrer leur travail à travers leur propre perspective, ce qui enrichit cet art qui témoigne d'une grande plasticité et d'une capacité à établir des passerelles entre différents domaines créatifs**.**

Selon Maison Fumetti, l'identité de la bande dessinée et des artistes qui s'y consacrent se manifeste notamment à travers les valeurs mises en avant dans les festivals qu'elle organise. Ces événements deviennent ainsi des lieux d'exploration et de décloisonnement des pratiques artistiques. Comme l'explique Issac, l'un des acteurs du milieu :

> « Les festivals qui bougent un petit peu les lignes, qui n'invitent pas que des auteurs et des autrices de bandes dessinées par exemple. Pour moi, cette histoire de clivages, de frontières, elle est toujours au détriment d'un art. [...] La bande dessinée, elle est intéressante parce qu'elle s'intéresse à la danse, à la calligraphie, au théâtre, au cinéma. Une bande dessinée qui ne s'intéresserait qu'à la bande dessinée s'appauvrirait considérablement. » (Entretien avec Issac, novembre 2020).

Cette vision met en avant l'importance de l'ouverture et de l'interdisciplinarité. Maison Fumetti affirme cette dynamique en créant des festivals qui reflètent une volonté d'élargir la communauté de la bande dessinée à d'autres disciplines artistiques. Issac poursuit :

> « Un festival de bande dessinée créé par Maison Fumetti doit être à l'image de ce qu'on mène au quotidien : une ouverture sur les métiers de la création. [...] Bien que la narration en images reste un socle, on ne peut pas se satisfaire uniquement de ça. Il est important de mélanger à cette communauté des artistes venant d'horizons divers. Pour moi, c'est très important. » (Entretien avec Issac, novembre 2020).

Cette démarche, illustrée par une conception élargie de la bande dessinée, où la richesse de l'art réside dans sa porosité et sa capacité à dialoguer avec d'autres formes d'expression, transcende ainsi les frontières disciplinaires traditionnelles. C'est les auteurs qui définissent leur art, ce qu'ils refusent (clivages, frontières), et ce qu'ils valorisent (porosité, circulation).

*Maison Fumetti, un collectif composé de collectifs*

Maison Fumetti repose sur une structure singulière : un collectif d'artistes qui, par nature, rassemble et mobilise d'autres collectifs et réseaux. Cette organisation atypique fait sa force, car elle multiplie les opportunités de collaboration et les connexions avec les acteurs culturels locaux. « On est un collectif de collectifs donc il y a eu plein de réseau. » (T. Brochard, 2020)

Les connexions individuelles des membres enrichissent l'ensemble, chaque artiste apportant ses propres contacts, ses expériences et ses projets déjà initiés. Par exemple, la collaboration avec Saint-Philbert-de-Grand-Lieu a été rendue possible grâce à Sébastien Vassant, un auteur du collectif qui travaillait déjà avec cette structure. De même, Issac a permis de développer une relation avec le château de Nantes en y associant Maison Fumetti :

> « C'est pareil, au château, c'est ça, c'est parce que nous, on bossait déjà avec un auteur qui s'appelle [Isaac], et du coup le château a dit : "Ah bah tiens, est-ce qu'on pourrait bosser ensemble ?" Isaac, il dit : "Moi maintenant je suis avec la Maison Fumetti, on peut vous proposer ça." » (Entretien avec Thierry, octobre 2020).

Ce mode de fonctionnement montre comment des initiatives individuelles peuvent être transformées en projets collectifs, renforçant ainsi le rayonnement de Maison Fumetti.

L'identité unique de Maison Fumetti suscite la curiosité et l'intérêt des acteurs culturels, au-delà du domaine spécifique de la bande dessinée. Son approche collaborative et transversale lui permet de s'associer à des établissements variés, comme des bibliothèques, des musées ou encore des lieux emblématiques de la vie culturelle nantaise. Cette dynamique a conduit à des partenariats enrichissants, parmi lesquels on peut citer : Le Musée d'Arts de Nantes, qui a collaboré avec Fumetti pour un cycle de dessin, la médiathèque de Nantes et les réseaux de bibliothèques, avec lesquels des projets réguliers ont vu le jour, Stereolux, où plusieurs soirées et spectacles ont été organisés, notamment lors de La Nuit du Voyage à Nantes ; le Lieu Unique, qui a accueilli des événements liés au festival de la bande dessinée organisé par Fumetti.

Ces collaborations diversifiées témoignent de l'ancrage territorial de Fumetti et de sa capacité à naviguer entre des structures variées, dépassant les frontières traditionnelles du livre pour toucher des publics toujours plus larges.

### c. Public et rayonnement

Les attentes des partenaires institutionnels, en particulier la DRAC et le Conseil Régional, soulignent l'importance de diversifier les publics ciblés et de dépasser le cadre strictement nantais. La DRAC met l'accent sur une approche décentralisée, encourageant Fumetti à intervenir dans des quartiers en difficulté, des zones rurales ou encore à l'échelle régionale :

> « La DRAC nous soutient pour nos résidences d'auteurs qu'on fait une fois par an. Et là c'est pareil, c'est des critères à chaque fois "s'il-vous-plait sortez un peu du centre-ville" en gros "allez voir des quartiers en difficulté, allez voir des zones rurales, allez si possible en région". »

De manière similaire, le Conseil Régional partage cette préoccupation pour une accessibilité élargie mais intègre également un volet économique dans ses attentes, ciblant notamment la structuration de la filière régionale de la bande dessinée. Malgré ces exigences, la majorité des actions de Fumetti demeure concentrée à Nantes, où se trouve l'essentiel des ressources et des acteurs de la scène artistique régionale. T. Brochard illustre ces tensions géographiques et logistiques :

> « On essaie d'aller...d'envoyer à des établissements avec qui on travaille en Vendée, en Mayenne, en Maine-et-Loire. Mais bon, déjà c'est plus pratique pour nous de bosser à Nantes, donc même si on veut, on a les moyens qu'on peut quoi. Et en plus quand on bosse avec des auteurs nantais, la scène régionale elle est quand même surtout à Nantes quoi. »

Ainsi, Fumetti se positionne à la croisée des attentes institutionnelles et des contraintes organisationnelles, déployant des efforts pour équilibrer centralité nantaise et ouverture sur des territoires périphériques.

On pourrait supposer que les partenariats de Maison Fumetti se concentrent naturellement sur des structures en lien direct avec la bande dessinée, telles que les écoles spécialisées post bac ou les établissements dédiés au livre et à l'illustration. Cependant, les collaborations développées par le collectif montrent une réalité bien différente. La relation de Maison Fumetti avec les écoles reste limitée, malgré la pertinence apparente de ce type de partenariat pour la promotion de la bande dessinée. Par exemple, les interactions avec l'école Pivaut – l'une des rares institutions offrant une formation complète en bande dessinée – n'ont pas abouti à des collaborations solides :

> « Les écoles j'avoue que ce n'est pas évident. On leur passe surtout l'information parce qu'il y a plein de trucs qui s'adressent potentiellement à leurs élèves. On avait essayé de bosser un peu avec Pivaut au début, ça n'a pas été super facile. » (Entretien avec Thierry, 2020)

Ces partenariats restent donc ponctuels et limités à des actions ciblées, telles que l'accueil de groupes pour des expositions, plutôt que des projets construits sur le long terme :

> « Donc les écoles pour l'instant c'est plutôt... c'est des trucs très ciblés, des touches, c'est des groupes qu'on accueille pour des expos, c'est des choses comme ça mais pas des partenariats vraiment installés. » (Entretien avec Thierry, 2020)

Nous formulons plus loin une hypothèse sur la difficulté ou le manque de pertinence d'une collaboration étroite avec l'enseignement supérieur. En s'appuyant sur les réseaux personnels de ses membres et sur l'originalité de son identité collective, Fumetti a attiré l'attention de nombreuses structures culturelles locales : musées, médiathèques, lieux de spectacle, etc. Ces partenariats offrent des opportunités inédites de diffusion et d'interaction avec des publics variés.Les projets réalisés avec le Musée d'Arts de Nantes, Stereolux, ou encore le Lieu Unique illustrent la capacité de Fumetti à s'insérer dans des cadres inattendus et à explorer des formes de médiation originales avec les institutions culturelles de la ville. Ce choix stratégique enrichit son action en élargissant les champs d'expression de la bande dessinée et en multipliant les rencontres entre disciplines artistiques.

Par ailleurs, le fait de ne pas se limiter aux partenariats attendus avec des institutions du secteur de la bande dessinée reflète la volonté de Maison Fumetti d'inscrire cet art dans des dynamiques transversales et de le rendre accessible à un public plus large. En préférant des collaborations atypiques et variées à des relations institutionnelles figées, Fumetti affirme une identité qui se veut ouverte et adaptable. Cette posture ne traduit pas un désintérêt pour les partenariats avec des écoles ou des structures plus directement liées à la bande dessinée, mais plutôt une logique pragmatique et exploratoire. Les difficultés rencontrées avec certains établissements spécialisés, comme Pivaut, illustrent simplement les limites d'une approche trop sectorielle.

En optant pour des collaborations transversales, embrassant des champs culturels divers, le collectif est en mesure de toucher un public plus large, mais aussi d'affirmer les ambitions de la bande dessinée comme art en constante mutation, capable de dialoguer avec d'autres disciplines et d'autres espaces culturels. Elle bénéficie ainsi d'une reconnaissance et d'un soutien renforcés,

dans un contexte où les collectivités tendent à privilégier les structures déjà constituées, identifiées comme des « faiseurs » de l'action artistique et culturelle sur le territoire.

*Partenariats locaux : la médiathèque comme acteur clé de diffusion*

Le partenariat dans le projet de Fumetti se fait avec des institutions en rapport avec le livre et la culture. Parmi eux, les médiathèques jouent un rôle central dans l'accès aux publics et la diffusion des projets. Ces collaborations peuvent naître de démarches proactives de l'association ou être initiées par les médiathèques elles-mêmes, en fonction des contextes :

> « Alors souvent c'est eux qui viennent nous chercher. Il y a des fois où c'est nous qui avons été les chercher, c'était par exemple pour la résidence, où là clairement on a pour objectif de bosser comme je disais avec les milieux ruraux, etc. »

Un exemple emblématique est la collaboration avec la médiathèque de La Roche-sur-Yon ou encore des initiatives en Mayenne, où Fumetti a délibérément provoqué des partenariats pour répondre aux attentes de la DRAC en termes de couverture territoriale. À l'inverse, certaines collaborations, comme celles avec Saint-Philbert-de-Grand-Lieu ou Saint-Nazaire, sont issues de sollicitations directes :

> « Par exemple, je ne sais plus, on avait bossé avec la médiathèque de La Roche-sur-Yon, ou avec des gens qu'on connaissait aussi qui bossent dans un lieu culturel en Mayenne, là c'est plutôt nous qui avons été provoquer ça. Mais sinon, Saint-Philbert ou Saint-Nazaire, c'est eux qui sont venus nous voir. »

David évoque en particulier « cette collaboration entre Nantes et Saint-Nazaire qui existe à pas mal de niveaux, mais surtout quand tu voyages à Nantes ». On peut faire l'hypothèse d'une volonté municipale, à Saint-Nazaire, de se rapprocher des initiatives nantaises. Quoi qu'il en soit, ces interactions témoignent d'un équilibre entre la capacité de Fumetti à initier des actions en réponse aux critères institutionnels et la reconnaissance de son expertise par des acteurs locaux, qui perçoivent l'association comme un partenaire de valeur dans la médiation culturelle.

Ce positionnement hybride, entre autonomie artistique et devoir de redevabilité, permet à Fumetti de jouer un rôle central dans l'écosystème culturel régional. Les initiatives menées en

dehors du centre-ville nantais ou dans des zones rurales renforcent cette légitimité en répondant aux attentes de partenaires tels que la DRAC, tout en consolidant leur ancrage local.

### 2.5 L'inventivité dans la bande dessinée pour établir des passerelles à Nantes

Les auteurs, notamment ceux qui ont initié la fondation de Maison Fumetti, se rassemblent autour d'une bande dessinée qui se réinvente, avec pour leitmotiv « sortir la bande dessinée de sa tanière » (Issac 2020). Cela se traduit par un désir d'invention et de nouveauté des artistes nantais et par le fait qu'ils contribuent à repousser les limites traditionnelles de la pratique. L'ambition d'une bande dessinée qui questionne avec curiosité le dessin et la multiplicité des démarches, le fond et la forme, illustre parfaitement l'esprit créatif qui anime la communauté de bande dessinée à Nantes. Ce travail de recherche et d'expérimentation ne se limite pas au médium lui-même mais reflète l'esprit d'une communauté qui s'ouvre sur le monde, comme le souligne Issac, « une communauté qui ne prêche pas uniquement pour sa paroisse, qui s'intéresse vraiment à ce qui se passe dans le monde contemporain tout simplement. » Cette ouverture d'esprit a permis de fédérer des talents et de nourrir un environnement propice à la création artistique. Issac évoqueles artistes majeurs des années 1990, figures emblématiques de la bande dessinée, comme des « grands frères » :

> « Eric Sagot, il a fait des images, il a fait des logos pour la ville et petit à petit, c'est tout bête mais la culture a infusé d'une certaine manière dans les rues, sur les pochettes de disques des groupes nantais, etc. Donc il y a Éric Sagot, c'était dans les années 80. Ensuite dans les années 90, il y a des gens comme Hervé Tanquerelle, Gwen de Bonneval qui sont restés un petit peu visible. Puis ensuite dans les années 90, je pense aussi à Yoann, le dessinateur de Spirou en ce moment, Yoann qui faisait partie aussi des grands frères de la bande dessinée. » (Entretien avec Issac, novembre 2020).

Ces artistes ont non seulement marqué leur époque, mais ont également contribué à faire évoluer la perception et la place de la bande dessinée dans l'espace public. En effet, Éric Sagot, auteur de bande dessinée nantais, occupe une place particulière. Actif dès les années 1980, il a participé à inscrire l'esthétique de la bande dessinée dans le paysage urbain nantais, à travers ses images, ses

collaborations avec des groupes locaux ou encore la réalisation de visuels pour la ville.[110] Son travail a opéré comme un point d'ancrage, autour duquel d'autres figures emblématiques – telles qu'Hervé Tanquerelle, Gwen de Bonneval ou Yoann – se sont ensuite agrégées. Ces parcours, bien que singuliers, ont contribué à structurer une scène nantaise cohérente, où les générations se sont rencontrées, soutenues, et où une culture de la collaboration s'est peu à peu imposée. C'est de cette dynamique collective, enracinée dans des liens humains durables, qu'est née l'idée d'un lieu commun : Maison Fumetti. Sa création n'est pas un point de départ, mais l'aboutissement d'un mouvement amorcé de longue date, porté par les efforts des auteurs eux-mêmes pour faire exister et reconnaître leur pratique dans la ville.

Si on parle d'un débordement de la bande dessinée dans l'espace public, c'est basé sur l'effort de groupes d'artiste pour faire sortir le dessin du livre de façon « innovante ». Parmi ces initiatives, le Catch de Dessinateurs occupe une place particulière. Contrairement aux concerts dessinés, parfois jugés répétitifs, cet événement propose une approche dynamique et interactive qui amène le dessin sur scène devant un public et avec de la musique, mêlant performance scénique et musicale. Il s'agit en outre, comme l'avait souligné Issac[111], de se distancier d'un rapport figé du public à l'auteur :

> « Je pense que les gens étaient contents de voir autre chose que des bandes dessinées, c'est-à-dire que tout d'un coup c'étaient des personnages de bande dessinée qui se représentent sur scène et qui dessinent sous une forme différente que l'éternelle dédicace, c'est-à-dire que c'est un dessin public, donc pour moi ça, ça a été un marqueur important qui fait qu'on a échappé aussi au clivage du concert dessiné qui est un peu... C'est une forme intéressante le concert dessiné mais pareil c'est un peu pépère, ça tourne un peu en rond. Le Catch de Dessinateurs et de dessinatrices à Moustaches a bien dépoussiéré çà, ça a été important. » (Entretien avec Issac, novembre 2020).

L'innovation, pierre angulaire de ce mouvement, se manifeste dans des démarches intrépides qui visent à sortir le dessin de son cadre habituel pour l'ouvrir à de nouveaux publics et à d'autres

---

[110] Voir ses illustrations inspirées de paysage de la ville collé aux objets (sac, mug etc.) Consulté le 05/07/2025 en ligne : https://blackfactory.fr/categorie-produit/les-artistes-de-la-boutique/eric-sagot/

[111] 4.2.4 Diffusion et rencontres : créer des passerelles entre auteurs et publics

disciplines artistiques. Issac insiste : « Je pense qu'il y a des gens à Nantes qui ont créé en fait des choses qui étaient innovantes pour la bande dessinée et qui font qu'aujourd'hui on en est là ».

Cette solidarité prenant place dans un lieu d'activité et de débat, Maison Fumetti permet aussi de mettre en question ce qui est de l'ordre du cliché dans la création de bande dessinée et qui isole cet art. Les auteurs et autrices ont, en tant qu'artiste et comme organisateurs d'évènements de transmission de la bande dessinée, une part véritable dans ce questionnement. Comme le dit Issac « c'était la première fois que [ces questions] étaient vraiment posées par des auteurs et des autrices de bande dessinée ». La nouveauté est la remise en question du medium du livre et la transposition sur des mediums partagés avec tout le monde, notamment les réseaux sociaux. Le professeur Cyclope, projet « made in Nantes » pour la chaîne de télé Arte, est un des marqueurs de ce processus d'innovation :

> « Un livre en bande dessinée il est imprimé avec des encres, une bande dessinée qu'on regarde par internet elle est transpercée par la lumière, et ça change tout c'est-à-dire qu'il y a des couleurs qui sont visibles sur un écran qui ne peuvent pas être reproduites dans un livre, comme quand on entre dans une église et qu'on regarde un vitrail, on voit bien que les couleurs des vitraux transpercés par la lumière nous renvoient une couleur absolument pure. Ne serait-ce que ça, ces questions-là, c'était la première fois qu'elles étaient vraiment posées par des auteurs et des autrices de bande dessinée. Donc pour moi, autour des années 2005-2006, peut-être plus tard, 2010, c'est Professeur Cyclope pour moi à Nantes qui affole un petit peu les esprits, qui excite un petit peu les lecteurs et les lectrices**.** Puis ensuite, je suis obligé d'en parler, il y a Maison Fumetti. Maison Fumetti c'est il y a 4 ans et là c'est un lieu dans lequel on peut faire des expositions d'illustrations, de bande dessinée, c'est un lieu où on peut mener des rencontres, c'est un lieu où on peut monter un festival, on peut faire beaucoup de choses en fait dans ce lieu parce qu'il regroupe à la fois des amateurs, des lecteurs, des auteurs. Pour moi ça c'est un des marqueurs forts de la bande dessinée à Nantes. » (Entretien avec Issac, novembre 2020)

Ainsi, à Nantes, la bande dessinée se réinvente sans cesse, transcendante dans sa capacité à dialoguer avec d'autres formes d'expression et à brouiller les frontières disciplinaires, tout en restant fidèle à sa vocation narrative et graphique.

> « Je pense qu'il y a des gens à Nantes qui ont créé en fait des choses qui étaient innovantes pour la bande dessinée et qui font qu'aujourd'hui on en est là. […] On sait que par rapport aux financeurs, c'est important de défendre les acteurs d'un lieu, d'une périphérie, mais pour moi tout ça ce n'est pas très important. Je me sens parfois plus proche de quelqu'un qui vit dans le

centre de la France avec une bande dessinée particulière qu'à côté d'un auteur à Nantes quoi. Et puis à Maison Fumetti, on met en lumière une scène locale, mais il nous intéresse aussi de faire rencontrer cette scène locale à des auteurs et des autrices qui viennent d'autres scènes. » (Entretien avec Issac, novembre 2020)

Plusieurs aspects innovants parcourent la bande dessinée contemporaine. Issac évoque les nouvelles formes de bande dessinée adaptées au numérique (scroll horizontal/vertical, intégration de GIFs, musique). Dans une optique de développement des formes de la bande dessinée, il s'agit aussi de s'interroger sur la place qu'elle pourrait prendre dans les changements technologiques et la manière dont elle pourrait s'intégrer à des pratiques de lecture, au-delà du livre. L'opposition entre l'impression traditionnelle et les œuvres numériques « transpercées par la lumière » souligne la capacité d'un support à modifier l'expérience artistique et à bouleverser les possibilités créatives. Ce constat de mutation de la lumière, en particulier, pourrait stimuler le déplacement de la bande dessinée, à l'écart de ses supports traditionnels.

Le rôle de Maison Fumetti comme lieu d'échanges, de débat et de création illustre est d'affirmer une dynamique collective propice à l'expérimentation artistique. L'association ne se contentera pas d'une place de spectatrice dans les mutations formelles de la bande dessinée. Cette dynamique collective se prolonge dans des espaces de discussion où se négocient les manières de se définir comme auteur ou autrice, et plus largement les formes du travail en image dessinée.

L'encadré qui suit s'appuie sur une discussion tenue à Projeta à l'issue de leur assemblée générale, à laquelle j'ai été invitée. Les échanges retranscrits sont issus d'une conversation collective réunissant Jules, Maël, Anouk, Hervé et moi-même. Cette discussion porte sur les manières de se définir comme auteur ou autrice, et plus largement sur le fait de « travailler en image dessinée », une catégorie mobilisée par certains participants lorsque le titre d'« auteur de bande dessinée » ne fait pas consensus.

***Encadré 6 : Travailler l'image dessinée, discussion collective avec les membres de Projeta, 16.04.2021, Projeta, Nantes***

*L'inspiration ne tient pas tant au lieu qu'aux dynamiques qu'il génère. Si la ville favorise la rencontre et l'échange, elle ne suffit pas, à elle seule, à expliquer la création. L'environnement urbain est un cadre, une scène où les artistes évoluent, mais leur travail s'ancre dans un*

*processus bien plus large, nourri par l'expérience, les relations et la manière dont chacun digère ces influences.*

Je partage avec Jules la difficulté d'évoquer ces réflexions en raison de la définition même de la bande dessinée. En découvrant l'étendue de ce monde artistique, je réalise la nécessité d'élargir mon propre regard pour ne pas tomber dans une vision étroite de la bande dessinée, associée à la jeunesse ou dans d'autres clichés catégorisant ce domaine. La bande dessinée, telle qu'Anouk l'appréhendait initialement, se révèle être un champ bien plus vaste et transgressif, refusant toute définition restrictive. D'ailleurs, au sein du collectif Projeta, tous ne sont pas illustrateurs. Jules, en voyant Hervé entrer dans la pièce, souligne son importance au sein de l'équipe malgré son parcours initialement éloigné du dessin :

> « Il a fait plutôt pas du dessin et puis d'un coup il s'est retrouvé englouti dans ce monde-là ». Vers Dorian il lui dit : « Le fait que tu as été englouti, absorbé dans le monde du dessin, d'illustration malgré toi »… C'est un profil hyper intéressant aussi. Oui, et puis en vrai, la plus importante, c'est pareil, c'est super intéressant aussi, de travailler avec Timothée parce qu'il a un autre regard et style artistique. » (Jules, 2021)

De mon côté, en revanche, je me questionne sur l'efficacité de mes propres interrogations. Je crains de mener la discussion vers une direction peu engageante pour les auteurs et je partage mes doutes avec Jules : « Il faut que je vienne pour un temps plus décontracté, comme un de vos apéros. Parce que ça, le format, ça crée une ambiance sérieuse qui risque de gêner certains. ». Il comprend cette contrainte, tout en rappelant que les échanges entre plusieurs personnes permettent de faire émerger des réflexions plus riches et inattendues : « Je sais que j'aurais pas dit ce qu'Anouk a dit, et c'était hyper intéressant. Et puis, ça permet de confronter des points de vue différents. » Je me sens néanmoins toujours bloquée par l'appellation « bande dessinée ». L'échange révèle que, dans ce milieu, tous ne se considèrent pas comme auteurs, et que l'étiquette même de bande dessinée peut être limitante. Jules propose alors une reformulation plus englobante :

> « Peut-être que la manière de l'englober plus largement, c'est de dire '**travailler l'image dessinée'**. Parce que l'image dessinée, du coup, elle englobe non seulement les illustrateurs, mais aussi les graphistes. »

Cette proposition ouvre une nouvelle perspective : au-delà des catégorisations, c'est bien le travail sur l'image dessinée qui rassemble ces artistes aux parcours variés, chacun nourrissant sa pratique à travers les interactions et les échanges qui émergent au sein du collectif.

*Perspective extra urbaine : la place de Nantes et de Maison Fumetti dans la bande dessinée en France*

Dans le cadre de la bande dessinée en France, Nantes apparaît comme une ville reconnue mais qui ne s'impose pas spécifiquement comme un lieu central de rassemblement pour les auteurs.

Selon Thierry, si Nantes se situe parmi les villes importantes pour la bande dessinée en France, aux côtés de Paris, Lyon et Strasbourg, cette reconnaissance ne repose pas uniquement sur le nombre d'auteurs présents, mais sur des dynamiques spécifiques. Contrairement à Angoulême, qui est principalement connue pour son festival international et l'école qui y est associée, Nantes se distingue par son soutien à la création contemporaine. Maison Fumetti, en tant qu'acteur clé, participe à cette différenciation en établissant des connexions entre les auteurs locaux et ceux d'autres scènes artistiques. « On met en lumière une scène locale, mais il nous intéresse aussi de faire rencontrer cette scène locale à des auteurs et des autrices qui viennent d'autres scènes. »

Dans les festivals et réseaux professionnels, la reconnaissance nationale de Nantes passe principalement par Maison Fumetti. Comme le décrit Thierry « ce n'est pas Nantes, mais Maison Fumetti » qui est identifiée et citée dans les échanges. Les initiatives menées, telles que les expositions rémunérées ou les ateliers mensuels de mentorat entre auteurs confirmés et jeunes créateurs, contribuent à cette reconnaissance. Ces pratiques, parfois innovantes, résonnent à l'échelle nationale, tout en valorisant la professionnalisation et les conditions de travail des auteurs. Maison Fumetti se distingue par son engagement pour l'expérimentation et la création artistique, ainsi que par ses positions sur le métier d'auteur. Ce sont ces choix artistiques et structurels qui expliquent sa légitimité croissante dans les cercles institutionnels, tels que le CNL ou la Sofia[112]. Thierry précise :

[112] Il s'agit d'une plateforme mutualisée de rémunération des auteurs et autrices en dédicace sur les festivals de bande dessinée. Les 10 festivals de bande dessinée en Franc participant à l'expérimentation de Sofia en 2022 sont Lyon BD festival, BD à Bastia, Rencontres du 9e art, Rendez-vous de la BD Amiens, Festival

> « Aujourd'hui, quand on demande des aides auprès des grands organismes liés à la bande dessinée, en général on ne nous refuse pas les subventions, voire même on nous appelle pour nous financer sur certaines choses. » (Entretien avec Thierry, octobre 2020).

Maison Fumetti semble jouer un rôle central dans l'accompagnement des jeunes auteurs. Les nombreuses rencontres informelles entre débutants et professionnels accompagnent un milieu qui, selon Thierry, reste décomplexé et marqué par une forte solidarité. Cette logique de transmission se manifeste également par l'intégration d'auteurs formés à Maison Fumetti dans des projets ultérieurs, renforçant ainsi les liens entre les générations.

Enfin, si Nantes ne constitue pas une capitale incontournable de la bande dessinée par son tissu d'auteurs, Maison Fumetti en fait un lieu identifié pour ses initiatives novatrices et son soutien au métier d'auteur. Cela souligne la manière dont des structures spécifiques peuvent jouer un rôle déterminant dans la visibilité d'une scène locale au-delà de son territoire d'origine.

---

Fumetti, Formula Bula, Quai des bulles, BD Boom, Festival BD de Colomiers et le Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême. https://www.la-sofia.org/

## 3. La ville comme monde urbain de l'art

En partant de l'objectif d'interroger les conditions de production des œuvres dans la ville, en posant les bases matérielles et spatiales de la production artistique à Nantes, ce chapitre s'est attaché à présenter la manière dont le street art et la bande dessinée se structurent collectivement dans le tissu nantais, de la création jusqu'à la mise en visibilité.

Notre démarche a consisté, dans un premier temps, à croiser deux modes d'enquête et d'analyse de la chaîne de valeur et du réseau de coopération afin de dresser les contours de l'organisation structurelle et géographique du street art et de la bande dessinée à Nantes, de la conception à la mise en visibilité. Cette lecture située des pratiques artistiques vise à spécifier le rôle du territoire dans le processus de création.

Ainsi nous sommes partis des formes concrètes de création artistique dans la ville, en mettant en regard deux mondes en apparence dissemblables : le street art, né dans l'espace public, et la bande dessinée d'auteur, souvent associée à des formats plus privés ou éditoriaux.

La première section (1) met en avant le street art, ses collectifs, ses tensions institutionnelles et ses lieux d'ancrage. Rattacher la création en street art à ses territoires nous a permis d'identifier les espaces de travail (murs, ateliers, librairies, scènes, festivals), les logiques d'apprentissage et de professionnalisation (autoformation, collectifs, réseaux de soutien) et les dynamiques locales d'organisation (réglementations, ressources, initiatives institutionnelles ou informelles).

L'analyse de l'enquête dans le paysage nantais de la bande dessinée (2) a révélé une attention portée aux lieux, aux conditions de production et aux collectifs de création. La structure de cette pratique est façonnée par l'interconnexion et la flexibilité de ces trois éléments.

La bande dessinée revendiquée par les acteurs du milieu observé s'inscrit dans le champ de la bande dessinée d'auteur avec une importance donnée à l'auteur pour ses qualités d'artiste, son édition indépendante, ses coopérations et ses réseaux de diffusion.

*Les conditions de production : une inscription spatiale et sociale de l'art*

Les ateliers organisés par la Maison Fumetti jouent un rôle central dans la structuration de la scène locale de la bande dessinée. Pensés comme des espaces de transmission ouverts, ils

reposent sur une circulation horizontale des savoirs. Les distinctions entre auteurs consacrés, émergents et amateurs sont volontairement mises à distance.

Le choix récurrent de lieux tels que des cafés-bars engagés révèle une dimension politique implicite de ces dispositifs. Ces espaces, porteurs de valeurs partagées, deviennent des acteurs à part entière de la filière, en accueillant, soutenant et relayant les pratiques. Les ateliers fonctionnent ainsi comme des points de connexion entre artistes, lieux et publics, participant à la fabrication d'une communauté située, dont les contours dépassent le seul champ artistique.

*L'inscription spatiale de la bande dessinée et du Street art*

Les régimes de visibilité des deux arts observés sont distincts. La bande dessinée se fonde sur un support reproductible (papier, livre, fanzine, site web), avec une chaîne allant de la création solitaire au réseau éditorial.

Le street art, art in situ à proprement parler, dont le support est souvent l'espace public lui-même (murs, poteaux, sols), met en œuvre une logique d'intervention éphémère, visible directement par les passants.

Ces éléments montrent que la production artistique ne peut être isolée de son inscription spatiale et sociale. Que ce soit dans la rue ou à travers le livre, l'acte de créer engage toujours un rapport aux infrastructures urbaines, aux cadres de reconnaissance, et à des formes collectives d'organisation, parfois fragiles mais déterminantes. Les artistes eux-mêmes ont l'intuition de l'importance de leur inscription géographique dans la ville, tant dans leur production que dans leur reconnaissance par le public.

Dans les deux milieux artistiques, on constate un effort considérable pour aller à la rencontre de l'institution urbaine, ou tout au moins vers ses organes de décision, afin de s'établir. C'est bien la ville qui fournit le lieu, à commencer par l'atelier de création. Ce lieu se fait rapidement espace d'exposition et, d'une manière générale, catalyseur dans un processus d'inscription dans la ville. Dans les deux domaines de création qui nous intéressent, les artistes raisonnent parfois comme des commerçants qui cherchent à s'implanter. Ils s'interrogent sur la pertinence du lieu dans le cadre de rencontres avec leurs pairs et de soutien de leur production. Dans les deux domaines, c'est la ville qui est à même de leur apporter une réponse.

Une cartographie concrète des lieux de création, de diffusion et de rencontre met en lumière cette démarche « géographico-artistique ». Il s'agit des librairies spécialisées, des festivals (Fumetti), des bibliothèques et résidences pour la bande dessinée, des murs autorisés, des friches, des ateliers collectifs et des balades touristiques pour le street art. Ces lieux forment des écosystèmes partiels, parfois cloisonnés, parfois poreux, qui donnent à voir la manière dont chaque pratique existe dans la ville.

Ensemble, ces analyses fournissent le socle empirique pour les chapitres suivants qui portera sur les dimensions plus symboliques, affectives et politiques de l'art en ville afin de savoir ce que ces pratiques transforment dans la ville. En d'autres termes, nous allons pouvoir nommer la relation d'interdépendances et de logiques organisationnelles qui participent à la fabrique artistique. Notre objectif était de qualifier les deux pratiques telles qu'elles s'ancrent localement — leurs dynamiques internes, leurs logiques d'organisation, leurs lieux de création, de diffusion, de coopération — avant d'analyser, dans le chapitre suivant, ce que ces pratiques transforment dans la ville.

# Partie III : LA FABRIQUE URBAINE SAISIE PAR LE GESTE ARTISTIQUE

Dans la partie précédente, nous avons identifié des espaces concrets de production artistique — murs, ateliers partagés, scènes, structures de diffusion — et souligné leur importance dans l'organisation des mondes artistique du street art et de la bande dessinée. Ces espaces apparaissent comme des ressources pour créer, mais aussi comme des lieux où se fabriquent des formes de reconnaissance, d'entraide, et d'engagement collectif.

Si le chapitre 3, chapitre unique de la partie II, a montré comment la production artistique s'organise, la partie III est organisée en deux chapitres (chapitre 4 et 5) se penchant sur les expériences des artistes en ville, entendues comme une extension de la production artistique, traitant des gestes et des relations situées des artistes.

D'abord le chapitre 4 propose de se recentrer au plus près des artistes et de leurs expériences afin d'explorer ce que ces pratiques transforment. En retraçant les expériences de dessinateurs de bande dessinée et d'acteurs du street art nantais, nous chercherons à comprendre comment chaque pratique produit, à sa manière, une forme de lecture du territoire — dessinée, vécue, exposée — et comment les artistes spécialisés dans un domaine particulier révèlent à la fois les perceptions et les transformations d'un lieu.

Avant de présenter comment s'articule ce chapitre, il nous parait utile de clarifier l'usage de termes de l'artiste et le parcours.

Par l'artiste nous entendons les personnes rencontrées dans le cadre de cette recherche exerçant une activité dans le domaine du street art et des arts graphiques, qu'il s'agisse d'auteurs de bande dessinée, d'illustrateurs, de graffeurs ou de street artistes, sans distinguer les formes de pratiques adjacentes. Ce choix terminologique s'appuie sur leur reconnaissance professionnelle : tous sont

inscrits à la Maison des artistes, facturant leurs prestations en tant qu'artistes, consolidant ainsi leur statut administratif et économique dans ce domaine. Il ne s'agit donc pas ici de parler de l'artiste en termes de notoriété, ni de juger leurs créations par la valeur esthétique ou de qualité plastique. Il s'agit de suivre les artistes et leurs créations dans les lieux où se forment l'action, l'attention et l'adaptation avec un environnement. Nous y reviendrons dans la section suivante « Lire l'expérience vécue des artistes avec Dewey » abordant le concept d'expérience.

Quant au terme de parcours, c'est pour aborder les cheminements pris par les artistes rencontrés qui les ont menés à Nantes. L'idée d'inclure le parcours des artistes est inspiré de l'approche de parcours adopté par la sociologie de Chicago (Robin 2016). Au début de l'enquête, je mobilisais le terme de trajectoire, dans la continuité des approches sociologiques structurales qui insistent sur la détermination sociale des itinéraires individuels. Mais la lecture de l'article de Robin (2016), qui discute les distinctions établies par Passeron entre trajectoire, carrière, itinéraire et parcours, m'a conduite à reformuler ce choix terminologique. En effet, comme le souligne Zimmermann, cité par Robin, la notion de parcours permet de penser autrement les expériences biographiques, en les envisageant ni comme des cheminements entièrement balisés, ni comme des progressions hiérarchisées, mais comme des chemins ouverts, parfois discontinus, traversés de bifurcations et de passages entre différents mondes sociaux.

Cette conception du parcours fait écho à l'approche interactionniste développée par l'école de Chicago, notamment dans les travaux de Howard Becker sur les carrières déviantes et artistiques. Comme le note Robin, le parcours, à la différence de la carrière au sens strict, ne suppose pas nécessairement un système de validation externe ni une succession d'étapes normées. Il met davantage l'accent sur la réflexivité des individus, leur capacité à interpréter et à réorienter leur propre cheminement, mais aussi sur les contextes concrets dans lesquels s'ancrent leurs pratiques. En ce sens, il constitue un outil analytique particulièrement pertinent pour mon objet de recherche, qui vise à comprendre les pratiques artistiques dans leur dimension située, à l'articulation entre histoires personnelles, engagements collectifs et ancrages urbains.

Le parcours, tel que défini par Robin, ne suppose pas un chemin prédéterminé, ni une suite d'étapes validées par une autorité, comme le suppose la notion de carrière. Il engage au contraire une pluralité de rôles et d'identités possibles, et permet de penser les passages entre différents mondes sociaux (domestiques, professionnels, institutionnels) ainsi que les formes de réflexivité

mobilisées par les individus dans leur expérience. En ce sens, il offre une entrée précieuse pour comprendre les pratiques artistiques situées, non comme des enchaînements logiques ou linéaires, mais comme des cheminements tissés d'essais, d'écarts, de recompositions successives, au fil des contextes traversés.

Le concept de parcours m'apparaît d'autant plus opérant qu'il permet de saisir les temporalités fines de l'expérience artistique : non pas seulement les moments charnières ou les tournants visibles, mais aussi ce qui se joue dans les interstices, dans la durée ordinaire, dans les pratiques modestes ou répétitives qui forment le tissu du quotidien. Là où l'itinéraire met l'accent sur les étapes du chemin, le parcours s'intéresse au mouvement même, à la manière dont une personne va d'un point à un autre, aux formes de continuité et de rupture qui s'y inscrivent. Cette lecture m'a semblé particulièrement féconde pour appréhender l'inscription des artistes dans la ville de Nantes, dans une approche située, sensible aux ajustements progressifs, aux ressources mobilisées et aux manières d'habiter l'espace.

Il est nécessaire d'expliquer en détail ce que nous entendons par « expériences artistiques » et comment cette utilisation oriente notre analyse. Bien que nous ayons abordé cette question dans le troisième chapitre de la thèse, nous y reviendrons pour éclairer l'interconnexion entre la production artistique, l'espace urbain et la vie quotidienne, en nous concentrant particulièrement sur les artistes de bande dessinée et de street art.

## Lire l'expérience vécue des artistes avec Dewey

> « Les sommets des montagnes ne flottent pas dans le ciel sans aucun support ; on ne peut pas non plus dire qu'ils sont tout simplement posés sur la terre. Ils sont la terre même, dans un de ses modes de fonctionnement visibles. » (Dewey 2005 : 30)

Dans ce travail de recherche centré sur les expériences situées des artistes de bande dessinée et de street art dans la ville, la pensée de John Dewey, philosophe américain du pragmatisme, constitue un appui théorique fondamental. Il s'agit de la mise en relation des études urbaines et de la fabrique des espaces urbains par les arts et les artistes.

Dewey développe dès les années 1930 une théorie de l'expérience esthétique profondément ancrée dans la vie quotidienne. Il insiste sur la continuité entre les œuvres d'art et les expériences

qui prennent forme quand l'artiste entre en interaction avec son environnement. Cette lecture de l'art comme expérience vécue, ancrée dans la continuité de la vie ordinaire, répond à une approche phénoménologique de l'espace urbain et conduit à considérer les artistes comme des êtres sensibles, incarnés, affectés par leur milieu de vie.

Or cette expérience, « n'est jamais close et ses conditions jamais entièrement explicitées ». (Brayer et al. 2024). De fait, cette approche de l'expérience invite à déplacer le regard vers les gestes, les situations et les relations qui donnent sens aux pratiques artistiques. Dans un contexte urbain contemporain comme le nôtre, où les formes d'art émergent souvent en dehors des circuits institutionnels (dans la rue, dans l'espace éditorial alternatif, dans les marges de l'économie culturelle), la pensée de Dewey permet de prendre en compte ces pratiques comme des formes vivantes d'engagement sensible. Elle autorise à penser l'artiste non pas seulement comme auteur d'une œuvre, mais comme un être inclus dans un environnement, ajustant sans cesse ses gestes à des contraintes, des rythmes, des matériaux, des interrelations humaines.

L'expérience de l'artiste est rythmée par des tensions, des résistances, des efforts, et parfois, une forme d'harmonie retrouvée. De ce frottement naissent, des formes actives : les œuvres. Celles-ci « sont des produits qui possèdent une existence externe et physique […] Puisque la véritable œuvre d'art se compose en fait des actions et des effets de ce produit sur l'expérience. » (Dewey 2005 : 25). Cette vision est précieuse pour penser l'art urbain non comme un objet isolé (une fresque murale, un livre de BD), mais comme ce qui est produit, ressenti, partagé dans l'expérience située : celle de l'artiste dans son quartier, celle du passant dans la rue, celle du lecteur en ville : une transmission de vivant à vivant.

**Continuité entre art et vie** : Les éléments de création sur lesquels notre étude s'appuie sont tantôt l'esquisse d'un graff dans un carnet, la marche dans la ville à la recherche d'un mur ou encore le dessin comme manière d'habiter un quartier. L'art ici n'est pas un produit de destination, mais un mode d'engagement dans la vie urbaine.

C'est précisément ce rapport de continuité entre la vie et l'art chez Dewey qui permet de penser à l'expérience quotidienne. Il y a une continuité profonde entre les émotions, les efforts, les ajustements ordinaires et l'élaboration esthétique. Il s'agit de restaurer cette continuité entre ces formes raffinées […] et les actions, souffrances, et événements quotidiens. » (Dewey 2005 : 27)

**Environnement comme milieu de l'expérience** : L'insistance de Dewey sur l'environnement comme milieu vital de l'expérience rejoint ici une approche phénoménologique du corps en situation. Il rappelle que :

> « L'existence se déroule dans un environnement ; pas seulement dans cet environnement mais aussi à cause de lui, par le biais de ses interactions avec lui. Aucune créature ne peut vivre à l'intérieur des limites de son enveloppe cutanée […] à chaque instant, l'être vivant est exposé à des dangers provenant de son environnement, et à chaque instant, il doit puiser dans son environnement de quoi satisfaire ses besoins » (p. 45-46).

Cette description de l'organisme en interaction permanente avec son milieu fournit un socle puissant pour penser l'expérience esthétique comme le résultat d'un rapport dynamique entre le corps, l'espace et les matériaux. Dans cette perspective, la création n'est pas une évasion du réel, mais une manière d'habiter le monde, de s'y ajuster, de le transformer ou de s'y confronter. Elle devient un moment de résolution (provisoire) d'une transaction entre soi et l'environnement — tension constitutive de toute vie selon Dewey :

> « La vie elle-même se compose alternativement de périodes où l'organisme n'est pas dans le ton par rapport au cours des choses qui l'entourent puis de périodes où il se remet à l'unisson, en faisant un effort ou bien par un heureux hasard » (Dewey 2005 : 46).

L'expérience de l'être humain ne se déroule pas seulement dans un environnement, mais aussi à cause de lui, par le biais des interactions qu'il entretient avec lui (Dewey, 2005 : 45). L'environnement urbain n'apparaît donc pas comme un cadre passif, mais comme un milieu actif et organique, avec lequel l'artiste entre en relation. Il constitue à la fois une source de contraintes — liées à l'urbanisme, aux normes juridiques ou aux regards extérieurs — et un ensemble de ressources, faites de murs disponibles, de récits, de rencontres et de situations. Cette relation dynamique à la ville n'est pas propre aux pratiques artistiques : on la retrouve également chez les traceurs et adeptes du parkour, pour qui l'acte de se déplacer dans l'espace urbain répond à un déséquilibre vécu, à un besoin de relation et à une tension éprouvée dans l'expérience du milieu.

**Activité ou engagement dans le faire** : Chez Dewey l'artiste est défini par la qualité de son engagement dans l'acte de faire, pas seulement par le statut social ou la reconnaissance de son œuvre. Il met en parallèle le bon ouvrier et l'artiste, tous deux impliqués affectivement et sensiblement dans leur tâche.

> « Le mécanicien intelligent impliqué dans son travail […] est impliqué dans sa tâche à la manière d'un artiste. […] La différence entre ce travailleur et un autre […] est aussi importante dans l'atelier de l'ouvrier que dans celui de l'artiste. » (Dewey 2005 : 31)

En suivant un tel axe, il convient de porter, l'attention à la gestuelle, aux savoir-faire, à la matérialité du travail artistique — en street art comme en BD. Ce sont des pratiques techniques, inscrites dans des rythmes, des outils, des lieux. A ce titre, l'artiste est aussi un artisan, un ouvrier de l'espace urbain.

**Esthétique ordinaire et vitalité des formes populaires** : La bande dessinée et le street art se nourrissent d'une culture populaire faite de récits, d'émotions ordinaires, d'imaginaires collectifs, mais aussi de pratiques quotidiennes et situées.

Dewey critique le fait que l'art soit enfermé dans les musées ou maintenu auprès des élites culturelles. Il défend une esthétique de l'expérience ordinaire — qui passe par les formes populaires, les loisirs, les objets du quotidien : « Les arts qui ont aujourd'hui la plus grande vitalité pour l'homme ordinaire sont des choses qu'il ne considère pas comme des formes d'art : par exemple le cinéma, le jazz, la bande dessinée. » (Dewey 2005 : 33) Nous lisons cela, comme une autorisation de notre terrain d'étude sur la bande dessinée et le street art.[113] Ces formes sont vivantes, parce qu'elles sont proches de la vie quotidienne, inscrites dans la rue, le rire, la narration populaire, les émotions accessibles.

Cette attention portée aux formes ordinaires de l'expérience esthétique trouve un écho dans plusieurs travaux consacrés aux pratiques artistiques en milieu urbain. Les recherches menées au sein du CRESSON, notamment sous la direction de Jean-François Augoyard, ont ainsi montré comment les actions artistiques urbaines engagent non seulement de nouvelles interactions avec le public, mais aussi une transformation de la perception et de la représentation de l'espace-temps quotidien (Augoyard et al. 1999). L'observation de ces « moments remarquables » constitue, dans cette perspective, un accès privilégié aux modalités perceptives des ambiances urbaines. Sans reprendre directement le cadre des ambiances tel qu'il est élaboré par Augoyard, ces travaux

[113] Bien sûr, il convient de noter que presque un siècle après la conférence de Dewey à Harvard, publiée sous la forme d'un livre en 1935, le processus de reconnaissance dans lequel ces arts se sont inscrits est terminé.

offrent des points d'appui pour penser, à la suite de Dewey, la vitalité des formes populaires et l'inscription de l'esthétique dans l'expérience ordinaire.

***

À la lumière de ces éléments ce chapitre se concentre sur les artistes en considérant que leur processus créatif comporte des liens avec les espaces de la ville. Pour mettre en lumière ces liens urbains, un corpus composite est sollicité, mobilisant entretiens, observations participantes, cartes dessinées et documents de terrain récoltés en situation (photographie, enregistrement sonore). Comme cela a été précisé dans le chapitre 2, ce dispositif méthodologique permet d'appréhender les pratiques artistiques dans leur inscription concrète et située dans l'espace urbain.

Ce chapitre se veut une exposition collective dans laquelle chaque artiste a une place, mais qui prendrait forme uniquement lors de la formation d'une narration commune. Le lien entre street art et bande dessinée n'est pas un thème en soi, mais une méthode d'observation croisée de pratiques artistiques localisées. Ainsi, plutôt que d'aborder séparément le cas de la bande dessinée et celui du street art, ce chapitre propose de les faire dialoguer à travers trois parties qui traversent ces pratiques et de les articuler par résonances sur un territoire commun.

# Chapitre 4

# Devenir professionnel, emménager à Nantes

Comment les artistes parlent-ils de ce qu'ils font, de ce qu'ils deviennent, et des lieux où cela se joue ? Le « devenir professionnel » repose sur les récits d'artiste afin de capter les moments où l'artiste trace lui-même un parcours, où il relie des gestes à des lieux, des débuts flous à des engagements plus nets, des influences diffuses à des choix concrets. Ces récits ne sont ni des anecdotes, ni de simples biographies : ce sont des manières de donner sens à une pratique située, de mettre en mots une expérience qui engage tout autant la ville que l'individu.

En commençant par examiner le moment et les modalités selon lesquelles un artiste devient professionnel, l'objectif est de faire une entrée incarnée dans les pratiques de bande dessinée et street art et de mieux comprendre comment leurs ancrages territoriaux, les choix de vie et les modalités de création s'articulent. Il s'agira donc de saisir comment les parcours racontés permettent de faire émerger des formes situées de production artistique.

Ce chapitre s'organise de la façon suivante : le parcours des street artistes et celui des auteurs de bande dessinée sera observé dans un premier temps, pour arriver ensuite à l'environnement urbain dans lequel les deux groupes se trouvent. Ainsi, nous suivrons les artistes là où leurs pratiques sont nées, là où elles se déploient et vivent.

## 1. Le « commencement » dans le parcours de vie des artistes urbains : choix, bifurcations et conditions d'entrée dans le « métier »

Se pencher sur le parcours des artistes engage une pluralité de rôles et d'identités dans la pratique de la bande dessinée et de l'illustration, tant sur le plan professionnel que personnel, et autant dans ses dimensions collectives qu'individuelles. La qualification de la pratique artistique comme « métier » ne va toutefois pas de soi : elle est elle-même l'objet de tensions, entre reconnaissance institutionnelle, précarité économique, formes d'auto-organisation et engagements personnels.

Interroger les parcours d'artistes, c'est ainsi se donner la possibilité de saisir comment se tisse une carrière dans un champ marqué par la précarité, le cumul d'activités et la nécessité de collaborer — notamment dans des espaces partagés comme les ateliers ou studios de création.

Le graffiti, initialement perçu comme une pratique transgressive et illégale, est progressivement devenu une forme d'expression artistique reconnue, impliquant un apprentissage continu et une trajectoire personnelle singulière. Selon Howard Becker, l'apprentissage artistique ne se fait pas uniquement dans l'isolement mais à travers les interactions au sein de « mondes de l'art », où les individus s'influencent et se forment mutuellement (Becker, 1988).

À Nantes, chaque artiste urbain construit son identité artistique au fil du temps, en s'appropriant des lieux spécifiques, en développant un style graphique personnel, et en s'imprégnant des influences d'autres sous-cultures comme la musique hip-hop ou le skate, notamment pour ceux qui viennent d'une pratique du graffiti. Les échanges avec d'autres graffeurs, les scènes locales et les lieux de discussion jouent un rôle déterminant dans cette progression, tout comme la manière dont les artistes interprètent et s'adaptent au contexte urbain dans lequel ils évoluent.

L'étude des trajectoires individuelles révèle une diversité de parcours qui reflète à la fois des pratiques autodidactes et des influences générationnelles. Par génération on entend la source d'influence au moment de se mettre en pratiques. Les générations illustrent ainsi une variété parmi les artistes enquêtés : Géry (génération 2000), Éric (1990), Abel (2010), Thibaud (2015), Ary (1990), Quentin (2015) et Alice (2015). A cela, s'ajoute l'approche personnelle du graffeur d'un point de vue esthétique (via des magazines etc.) des interactions avec d'autres générations et des pratiques issues d'univers variés (pochoir, collage, etc.). Ces trajectoires montrent comment le graffiti peut devenir un métier artistique à part entière, tout en s'appuyant sur des apprentissages informels et une reconnaissance collective.

### 1.1 Commencer par l'inspiration du mythe du graffiti newyorkais

À Nantes, le magasin de bombe est un lieu de rencontre riche en contrastes : Éric, graffeur autodidacte issu de la génération des années 1990, et Alice, une graffeuse plus jeune, active depuis 2016 se côtoient. Ces deux artistes, bien qu'unis par leur passion commune pour le graffiti,

incarnent des parcours marqués par des contextes générationnels et géographiques différents, ainsi que par des discours distincts sur la pratique et sa reconnaissance dans la société.

Éric évoque son apprentissage autodidacte, dans un contexte d'isolement culturel. Originaire d'une petite ville du Tarn-et-Garonne, il raconte l'absence totale de graffiti dans son environnement et son premier contact avec cette pratique :

> « Moi, je suis parti autodidacte. Je venais d'une toute petite ville où il n'y avait même pas moyen d'avoir… Moi, je suis du 82 [Tarn et Garonne]. Et en fait, dans la vie où quand j'avais moins de 15 ans, contrairement au gars qui était sur Paris, par exemple, qui pouvait avoir accès à des magazines ou qui pouvait éventuellement absorber une forme de visuel et essayer de reproduire, […] dans ma ville, t'avais accès à aucun magazine, le graffiti ça n'existait clairement pas, il n'y avait pas un tag sur les murs de ma ville, il n'y avait rien du tout, c'était tout propre, tout clean quoi. Et donc moi j'ai commencé juste parce que j'avais rencontré un Espagnol qui était venu en échange avec mon collège, et du coup le mec a commencé à montrer, et après j'ai pas lâché, j'ai continué chez moi. Puis le temps faisant, après on a eu accès à un tel média, un tel média, ça a commencé par un petit fanzine, des bouquins, des fanzines, des radicales, tous ces bouquins-là qui m'ont donné… » (Entretien avec Éric, décembre 2022)

Cette quête autodidacte est également nourrie par des références historiques presque mythiques qui participent à la construction d'un imaginaire collectif autour du graffiti. Avec enthousiasme, Éric évoque l'importance de figures fondatrices comme Taki 183 (Fig. 64) :

> « Ce qui a lancé vraiment, le type de graffiti que nous, on fait, c'est effectivement aux États-Unis, les années 70. C'est les Taki 183. En fait, les déplacements des populations, les déplacements des jeunes qui allaient travailler ou étudier dans les autres villes. Et puis, il y a eu cette guerre d'ego aussi, où les graffeurs s'envoyaient des trains entre les villes. Donc c'était une manière d'envoyer les messages. » (Entretien avec Éric, décembre 2022)



The New York Times

NEW YORK, FRIDAY, JUL 21, 1971

'Taki 183' Spawns Pen Pals

Taki is a Manhattan teenager who writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do.

His TAKI 183 appears in subway stations and inside subway cars all over the city, on walls along Broadway, at Kennedy International Airport, in New Jersey, Connecticut, upstate New York and other places.

He has spawned hundreds of imitators, including Joe 138, BARBARA 62, EEL 159, YANK 135 and LEO 136.

To remove such words, plus the obscenities and other graffiti in subway stations, it cost 80,000 manhours, or about $300,000, in the last year, the Transit Authority estimates.

"I work, I pay taxes too and it doesn't harm anybody," Taki said in an interview, when told of the cost of removing the graffiti.

And he asked: "Why do they go after the little guy?



Figure 64 : Tag de Taki 183 sur le métro newyorkais[114]

Porté par l'enthousiasme, il précise :

> « Marquer son territoire. Parce que Taki 183 par exemple pourquoi 183 ? Parce qu'il vivait sur la 183e rue, c'est un petit peu un délire. On pourrait assimiler ça un petit peu à des délires de gang si on veut, par exemple tu as les 'east side', tu as le 'west side', tu vas avoir les blues et les cribs qui contrôlent les terrains, alors eux plus sur le trafic d'armes, drogue ou tous ces genres de choses complètement illégales. Le graffiti a pris certains codes de cet esprit de groupe et de gang, pour le transmettre un petit peu plus du côté artistique, même s'il y a eu des années folles où il y avait des règlements. Aujourd'hui on parle des embrouilles entre rappeurs, mais il y a eu pendant un tas d'années, dans le graffiti il y a eu aussi des guéguerres entre différents collectifs, qui ne pouvaient pas se saquer. S'il y en avait un qui se pointait sur le terrain d'un autre, dans le quartier d'un autre, qui faisait sa pièce, il passait un sale quart d'heure. » (Entretien avec Éric, décembre 2022)

Alice intervient, partageant des anecdotes liées à ces conflits dans le monde du graffiti, notamment sur les territoires et les dépôts de trains : « Après, il y en a toujours eu un des trucs comme ça. En Belgique sur les dépôts de train, chacun a son dépôt de train, ils ne sortent pas de là. ». (Fig. 65). Ces récits d'Alice accompagnent la représentation des espaces à partir desquels se déploie sa pratique. Les dépôts de tramway, les trains et les murs légaux qu'elle situe à Nantes apparaissent comme

[114] Image tirée de l'interview avec le graffeur en 2016, consulté le 12/06/2025 en ligne : https://medium.com/@pkas/taki-183-the-boy-who-became-a-legend-with-his-marker-97c6df714ec5

des surfaces investies, à la fois supports matériels du geste et espaces d'interaction sociale. Ces lieux ne sont pas isolés : ils sont traversés par des circulations, des regards et des rencontres qui participent pleinement de l'expérience graffiti.

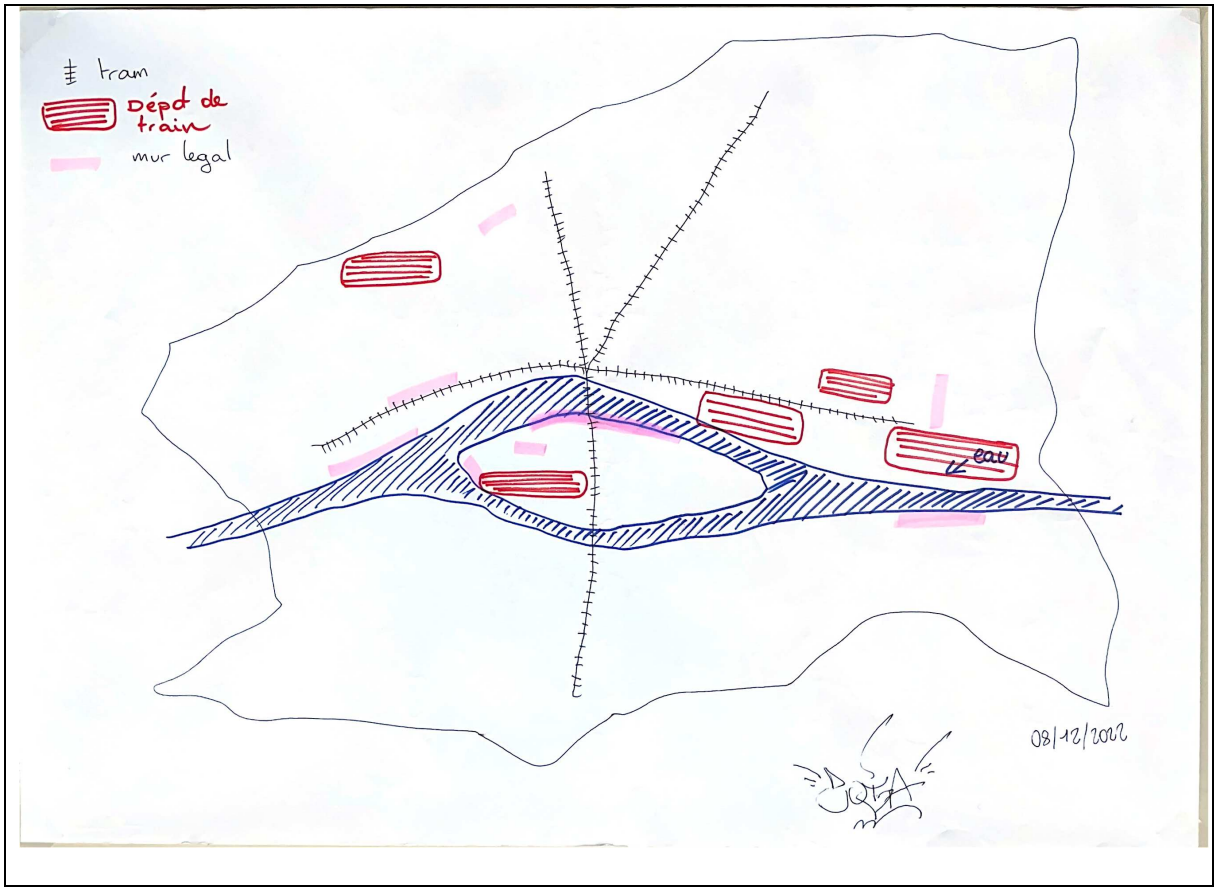



Figure 65 : Carte de Nantes vue depuis la pratique d'une graffeuse, dessinée par Alice, 08.12.2002

Si, chez Alice, ces éléments se donnent à voir à travers les lieux investis et les interactions qu'ils suscitent, ils apparaissent autrement lorsque l'on se penche sur les débuts de parcours et les récits de formation des graffeurs. Le cas d'Éric permet alors de déplacer l'analyse vers les modalités de transmission, les références fondatrices et les récits d'origine qui accompagnent l'entrée dans la pratique. L'importance du contexte historique et culturel dans l'apprentissage et la transmission du graffiti, ne sont pas la seule chose qui est révélée mais il y a aussi les tensions et rivalités qui en ont façonné les codes. Tandis qu'Éric s'appuie sur des récits légendaires pour inscrire son parcours dans une continuité historique, Alice découvre le graffiti bien plus tard, à Nantes, une ville où plusieurs générations d'artistes ont déjà superposé des couches de peintures murales et

façonné un patrimoine urbain qui influencera inévitablement sa pratique. Alice, par exemple, insiste sur son identité professionnelle et la difficulté à faire accepter cette dernière dans les cadres administratifs et sociaux :

> « Le graffiti c'est mon métier, mais attention, je ne suis pas graphiste ! Graphiste, c'est un métier entier. Parce qu'en fait, il y a plein de gens qui ne savent pas utiliser les termes, et moi on me dit souvent que je suis graphiste. Donc effectivement, je suis graffeuse, mais ça n'est pas la même chose. […] Quand je vais à Pôle emploi, je leur dis que je suis graffeuse, comme c'est mon travail, c'est de faire de fresques murales, ils vont écrire 'graphiste' à Pôle emploi, ça n'a rien à voir ! » (Entretien avec Alice, décembre 2022).

Ce décalage entre son métier et la manière dont il est perçu. Cette confusion, qu'Éric tourne en dérision (*« Du coup, tu te retrouves pigiste pour IKEA »*), révèle une méconnaissance structurelle du graffiti en tant qu'activité artistique à part entière. Elle aussi revendique également une forme d'autodidactisme, bien que son parcours soit marqué par une formation en graphisme qu'elle décrit avec un certain recul critique :

> « Non, en fait, justement moi je dis plutôt que je suis autodidacte parce qu'en fait j'ai fait une école (un bac pro) mais c'est une école de communication visuelle et donc j'ai plutôt accès sur la sur … Enfin de base, moi je pensais que c'était une école d'art mais pas du tout, je me suis complètement gourée. J'ai quand même fait trois ans mais… Mais ça, c'est pas les grandes études, c'était un bac pro. Donc en fait à la fin de ce bac pro, j'avais commencé le graffiti que depuis un an et au lieu de faire une école supérieure d'art, j'ai lâché l'affaire parce que je ne voulais plus. Donc, j'ai commencé directement à faire du graff. Donc j'ai commencé en 2016, puis 17, 18. J'ai mis 2 ans on va dire, à faire vraiment que du graff, que du graff, mais pour moi, pour m'entraîner en fait. Je me suis lancée après, j'ai commencé en 2016 le graff et c'est devenu professionnel en 2018. » (Entretien avec Alice, décembre 2022).

### a. Commencer par regarder les graffiti en ville

Si les magazines spécialisés en graffiti aident à en comprendre les codes du graffiti, le déplacement entre les villes est aussi important pour la mise à jour de sa propre pratique : « si tu commences le graffiti dans une ville où il n'y a pas d'autres graffeurs et que tu n'as pas accès à ces magazines et à ces choses-là, tu as une vision beaucoup plus naïve, […] tu vas créer toi-même ton graffiti ». En retraçant l'expérience d'Abel, qui a grandi entre Paris et Tours, chaque déplacement, chaque rencontre a contribué à créer sa « banque d'images » mais aussi à la création d'un réseau informel marqué par la spécificité de graffeurs : « J'allais à Paris tous les deux week-ends, voir mon père, et là, pour le coup

du graffiti, j'en voyais depuis que j'étais tout petit. » Ce contact fréquent avec la scène parisienne, beaucoup plus riche et visible que celle de sa ville d'origine, a façonné son approche de la pratique.

Ses observations des œuvres et des graffeurs parisiens lui ont permis de développer un langage visuel inspiré de cette scène spécifique. Dans ce cas, Paris représentait un pôle d'influence majeur, agissant comme un centre de diffusion d'un style plus codifié et structuré qu'Abel a ensuite adapté dans sa propre pratique. « Je pense que j'ai été inconsciemment baigné dans le fait de voir du graffiti, » confie-t-il, soulignant l'impact de la ville dans son parcours, même s'il a grandi principalement en dehors de cet environnement urbain.

Même si les pratiques numériques existaient déjà au début des années 2000, les ressources médiatiques étaient limitées dans les villes plus petites ou plus isolées. Brest, par exemple, étant moins connectées géographiquement, recevait ces influences de manière sporadique, souvent introduites par des figures extérieures venues de centres urbains plus dynamiques. Abel précise ainsi que « [les greffeurs] sont restés pendant très longtemps avec cette culture, que ces quelques Parisiens ont ramenée à Brest. »

L'expérience d'Ary ; comme celle d'Abel illustre aussi le rôle de trajectoires personnelles comme clé dans la diffusion des codes du graffiti à travers le territoire. Ary, graffeur, originaire de région parisienne, s'est installé à Brest au milieu des années 1990 :

> « Quand je suis arrivé à Brest, je me faisais un peu chier. Je ne connaissais personne…je me suis mis [à graffer]. Parce que j'avais vu ça pas mal à Paris mais à Brest il n'y avait pas grande chose à l'époque. Il y avait… c'était un désert avec quelques trucs, il y'avait des *styleurs* de ouf, mais un peu… et quand je suis arrivé, c'est pas grâce à moi mais c'était un peu comme ça… » (Entretien avec Ary, octobre 2022).

Il souligne que la personnalisation des styles de graffiti de la ville a été faite par les pratiquants de graffiti qui ont créé un mouvement général à Brest :

> « En fait […] c'est pas la ville en elle-même, mais des pratiquants. C'est à dire que, tu vois, à mon sens avoir des gens qui vont être, on va dire comme aujourd'hui on parle d'influenceurs sur Instagram, il y a des gens qui influençaient le graffiti. Donc par exemple à Brest, il y avait

> BAKA[115] qui était un parisien qui a énormément influencé le style Brestois. […] Brest, c'est une ville qui est assez peu connectée avec d'autres villes, parce que voilà, c'est le fond de la Bretagne. Donc, c'est pas une grosse ville de passage. Et donc, du coup, ils sont restés pendant très longtemps avec cette culture, que ces quelques parisiens ont ramené à Brest. Et donc, pendant longtemps, le style Brestois, il restait un peu figé dans un certain temps. » (Entretien avec Ary, octobre 2022).

Les influences de styles graphiques observés dans d'autres villes ont poussé certains graffeurs à envisager le graffiti comme une carrière. Cependant, le parcours artistique de certains a aussi été initié grâce à des exemples de réussite dans le domaine. Abel, après un BEP en cuisine, a découvert le graffiti par le biais du graphisme :

> « Je n'étais pas assez passionné pour en faire [de la cuisine] mon métier. J'ai cherché quelque chose d'autre et je suis allé vers le graphisme, qui était un peu l'eldorado de notre époque pour les graffeurs, de se dire 'bon bah voilà, je n'ai pas trop quoi faire de ma vie, j'aime bien peindre. Ah bah qu'est-ce que je pourrais faire comme métier un peu artistique ?' » (Entretien avec Abel, décembre 2022).

L'initiation au graphisme, populaire dans les années 2000, a été renforcée par des influences marquantes pour Abel, notamment le collectif 123 Klan[116]. Ce duo de graffeurs, installés à Lille, avait une renommée nationale dans le graffiti, avant de se tourner vers le graphisme.

---

[115] BAKA est le pseudonyme d'un graffeur brestois souvent mentionné par Abel et Ary, eux-mêmes membres du collectif Plus de Couleurs. Au cours de mon enquête, il s'est avéré que BAKA, Abel et Ary font tous partie du Crew C29, un groupe de graffeurs. Le terme « crew », qui désigne un ensemble de graffeurs partageant un même milieu, tend aujourd'hui à être remplacé par le mot « collectif ». Consulté le 20 juillet 2024, En ligne : http://www.wiki-brest.net/index.php/Graffiti_au_port_de_commerce, https://christianjuliaphotos.fr/Le-C-29-a-20-ans

[116] Le duo 123KLAN considéré comme un pionnier avoir ressui à mélanger l'art du graffiti et la conception graphique, ou décrite par leur devise comme création qui mélange « la connaissance de la rue et la technologie ». Leur style, qui intègre des typographies et des formes futuristes inspirées du manga, a marqué Abel. En combinant des éléments de la culture populaire, de la bande dessinée et de la publicité, le 123 Klan a su développer une identité visuelle propre, caractérisée par des contours épais et des formes graphiques distinctes, un trait commun au graffiti. Ces créations avant-gardiste fusion la pratique de graffiti prends l'esthétique du graffiti et introduit des idées nouvelles dans le graphisme contemporain, en appliquant sur de supports, tel que des pochettes de disques, des affiches, des autocollants, des jouets, des skateboards, des toiles, des chaussures et des t-shirts. » https://www.123klan.com/pages/story-of-graffiti-art-couple-scien-and-klor-123klan

> « Quand j'ai choisi cette voie-là, on me disait 'ouais, les 123 Klan, c'est vraiment des gens qui ont réussi à développer un studio de création professionnelle de graphisme'. Il y avait une part d'inspiration graffiti dans le graphisme, et je pense que beaucoup de graffeurs se sont dit 'Ah, si eux font ça, finalement ça peut être une bonne piste pour moi pour gagner ma vie de faire du graphisme' ». (Entretien avec Abel, décembre 2022).

Cette combinaison du graphisme et du graffiti correspond en quelque sorte à un mélange d'éléments de la culture populaire, de la bande dessinée et de la publicité.

### b. Débuter par le graffiti new yorkais

Géry revendique une filiation historique avec le graffiti new-yorkais – non pas dans un mimétisme esthétique, mais dans une continuité de posture et de stratégie. Il distingue cette tradition du pochoir politique ou du muralisme décoratif en France : « À Paris, il y avait déjà du pochoir avant les tags. Donc avant le graffiti. » (Entretien avec Géry, Octobre 2022).

Par ce geste d'écriture du nom, il s'inscrit dans une pratique de marquage urbain qui vise moins à décorer qu'à affirmer une présence, à la fois éphémère et tenace, dans un espace où l'artiste n'a pas sa place. En cela, le graffiti vandale propose une autre manière d'habiter la ville : en passant, en traçant, en détournant les flux et les règles.

## 1.2 Commencer avec un papier et un crayon, en recopiant le style vu dans un magazine pour s'inscrire dans une école

L'accès à des ressources comme des magazines spécialisés[117], des vidéos, des boutiques de bombes, et des sites internet semble essentiel pour se tenir informé et ne pas se sentir en décalage par rapport à l'évolution du graffiti dans les villes françaises. Le fait d'avoir eu accès à cette « banque d'images » a permis à Abel de commencer à nourrir son imaginaire et sa façon de dessiner :

> « c'est vraiment la culture hip hop [...] qui m'a amené vers le graffiti [...] C'est une culture que j'adorais en tant que spectateur et j'avais envie d'en faire part. [...] je me suis dit le graff, en

[117] Parmi eux, l'un de plus notable est le magazine *Graffiti Art*, Consulté le 10/11/2024, en ligne : https://www.graffitiartmagazine.com

> fait, je peux commencer à m'exercer avec un papier, un crayon et voilà. C'est donc ma première approche a été de recopier un graphe que j'avais vu dans un magazine en me disant tiens je trouvais ça cool et après je me suis dit 'ah, oui mais je pourrais peut-être pratiquer le graff. Donc oui, ok, il faut avoir un pseudo', etc. » (Entretien avec Abel, décembre 2022).

> « Moi j'ai commencé à m'y intéresser en 2003. […] là tu avais déjà pas mal de magazines qui existaient sur le marché que tu pouvais trouver même à Tours, tu pouvais trouver ça dans un supermarché ou un relais presse. » (Entretien avec Abel, décembre 2022).

Abel, qui a commencé à pratiquer l'art urbain par le graffiti évoque très souvent les « codes » du métier.

> « Je dirais que ça [les codes] concerne deux choses, pour moi ça va être les codes de comment fonctionne le milieu, comment fonctionnent les acteurs, qu'est-ce qui est légal, illégal, quand c'est illégal, qu'est-ce que je peux faire, qu'est-ce qu'il faut faire pour que ce soit très lisible et très simple, par exemple. Ça c'est les codes un peu de fonctionnement et pour moi tu as aussi les codes graphiques, surtout c'est ce qui impacte le plus, c'est à dire que forcément quand tu as accès à déjà un bon panel de style différent, forcément ça donne des orientations de ce que tu aimes bien et tu vas juste t'inscrire dans une école. Alors que par exemple quand j'ai rencontré des graffeurs qui venaient d'Ukraine qui ont le même âge que moi, eux, [ils] ont connu la naissance du graffiti dans leur pays alors que moi le graffiti existait déjà tout le temps. Du coup c'est une approche complètement différente. » (Entretien avec Abel, décembre 2022).

### 1.3 Commencer dans des terrains vagues

Abel entame son parcours de graffeur dans les terrains vagues de Tours, avec un esprit de découverte et d'investissement progressif des espaces urbains.

> « Ce n'est pas l'école de graphisme qui m'a poussé à peindre, mais plutôt ce projet de déco où on a reçu 300 bombes. Le matériel, pour un débutant, c'est plus important que la rémunération ou même la notoriété » (Entretien avec Abel, décembre 2022).

C'est durant cette période qu'il saisit l'opportunité de réaliser une décoration pour des particuliers dans un moulin. Bien que cette prestation ne soit pas rémunérée, elle permet à Abel et son cousin d'acquérir 300 bombes de peinture en échange de leur travail. Avec ces bombes, ils peuvent se permettre de peindre presque tous les week-ends, transformant leur loisir en un engagement soutenu et constant.

Ces expériences répétées sur des murs légaux et illégaux de Tours, dans des lieux comme les terrains vagues ou les murs anti-bruit au sud de la ville, forment les premières étapes de son parcours. Au fil du temps, Abel se familiarise avec différents types de surfaces et apprend à naviguer entre les espaces autorisés et clandestins. Cette pratique intense dans des contextes variés, le prépare à explorer de nouveaux territoires.

> « J'ai commencé mes études de graphisme à Tours, mais mon école avait une antenne à Nantes. Mon cousin, qui faisait aussi du graffiti, était parti là-bas un an avant moi, et je l'ai rejoint ensuite. Nantes, c'est pas juste les études, c'est aussi la rencontre avec d'autres graffeurs et des nouveaux terrains de jeu » (Entretien avec Abel, décembre 2022).

Son arrivée à Nantes, pour poursuivre ses études à l'école de graphisme Brassart[118], marque une étape supplémentaire dans ce cheminement. Le choix de cette ville s'explique autant par des raisons académiques que par le désir d'Abel d'élargir ses horizons artistiques et de rejoindre une scène graffiti dynamique, où il pourra se confronter à d'autres styles et techniques. Nantes, avec sa communauté artistique et ses espaces propices à l'expression urbaine, devient ainsi le prolongement naturel de son parcours initié à Tours.

La place du matériel est importante pour un débutant en graffiti, plus que la rémunération et plus même que la notoriété.

### a. Une pratique urbaine et une activité sociale

Pendant l'entretien avec Thibaud, j'ai posé des questions sur l'influence des documentaires sur les graffeurs newyorkais des années 1970s qui avaient la fierté de tagguer les wagons de métro et voir leur pseudo circuler dans la métropole. Il me parle des trains et de la circulation des véhicules comme support idéal pour peindre. Lorsqu'il évoque ses débuts, il décrit un parcours presque classique pour un graffeur, où la rencontre avec des pairs et une fascination pour le mouvement hip-hop servent de catalyseurs. En fréquentant des amis qui pratiquent, il commence à expérimenter, mais cette pratique reste peu sérieuse et peu engageante à cette époque.

[118] École Brassart spécialisée dans design graphique, animation 3D et jeux vidéo existe dans 15 villes en France dont Nantes. https://www.brassart.fr/

> « Le graffiti, j'ai commencé, ça doit faire 10 ans, je pense à peu près. J'ai commencé au lycée parce que j'avais des potes qui faisaient ça et que moi j'ai toujours été intéressé par le hip hop en général, le rap etc. C'était quand même assez lié. Donc en fait j'ai eu l'occasion d'essayer. Donc j'ai essayé, ça m'a quand même assez plu. Après il y a eu toute une période où c'était pas vraiment très sérieux. Ça prenait pas énormément de place dans ma vie. […] ça c'était quand j'étais à Nantes. » (Entretien avec Thibaud, décembre 2022).

C'est à Montpellier, où il poursuivait une licence en information et communication, qu'il rencontre d'autres graffeurs, ce qui renforce son intérêt. Il approfondit ses connaissances sur l'histoire et les acteurs du graffiti. Sa pratique devient quotidienne et sérieuse, s'intégrant à sa vie sociale et à ses discussions régulières :

> « [Après] Nantes je suis allé à Montpellier à la fac et en fait à Montpellier dans ma licence j'ai rencontré aussi des graffeurs qui étaient d'autres coins que je ne connaissais pas au début et les choses ont fait qu'on s'est liés d'amitié et le fait de plus forcément être tout seul avec des gens qui ont la même pratique que moi ça nous a aidé à rendre la chose plus sérieuse quoi. Et même moi j'avais eu le temps de me documenter sur ce que c'était vraiment le graffiti, d'où ça venait, qui était les gens qui en faisaient, etc. Et ensuite c'est devenu du coup plus sérieux quand je suis arrivé à Montpellier où là ça a commencé à prendre un peu plus de place dans ma vie. Vraiment ça devenait une passion qui prenait pas mal de temps. Parce que ouais, tous les jours on faisait au moins des tags, on avait un rapport avec ce truc-là, au moins toujours même dans nos discussions etc. Ça a commencé à prendre pas mal de place. Et ensuite de Montpellier, je suis parti, j'ai eu une période un peu de creux pendant à peu près 6 mois où j'ai alterné entre plusieurs villes du sud-ouest où là c'était moins le graffiti parce que pareil j'étais plus trop en contact avec des gens qui le pratiquaient[119] donc moi j'avais toujours ça en tête mais c'était quand même moins, je le pratiquais moins. Ensuite de ça je suis arrivé à Saint-Nazaire qui n'est pas très loin d'ici de Nantes pour travailler. » (Entretien avec Thibaud, décembre 2022).

Après Montpellier, il connaît une période de creux en alternant entre plusieurs villes où le graffiti occupe une place moindre, faute de communauté locale pour le motiver. Il se relance sérieusement

---

[119] Autodidaxie (ref. À la définition de la Fédération de l'Art Urbain) se forme en contact avec les personnes qui pratiquent et c'est comme ça la pratique est maintenue. Trouver la communauté de graffeurs dans la ville pour s'y mettre. Découvrir la ville par le biais de graffiti, trouver des endroits pour peindre pour s'améliorer mais aussi pour s'occuper. Les terrains vagues, idéal pour le graffiti et en plus ils sont vierges. Le magasin de bombes n'est pas un lieu de sociabilité obligatoire pour les graffeurs mais c'est un indicateur de l'activité d'un milieu. Par exemple à St Nazaire il n'y avait pas de magasin. Du fait que le matériel coûte cher, il arrive que les graffeurs volent.

à Saint-Nazaire grâce à la découverte d'un terrain favorable : les trains de marchandises. La pratique devient intense, presque solitaire, et lui permet de développer sa créativité.

> « Là-bas, en fait j'ai découvert un endroit où il y a des trains de marchandises, qui sont des endroits où c'est assez tranquille en général de peindre, enfin ceux-là en tout cas étaient assez tranquilles et du coup c'est là que ça a commencé vraiment à prendre une place assez importante puisque j'étais à Saint Nazaire, je connaissais pas grand monde, j'avais ce truc là à portée de main et du coup en fait c'était assez simple chaque semaine je me faisais une sortie où j'allais un peu voler du matériel pour pouvoir peindre parce qu'il n'y avait pas de magasins pour acheter des bombes. Pour trouver les bombes c'était les magasins de bricolage et tout mais c'était vachement cher donc en vrai pas envie de payer pour ça. Donc j'allais souvent voler du matériel et ensuite je passais toutes mes soirées et énormément d'après-midi dans ces terrains où il y avait des trains de marchandises où je pouvais peindre tranquille et développer un peu mon truc et c'est là que ça a commencé à devenir vraiment vraiment très sérieux parce que j'y allais très très souvent et que...[…] là j'étais vraiment seul à cette époque. Et du coup, je devais peut-être m'ennuyer un peu. J'allais plutôt là-bas, tu vois, pour m'amuser. Et là, c'est devenu sérieux parce que j'ai commencé à vraiment en **faire beaucoup.** Et du coup, à pousser un peu ma créativité, mon art, il allait un peu de plus en plus loin. J'étais... **commencé à être content de ce que je produisais. […]** beaucoup de graff, des tags de temps en temps, […] mais en général c'était **des grosses pièces** avec un remplissage, un contour, un décor, ce genre de truc. Et donc ça a duré pendant presque un an et demi je pense où j'y allais vraiment souvent. » (Entretien avec Thibaud, décembre 2022).

Sa formation académique en communication et son expérience avec des réfugiés enrichissent sa vision du monde, mais sa passion pour le graffiti reste centrale. Son exercice se pratique dehors, dans les terrains disponibles c'est-à-dire à proximité, sur des wagons, des dépôts de marchandise etc.:

> « [à côté de Saint-Nazaire] je travaillais avec des réfugiés qui étaient... en fait c'est quand il y a eu le démantèlement de la jungle de Calais, les réfugiés ont été placés dans divers centres d'accueil et il se trouve que ma mère en gère un et qu'elle a eu besoin de monde à ce moment-là et que moi j'étais dispos, donc j'ai travaillé avec elle. En dehors du travail, j'allais là où il y a les trains de marchandises. […] La plupart, quand j'y allais, il y avait beaucoup de places encore vierges. Et beaucoup moins maintenant. Parce que je pense que les gens ont découvert les endroits après. Moi quand j'y allais, c'était tout seul, j'y allais super souvent, tu vois les trains qui partaient, qui revenaient, je captais le circuit, je voyais ce que j'avais déjà vu, etc. Tu vois. Et je voyais que ça bougeait très rarement en fait. » (Entretien avec Thibaud, décembre 2022).

De retour à Nantes, Thibaud utilise le graffiti pour explorer la ville et tisser des liens sociaux. Il rencontre des graffeurs dans des lieux spécifiques, renforçant ses réseaux et créant un collectif. Avant d'entamer ces rencontres, il souligne le caractère fondamental de la découverte solitaire et du défrichage pionnier. Comme Abel à Brest, Thibaud insiste sur son statut de découvreur de lieux.

> « Ensuite **je suis arrivé à Nantes**. Donc quand je suis arrivé à Nantes, bah pareil je connaissais pas grand monde d'ici, j'avais fait mon lycée ici mais c'était déjà il y a longtemps et j'avais pas gardé contact avec les gens donc je suis arrivé, j'étais un peu tout seul, j'étais au chômage au début quand je suis arrivé donc je sortais beaucoup la nuit pour peindre, pour visiter la ville, me balader, etc. Et de fil en aiguille, en fait, j'ai rencontré des graffeurs du coin, complètement par hasard. » (Entretien avec Thibaud, décembre 2022).

D'une rencontre sur un lieu de pratique, puis sur un autre, naît un collectif qui prend de l'ampleur :

> « Sur les spots, j'en ai rencontré un à Vincent Gâche, qui est au quai de Loire, là. Pendant que je peignais, un mec est venu me parler, vite fait. Moi, je ne le connaissais pas, on a discuté un peu comme ça, quoi […] et après on s'est recroisé un soir, complètement par hasard, vers Dalby, vers la gare. Et il m'a invité chez lui et tout, et puis de fil en aiguille, on est devenu potes et j'ai rencontré les potes de ce mec-là. Ensuite, j'avais commencé à me faire des potes et qu'on s'est tous un peu mélangés, quitte à créer après un gros collectif. Il y a eu toute cette période-là et puis après plus récemment, il y a eu la période où on a rencontré les gars de Plus de couleurs un peu plus sérieusement, etc. où le groupe encore grossi. On devient vraiment une entité un peu tentaculaire, avec pas mal de membres, etc. » (Entretien avec Thibaud, décembre 2022).

De fait, chaque ville dans laquelle Thibaud a vécu (Nantes, Montpellier, Saint-Nazaire) a contribué à son parcours en fonction des opportunités locales : communauté de graffeurs, terrains disponibles, ou dynamisme artistique. Il décrit Nantes comme un lieu privilégié par son échelle humaine et sa bonne entente entre artistes :

> « en fait, moi j'ai eu mon petit réseau quand je suis arrivé, ensuite j'ai profité du réseau des gens que j'avais rencontrés, qui ont fait que, tac, tac, tac, en fait ça a fait une petite nébuleuse, on s'est tous un peu rencontrés. On a la chance ici d'avoir, d'être dans une ville où la mentalité des gens qui font du graff est plutôt cool. Tout le monde s'aime plutôt bien, il n'y a jamais trop de problèmes. On n'a pas peur de peindre ensemble ou d'associer nos noms les uns les autres. Ça, c'est pas un truc que...Alors que dans d'autre ville, tu peux avoir à Montpellier, par exemple, c'est pas du tout trop comme ça. C'est un peu plus conflictuel. Alors qu'ici, pas du tout. Il y a eu deux, trois trucs, mais c'est très rare. » (Entretien avec Thibaud, décembre 2022).

Nantes offre un cadre accueillant, grâce à une dynamique collaborative et à une communauté ouverte. À Nantes, il s'intègre au collectif « Plus de Couleurs » et adopte un statut d'artiste-auteur[120]. Ce statut lui permet de travailler sur des projets rémunérés, bien qu'il reste précaire :

> « en fait c'est assez naturel puisque Nantes c'est quand même une grande ville mais qui est quand même assez à taille humaine donc on se croise facilement tous très vite et souvent et du coup il n'y a jamais de rapport conflictuel. Ouais c'est toujours très cordial tout le monde est toujours très content de voir ce que les autres font etc. Donc ça crée une bonne dynamique en fait à la ville et c'est pas partout le cas en tout cas moi je trouve. Donc ici on a de la chance pour ça. […] plus même que ce qu'on me raconte des autres villes, etc. Je sais que nous on est privilégié par rapport à ça [le fait d'être à Nantes] » (Entretien avec Thibaud, décembre 2022).

### 1.4 Commencer par l'accessibilité de la pratique

> « C'est gratuit de commencer le street art, c'est possible de le monétiser et d'en faire un métier » (Entretien avec Quentin, novembre 2022)

Bien souvent motivée par une rencontre initiatique, comme celle d'Éric et son correspondant espagnol, le parcours d'un street artiste autodidacte s'inscrit souvent dans une dynamique à la fois solitaire et progressive, marquée par une exploration personnelle avant de se connecter à un réseau artistique. Se lancer en se revendiquant comme artiste passe, pour certains, par l'accessibilité du street art, en ce qu'il s'exprime dans l'espace public et ne requiert pas d'accès préalable à des dispositifs institutionnels. L'entrée dans la pratique repose alors moins sur une formation formelle que sur l'engagement dans une activité artistique reconnue comme telle par celui ou celle qui la pratique, et progressivement validée par l'expérience, la répétition des gestes et les interactions avec la ville et ses publics.

Le parcours professionnel de Quentin illustre une voie hybride où l'affirmation artistique s'entrelace avec une logique entrepreneuriale. Cette dynamique repose sur un statut formel

[120] Les artistes-auteurs relèvent d'un régime de protection sociale spécifique, distinct du régime général des salariés. En tant que créateurs d'œuvres de l'esprit, ils cotisent au régime social des artistes-auteurs, institué en 1964, qui prend en compte les particularités de leur activité professionnelle. Ce régime leur ouvre des droits en matière de protection sociale, notamment pour la santé, la retraite, la famille et la maternité, tout en reconnaissant la spécificité de situations de travail souvent discontinues et fondées sur la création. Consulté le 02.07.2025, en ligne : https://www.secu-artistes-auteurs.fr/artiste-auteur/le-regime-social/principes-du-regime consulté le 12/07/2025.

d'artiste-auteur, qu'il décrit ainsi : « C'est un statut particulier où tu payes quand même tes charges, mais c'est vraiment géré par une entité spécifique [la Maison des artistes]. » Ce cadre lui permet d'allier des pratiques variées, depuis la création de fresques et d'œuvres dans l'espace public jusqu'à des activités plus orientées vers le design graphique et les collaborations commerciales.

Sa pratique artistique a commencé dans une démarche strictement privée. Avant même d'intervenir dans l'espace urbain, il s'exprimait à travers des techniques artisanales comme la peinture ou la linogravure, produisant des œuvres qu'il conservait chez lui sans chercher à les exposer. Cette phase initiale, caractérisée par l'absence de recherche d'un public et de réseau, a contribué à l'émergence d'une autonomie créative où l'artiste expérimentait à son rythme, loin des attentes institutionnelles.

> « Moi, je découvre depuis quelques années que j'ai toujours été artiste sans le vouloir, sans le savoir, où je ne me pensais pas suffisamment bon. J'ai fait de la musique, il y avait toujours un peu de dessin, de graphisme, des choses comme ça. Et le vrai parcours, le vrai déclic, c'est il y a 5-6 ans quand je me suis dit que j'en avait marre de regarder la télé, de faire des choses pour passer le temps. C'était ça, ce côté de passe-temps qui moi, a fait que je me suis dit « arrête, arrête de passer ton temps et vas-y, lance-toi dans la création ». Donc c'est là je me suis vraiment mis en focus là-dessus, où c'est devenu quotidien. Et puis le Covid, le Covid arrive. Moi, je travaillais dans la billetterie de spectacles donc un travail prenant, statut cadre, à plein temps donc c'était vraiment un loisir mais j'en faisais quand même, j'arrive à en faire tous les jours, d'avoir une pratique artistique quotidienne. » (Entretien avec Quentin, novembre 2022)

Pourtant, une insatisfaction croissante vis-à-vis de cette production confinée – « tu les ranges dans un tiroir chez toi et ça ne te sert à rien » – a conduit Quentin à questionner le sens de sa pratique. Cette réflexion a trouvé un écho lors d'un voyage à Naples, où il a vécu ce « declic » a eu ce qu'il décrit comme un « déclic ». Dans les rues de la ville, il observe des œuvres de street art aux qualités variées, allant de réalisations exceptionnelles à des productions plus modestes. Cette diversité, et notamment la perception que certaines œuvres « ne sont pas meilleures que [les siennes] », lui permet de surmonter ses doutes quant à sa légitimité.

> « Le street art m'a toujours intéressé mais je me l'interdisais parce que je me disais 'il y a ce problème de légitimité, est-ce que ce que je fais c'est suffisamment bien, est-ce que.. ' et là-

> bas j'ai vu des trucs[121] qui étaient… ; Alors il y avait des trucs exceptionnels, super bien, il y avait des trucs où je me suis dit "ils sont pas meilleurs que moi en fait" et c'est là où je me suis dit "ok, si eux, leur production est à ce niveau-là, après ça reste subjectif, c'est de l'art, ça plaît, ça plaît pas, mais je me suis dit "voilà, si eux ils le font, ok moi aussi je peux le faire. » (Entretien avec Quentin, novembre 2022)

« Si eux, ils le font, alors moi aussi je peux le faire », conclut-il. Cet épisode marque un tournant : le passage d'une pratique enfermée entre les murs à une inscription volontaire dans l'espace public. Sa pratique varie selon le lieu où il travail :

> « Alors, dans la rue [je fais] du collage, dans des endroits abandonnés, là c'est plus de la peinture. Et sinon chez moi c'est de la peinture, du papier découpé, il y a plein de pratiques différentes. Moi, j'ai fait une école de commerce. J'ai fait aucune école d'art. Les termes artistiques, je les connais pas. Voilà, on m'a dit, t'es plasticien, bah ok peut-être. J'ai découvert que le plasticien pour moi, c'était faire, peindre sur différents supports, des petits, des grands. Donc peut-être que je suis ça. Je sais pas, en fait. Je cherche pas avoir des étiquettes, mais en fait, moi je le fais au *feeling*. » (Entretien avec Quentin, novembre 2022)

De retour de Naples, il ne tarde pas à agir. En l'espace de quelques semaines, il commence à « coller des trucs », inaugurant ainsi sa participation à une forme d'exposition spontanée et gratuite. L'usage du terme « truc » dans son récit souligne une approche décomplexée et directe de la création, qui se détache des attentes ou des exigences formelles associées à l'art institutionnel. Pour cet artiste, le street art devient un moyen de s'affranchir des barrières académiques et des jugements externes : « Ce n'est pas ça qui m'a empêché de le faire. » Ce premier pas s'inscrit dans une dynamique propre au street art, où la légitimité ne s'obtient pas par des diplômes ou des validations institutionnelles, mais par l'acte même de créer et d'intervenir dans l'espace urbain.

Progressivement, cette pratique individuelle l'a conduit à intégrer un réseau d'artistes partageant une même passion pour l'art urbain. Au départ, il collait seul, ne connaissant personne dans ce milieu. Mais, en répétant ses interventions et en signant ses œuvres, il a gagné en visibilité. Les réseaux sociaux, et notamment Instagram, ont joué un rôle clé dans cette transition, permettant à ses créations d'être remarquées et partagées. « Au début, je ne connaissais personne et maintenant, tous les gens qui collent, je les connais. » Ce processus, fait d'actions simples mais

[121] « Truc » est un mot très souvent utilisé pour désigner une création.

régulières, illustre la manière dont l'espace public agit comme un catalyseur de rencontres et d'échanges, favorisant l'émergence d'une communauté de street artistes hétérogène :

> « Je n'avais pas d'amis qui faisaient de la peinture. Pas du tout. Rien, rien, rien. Ben moi, j'avais une vie de salarié avec un métier prenant, deux enfants. Du temps, tu n'en a pas énormément. Et puis, je pense que quand tu fais des écoles d'art ou que tu es dans ce milieu, les contacts ils se font facilement. » (Entretien avec Quentin, novembre 2022)

Cette intégration dans un réseau collectif culmine lors d'événements comme *Pour l'amour de l'art*[122] à Nantes, où il se retrouve aux côtés de cinquante autres artistes. Pourtant, malgré cette inscription dans un tissu artistique local, son parcours initial reste emblématique d'une pratique qui ne nécessite pas, pour commencer, de ressources institutionnelles ni de contacts préexistants. Le street art, selon son expérience, offre une accessibilité unique et une liberté d'expression qui s'affranchit des cadres conventionnels de l'art. Il a d'ailleurs moins été accueilli par un milieu que choisi d'investir un espace créant ainsi un pont entre une pratique individuelle solitaire et une inscription progressive dans la ville et dans un réseau artistique.

Comment se met-on à faire du collage ? Par quoi commence-t-on ?

> « J'ai commencé à Nantes, je pense que j'ai commencé à Nantes. [plus précisément dans le] Quartier des Olivettes. […] Parce que je savais que là-bas, il y en avait beaucoup. Donc tu te dis, voilà s'il y en a beaucoup, c'est que c'est plus ou moins toléré, mais c'est aussi que les gens vont, enfin le public va être peut-être plus à même de le voir, de l'apprécier, peut-être que ça va rester en place plus longtemps. » (Entretien avec Quentin, novembre 2022)

Quentin, a certaines habitudes qui, sont propres à un « street artiste » : il garde des affiches et des bâtons de colle dans sa voiture, il choisit des endroits où les gens qu'il veut atteindre traînent et passent, etc. Il colle dans son propre quartier, dans le centre historique de la ville et surtout à Nantes en général. Sa formation en commerce est importante dans la logique de visibilité qu'il

---

[122] L'organisation ne propose pas de site internet mais un compte Instagram : https://www.instagram.com/pour_lamour_de_lart_nantes/ et une carte des collages à Nantes, https://mapstr.com/user/pourlamourdelartnantes3?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAadMb3nR_l0AiqRD8JXHqVLFN9W7nVVA154XNx64uzoEeL-WYe9eB9krvFTRgw_aem_igoVUiSF6taZZgXTV5br_Q, Lien à mettre. Consultés le 12/07/2025.

suit. Lorsqu'un artiste autodidacte pense à la dimension commerciale, il porte en lui l'objectif que ses démarches aboutissent à une vente. Comme il le dit lui-même :

> « le collage, comme tout street art, c'est gratuit, donc voilà tu le fais. Moi c'est le Covid en fait quand je me suis dit très rapidement : « arrêter de bosser et peindre » je me suis dit : « mais ça c'est génial, c'est ça qui me plaît ». Et quand il fallait se lever à 8h pour aller bosser, des fois j'étais pas très motivé, mais là pendant le Covid je me levais à 8h. Yes, génial, aujourd'hui je vais faire ça, je vais faire ça. […] C'était souvent du collage. Puis pendant le Covid, je pouvais pas sortir, donc moi je peignais. Et je me suis dit, moi j'ai une grosse inspi tatouage et art japonais. Et je me suis dit voilà ça, les fleurs, voilà je vais aller là-dedans, ça me plaît. J'ai énormément travaillé là-dessus. Et voilà, et puis après tu peins chez toi, il y a des gens qui te disent "ah c'est bien", et puis tu fais des petits formats, des plus grands, il y a des gens qui te demandent "tu peux les vendre. " Donc oui, tu te prends au jeu, et puis après quand j'ai repris le boulot, je me suis dit "oh putain, non, je ne vais pas pouvoir, je vais pas tenir. Donc cette pratique artistique, est-ce que je ne peux pas essayer de la monétiser et d'en faire un métier. Donc là c'est des fresques chez des gens, c'est des toiles, c'est des reproductions des petits prints. La semaine dernière j'ai fait des badges, des petits pin's. Voilà c'est tout ça c'est essayer de créer une imagerie. C'est pas une marque un nom d'artiste, c'est pas une marque mais c'est un peu ça l'idée tu vois, essayer de créer quelque chose que les gens vont voir dans la rue, vont voir en expo et pourquoi pas ramener un truc chez eux. » (Entretien avec Quentin, novembre 2022)

Quentin exprime sa volonté de diversifier ses activités pour garantir une stabilité financière :

> « […] des toiles un mètre par un mètre qui valent mille balles, pas grand monde pour les acheter… Mais c'est aussi pour ça, proposer des produits dérivés, des choses comme ça et c'est comme ça que ça peut peut-être devenir une activité. […] Mon activité idéale, ce serait faire des toiles, des fresques, des illustrations, des trucs, et un peu de graphisme, essayer de construire une activité artistique qui, financièrement, aurait différents pôles qui me permettent de me tirer un salaire, me permettant de vivre. » (Entretien avec avec Quentin, novembre 2022).

Loin de chercher la gloire ou la richesse, il inscrit sa démarche dans un équilibre entre passion et subsistance. Cette vision pragmatique se traduit notamment par son engagement dans le design d'étiquettes pour des produits tels que la bière ou le vin, une initiative issue d'une « résolution de 2022 : avoir une étiquette dans le commerce. » Bien qu'il admette avoir rencontré des défis techniques dans cette transition — « J'ai galéré sur certains logiciels. Je pense que quelqu'un qui

maîtrise le logiciel le fait en une heure, moi j'y ai passé des fois une journée » — son autodidactisme et son envie d'apprendre illustrent une approche résiliente et méthodique.

Mais cette activité, n'est pas celle qui lui permet de vivre :

> « Alors moi, c'est ce que je fais, après **je m'en fais pas de salaire encore**. C'est **un petit complément**. C'est la France: quand tu arrêtes de travailler, si tu t'arranges bien, tu peux avoir le chômage. Donc là, je suis dedans. Et puis je vais essayer de faire des formations graphistes, des choses comme ça. » (Entretien avec avec Quentin, novembre 2022).

Les études de commerce qu'il a suivies dans une autre phase de sa vie semblent avoir nourri cette capacité à penser son activité artistique comme une « entreprise créative » structurée. Cette logique se reflète dans sa réflexion sur la gestion des contraintes matérielles et la recherche d'opportunités multiples. Il évoque avec simplicité sa démarche décomplexée : « En fait, je bois de la bière et du vin, c'est des produits que j'apprécie. Et tu as vraiment, depuis quelques années, un renouveau des étiquettes. Moi j'adore ça. » (Quentin, novembre 2022)

Au-delà de cette dimension entrepreneuriale, l'usage d'Instagram joue un rôle clé dans son inscription dans le champ de pratique urbaine. La plateforme, qu'il considère comme un portfolio numérique, lui permet à la fois de documenter ses œuvres et de renforcer sa visibilité : « Vu que tu signes, il y a des gens qui te repostent sur Insta, et voilà, comme ça. » Ses installations ne se limitent pas à Nantes : il évoque des interventions dans la région Bretagne ainsi que des collaborations avec d'autres artistes urbains, comme Ratz. Il raconte notamment leur travail commun à Trentemoult : « J'ai fait une fleur et lui, il a fait un ptérodactyle. » (Quentin, novembre 2022)

Cette trajectoire montre la transition entre un autodidactisme assumé et une professionnalisation progressive. En conjuguant pratiques artistiques et stratégies entrepreneuriales, Quentin construit un parcours singulier, marqué par une recherche constante d'autonomie, une polyvalence revendiquée, et une ouverture aux dynamiques collaboratives.

Le choix professionnel de Quentin, tend plus vers la publicité : il compte consolider cette direction artistique : « donc techniquement en infographie et tout ça, mais aussi pour vendre mes services. ». Avec son statut d'artiste-auteur**.** Il définit son activité artistique par une démarche à la fois accessible et tournée vers un public large, loin des cercles élitistes des galeries d'art. Cette

posture, en partie autodidacte, est renforcée par son usage des réseaux sociaux comme Instagram, où il partage ses œuvres et mesure leur réception publique. « La première fois tu fais un collage, 2, 3, 4, 10, tu signes, et la première fois que sur Insta t'as quelqu'un qui reposte ta photo, c'est génial. Parce que tu te dis "ouah ça lui a plu". » Ce retour immédiat, bien que quotidien, reste une source de motivation constante pour lui, à la fois personnelle et professionnelle.

L'une des particularités de sa pratique réside dans son accessibilité visuelle et son objectif explicite de « montrer des œuvres à des gens qui ne vont pas forcément aller en galerie d'art. » (Quentin, novembre 2022). Par des gestes simples, comme coller une fleur rouge sur un mur gris, Quentin aspire à apporter une touche de couleur et de poésie au quotidien des passants. « Moi, c'est plus ce clin d'œil, ce petit truc : quelqu'un qui passe devant, il va trouver ça beau, ou il va avoir envie de sourire. » Cette approche consensuelle, qu'il qualifie lui-même de « peut-être trop facile », reflète une stratégie délibérée de rendre l'art urbain accessible et agréable pour un public diversifié.

Son parcours reflète également une réappropriation tardive de références historiques et culturelles propres au street art et au graffiti. Bien qu'il ait été exposé à ces pratiques dès son adolescence dans les années 1990, Quentin n'a véritablement plongé dans cet univers qu'à l'âge adulte : « À cette époque-là, j'ai peint, mais un tout petit peu. On a dû en faire deux ou trois. Mais voilà, s'il n'y a pas des gens motivés, tu ne sais pas, à cet âge-là, te motiver tout seul. » À travers ses œuvres, il reprend le principe de répétition iconique, qu'il associe à des artistes comme *Invader* ou encore ceux qui travaillent des motifs récurrents comme les moutons à Grenoble ou les carottes à Lyon : « C'est ce petit détail, ce petit truc. » Ses fleurs s'inscrivent ainsi dans une tradition de l'art urbain, tout en marquant une singularité par leur simplicité et leur impact visuel immédiat. Le parcours de Quentin parmi d'autre que nous avons interrogé se distingue par un équilibre entre une démarche artistique intuitive et un effort de professionnalisation réfléchi. À travers ses créations, il cherche à se rendre accessible tout en explorant des possibilités de rentabilité, notamment dans la publicité ou le design graphique.

Cette question de l'accessibilité se pose aussi aux dessinateurs de bande dessinée. Quoi que concernés pas un système éditorial constitué, ils ont également besoin de s'organiser pour produire et se rapprocher des ressources. Des stratégies sont déployées à cette fin.

## 2. Parcours d'artiste-auteur en bande dessinée et logiques de regroupement à Nantes

C'est un fait que le nombre d'artiste-auteur en bande dessiné a considérablement augmenté à Nantes. Le magazine *Place Publique* a dédié le numéro 56 à une question que nous nous posions au début de notre enquête : Pourquoi y a-t-il tant d'auteurs de bande dessinée à Nantes ?[123]

> « Je ne sais pas comment expliquer ce qu'il s'est passé depuis. Peut-être est-ce la campagne 'L'effet côte Ouest' qui a marché à fond et a permis de faire croire que Nantes était au bord de la mer !? L'image d'une ville culturelle qui s'est fabriquée au cours des vingt dernières années a certainement joué et de plus en plus de dessinateurs ont débarqué à Nantes. D'ailleurs, moi-même je disais aux copains installés à Paris : « Venez à Nantes ! » » (Hervé Tanquerelle, 2016, *idem, 2016*).

La description des trajectoires de plusieurs artistes de bande dessinée installés à Nantes, croisée avec leur parcours personnel ainsi que diverses formes d'intégration au milieu local éclairent la capacité des auteurs à inventer des passerelles entre différentes disciplines et différents lieux.

### 2.1 Migration vers Nantes et intégration au paysage professionnel local

De nombreux étudiants des Arts Décos de Strasbourg[124] (qui ne sont pas, pour beaucoup, des Strasbourgeois) se sont déplacés après leur études, dans une volonté de travailler sur une autre vision que celle établie par leur formation originale. En effet, voulant faire et voir autre chose, ils se sont indirectement obligés à partir car la mouvance des Arts Décos sur le territoire mobilise l'attention (entre 400 et 500 étudiants diplômés chaque année dont de nombreux restent exercer là-bas).

Alors finalement, de nombreux étudiants choisissent Paris afin de se lancer, et d'autres (notamment Julia car ayant déjà expérimenté Paris) souhaitent vivre ailleurs, que ce soit à Lyon,

---

[123] Bénédicte Tratnjek (1 mars 2016). Quand la bande dessinée s'empare de la ville (Revue Place Publique Nantes/Saint-Nazaire, n°56). Sciences Dessinées. Consulté le 12 juillet 2025 à l'adresse https://doi.org/10.58079/qoru

[124] Aujourd'hui la Haute école des arts du Rhin (HEAR), https://www.hear.fr

Toulouse, Marseille ou Nantes. C'est un choix qui est dirigé par les particularités de chacun des territoires, fondés souvent sur une image positive de la ville : les évènements particuliers et proximité avec la mer compte beaucoup dans le choix de Nantes :

> « J'aimais bien Strasbourg mais je me disais qu'on pouvait un peu bosser partout et que c'était l'occasion de bouger. Et en fait Nantes c'est vraiment… on avait des copains qui étaient de Nantes qui nous avaient un peu parlé de la ville mais en fait on hésitait avec Lyon, Toulouse, on avait un peu tout envisagé. Et en fait je ne sais pas, je pense qu'il y avait la mer pas loin, et ça, ça a vachement compté en habitant à Strasbourg je pense (rires) même si c'est super Strasbourg. Je me souviens qu'un des arguments c'était que mon copain avait passé une super soirée à Nantes et qu'il y avait quelqu'un qui jouait les Doors sur l'orgue de la cathédrale. ». (Entretien avec Romy, octobre 2020)

Ce sont différentes circonstances qui ont attiré les jeunes artistes (illustrateurs comme beaucoup d'autres) et qui les ont amenés à tenter l'expérience de la vie à Nantes.

Le hasard qui les a amenés à Nantes ne les ancrait pas nécessairement sur le territoire dans la durée. Ce choix de mobilité n'était pas définitif, et pouvait à tout moment changer au regard de leur insertion plus ou moins réussie sur le territoire. Toutefois, pour les acteurs dans les champs de l'art et de la culture, de nombreux « nouveaux » trouvent leur compte, du fait d'un tissu associatif très développé et surtout aidant, généreux :

> « En tout cas, très vite j'ai rencontré les Ateliers de Bitche, j'ai rencontré des gens qui faisaient de la sérigraphie et qui étaient vraiment très généreux dans leurs conseils. Très vite j'ai pu monter un tout petit atelier puis on m'a incluse dans des chaînes pour qu'on commande ensemble des encres, des trucs tout bêtes en fait. Je pense que ça a vachement joué sur l'envie, ensuite, de rester. » (Entretien avec Romy, octobre 2020)

L'arrivée de nombreux acteurs appartenant à un groupe représentatif caractérisé par la localisation de leur lieu de formation crée inévitablement un groupe identifié au sein d'un nouveau territoire :

> « Je sais que quand on est arrivé à Nantes, et je me demande si on ne nous appelle pas encore comme ça, mais on nous a appelés les Strasbourgeois parce qu'après on a été beaucoup rejoint par des gens qui avaient fait les Arts Décos de Strasbourg mais qui n'étaient pas du tout Strasbourgeois. » (Entretien avec Romy, octobre 2020).

Sur un nouveau territoire, ce groupe assez dense est caractérisé par l'origine de sa formation et la visibilité que celle-ci confère à ses acteurs. Le nombre important d'auteurs venus s'installer à Nantes, facilite l'ancrage des jeunes diplômés sortis des Arts Décos de Paris et Strasbourg. En effet, l'expérience du travail en collectif proposée par les formations artistiques amène les sortants de ces formations à rester en contact, ou encore à créer des contacts avec les anciennes générations, afin de faciliter l'insertion dans un territoire :

> « Et je pense qu'il y a aussi des liens qui se font dans les écoles d'art et qui sont assez forts et du coup, qui font qu'on reste en troupe. (…) Je pense que c'est plus l'envie de se regrouper parce qu'en l'occurrence on a un métier qui fait qu'on ne travaille pas en agence, ça n'existe pas, donc on a envie de ne pas être tout seul. » (Entretien avec Romy, octobre 2020).

En effet, son tissu associatif, dont les actions ou la vision sont souvent soutenus par les collectivités, permet une insertion plus facile dans le milieu artistique et son territoire. La ville se distingue aussi par l'implication de ses habitants, souvent sensibles et ouverts aux propositions culturelles. Cette réceptivité permet un dialogue fluide et des initiatives plus aisément réalisables.

Romy compare ainsi l'accueil municipal nantais à celui de Marseille :

> « Je sais que j'ai des copains à Marseille qui me disaient "nous on a arrêté de demander des aides pour demander des expos et tout parce qu'en fait la réponse c'était devenu "il faut faire un crowdfunding". La réponse de la mairie c'est ça. » (Entretien avec Romy, octobre 2020).

La difficulté à Marseille, que l'on rencontre bien moins à Nantes, réside aussi dans l'insertion personnelle :

> « Je pense que c'est plus difficile, et ce sont des échos que j'ai eu de gens qui ont habité longtemps à Marseille c'est qu'ils ont mis du temps à se faire une place. (…) En fait les assos étaient quand même soutenues du bout des lèvres quoi. » (Entretien avec Romy, octobre 2020).

Ce contexte, à la fois humain, institutionnel et culturel, éclaire le choix de Romy de s'installer à Nantes pour y exercer son métier d'illustratrice et y construire un cadre de vie en cohérence avec ses aspirations professionnelles et personnelles.

### a. L'image de Nantes, au sens large, dessine un monde de l'illustration créative propice à la collaboration

Dans cette dynamique de trajectoires individuelles marquées par des choix progressifs d'installation et de repositionnement professionnel, le parcours de David illustre une autre manière d'entrer dans le monde de la bande dessinée et de se tourner vers Nantes. Issu d'une formation en arts appliqués dans l'est de la France, il s'oriente d'abord vers le graphisme, métier qu'il exerce quelques années entre Paris et Strasbourg. Mais derrière ce choix initial, c'est déjà l'envie de dessiner qui guide ses décisions, avec un projet clair en tête : faire progressivement glisser son activité vers la bande dessinée, malgré les injonctions scolaires l'ayant dissuadé de l'envisager comme une voie légitime.

> « On m'avait dit que la bande dessinée n'était pas un vrai métier donc je l'ai cru et j'ai dit d'accord dans ce cas je vais être graphiste, comme ça je dessinerai un peu. Et puis mon plan c'était d'augmenter progressivement la quantité de dessin que je pouvais faire de manière à lâcher le graphisme pour faire de la BD. » (Entretien avec David, 2021)

Mais très vite, la réalité du métier de graphiste rattrape David : entre la charge de travail, le manque de reconnaissance et l'absence de temps pour dessiner, il réalise que cette voie ne lui permet pas d'épanouir sa pratique artistique. C'est une rencontre déterminante qui vient alors raviver son désir initial :

> « Je me suis rendu compte que le graphisme c'était 39 heures par semaine à l'époque et que je n'étais pas bien payé, donc en fait concrètement je ne dessinais plus. Et une copine de ma copine de l'époque était d'Art Déco en illustration, en 3e année. Elle m'a montré ses boulots et je lui ai dit qu'il fallait absolument que j'essaie de rentrer dans cette école. » (Entretien avec David, 2021)

Porté par cette nouvelle ambition, il s'installe à Strasbourg, travaille la journée, et consacre ses soirées à la constitution d'un dossier pour intégrer la section illustration des Arts Décoratifs. Une démarche qui marque le véritable point de bascule vers sa réorientation artistique.

Parmi les premiers dessinateurs-auteurs à s'être installés durablement à Nantes, David témoigne d'une époque où les structures de travail collectif étaient encore peu nombreuses et peu visibles. Arrivé dans la ville en 2008, il rejoint un petit groupe d'artistes pour partager un espace de travail. D'abord installé dans un atelier modeste rue de Coulmiers, il rejoint ensuite, avec six autres

dessinateurs, l'atelier Oasis 4000, situé au-dessus de la librairie Coiffard, toujours en plein centre-ville.

> « On est 7. C'est un local qui est plus au centre-ville, juste au-dessus de la librairie Coiffard. Quand on est arrivé là, avant on avait un atelier dans la même rue que Projeta, la Baie- Noire. Il n'avait pas de caractère particulier, mais on n'avait pas le choix, on était moins nombreux, on ne trouvait pas... » (Entretien avec David, 2021)

Le passage dans ce nouvel espace représente un saut qualitatif, mais aussi une forme de compromis : le lieu est plus central et mieux partagé, sans pour autant être véritablement adapté.

> « Quand on est allé dans ce nouveau local, on s'est dit qu'on s'embourgeoisait un peu. Même si en fait, c'est un local pas cher, un ancien appartement assez mal foutu. On a deux petites pièces à l'entrée et une super grande pièce de 70 m² dans laquelle on travaille tous » (Entretien avec David, 2021)

David souligne également le contexte urbain et immobilier qui encadre ces choix : à son arrivée, les ateliers étaient encore rares, et l'installation passait davantage par la création de nouveaux lieux que par l'intégration à des structures déjà existantes. Le coût du logement, déjà élevé à l'époque, limitait aussi les possibilités de disposer d'un espace personnel pour travailler.

> « J'ai l'impression que quand je suis arrivé à Nantes, il y avait très peu d'ateliers qui existaient. Donc la question de se joindre à un atelier existant ne s'est pas trop posée. […] Ce n'était pas une ville où, même il y a 10 ans, on pouvait se dire : je prends trois pièces, comme ça j'en ai une pour travailler. C'était déjà relativement cher. » (Entretien avec David, 2021)

Cette expérience de David permet ainsi de situer à la fois les conditions matérielles de l'installation artistique à Nantes à la fin des années 2000, et la manière dont les premiers arrivants ont contribué à structurer progressivement un tissu d'ateliers en centre-ville. Elle en dit beaucoup sur l'étendue de ce monde qui se construisait alors à travers son expérience individuelle, révélant les contours d'un milieu encore en formation, où les pratiques, les espaces et les réseaux se tissaient peu à peu.

La bande dessinée est un milieu qui puise son inspiration dans l'univers des arts graphiques et en constitue une composante essentielle. De ce fait, ceux qui pratiquent ce métier œuvrent aussi dans le secteur graphique :

> « En fait, à La Baie Noire, il y a quand même des gens qui font de l'image au sens large et pas mal d'architectes. Il y a Marta Orzel, qui fait de l'illustration, qui travaille en collaboration assez étroite avec des graphistes. » (Entretien avec David, 2021)

Ce croisement constant entre les pratiques graphiques — illustration, bande dessinée, design ou architecture — façonne un milieu où les identités professionnelles restent poreuses et interdépendantes. C'est dans cet esprit que David évoque ses collaborations avec des artistes aux parcours variés, souvent unis par une attention commune à l'image et à la narration graphique. Parmi celles-ci, sa collaboration avec Antoine Corbineau occupe une place singulière. Illustrateur de formation, Corbineau développe une pratique qui lie fortement dessin et territoire. Également diplômé de l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg, ils ont partagé avec David le même atelier : la Baie noire à Nantes.

Son travail sur la carte illustrée de Nantes, vendu dans les boutiques touristiques ou en librairie (Fig. 66), témoigne de cette capacité à représenter la ville à travers un regard sensible, coloré et accessible. En combinant informations géographiques, esthétiques, ludiques et narration visuelle, cette œuvre contribue à faire émerger une figure d'illustrateur-cartographe, capable de faire le lien entre création artistique et lecture du territoire.

Cette démarche renforce l'idée d'un rôle actif de l'illustrateur dans la fabrique symbolique de la ville, non seulement comme observateur, mais aussi comme médiateur visuel, capable de synthétiser et partager une vision singulière du territoire.

L'usage du terme « collaboration » dans le titre de cette section, renvoie ici à une pratique quotidienne du faire ensemble, qui dépasse les frontières disciplinaires. Cette transversalité est également incarnée par des figures telles qu'Antoine Corbineau, qualifié d' « illustrateur » ayant « beaucoup été mis en avant par la ville » (entretien avec David, 2021) mais aussi impliqué dans des dynamiques collectives d'ateliers.

La promotion des figures de la bande dessinée par la ville joue, en effet, un rôle dans la reconnaissance des auteurs nantais au cours des années 1990. Ces « grands frères » (entretien avec Isaac, novembre 2020) ont été les pionnierrs de l'établissement d'un lien artiste-ville.




Figure 66 Carte de Nantes, conçue par Antoine Corbineau, affichée à l'Office de tourisme de Nantes pour la vente. Le même auteur a réalisé des cartes pour d'autres villes.[125]

Parmi ces figures, il faut nommer d'abord Eric Sagot, mis en avant au cours des mandats de Jean-Marc Ayrault, pour différents projets menés avec la collectivité territoriale. Impulsés par les politiques culturelles, alors actrice de la fabrique urbaine, ces actions de promotion donnent une visibilité de départ aux auteurs nantais de bande dessinée sur le territoire. Plusieurs autres auteurs nantais se démarquent à la même époque (au milieu des années 1990), notamment Yoann, dessinateur de *Spirou* s'alliant avec Fabien Velhmann au scénario. A cette époque, les figures de la bande dessinée nantaise étaient peu nombreuses, et alors reconnaissables localement.

[125] Site d'Antoine Corbineau, consulté le 28 janvier 2026, https://antoinecorbineau.com/

Elles sont rejointes rapidement par Hervé Tanquerelle, Gwen de Bonneval et Cyril Pedrosa, notamment récompensé au festival d'Angoulême en 2008, qui donnent une nouvelle dimension à la scène. De plus, s'appuyant sur des projets novateurs, les « grands frères » sont devenus de véritables personnalités de la bande dessinée nantaise, marquant son émergence et sa mise en visibilité à travers la France.

La bande dessinée, dans ce contexte, n'est pas une île autonome, mais un archipel rattaché à un « monde de l'image » en constante effervescence. Gwen de Bonneval, qui fait le pont entre le début de la promotion des auteurs nantais et une phase de reconnaissance officielle, gravite « dans l'édition », comme le raconte David, il [est] à l'origine de *Professeur Cyclope* […], et a aussi monté *Capsule Cosmique*. » (David, 2021).

Capsule Cosmique[126], créé par Gwen de Bonneval et les autres membres de l'Atelier du Coin (Paris) était un magazine mensuel de bande dessinée jeunesse paru entre 2006-2008. Regroupant plusieurs auteurs qui vont se retrouver à Nantes, la publication représente finalement une expérience dans la fondation d'une structure éditoriale.

Dans la continuité de ce projet, le même auteur participe au lancement du Professeur Cyclope (Fig. 67) en 2013. Ce magazine mensuel marque un tournant dans la reconnaissance de la bande dessinée à Nantes, tant pour les artistes qui ont mené le projet que pour le genre artistique en lui-même. La revue numérique adaptée aux tablettes appartient à un nouveau genre, qui questionne le format du livre en expérimentant une nouvelle approche de la bande dessinée, en partenariat avec la chaîne de télévision Arte.

[126] « Capsule cosmique est un magazine mensuel de bandes dessinées pour enfants édité par les éditions Milan de septembre 2004 à juin 2006. Ce journal est plus proche de la bande dessinée underground ou des livres illustrés que de la presse habituellement destinée à cette tranche d'âge. Beaucoup d'auteurs sont des transfuges des éditions du Rouergue ou de L'Association. », Consulté le 10.03.2024, en ligne : https://www.dorotheedemonfreid.fr/capsule-cosmique/

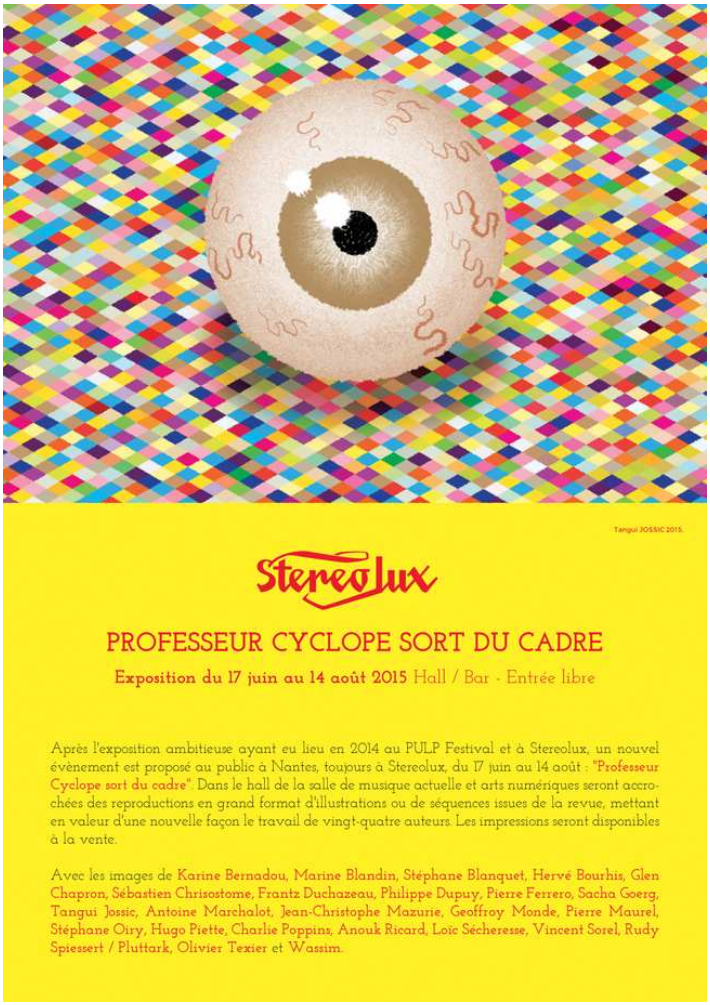



Figure 67 : Affiche de l'exposition *Professeur Cyclope sort du cadre* au Stereolux[127] :

Ce sont des projets qui relèvent d'une logique de studio créatif collaboratif, où s'élaborent des objets éditoriaux à la croisée de l'expérimentation graphique, de la narration et de la production numérique. Cette porosité entre bande dessinée, illustration et graphisme urbain se donne à voir dans certaines productions de communication territoriale. La carte de Nantes conçue par Antoine Corbineau (illus. 1)  diffusée et vendue à l'Office de tourisme, en constitue un exemple. Mobilisant

[127] Le webzine Professeur Cyclope avait été conçu par des auteurs nantais en partenariat avec Arte. Basée sur l'idée que les tablettes sont bien adaptées à la bande dessinée, le projet a été abandonné deux ans après son lancement, en raison de la fragilité de son modèle économique. Les pages web n'étant plus disponible, nous partageons une image publiée sur le blog d'un auteur nantais. https://tanguijossic.blogspot.com/2015/06/

des codes graphiques issus de l'illustration narrative et de la bande dessinée, elle participe à une mise en récit du territoire qui dépasse la simple fonction informative. Le fait que le même auteur ait réalisé des cartes pour d'autres villes souligne par ailleurs la circulation de ces formes et de ces codes d'un contexte urbain à l'autre.

Ce que dessine cet ensemble d'expériences, c'est un espace professionnel qui ne se définit pas par la stricte appartenance à une discipline, mais par une approche commune de l'image comme vecteur de collaboration et d'expérimentation. L'atelier, qu'il soit physique (comme La Baie Noire, l'ancien atelier de David) ou éditorial (comme *Capsule Cosmique*), devient le lieu d'un « studio créatif », un espace partagé de pratiques où s'élabore une culture graphique commune.

Dans cette logique, les identités professionnelles deviennent fluides : illustrateur, auteur, graphiste, architecte — autant de statuts qui s'interpénètrent et s'enrichissent. La bande dessinée s'insère dans cet écosystème comme l'une des modalités possibles de création, au même titre que l'illustration ou le graphisme, portées par des figures qui, comme David, revendiquent cette hybridité sans cloisonnement.

### b. Intégration douce à un paysage professionnel local réactif à Nantes

Il est rare de réunir des conditions de travail viables dans le monde de l'illustration et de la bande dessinée. Pour Lily, c'est une des raisons convaincantes de son implantation à Nantes. Après cinq ans d'études à l'École des arts décoratifs de Strasbourg où elle s'est spécialisée en illustration, la bande dessinée s'est imposée à elle comme un mode d'expression privilégié. Un médium permettant d'allier narration et image, mais dont la précarité financière l'a contrainte à jongler entre plusieurs statuts.

Après Strasbourg, son parcours l'a menée à Linz, en Autriche, puis à Caen avant d'arriver à Nantes en 2020. Ce choix de ville n'est pas anodin. Contrairement à ses précédentes expériences, où elle peinait à trouver un écosystème professionnel accueillant, la scène nantaise lui est apparue vivante et structurée. La politique publique locale, les réseaux artistiques et les opportunités professionnelles dans le domaine du livre illustré, lui ont permis de s'ancrer plus solidement dans son métier.

Elle s'installe à Nantes en suivant d'autres Strasbourgeois de la « troisième génération ». L'un des éléments décisifs dans son installation à Nantes a été la découverte de Maison Fumetti, un lieu incontournable pour les artistes de bande dessinée et d'illustration. Dès son arrivée, elle s'intègre rapidement grâce à ce réseau :

> « J'avais déjà entendu parler mais je ne connaissais pas. Eux, c'est hyper important parce qu'ils ne font pas une démarche exclusive : « Ah, tu fais de la BD ? Regarde ce qu'on peut faire pour toi. » Ils m'ont tout de suite proposé du travail rémunéré, des trucs sérieux. On peut aussi les rencontrer en soirée, c'est super sympa. » (Entretien avec Lily, février 2023)

L'insistance de Lily sur le caractère « rémunéré » et « sérieux » des propositions reçues laisse à penser que la reconnaissance de la pratique comme métier ne va pas de soi, mais se joue dans des situations concrètes où la rémunération, la formalisation des commandes et la qualité des interlocuteurs font office de critères de professionnalisation.

Ce paysage professionnel local lui a permis de décrocher ses premières commandes d'illustrations, bien qu'elle ne se définisse pas initialement comme illustratrice. À Nantes, elle constate que les institutions et les lieux culturels sont en demande constante de nouvelles images, cherchant à mettre en avant des productions locales.

> « Quand je suis arrivée, je ne sais pas comment, mais peut-être c'est un mélange d'amis que je connaissais, via Fumetti et Instagram, via des gens qui ont vu que j'étais à Nantes… Ils m'ont identifiée comme illustratrice et ils m'ont donné des commandes. » (Entretien avec Lily février 2023)

Ainsi, dès ses premiers mois, elle reçoit une commande pour illustrer un article dans la revue 303, consacrée à l'art et au patrimoine des Pays de la Loire. Elle réalise également l'affiche du festival Atlantide, après avoir été repérée sur Instagram, plateforme qui joue un rôle central dans la visibilité des pratiques et la circulation des images au sein du microcosme nantais reliant Maison Fumetti, Le Lieu Unique et Projeta.

Le récit de Lily suggère l'existence d'un paysage professionnel local particulièrement réactif, dans lequel la simple présence dans la ville, combinée à une visibilité sur les réseaux sociaux et à l'inscription dans des lieux identifiés, peut suffire à enclencher des opportunités de travail. L'identification comme « illustratrice » ne procède pas ici d'une démarche formalisée, mais d'un

ensemble de repérages croisés — amicaux, numériques et territoriaux — qui rendent possible grâce aussi à la cooptation, une inclusion relativement rapide dans des circuits de commandes.

### 2.2 La bande dessinée : un médium riche pour raconter des histoires variées

L'association de la bande dessinée à des livres pour enfant, à des œuvres « comiques » ou destinée simplement à l'envie de « rigoler » pose souvent problème aux auteurs interrogés. Ces derniers défendent une démocratisation de la bande dessinée, avec un glissement vers des formes plus indépendantes et engagées, capables d'aborder une grande diversité de récits. Graphiste, éditeur Maël, membre du collectif Projeta, défends cette richesse narrative que représente la bande dessinée. Il précise dès le début de notre entretien qu'il n'aime pas le terme « BD » à cause des associations que l'on vient de mentionner.

Son passage à la bande dessinée lui est arrivée par son frère qui était auteur et éditeur dans une revue spécialisée en bande dessinée. Elle oriente son parcours professionnel, notamment par son utilisation du dessin dans des missions sociales, telles que l'apprentissage du français auprès de migrants ou la facilitation de la réinsertion en milieu carcéral.

> « J'ai proposé à un copain auteur de venir avec moi en tant qu'éditeur, lui en tant qu'auteur, et puis d'animer une sorte d'initiation en fait, pas forcément à la bande dessinée même, mais juste à l'image séquentielle [...] C'est une sorte d'exutoire, une forme de libération, d'échappatoire. Nous, l'idée, c'était de leur dire qu'il ne faut pas avoir honte de ne pas savoir écrire ou dessiner. Tout le monde peut raconter des histoires, il suffit de trouver son médium. » (Entretien avec Maël, mars 2021)

Ce positionnement social de la bande dessinée a influencé Maël dans son parcours professionnel, en l'amenant à se spécialiser dans le graphisme éditorial. Après une formation spécialisée, il travaille à Paris dans la création de livres, tout en gardant un lien fort avec les artistes de son réseau. Cette expérience montre également les conditions précaires dans lesquelles travaillent les auteurs de bandes dessinée :

> « J'ai travaillé à Paris pendant deux ans dans un organe de presse internationale en tant que directeur artistique - graphiste. J'ai fait intervenir mes amis sur des illustrations, mais c'était difficile parce qu'ils n'étaient pas payés. J'avais envie de créer des ponts entre mes copains qui font de l'illustration et mon job, mais ça n'a pas marché et j'ai fini par quitter ce poste. » (Maël, mars 2021)

C'est à Paris qu'il renoue avec d'anciens amis de Strasbourg, un groupe central dans son parcours artistique. L'idée de fonder un collectif est née là. Maël s'investit d'abord pour faire l'identité visuelle du collectif, dont il est l'un des membres fondateurs avec le déménagement à Nantes, en 2018. Cette nouvelle étape dans la collaboration avec Projeta, ancrant Maël dans une dynamique collective tournée vers la création indépendante.

### a. Renouvellement du genre : la bande dessinée comme espace d'expérimentation et d'expression

Si la bande dessinée peut être appréhendée comme un genre, elle tend également à s'affirmer comme un espace d'expression artistique. C'est dans cette tension que s'inscrit le renouvellement observé : la bande dessinée devient un terrain privilégié d'expérimentation formelle, narrative et éditoriale.

« La bande dessinée souffre toujours de cette image d'un art pour les jeunes garçons, pour les boys scouts » (Issac 2020). L'ancien étudiant et enseignant à l'École supérieure des beaux-arts de Nantes, Issac commence par souligner le caractère polyvalent de cet art. Le manque de bande dessinée dans le cursus qu'il a suivi a déterminé son projet en tant qu'enseignant. Il déplore une connaissance encore superficielle de la bande dessinée par le public :

> « dans l'art contemporain, dans les Beaux-Arts, au sens très large du terme, il y a quelques clivages […] c'est-à-dire qu'on a souvent une image un peu biaisée de ce qu'est la bande dessinée. La bande dessinée a beaucoup évolué et la plupart des gens n'en voit qu'une partie très courte en fait. Aujourd'hui, la plupart des gens qui disent qu'ils connaissent un peu la bande dessinée contemporaine, ils ont lu Riad Sattouf, ils ont lu peut-être le *Persepolis* de Marjane Satrapi, ils connaissant un peu Joann Sfar, peut-être un peu Christophe Blain mais la bande dessinée dans son ensemble elle est bien plus riche que ces seuls noms quoi. Il y a beaucoup de choses dans ce qu'on appelle l'émergence aussi, c'est-à-dire de jeunes auteurs, de jeunes autrices qui font un travail remarquable, qui renouvellent le genre, qui repoussent même un peu les limites du cadre de la bande dessinée et cette richesse-là, ce foisonnement, moi je ne le trouve pas ailleurs, et c'est dommage qu'il ne soit pas plus visible parce que les arts pourraient être un peu plus poreux entre eux et les gens pourraient peut-être davantage apprécier justement cet art » (Entretien avec Issac, novembre 2020).

Ce discours d'Issac met en lumière un décalage persistant entre les transformations contemporaines de la bande dessinée et les représentations sociales et institutionnelles qui

continuent de l'encadrer. Alors même que la bande dessinée connaît un renouvellement profond, porté notamment par des formes émergentes et expérimentales, elle reste largement associée à une image réductrice, à la fois genrée et juvénile.

Le propos d'Issac souligne également la manière dont la reconnaissance de la bande dessinée demeure partielle et sélective : elle passe par quelques figures désormais consacrées, sans que le foisonnement des pratiques contemporaines ne soit pleinement perçu. Cette visibilité fragmentaire contribue à maintenir la bande dessinée dans une position marginale au sein des institutions artistiques, malgré la richesse formelle et narrative qu'il décrit.

Cette reconnaissance partielle tient aussi à des logiques de marché : la visibilité publique de la bande dessinée est largement indexée sur ses conditions de diffusion. En 2024, le secteur représente environ 75 millions d'exemplaires pour ~837 M€, mais l'économie demeure fortement polarisée : le manga pèse 52% des ventes et, à l'intérieur de ce segment, le Top 10 des séries concentre 37% des ventes.[128] Dans ce contexte, la mise en place, les réassorts et la présence sur les tables privilégient des licences et des séries déjà installées, qui servent de locomotives commerciales, tandis que la multiplicité des productions contemporaines reste moins visible, faute d'exposition durable et de circulation équivalente.

En ce sens, son discours confirme que le renouvellement de la bande dessinée ne tient pas uniquement à l'évolution de ses formes, ni à l'inventivité de ses auteurs, mais aussi aux contraintes économiques et éditoriales qui pèsent sur sa diffusion et sa reconnaissance au sein des champs artistiques. La bande dessinée apparaît ainsi comme un espace d'expérimentation encore insuffisamment reconnu, dont la porosité potentielle avec les autres arts reste largement entravée par des cadres de légitimation hérités. Cette pratique artistique qui rassemble l'écriture et l'image pour Issac est une « sorte de cinéma de papier » englobant un spectre très large :

> « on raconte des choses par des images, et en ça on est assez éloigné de la peinture et de la photographie par exemple, mais c'est aussi des mots donc c'est aussi l'écriture, c'est aussi littéraire, et puis il y a quelque chose aussi dans la fabrication de l'objet de bande dessinée, du design, donc il y a beaucoup beaucoup de choses qui tournent, qui gravitent autour de cet art.

[128] Consulté le 03.08.2025, en ligne https://www.lesechos-etudes.fr/blog/actualites-21/les-ventes-de-bandes-dessinees-poursuivent-leur-baisse-12887

> C'est certainement pour ça que c'est aussi un art dans lequel moi je me retrouve et qui continue à me titiller, à m'exciter, c'est qu'il embrasse vraiment un spectre très très large, de la création des personnages en passant par la création de décor, l'écriture évidemment, comment est-ce qu'on raconte une histoire, comment est-ce qu'on pense un livre dans sa forme, la couverture, le papier, les choix d'encres, bref, c'est quelque chose d'assez complet et du coup qui est riche, par rapport à d'autres pratiques de l'image. » (Entretien avec Issac, novembre 2020).

Aucun des artistes que nous avons interrogés n'est sorti d'une école de bande dessinée. Ils ont choisi de faire de la bande dessinée en parallèle de leur démarche professionnelle. Peut-être parfois pour approfondir une passion qui existait depuis l'enfance, ou pour d'autres raisons... mais la BD offre un large champ d'action. De ce fait, Issac souligne que la définition de l'artiste pour son métier est quelque chose lié à ce qu'il produit le plus. Ainsi, il est plus illustrateur que dessinateur :

> « à Nantes, on me connait davantage en tant qu'illustrateur parce qu'on a pu voir aussi les images directement dans la rue ou dans le cadre du calendrier de l'avent mené par le Château des Ducs en décembre chaque année depuis 4 ans maintenant, un calendrier de l'avant géant qui est affiché sur une des façades de ces bâtiments. Et les nantais ont pu voir mes images dans ce cadre-là, de très grandes images sur le bâtiment, les nantais ont pu voir aussi les images que j'ai pu faire pour Royal de Luxe, ce sont des images qui ont beaucoup circulé en fait à Nantes et du coup les gens m'envisage davantage ici comme un illustrateur qu'un auteur de bande dessinée parce qu'effectivement pour l'instant j'ai fait des bandes dessinées courtes dans des revues, et je ne me suis jamais vraiment lancé dans un récit long, ce que je suis en train de faire en ce moment. » (Entretien avec Issac, novembre 2020).

Son entrée dans la bande dessinée ne relève pas d'un choix professionnel immédiat, mais d'un processus marqué par des expérimentations graphiques et des rencontres déterminantes. Pour Issac, cet engagement s'est construit progressivement à partir d'une pratique autodidacte du dessin, sans lien initial avec la bande dessinée. C'est au cours de son adolescence qu'il découvre cet univers à travers la réalisation de fanzines, d'abord dans un cadre scolaire, puis en interaction avec un cercle d'amis partageant un intérêt similaire. Cette dynamique collective a favorisé son exposition à différentes formes de bande dessinées, notamment indépendantes, qui se démarquent du registre dominant des comics et des récits super-héroïques.

Sa découverte des œuvres de Robert Crumb, connu comme l'un de fondateur de roman graphique underground américain, constitue un moment décisif dans cette trajectoire. Il identifie cette

rencontre comme une « révélation », suscitant une prise de conscience quant aux potentialités narratives et expressives du médium. La lecture de ces bandes dessinées autobiographiques, abordant des thématiques telles que la drogue et la sexualité, élargit sa perception du champ d'application du neuvième art et l'encourage à explorer cette voie. Toutefois, cette pratique reste initialement en marge de son parcours académique et ne s'inscrit pas dans une perspective professionnelle immédiate : « Je ne l'envisageais pas du tout comme un métier », souligne-t-il, illustrant ainsi une approche où la bande dessinée s'impose d'abord comme un espace d'expérimentation et d'expression avant d'être considérée comme une activité à part entière.

Si la bande dessinée s'impose ainsi comme un territoire d'expérimentation, elle se distingue également par son positionnement en dehors des circuits traditionnels de formation artistique.

La bande dessinée occupe une place singulière dans le paysage des arts visuels, en tant que médium distinct qui ne s'inscrit pas toujours dans les cadres institutionnels classiques. Contrairement à des disciplines comme la peinture ou la sculpture, elle apparaît avant tout comme un espace plus ouvert, moins hiérarchisé, où la reconnaissance ne dépend pas exclusivement des codes sociaux de l'art légitime. Elle attire des artistes en quête de liberté formelle et de rapports moins compétitifs, souvent lassés par l'élitisme du monde de l'art contemporain :

> « j'ai passé mon diplôme avec des peintures, des installations, des vidéos, des choses graphiques. Je ne me voyais pas du tout évoluer dans ce milieu avec des gens qui étaient un peu hautains, c'était toute une culture égocentrée qui ne m'allait pas, ce n'était pas un domaine dans lequel je me sentais très à l'aise. On se toise beaucoup dans le milieu de l'art contemporain, c'est très lié à l'apparat, à l'argent. Et du coup, très naturellement, les gens qui ont vu mon travail quand je suis sorti de mes études étaient des gens qui venaient de ce domaine, de l'illustration et de la bande dessinée. » (Entretien avec Issac, novembre 2020).

Ce constat rejoint les analyses d'autres auteurs qui soulignent la manière dont la bande dessinée peut apparaître comme une alternative aux milieux artistiques traditionnels, souvent perçus comme élitistes et éloignés des préoccupations concrètes des créateurs. En ce sens, le choix de la bande dessinée ne relève pas uniquement d'une adhésion spontanée à un médium, mais peut aussi être interprété comme une forme de repositionnement vis-à-vis des cadres institutionnels de l'art. Il s'agit parfois d'un choix affirmé, motivé par une volonté de s'émanciper des conventions académiques, mais il peut aussi s'inscrire dans un contexte de reconversion contrainte, notamment lorsque d'autres parcours artistiques se ferment.

C'est dans cette perspective que Luc Boltanski analyse, dès les années 1970, les trajectoires de certains dessinateurs issus des classes supérieures ayant investi tardivement la bande dessinée après l'échec d'une carrière artistique plus prestigieuse. Il met en évidence une tension entre un engagement pragmatique dans le métier et une forme de distance critique vis-à-vis du milieu, souvent traduite par un ressentiment à l'égard des institutions culturelles dominantes : « La bande dessinée est souvent pour eux le produit d'un choix négatif […] » (Boltanski 1975).[129]

Loin d'être uniquement une reconversion contrainte, le choix de la bande dessinée peut aussi traduire une volonté de légitimer ce médium comme un champ artistique à part entière. Si certains dessinateurs issus des classes supérieures ont pu initialement percevoir la bande dessinée comme un choix par défaut, d'autres s'investissent activement pour en faire un domaine reconnu, affirmant ainsi une revendication artistique et pédagogique.

C'est dans cette dynamique que s'inscrit Issac, qui, au-delà de sa propre pratique, a œuvré à intégrer l'illustration et la bande dessinée dans le cadre institutionnel de l'École des Beaux-Arts, en y développant des enseignements spécifiques :

> « Aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts par exemple, j'enseigne la peinture, le dessin, je mène des cours de modèle vivant. J'ai pu aussi monter des cours qui n'existaient pas, un cours autour de l'illustration et de la bande dessinée, un cours autour du dessin et de la peinture numérique, et j'ai aussi depuis 3 ans à l'école, monté des ateliers de création et de suivi de projets. Je ne suis pas là uniquement pour transmettre des savoir-faire mais je suis comme une sorte de

[129] Il nous paraît éclairant de partager la suite de ce propos afin de mieux comprendre comment Boltanski analyse la bande dessinée comme une reconversion subie, entre rejet du milieu artistique et adaptation à un domaine moins reconnu, comme c'est encore le cas pour la bande dessinée contemporaine. « La bande dessinée est souvent pour eux le produit d'un choix négatif : nombre de dessinateurs, issus des classes supérieures […] ont entrepris une reconversion tardive dans la BD après l'échec d'une carrière […] Ces reconversions par défaut dans une activité sans prestige et qu'ils ont eux-mêmes longtemps méprisée sont au principe de nombre de leurs attitudes professionnelles depuis la distance ostentatoire au métier qu'ils exercent et dans lequel ils refusent d'investir leur intérêt et leur ambition ("puisqu'il faut quand même bouffer, je suis obligé de me rabattre sur la bande dessinée" -Paul Cuvelier- ) jusqu'au double ressentiment dirigé aussi bien vers les fractions intellectuelles ("les grosses têtes", "les types qui se prennent au sérieux") que vers les fractions dominantes de la classe dominante ("ceux qui gagnent du fric", "les éditeurs qui nous exploitent", etc.) » (Boltanski 1975).

> coach, un accompagnateur qui permet à chacun et à chacune de trouver les moyens de réaliser ces projets. » (Entretien avec Issac, novembre 2020).

Bien que la BD soit **encore partiellement exclue des cadres de reconnaissance dominants** malgré son renouvellement **comme le dit Issac, son** image réductrice est en train de se transformer pratiquement, par le fait de cet enseignement à l'École de Beaux-arts de Nantes. Cette pratique s'inscrit progressivement dans les formations artistiques, moins comme une discipline autonome qu'un espace transversal d'expérimentation. La diversité des enseignements qu'il évoque, allant du dessin à la peinture numérique, en passant par l'illustration et la bande dessinée révèle une circulation accrue entre les médiums, qui contribue à brouiller les frontières traditionnelles entre les arts. Dans ce contexte, la bande dessinée apparaît moins comme un genre stabilisé que comme un cadre ouvert, mobilisé pour accompagner des démarches de création singulières.

### b. Travailler pour la reconnaissance croissante du statut d'artiste-auteur

Auteur édité chez Vide Cocagne, Gabriel est issu d'une formation en arts plastique aux Beaux-Arts de Nantes. Mais ses casquettes sont multiples : artiste-auteur, dessinateur, illustrateur, scénographe, enseignant en infographie à l'ENSA Nantes, membre du conseil d'administration de Maison Fumetti.

> « J'ai un parcours très généraliste autour de l'image, avec la BD comme point d'appui, le dessin plus précisément mais la BD comme repère un peu quand même. Et en fait, je suis aussi au conseil d'administration de Fumetti [...] je fais des trucs pour la scène aussi, et maintenant je fais de la scéno. C'est à Nantes aussi que ça se passe parce que c'est un projet de scéno pour l'opéra, mais avec un projet qui est fait avec 4 auteurs nantais : un metteur en scène, un musicien-compositeur, un écrivain et moi. Donc moi, je fais la partie scéno et costume. Mais tout ça c'est un travail qui se fait avec les collégiens du Breil et les CM2 des Dervallières. » [130] (Gabriel, octobre 2020)

[130] Le spectacle *Les Sauvages* scénographié par Gabriel et créé par la compagnie Frasques, en juin 2021, consulté le 20 janvier 2026, en ligne : https://www.angers-nantes-opera.com/les-sauvages

Il s'éloigne rapidement du milieu de l'art contemporain, qu'il perçoit comme fermé, compétitif et socialement hiérarchisé. Son parcours témoigne d'un déplacement vers des formes de création plus ouvertes et accessibles, comme la bande dessinée ou l'illustration, et s'accompagne d'un engagement pour la reconnaissance du statut d'artiste-auteur. Conscient des limites du cadre professionnel actuel, Gabriel voit dans l'émergence de structures collectives telles que Fumetti ou Centrale Vapeur (Strasbourg) non seulement un signe d'un besoin de solidarité, mais aussi une condition nécessaire à l'évolution du statut et des conditions de travail des artistes :

> « c'est un vrai statut […] artiste-auteur, ça commence tout juste à bouger […] ce n'est peut-être pas par hasard qu'il y a des structures comme Fumetti qui apparaissent maintenant, Centrale Vapeur aussi à Strasbourg et d'autres endroits. C'est peut-être un corollaire, je ne sais pas lequel est corollaire duquel mais en tout cas, émerge une nécessité de s'organiser à plusieurs parce qu'il faut que le statut évolue parce que ce n'est pas possible » (Gabriel, octobre 2020)

### c. Pratiques imbriquées : illustration et bande dessinée, écriture

J'ai rencontré Jules juste après mon entretien avec David, dans son atelier à Projeta. Il est un collègue et ami proche de Maël, la troisième personne de Projeta que j'ai interviewée. La dynamique des rencontres s'est amplifiée avec lui, car c'est Jules qui m'a mise en contact avec David, en raison de sa notoriété et de ses multiples casquettes professionnelles, notamment dans la bande dessinée et l'illustration.

Contrairement à Romy et Maël, Jules se définit avant tout comme illustrateur et affirme ne pas faire de bande dessinée. À l'inverse de la bande dessinée, qui repose sur une narration séquentielle, l'illustration est, selon lui, essentiellement du dessin. Il s'oriente vers l'illustration de presse, travaillant pour des journaux et des magazines, tout en ayant envisagé de se lancer dans l'événementiel, un domaine rendu plus complexe en raison de la baisse des opportunités ces dernières années. Il explique ainsi qu'il aurait pu produire des supports graphiques comme des affiches ou des brochures, mais il préfère concentrer son activité sur l'illustration pure.

Parallèlement à cette pratique artistique, Jules enseigne dans deux écoles privées de graphisme et de design à Nantes, où il encadre des étudiants de première et deuxième année. Cette double activité, entre production personnelle et enseignement, structure son quotidien. Il développe également des projets à travers l'atelier Projeta, qu'il contribue à faire évoluer. Il envisage d'y

organiser des workshops et des ateliers, notamment en lien avec la sérigraphie, une pratique qu'il souhaite approfondir pour proposer des tirages d'art destinés à d'autres artistes.

### 2.3 Réseau de collectifs pour une inscription locale et un développement progressif

Sur le plan professionnel, Jules s'ancre principalement à Nantes, bien qu'il ambitionne d'élargir progressivement son réseau. Il a commencé en collaborant avec des acteurs culturels locaux comme le magazine Kostar, qui offre des cartes blanches à des illustrateurs et graphistes. Il a aussi participé à des projets avec le collectif « Les Autres Possibles » (Fig. 68) Ces collaborations lui permettent d'établir un portfolio cohérent avant de prospecter au niveau national. Cette stratégie l'a mené à travailler avec des publications plus importantes, comme *Uzbek et Rica*, un magazine distribué en kiosques avant de passer à un modèle sur abonnement. Jules perçoit cette montée en puissance comme une façon d'attirer l'attention d'acteurs toujours plus influents dans le domaine de l'illustration de presse.




Figure 68 : à gauche l'illustration de Jules pour le magazine *Kostar*, n°72, octobre-novembre 2020 à droite l'illustration pour l'article « Ayn Rand, la Che Guevara du capitalisme » publié dans la revue *Usbek&Rica* en avril 2019

Malgré cette volonté d'expansion, il souligne que la visibilité acquise à travers ses collaborations nantaises reste essentielle. Les structures locales lui apportent des opportunités concrètes, et son

implication dans Projeta renforce encore cet ancrage territorial. Le collectif lui permet non seulement de partager des projets avec d'autres artistes, mais aussi de bénéficier d'un réseau solidaire où les opportunités se partagent facilement.

### a. Projeta et la dynamique collective

Le collectif Projeta joue un rôle central dans son développement. Jules reconnaît que sans ce réseau, il lui serait plus difficile d'émerger : « On se file des plans, on attire plus de monde », explique-t-il. Il estime que Projeta a déjà une identité en construction et qu'il s'agit d'un projet en constante évolution. Cette dynamique illustre une tendance plus générale parmi les artistes issus des Beaux-Arts ou des écoles de design. Beaucoup forment des collectifs ou intègrent des ateliers partagés après leurs études, favorisant une entraide naturelle dans un milieu où les contacts jouent un rôle déterminant.

La fluidité de ces collectifs, qui se forment, se scindent et se recomposent, est caractéristique des pratiques graphiques. Jules cite en exemple Romy et David, qui ont suivi des trajectoires parallèles tout en rejoignant différents collectifs artistiques. Ce modèle organique est une réponse à la précarité du secteur, mais aussi une manière de structurer un début de carrière dans un domaine où la recommandation et la réputation sont primordiales.

Un débat traverse les échanges des membres du collectif : qu'est-ce qui différencie la BD de l'illustration ? Jules considère son propre travail comme de l'illustration, car chaque page fonctionne comme une image indépendante, sans séquence stricte. Anouk nuance en expliquant que la bande dessinée repose sur un enchaînement de cases, mais que certains artistes jouent avec cette structure. Elle cite l'exemple de Daphné, qui exploite la continuité visuelle entre les cases pour remettre en question la notion même de séquence et proposer une réflexion sur la temporalité dans la BD.

La relation entre illustration et bande dessinée repose sur une proximité évidente, mais soulève également des interrogations quant aux spécificités et aux enjeux de ces pratiques. Comme le souligne Jules, ces disciplines peuvent être considérées comme « cousines », partageant une base commune – le dessin – tout en s'adressant à des formats et des publics distincts. Cette proximité conduit certains artistes à brouiller les frontières entre les deux domaines, expérimentant avec des formats inhabituels pour raconter leurs histoires.

L'illustration, avant tout un outil de communication, accompagne et amplifie un texte en orientant l'interprétation du lecteur. Selon Grain de Pluie, « illustrer, c'est être le lien entre une idée et un lectorat », ce qui signifie qu'elle est intrinsèquement liée à un contenu écrit et vise avant tout la transmission d'un message. L'illustration ne nécessite donc pas toujours une maîtrise académique du dessin, son rôle étant d'éclairer un discours plus large.

À l'inverse, le dessin – notamment en bande dessinée ou en presse – peut exister indépendamment du texte. Dans le cas du dessin de presse, il s'agit d'une forme d'expression subjective qui propose une lecture critique et souvent humoristique de l'actualité (Loupek, 2011). Il ne se contente pas d'accompagner un récit, mais synthétise une problématique et en propose une interprétation engagée.

Ces distinctions renvoient à des débats plus larges sur l'autonomie de l'image. Jean-Marie Floch (1995) souligne que l'illustration se distingue d'une image autonome par sa dépendance à un texte, tandis que Thierry Smolderen (2009) insiste sur le fait que le dessin, en bande dessinée ou en caricature, peut structurer un récit à lui seul.

Dès lors, si l'illustration « met en lumière » un contenu écrit, selon les mots de Loupek (2011), le dessin tend à devenir un outil de compréhension et de critique. Cette tension entre accompagnement et autonomie illustre la complexité des relations entre ces disciplines et les enjeux pour les artistes qui naviguent entre elles dans un contexte de forte concurrence.

### b. De la littérature à l'édition indépendante

> « En m'intéressant de plus en plus à la nouvelle, c'est une spécificité vraiment très particulière dans la littérature, j'ai eu vraiment envie de la défendre et donc de commencer à en éditer. » (Entretien avec Adam, octobre 2020).

Adam, comme Maël, a fait sa carrière dans l'édition de bande dessinée. Initialement professeur de mathématique, son passage à l'édition est progressif : pendant des années il exerce le métier de comédien de théâtre où il pratique la lecture de voix haute. Son intérêt pour « la nouvelle », un genre littéraire en format du texte court, le conduit à en créer.

> « j'ai commencé une activité d'éditeur en même temps que mon travail de comédien, et au fur et à mesure j'ai développé cette activité d'éditeur et j'ai décidé de bifurquer vraiment et de lancer une maison d'édition sur le texte court, nouvelle et poésie. Ça s'appelle les éditions

> Pneumatiques, ce sont les objets qui sont là-haut (en montrant sur l'étagère), il y a des petits objets à poster en fait, c'est du texte court en format livre prêt à poster en fait. Je vous en sors juste une histoire de voir. Hop. C'est du 16 pages intérieur, et en fait ce sont des livres, puis en fait il y a une couverture qui se rabat avec une petite encoche qui se ferme, on met une adresse, un timbre, et on envoie un texte littéraire comme une carte postale, en mettant un petit mot » (Entretien avec Adam, octobre 2020).

Lors de notre entretien, Adam occupait le poste de coordinateur du Café Boucaniers[131], un café-librairie associatif situé sur l'île de Nantes. Ce lieu hybride, à la fois espace de vente et de convivialité culturelle, a été fondé à l'initiative de six maisons d'édition locales de bande dessinée — Rouquemoute, Vide Cocagne, Polystyrène, Patayo, Ici Même et Petit à Petit — dans une démarche à la fois collective et ancrée dans le territoire nantais. Il revient sur la genèse de son implication dans le projet du Café Boucaniers**,** en soulignant le rôle d'un échange opportun entre compétences complémentaires :

> « Maël Nonet des éditions Rouquemoute, qui avait ce projet d'ouvrir un café-librairie associatif, à l'initiative des 6 maisons d'édition, un lieu qui soit vivant et où il puisse y avoir des évènements. Et en fait, moi venant un peu plus du spectacle, je lui dis "si tu es intéressé, tu m'embauches à mi-temps et moi je gère toute la coordination du café-librairie et les évènements qui vont se passer à l'intérieur". Donc il a dit banco puis on est parti comme ça, ce qui fait que je me retrouve à deux mi-temps, un mi-temps Boucaniers, un mi-temps édition. » (Entretien avec Adam, octobre 2020)

Son entrée dans le projet ne repose donc pas sur une trajectoire éditoriale initiale, mais sur une capacité à proposer une organisation événementielle, dans un lieu pensé dès le départ comme vivant, ouvert, et fédérateur pour les éditeurs. Il s'agit d'une forme de reconversion horizontale, entre milieux culturels voisins (spectacle vivant et édition indépendante), qui s'appuie sur les

[131] En 2022 Les Boucaniers a fermé et réouvert sous le nom de Le Bar librairie La Flibuste, dédié à la bande dessinée. La structure anciennement représentais 7 maisons éditions locales est désormais géré par la fondateur de l'ancien structure maison Rouquemoute : « A cause du Covid, le projet s'est trouvé à bout de souffle, […]monter une librairie ne mettant en valeur que des éditeurs locaux est une belle idée mais nous n'avons pas assez de nouveautés pour que ça tourne », Article publié en ligne : https://www.livreshebdo.fr/article/la-flibuste-un-nouveau-bar-librairie-nantes, consulté le 19.11.2024

ressources du réseau local et les porosités professionnelles. Il s'agit d'une démarche pro-local qui favorise les maisons d'éditions de la région.

> « On en a 19 titres et c'est plus une entreprise pour le coup. Et puis on édite aussi des recueils de nouvelles, pour le coup donc ce sont les livres qui sont autour (sur l'étagère). Donc voilà pour la particularité. » (Entretien avec Adam, octobre 2020).

Adam explicite les conditions concrètes de sa reconversion professionnelle. Il évoque une sortie du régime de l'intermittence, qui lui offre une année pour lancer sa propre maison d'édition :

> « dans mon parcours en fait, en développant, en arrêtant l'intermittence du spectacle, et ça m'a donné un an pour développer cette maison d'édition, et je me suis donné cette année-là pour la développer assez pour en tirer un minimum de salaire, et au jour d'aujourd'hui en fait, à la fin de cette année-là d'Assedic justement, je me suis retrouvé à me dire "ben voilà, je peux faire un mi-temps sur ma maison d'édition ». (Entretien avec Adam, octobre 2020).

Dans son propos apparait une forme d'auto-entrepreneuriat culturel, souvent caractéristique de trajectoires dans le champ de la micro-édition. Mais cette ambition est immédiatement articulée à une contrainte de revenu :

> « il faut que je trouve un mi-temps ailleurs". En parallèle, j'ai côtoyé des maisons d'édition en bande dessinée dans des coworkings, notamment un coworking sur Rezé, et en fait comme je cherchais un mi-temps supplémentaire quel qu'il soit, ça m'était un petit peu égal, il y a eu cette opportunité à un moment, on s'est croisé avec Maël, » (Entretien avec Adam, octobre 2020)

Le parcours d'Adam éclaire à la fois les dynamiques de reconversion professionnelle dans le champ culturel et les logiques d'implication dans des projets collectifs autour de la bande dessinée. C'est cette réalité économique — typique du secteur culturel indépendant — qui structure sa rencontre avec Maël Nonet (éditions Rouquemoute) et débouche sur sa double implication (édition / coordination du café).

## 3. Le street art à la croisée de l'art, de la ville et du quotidien

Dans le cas du street art, ces enjeux se traduisent de manière particulièrement sensible dans les rapports à l'espace urbain. Arriver, chercher, s'orienter relèvent alors de logiques situées, à la fois pratiques et affectives, qui orientent le choix des lieux pour peindre.

### 3.1 Vivre de l'art urbain : conciliation, concession ou bidouillage

Cette même interrogation sur l'insertion dans un parcours professionnel à proprement parler s'impose aux street artistes. Ils font un travail réflexif sur eux-mêmes, ajustant leurs pratiques et leur posture en fonction des contraintes. Diverses stratégies mises en œuvre à cette fin que sont envisageables. En tout état de cause, les raisons économiques jouent directement dans l'entrée dans une carrière artistique.

À travers l'échange avec Thibaud, jeune artiste investi dans la peinture murale à Nantes, se dessinent les contours d'un engagement artistique qui peine à se stabiliser dans une reconnaissance professionnelle et économique. La précarité structurelle de son activité, partagée avec d'autres artistes-auteurs, impose une logique d'adaptation constante, entre statut administratif, emploi associatif, et intermittence de fait.

Lorsque je l'interroge sur la possibilité de vivre de cette pratique, il répond : « Pour l'instant, j'essaye que ça le soit. Ce n'est pas encore le cas. Mais j'aimerais que ça le devienne. » (Entretien avec Thibaud, décembre 2022). Sans salaire fixe, Thibaud est actuellement soutenu par le chômage, ce qui lui permet de développer ses projets artistiques tout en espérant une autonomisation future. Le statut d'artiste-auteur, qu'il détient via la Maison des artistes, ne lui assure aucune stabilité. « En gros, c'est comme si j'étais auto-entrepreneur », résume-t-il, en insistant sur l'absence de garanties : « Il y a des mois où tu peux faire des bons mois, et des mois où tu ne fais aucun chantier, donc tu es payé zéro. » (Entretien avec Thibaud, décembre 2022).

L'association Plus de couleurs, qui constitue aujourd'hui sa principale plateforme d'insertion, lui permet d'accéder à des projets, essentiellement locaux, mais son rôle reste intermittent et fluctuant : « C'est quasiment tout via Plus de couleurs. Dans la rue, c'est très rare. » (Entretien avec Thibaud, décembre 2022).

À travers cet échange, une série de tensions apparaissent entre engagement artistique, insertion professionnelle, et reconnaissance institutionnelle. Ce type de parcours illustre bien une forme d'entre-deux statutaire, où la créativité est fortement mobilisée non seulement pour créer, mais pour exister en tant qu'artiste dans l'espace urbain.

Tout de même, cette inscription à la Maison des artistes marque une étape importante : elle permet de recevoir une rémunération monétaire, d'acheter du matériel varié (tablette graphique, acrylique, rouleaux), et d'explorer d'autres formes de création. Ce statut élargit donc le spectre des outils à disposition et diversifie les modalités de création :

> « L'argent que j'ai fait avec Plus de Couleurs m'a permis d'acheter une tablette graphique […]. Ça me permet de développer aussi mon truc. » (Entretien avec Thibaud, décembre 2022).

Mais cette forme de reconnaissance ne transforme pas nécessairement son rapport à l'art ou à sa légitimité : « Ce n'est pas trop un sentiment que j'ai, mais j'ai juste le sentiment de faire des trucs. » Ainsi, le statut permet des conditions matérielles plus confortables, mais ne modifie pas en profondeur sa posture artistique, qui reste basée sur l'expérimentation et la liberté de faire.

### 3.2 Une palette d'activité en art urbain : animation, décoration et projets artistiques

Face à la précarité du statut d'artiste et à la difficulté de vivre exclusivement de leurs pratiques créatives, les artistes urbains déploient des stratégies d'adaptation et de diversification professionnelle. À Nantes comme ailleurs, ils investissent une pluralité de domaines où leurs compétences visuelles et techniques sont sollicitées : décoration d'intérieur, animation socioculturelle, direction artistique, production de projets collectifs… Cette réalité, souvent éloignée de l'image romantique de l'artiste libre, témoigne d'un rapport pragmatique au travail et à la nécessité économique.

Comme le montre Abel, artiste urbain nantais, les activités rentables qu'il mène sont variées et ne relèvent pas toutes strictement de la création artistique :

> « Moi ce qui me fait le plus gagner ma vie, ça va être **la décoration en grande** partie, ça va être les ateliers avec les jeunes, donc là je suis presque **animateur** plus **qu'artiste**. Et après ça va être effectivement des projets plus artistiques personnels, où là je vais être un peu plus artiste,

> et pour finir, je n'ai pas encore trop ma vie avec ça mais ça va être le montage de projets pour d'autres artistes. »

Parmi ces activités, Abel s'est notamment spécialisé dans un secteur de niche : la décoration de **laser games**, un type de jeu d'intérieur reposant sur des parcours immersifs et des effets de lumière.

> « C'est des jeux en fait en intérieur où on crée un genre de labyrinthe en bois. Tu vas déambuler dedans et t'as un pistolet qui tire des faisceaux laser. [...] C'est la version plus familiale on va dire. [...] Et donc on va utiliser des peintures fluorescentes qui vont réagir à la lumière noire et renvoyer la lumière. [...] C'est un truc un peu spécifique, un petit peu de niche, de pas grand monde qui s'est spécialisé là-dedans. Et donc du coup c'est ça qui nous a permis d'en faire pas mal en France, parce que c'est pas comme si dans chaque ville il y avait une équipe de gens qui savaient faire ça. » (Abel, 2022).

Cette activité, bien que périphérique au monde de l'art urbain au sens strict, mobilise des savoir-faire liés à la peinture, à la scénographie, et à la création d'ambiances visuelles. Elle ouvre également des perspectives de mobilité professionnelle, au-delà de l'échelle locale :

> « Ces projets tiennent pour la plupart à Nantes sauf la partie décorateur spécifique de laser game où là au contraire on a été amené à faire toute la France et on est même parti à l'étranger pour des expatriés français. » (Entretien avec Abel, décembre 2022).

Dans ce contexte, l'artiste devient à la fois **technicien, designer, scénographe et entrepreneur**, en lien avec des équipes de menuisiers et d'organisateurs d'événements :

> « On ne fait pas les constructions. On a déjà participé à la conception du plan. [...] Par exemple, qu'on a décoré qui est à Chantenay qui s'appelle Zone Laser. [...] Ça se fait beaucoup, il faut se faire une petite team de 5-6 personnes pour que ça soit un peu sympa, mais c'est un truc qui marche très bien pour les groupes d'enfants, pour les anniversaires et aussi les soirées d'entreprises. Du coup, il y a un côté un peu team building. Comme des escape games, mais voilà, c'est sur un côté un peu "on se tire dessus", etc. » (Entretien avec Abel, décembre 2022).

Cette diversification des activités rémunératrices ne concerne pas seulement des niches spécifiques comme le *laser game*. Elle traverse plus largement le quotidien de nombreux artistes urbains, qui construisent leur équilibre économique entre projets d'expression personnelle et travaux de commande. Pour certains, la peinture devient ainsi un véritable métier, avec ses contraintes, ses clients, et parfois même ses cahiers des charges.

**Géry**, artiste invité à Nantes dans le cadre d'un projet mural (déjà présenté plus haut), exprime clairement cette tension entre liberté artistique et adaptation aux exigences extérieures. Il revendique un statut de créateur, qu'il compare à celui d'un artiste d'art contemporain, pour souligner son besoin d'autonomie :

> « Moi j'aime bien qu'on m'appelle pour me donner une carte blanche, c'est-à-dire faire ce que je veux. Comme un artiste d'art contemporain. On va pas lui dire, voilà, il a son travail, il fait des sculptures, il fait la sculpture, il sait faire, ou son installation, voilà. Et donc ça moi, c'est ce que je cherche à faire. » (Entretien avec Géry, octobre 2022)

Il ne refuse pas les projets plus cadrés, mais les aborde comme un compromis nécessaire à la survie économique :

> « Et après, pour vivre, j'ai des projets où je vais avoir peut-être des travaux de commande et donc des ateliers où je vais d'abord avoir une prise de contact avec le client et après voir ce qu'il faut faire pour travailler pour une marque, qui vont me dire, nous on a des couleurs imposées. Il peut y avoir un cahier des charges et il peut ne pas y en avoir. » (Entretien avec Géry, octobre 2022)

Dans ce cadre, Géry évoque aussi les nombreuses sollicitations dans le champ **socio-culturel** : interventions dans des centres sociaux, ateliers dans l'éducation nationale, projets commandés par des collectivités. Si ces activités occupent une place importante dans son économie, il refuse pourtant d'y être enfermé. Il dénonce implicitement une forme de réduction du rôle de l'artiste urbain à celui d'un travailleur social ou animateur de quartier, et défend une pluralité de pratiques :

> « Je fais du public, je fais des murs pour les collectivités, pour du privé, pour des marques. Je peux faire des ateliers d'initiation dans l'éducation nationale ou dans des centres sociaux. Donc je fais, on va dire, du socio-culturel. Et après, je fais un peu d'illustration aussi, des petites ventes de pièces uniques. Et voilà, c'est comme ça que je vis. Ce que j'aime bien et en tout cas comment ça se passe pour moi, c'est que c'est assez varié. Il y a plein de choses différentes. Moi j'ai pas envie de faire que du socio-culturel mais je suis content d'en faire. » (Entretien avec Géry, octobre 2022).

Dans son discours, le graffiti est d'abord une pratique publique, tournée vers le partage, la discussion, et la visibilité :

> « Pour moi le graffiti, vu qu'il est dans l'espace public, j'ai toujours fait des ateliers avec des enfants. J'ai toujours été habitué à discuter avec les gens, tu vois, quand tu m'as vu, je t'ai pas dit non. [...] Pour moi, c'est un truc qui se fait dans l'espace public, c'est… pour moi ça me plaît en tout cas. Et je trouve que c'est important de communiquer sur ce qu'on fait vu que c'est mystérieux pour pas mal de gens. » (Entretien avec Géry, octobre 2022).

Ce positionnement révèle un attachement fort à l'ancrage territorial, à l'échange avec le public, mais aussi à la reconnaissance du statut d'artiste. Il met en évidence un dilemme réquente chez les artistes urbains : entre la participation à des dispositifs socio-culturels et la volonté de défendre une vocation créative propre, souvent mal reconnue dans ces contextes.

### a. Logiques institutionnelles des projets

Pour nombre d'artistes urbains nantais, la pratique ne se limite pas à l'espace public informel. Elle s'inscrit dans un éventail d'activités artistiques qui inclut des commandes, des fresques collectives ou la production en atelier. Cette cohabitation entre registres n'est pas toujours simultanée, mais varie selon les saisons, les opportunités ou les engagements professionnels. Thibaud décrit ainsi une phase où le travail institutionnel prend le dessus :

> « En ce moment c'est un peu équilibré peut-être, je dirais, ou peut-être même que la partie plus institutionnelle avec *Plus de Couleurs*, elle prend un peu le dessus parce que je pars moins qu'il y a quelques mois […]. » (Entretien avec Thibaud, décembre 2022)

Les artistes urbains ne rejettent pas nécessairement les logiques institutionnelles, mais il faut qu'ils puissent y insérer leurs conditions, selon des hiérarchies de valeurs spécifiques. Le graffiti devient ici un réservoir de valeurs inspirées, que certains artistes tentent de préserver ou reconfigurer dans des scènes plus visibles.

Toucher le grand public en tant que graffeur passe par une volonté d'ouvrir son travail au public non averti aux codes du graffiti. Ça se traduit, graphiquement parlant par l'ajout d'éléments graphiques à son travail de graffeur et ce n'est pas le cas d'un graffeur lambda :

> « Disons qu'il y a un truc un peu… Le graffiti c'est un truc un peu volontairement un peu mystérieux et donc on aime bien quand même que je... Je pense qu'on joue quand même… Il y a de plus en plus de médiation donc je pense que les gens quand-même, comprennent. Mais ça ne les intéresse pas. Ça reste un milieu d'initiés et c'est fait pour les initiés, le graffiti. Mais dès qu'on met un petit personnage ou quelque chose comme ça dans le graffiti, ça va attirer

> un peu plus l'œil. Moi, mon travail, même mon graffiti à moi, qui est un peu plus abstrait, un peu plus truc, touche plus de gens, du grand public. Mais un graffeur lambda ne va pas toucher le grand public. Moi je pense que j'ai une ouverture plus… Et c'est ce qui m'a amené à me professionnaliser. C'est que les gens…J'avais un retour des gens extérieurs. Voilà, si une marque m'appelle aujourd'hui, je pense que c'est quand même qu'il y a une communication possible. Mais je ne fais pas exactement pareil qu'en vandale. […] Ce que je peux faire pour une marque ou pour un événement tout est lié. […] J'aurais toujours cette même touche et après je vais l'adapter à la volonté du client quand c'est le travail, c'est le travail mais j'essaie d'être le plus libre possible. » (Entretien avec Géry, octobre 2022)

Dans ce mouvement d'émancipation stylistique, le rôle de l'association Plus de Couleurs est central. C'est un lieu de repli, de concentration, voire de mutation artistique : « Je passe plus de temps à l'atelier, à faire des toiles ou à faire d'autres dessins qui n'ont pas grand-chose à voir avec le graffiti. » comme le dit Thibaud. Pour lui comme pour d'autres graffeurs actifs dans la sphère associative nantaise, *Plus de Couleurs* fonctionne à bien des égards comme un atelier collectif où chacun peut expérimenter, affiner son geste et développer sa propre technique, en dehors des codes stricts du graffiti vandale. En fournissant du matériel, des espaces de production, mais aussi des opportunités d'exposition, l'association offre un cadre souple mais structurant, propice à l'émergence de nouvelles formes. Ce contexte permet non seulement de rendre la pratique plus soutenable matériellement, mais aussi de nourrir une recherche esthétique plus personnelle, souvent tournée vers l'abstrait ou l'illustration.

### b. Posture technicienne et effacement de l'auteur

Certains artistes urbains, notamment les plus jeunes ou les plus récemment professionnalisés, adoptent une posture qui tranche avec les récits traditionnels de l'art. Leur manière de parler de leur travail met en lumière une forme d'humilité, voire une distance vis-à-vis de l'idée même d' « œuvre » ou de « création artistique ». La récurrence des termes comme "truc" ou "chose", déjà relevée, prend ici un sens plus précis : ils traduisent une manière de désigner des productions fonctionnelles, souvent dénuées d'ambition artistique explicite.

Thibaud, par exemple, évoque des productions motivées par les occasions : expositions collectives, marchés de créateurs, collaborations avec d'autres artistes. Il décrit une dynamique très contextualisée, dans laquelle le travail artistique est étroitement lié à l'événement ou au dispositif dans lequel il s'insère :

> « On a déjà fait une grosse expo l'année dernière avec tout mon collectif où là du coup tu vois c'était plutôt… J'ai créé des trucs parce qu'il y avait l'expo donc je savais qu'il fallait que je crée des choses. [...] Là, tu vois, on a un marché de créateurs qui arrive en décembre et là c'est pareil, je sais que j'ai marché de créateurs là donc je vais créer des choses pour pouvoir les vendre à ce moment-là. » (Entretien avec Thibaud, 2022).

Cette manière de présenter son activité, en insistant sur les contraintes matérielles (temps, supports, conditions météorologiques, attentes des commanditaires), traduit un positionnement plus proche de celui du technicien ou de l'artisan que de l'artiste-auteur. Il ne s'agit pas tant d'exprimer une vision personnelle que de répondre à une commande ou à une opportunité :

> « On avait déjà de la matière et à partir de cette matière on s'est dit qu'on allait s'axer sur ce thème [...] sans forcément le but de faire une expo derrière, mais au final ça s'est terminé comme ça. » (Entretien avec Thibaud, 2022).

Ce détachement apparent vis-à-vis de l'intention artistique peut être interprété comme une stratégie d'adaptation à un contexte professionnel instable, où la légitimité passe d'abord par la capacité à produire, livrer, répondre. Il dit aussi quelque chose du rapport au public et aux circuits de diffusion : on attend des artistes urbains qu'ils habillent des lieux, qu'ils décorent, qu'ils soient disponibles, créatifs, mais dans des formes directement lisibles, prêtes à l'usage, voire commercialisables. Certains d'entre les artistes s'interrogent sur des projets qui entravent leur création tout autant qu'ils la rendent possible en leur assurant une subsistance. La commande, parfois plus que la recherche personnelle, devient un moteur de création :

> « Ces projets-là sont nécessaires pour, en fait, libérer du temps. [...] Tu vas avoir une semaine de chantier [...] qui va pas être forcément ce que j'aime faire. Mais par contre, cette semaine de travail va me permettre de me libérer les trois autres semaines restantes pour pouvoir développer mon art perso, là, vraiment ce que j'ai envie de faire. » (Entretien avec Thibaud, 2022).

Ce positionnement hybride — entre technicien, artisan et créateur — est révélateur d'un rapport à la professionnalisation qui repose autant sur la polyvalence que sur la disponibilité à répondre à des contextes extérieurs. Ce que certains désignent comme une posture d'artiste urbain est en réalité souvent une activité composite, dans laquelle la création personnelle s'insère dans les interstices laissés par les commandes. La parole artistique, quant à elle, reste souvent en retrait — soit par pudeur, soit par réalisme face aux attentes du public.

### c. Cadre et statut pour se constituer artiste

Si les premières années de pratique s'exercent dans des conditions bricolées, parfois à la marge des cadres institutionnels, plusieurs artistes tentent à terme de structurer leur activité pour en vivre. Alice est l'une de ces artistes ayant cherché à donner une forme légale et durable à son activité de graffeuse. Mais les possibilités administratives existantes ne correspondent que partiellement à la réalité de son travail : interventions murales, commandes publiques ou privées, ateliers pédagogiques… Autant d'activités hybrides qui se situent à la croisée de la création, de la médiation culturelle et du service. Dès lors, l'obtention d'un statut professionnel, censé reconnaître cette pratique comme un métier à part entière, se transforme en véritable parcours d'obstacles. « En tant qu'artiste en général, pour vivre de l'art, c'est très compliqué », résume-t-elle.

Cette inadéquation entre les régimes existants et la réalité composite du travail d'artiste urbain est commune dans le milieu. Aux côtés d'Éric, lui aussi graffeur expérimenté, elle décrit les multiples solutions explorées pour se doter d'un statut professionnel : inscription à la Maison des artistes, création d'association, statut d'autoentrepreneur ou encore salariat associatif – pour illustrer les tensions entre la diversité des pratiques artistiques urbaines et la rigidité des cadres administratifs.

La Maison des artistes (MDA), censée encadrer le statut d'artiste-auteur, s'avère peu compatible avec des pratiques mêlant création, interventions en milieu scolaire, commandes publiques ou animations d'ateliers. Le statut d'artiste-auteur (Maison des artistes / URSSAF) est théoriquement adapté aux auteurs d'œuvres (peintres, illustrateurs, etc.), mais inadapté à la diversité des activités des artistes urbains : ateliers, fresques commandées, interventions pédagogiques. Le problème est que seules les cessions de droits d'auteur sont prises en compte, pas les prestations. Les artistes doivent alors « bidouiller » les intitulés de leurs prestations pour qu'elles soient recevables par l'administration : « je produisais une heure d'art avec des gens et je la vendais », raconte Alice avec ironie. Ainsi les artistes doivent détourner ou reformuler leurs factures pour les faire passer.

Le statut d'autoentrepreneur est une option couramment utilisée par des graffeurs. Assimilé à un travail dans le secteur du bâtiment ou de la prestation de service, l'avantage du statut est d'être

relativement plus simple d'un point de vue administratif. En l'occurrence, il masque la dimension artistique du travail et ne protège pas socialement (ni chômage, ni retraite).

Thibaud, avant même d'acquérir un statut reconnu, exerce sa pratique dans une logique de débrouille et d'apprentissage, fortement conditionnée par les ressources matérielles disponibles. La question de l'accès au matériel — en particulier les bombes de peinture — apparaît comme un enjeu crucial, à la fois économique et stylistique :

> « J'avais eu aussi pas mal de bombes de peinture, des plans, parce que j'avais pas de statut à cette période-là, cet été. Et donc du coup, quand je faisais des trucs pour Plus de Couleurs, ils me payaient en bombes de peinture et pas en argent. » (Entretien avec Thibaud, 2022).

Cette rémunération « en nature », sous forme de matériel, permet de maintenir une activité régulière sans investissement financier direct, mais révèle aussi les formes d'échange propres à un espace intermédiaire entre amateurisme et professionnalisation. Le matériel devient ici une monnaie d'échange, un levier de continuité dans la pratique :

> « J'avais plein de bombes de peinture et donc je pouvais sortir dehors, peindre, pratiquement, gratuitement […] j'avais pas sorti de l'argent de ma vraie poche pour acheter des bombes. » (Entretien avec Thibaud, 2022).

Le format associatif (association loi 1901) est une autre option pour un artiste urbain permettant de facturer des prestations via une structure existante. Dans cette logique, l'artiste perçoit une part du montant en tant qu'intervenant. Pratique fréquente, mais illégale si l'artiste n'a pas de SIRET ou de statut clair, ce qui ne garantit aucune protection sociale faute de régularité de prestation :

> « C'est soit t'arrêtes certains trucs pour récupérer cet argent-là, ou alors justement ouais, quand je travaillais, c'était pas un problème, quand j'étais au chômage, c'était un peu plus compliqué. » (Entretien avec Thibaud, 2022)

La collaboration avec l'association Plus de Couleurs marque un tournant. En plus de fournir du matériel, elle permet d'accéder à une rémunération via le statut d'artiste-auteur à la Maison des artistes : « Plus de Couleurs m'emploie sur des chantiers en tant qu'artiste-auteur. Et donc ensuite, eux, ils me rémunèrent. » Thibaud n'est pas salarié de l'association Plus de Couleur mais Abel l'est.

Ce système de salariat via une association permet à l'artiste de porter ses projets par la structure culturelle, qui lui reverse un salaire et ouvre droit à la protection sociale.

### 3.3 Arriver, chercher, s'orienter : logiques orientant le choix d'un lieu pour peindre

Les usages de la ville ne se limitent pas à la production artistique : les repères se superposent avec des lieux de détente ou de sociabilité, comme des terrains vagues accessibles à vélo, propices aux barbecues ou aux promenades. La pratique du graffiti, loin d'être dissociée des rythmes de vie, s'imbrique dans un usage quotidien de la ville, dans une cartographie mouvante faite de murs, de liens sociaux, de détours sensibles et d'expérimentations collectives.

Comme pour d'autres artistes rencontrés, Abel lie ses choix de lieux à une logique de proximité, d'accessibilité sans voiture, mais aussi à une mémoire personnelle du territoire. On retrouve ici un usage très situé de l'espace urbain, à la fois pragmatique et affectif.

À son arrivée à Nantes, Abel explore la ville à pied, sans permis ni scooter, à la recherche de lieux accessibles pour peindre. Il s'installe vite dans un périmètre qu'il connaît bien, celui de l'Île de Nantes, qui offre une concentration de murs appréciés : « j'aimais beaucoup peindre ici […] j'ai beaucoup peint sur toute l'île ». Les murs de Vincent Gâche, de la Plage de Saint-Sébastien ou encore celui situé près de Béghin Say – « je relie ce mur à Béghin Say en fait » – forment une cartographie personnelle de la pratique. Il s'y ajoute des éléments de contexte spatial : « tu as une piste cyclable, tu as Béghin Say, des immeubles d'habitats sociaux, l'ancien MIN (marché d'intérêt national) juste à côté ». Cette zone, parfois qualifiée d'un peu isolée, est traversée par une voie ferrée, un critère clé pour repérer des interstices.

Dans son récit, le rapport aux lieux passe aussi par des critères de confort et d'usage : certains murs sont appréciés car « les lieux sont mieux définis, bouchent pas trop », tandis que d'autres, comme les quais de Loire, sont délaissés avec le temps car « le mur est trop petit, j'aime moins y peindre ». Abel mentionne aussi l'évolution de certains spots : « ici j'ai fait du graff illégal avant que ça devienne un terrain légal », comme rue Paul Nizan, ou encore l'effet de saturation : « quand c'est devenu un terrain, ça m'a pas trop plu d'aller peindre là-bas ». Le rapport aux murs s'inscrit donc

dans une temporalité mouvante, entre appropriation initiale et transformations qui modifient l'envie d'y retourner.

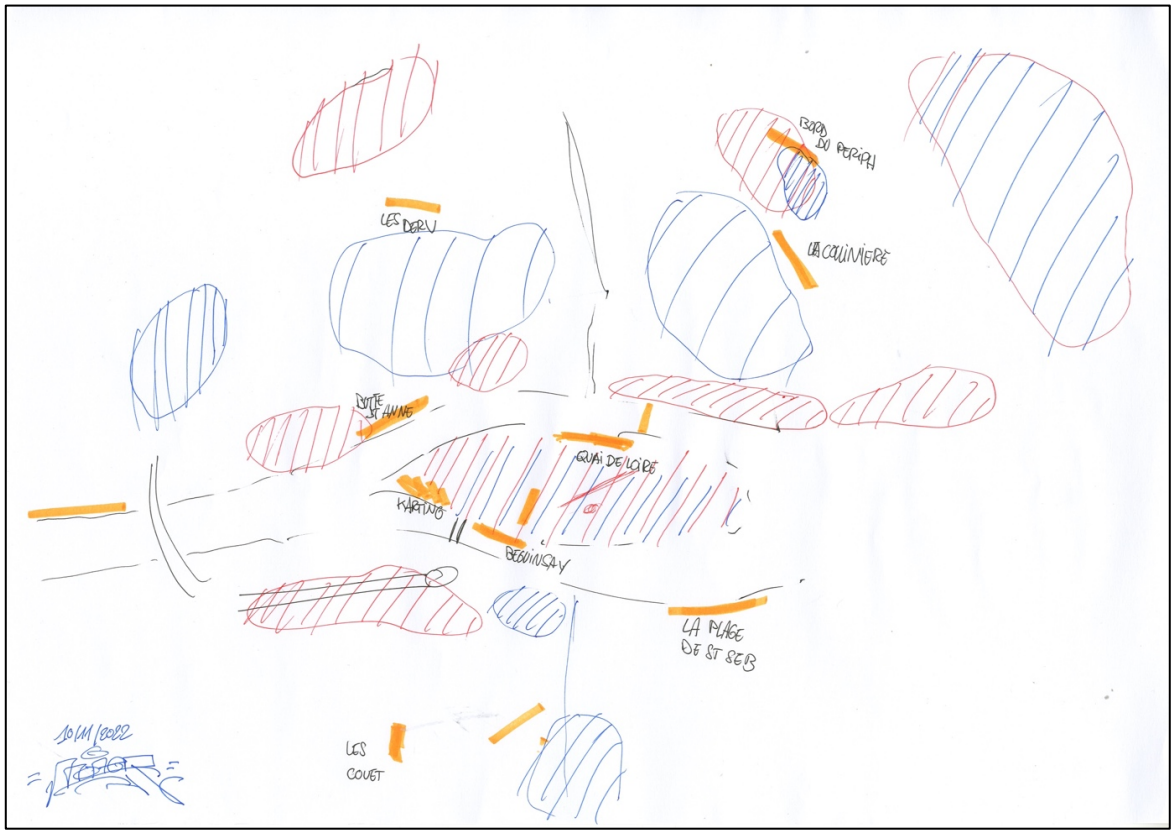



Figure 69 : Carte dessinée par Abel marquant les deux pratiques - légale et vandale - dans à Nantes, 10.11.2022.

La carte réalisée par Abel (Fig. 69) frappe par la précision de ses informations toponymiques et par l'effort de précision de son auteur. Elle combine informations réglementaires, repères urbains et éléments graphiques issus de l'expérience vécue de la ville. Elle indique notamment les zones légales et illégales pour la pratique du street art, la ville étant découpée en secteurs distincts. Le dessin donne ainsi l'impression d'un parcours systématique de l'agglomération, chaque partie de la ville étant investie et commentée à partir des connaissances accumulées par la pratique.

L'organisation spatiale de la carte fait apparaître l'Île de Nantes comme la zone la plus densément travaillée. Ce secteur, au cœur des processus de transformation urbaine, est représenté à travers

une accumulation de repères : chantiers en cours, espaces en mutation, murs disponibles ou investis. L'hôpital en construction y est explicitement signalé, tout comme les nouveaux espaces créés en marge des travaux, identifiés comme des lieux propices à la réalisation de graffitis ou de fresques.

Au-delà de ces repères spatiaux, la carte intègre des éléments graphiques et symboliques qui renseignent sur les usages et les perceptions des lieux. Le skate park Vincent Gâche, premier espace légalisé au centre-ville, est clairement identifié, de même que les murs qui l'entourent. La présence de bulles, d'annotations et de signes graphiques participe à une lecture située de l'espace, où les lieux ne sont pas seulement localisés mais qualifiés en fonction de ce qu'il est possible d'y faire.

Enfin, certains objets et activités potentielles sont suggérés par le dessin, ouvrant la carte à une dimension projective. La mention de la Maison de port, dédiée à « l'art urbain et ses dérivés », située à l'extrémité ouest de l'Île de Nantes, illustre cette articulation entre lieux institutionnalisés et espaces informels. Le fait que tous les lieux ne soient pas représentés souligne le caractère sélectif et expérientiel de la carte : il ne s'agit pas d'un inventaire exhaustif, mais d'une cartographie indigène, façonnée par les pratiques, les circulations et les opportunités perçues par l'auteur.

Plus loin du centre, d'autres terrains jalonnent son parcours : la Collinière, le bord du périphérique, ou encore des murs à la Beaujoire, souvent peints en lien avec des amis habitant à proximité. À la Butte Sainte-Anne, les difficultés d'accès quand il était plus jeune – « il n'y avait qu'un bus pourri pour y aller » – ont aussi influencé ses choix. En périphérie sud, il évoque Bouguenais, les Couëts, ou encore des murs autour du pont des Trois Continents, repérés en vadrouillant.

Le repérage s'accompagne d'une attention particulière aux voies ferrées, un réflexe hérité de sa pratique antérieure, à Tours. Mais à Nantes, « je me suis rendu compte qu'il y avait très peu de murs en fait sur la voie ferrée », ce qui oblige à d'autres stratégies d'exploration. Ces observations révèlent une forme d'adaptation à la géographie spécifique de la ville, ainsi qu'une lecture fine de ses interstices.

### a. Terrain en mutation comme « terrain de jeu »

Les quartiers en transformation urbaine offrent des espaces vacants, en friche ou en travaux, propices à l'expérimentation libre.

> « L'Ile de Nantes […] c'est là que je peins la plupart de temps. Vu que c'est un quartier en pleine mutation et qu'ils sont en train de tout démolir, bah c'est un bon terrain de jeu pour ce que j'aime faire. Tu vois, le chantier du nouveau CHU. Et par là tu vois où là ça ouvre beaucoup de possibilités pour peindre partout ici tu vois. Donc ça c'est sur l'île, dès qu'on sait pas trop où aller le dimanche quoi, on va zoner sur toute cette zone-là. Et du coup on trouve toujours un petit truc à faire. » (Entretien avec Thibaud, décembre 2022)

### b. Marquer le territoire : le graffiti comme forme d'appropriation spatiale

La logique d'occupation de l'espace dans le graffiti ne se limite pas à une recherche de visibilité ou de reconnaissance. Elle repose aussi sur une manière singulière de cartographier la ville, d'y inscrire son passage, de se constituer une géographie intime faite de lieux traversés, connus, investis.

Chez certains artistes passés du vandale au légal, cette grammaire du graffiti continue d'imprégner les choix spatiaux et les récits d'attachement urbain. Abel, par exemple, parle de son désir de peindre sur des murs variés comme d'une manière de « faire circuler son nom dans la ville » — non pour s'approprier un territoire au sens d'une possession exclusive, mais pour y laisser des marques, des repères. « J'aime bien changer de terrain aussi pour avoir ce côté territorial, de se dire : j'ai des peintures un peu partout. »

Ce qui est en jeu ici, c'est moins une revendication d'appropriation qu'un rapport affectif et exploratoire à l'espace urbain : « C'est aussi pour changer d'air... et en même temps, ça fait longtemps que je n'ai pas fait un graff là-bas, ça va être cool de montrer là-bas aussi dans ce coin-là de la ville, j'y viens aussi moi. »

Quand il évoque la pratique illégale, cette dynamique s'accentue : il ne s'agit pas de remplir une absence de graffiti dans un quartier, mais bien d'y inscrire sa propre présence, comme une extension de son propre territoire symbolique :« C'est pas la question d'avoir ou pas du graffiti à ce moment-là. C'est la question que moi, il y a un graffiti là-bas. »

Cette logique, qu'il décrit comme un agrandissement de territoire, participe d'une connaissance située de la ville, qui se constitue par l'expérience directe, l'arpentage, la trace laissée. Abel la compare à un geste de conquête : « C'est comme un explorateur où j'ai planté mon drapeau à droite à gauche… c'est un territoire que je connais, j'ai découvert. » (Abel, 2022).

Le graffiti devient ainsi une manière de s'inscrire dans l'espace urbain sans s'y exhiber. Là où d'autres se prennent en photo dans les lieux qu'ils traversent, Abel affirme : « Je ne me suis jamais senti l'idée de vouloir me mettre en situation dans ce lieu pour dire "regardez, vraiment j'y étais". Par contre, je le fais avec le graffiti. En disant : "bah voilà, moi je la connais aussi, là j'y suis aussi." » (Abel, 2022)

Enfin, même dans des pratiques légales et moins surveillées, le souci de la trace demeure :« Ça m'arrive de vérifier, c'est clair, quand je repasse… Je vais le voir quand même, a minima. »

Ce rapport actif à l'espace urbain, hérité des codes du graffiti vandale, ne se limite pas à une stratégie de reconnaissance ou de conquête. Il engage une forme d'expérience sensible de la ville, où les lieux investis deviennent des repères dans une cartographie personnelle. En inscrivant leurs noms sur des murs, des trains ou des friches, les artistes racontent aussi leur manière d'habiter la ville, d'y circuler, d'y tisser des attachements. Le geste graphique, qu'il soit illégal ou légalisé, devient ainsi un mode d'inscription dans un quotidien urbain, une manière de dire : « je suis là, je vis là, je connais cet endroit ».

Dans les entretiens, cette manière d'être au monde urbain se prolonge souvent dans une réflexion plus large sur le rapport au public, à la routine, à l'environnement immédiat. C'est ce lien entre création, quotidien et espace vécu qui transparaît dans les discours d'artistes — qu'ils viennent du graffiti vandale ou non — lorsqu'ils évoquent leur travail, leurs usages de la ville, et les formes de présence qu'ils y développent.

***« Trucs », traces, transmissions : Observation lors d'une peinture collective – collectif Plus de Couleur, Nantes (1ère partie), du graffiti aux arts plastiques et retour***

J'ai assisté à une session de peinture collective sur un mur « toléré », sur la rive gauche de la Loire. Nous sommes sur le quai de la Loire, à Saint Sébastien, au mur dit « plage »[132] (Fig. 70). Ils sont une dizaine à graffer. Je suis arrivée presque à la fin de leur réalisation. La circulation de la ville s'entend mais on ne la voit pas. Ici, sur le quai, le bruit des bombes de peinture et leur odeur domine l'ambiance. Les graffeurs sont éparpillés devant ce mur qui fait environ 20 mètres de longueur et la Loire coule derrière eux. Ça commence à être difficile de travailler dans cet « atelier ouvert » car il est 18h, le coucher du soleil est déjà en cours et il commence à faire frais. Avec Géry, pour faire l'entretien, nous nous sommes installés sur l'escalier descendant vers le mur, face au fleuve et aux graffeurs.



[132] Le quai de Loire sud, Saint Sébastien, nommé par les graffeurs « La Plage », 8 octobre 2022.



Figure 70 : en haut : niveau inférieur du boulevard sur Loire, appelé « La plage » chez les artistes urbains ; en bas : Boulevard des pas enchantés, Saint Sébastien, Nantes, octobre 2022

A l'écart des autres graffeurs mais dans l'aura du mur en cours de peinture, Géry évoque son parcours géographique et chronologique. Comment un artiste-graffeur marseillais se trouve à Nantes pour peindre le mur d'un lieu culturel nantais ? Il découvre Nantes en 2018, lors de l'événement *Teenage Kicks* coorganisé par l'association Plus de Couleurs. Bien qu'il ne connaisse pas personnellement les organisateurs, « dans le graff, les noms circulent » me dit-il en souriant. Basé à Marseille, il a été invité à Nantes en 2022 pour un événement phare.[133] Sans être pleinement conscient de sa notoriété dans le milieu du graffiti, je réalise qu'il jouit d'une reconnaissance, non seulement dans la sphère parisienne mais aussi parmi les graffeurs français en général. Il qualifie son métier en retraçant les débuts de sa pratique :

> « Je pense que je suis un artiste peintre, c'est mon statut en tout cas auprès de La Maison des Artistes. […] je suis un peintre mais je fais du graffiti. […] on a des choses, je pense, qui sont, avec les années, je me rends compte que, c'est différent peut-être, d'autres artistes peintres. En tout cas, mon parcours, il est autodidacte et est lié vraiment à l'outil bombe et à cet univers du graffiti. Maintenant, j'explore un peu de nouveau, notamment l'abstraction, donc ça me rapproche peut-être plus d'un artiste, d'autres artistes peintres qui ne sont pas issus du graffiti. Mais pour les gens qui connaissent mon graffiti, il y a un lien direct ». (Entretien avec Géry, octobre 2022)

En poursuivant la discussion, je lui demande si, lorsqu'il évoque son côté autodidacte, il fait référence au graffiti ou à la peinture en général. Il répond :

> « Disons que je me suis mis aux arts plastiques via le graffiti. Le graffiti, je l'ai appris, je l'ai vu dans les magazines, je l'ai vu en vrai. Mais toute la technique et l'univers que j'ai créé [ne vient

[133] Le Mur Nantes, évoqué plus en détail dans le chapitre 5.

> pas d'une] formation puisque ça n'existe pas vraiment. Après j'ai fait un bac en arts appliqués. Et après j'ai fait une formation de graphiste en alternance où j'ai appris le métier de graphiste. J'ai pas... J'ai pas...Voilà, tout ce qui est histoire de l'art, je l'ai fait jusqu'au niveau bac, quoi ». (Entretien avec Géry, octobre 2022)

Le parcours de Géry, qui lui permet de pratiquer le graffiti et d'évoluer vers l'art urbain, témoigne d'un intérêt progressif. Il n'est pas bénéficiaire d'une culture urbaine native, ses références se sont construites au fur et à mesure, comme on cherche un mur à peindre pour pouvoir montrer ce dont on est capable :

> « Parce que moi c'était une génération rap, et il y avait aussi des magazines dans les bureaux de presse. Puis on commençait à en voir, même moi. J'ai grandi dans un milieu, on va dire, quasi rural, en tout cas à la campagne. Et il y avait des graffs autour de moi. Donc c'est ça qui m'a intrigué, m'a fait pousser. Donc j'avais quand même déjà des magazines spécialisés, après il y a eu des boutiques spécialisées. » (Entretien avec Géry, octobre 2022)

Les graffeurs rangent leur matériel et déjà quelques curieux regardent le nouveau mur. Impossible de poursuivre sa peinture, il fait maintenant complètement nuit. Je reprends la conversation avec Ary, un autre graffeur (à suivre).

### c. Grammaire partagée du graffiti vandale : parler de son rapport au quotidien, au public et à l'espace

Si la grammaire du graffiti vandale révèle une manière d'investir l'espace urbain avec intensité, elle ne saurait résumer à elle seule la diversité des rapports que les artistes entretiennent avec la ville. Derrière les gestes de marquage, c'est aussi une relation intime et quotidienne à l'environnement urbain, construite par l'expérience répétée des lieux, des circulations et des publics, qui se donne à lire dans les trajectoires et les récits des artistes.

Dans les entretiens, cette dimension du quotidien revient fréquemment, comme un arrière-plan sensible de la pratique. L'acte de peindre, de coller, d'exposer ou simplement d'arpenter la ville devient un moyen de se relier au rythme de la rue, au regard des passants, aux ambiances changeantes d'un quartier. Pour certains, c'est une manière de garder le lien avec un territoire vécu ; pour d'autres, une stratégie pour se rendre visible, provoquer l'échange ou transformer la routine.

Ces lieux d'intervention ne sont pas forcément choisis pour leur esthétique ou leur tranquillité. Ils sont souvent traversés, bruyants, en marge, ou difficiles d'accès. Ce sont des espaces du quotidien urbain que l'on parcourt sans s'y attarder, comme les voies ferrées, les échangeurs, les ponts ou les abords d'autoroutes. Leur fonction n'est pas de durer mais d'exister dans le regard furtif des passants, des automobilistes ou des usagers du train.

Par exemple, peindre sur les trains, les palissades, les voies ferrées, les ponts et les murs d'autoroute constitue le socle d'une pratique considérée comme « classique », voire légitime dans ce milieu. Ce sont les lieux emblématiques d'un graffiti en mouvement, à haute visibilité et à haute prise de risque. Pour les graffeurs, ces supports offrent une reconnaissance implicite, une manière de prouver leur présence dans des espaces réputés difficiles.

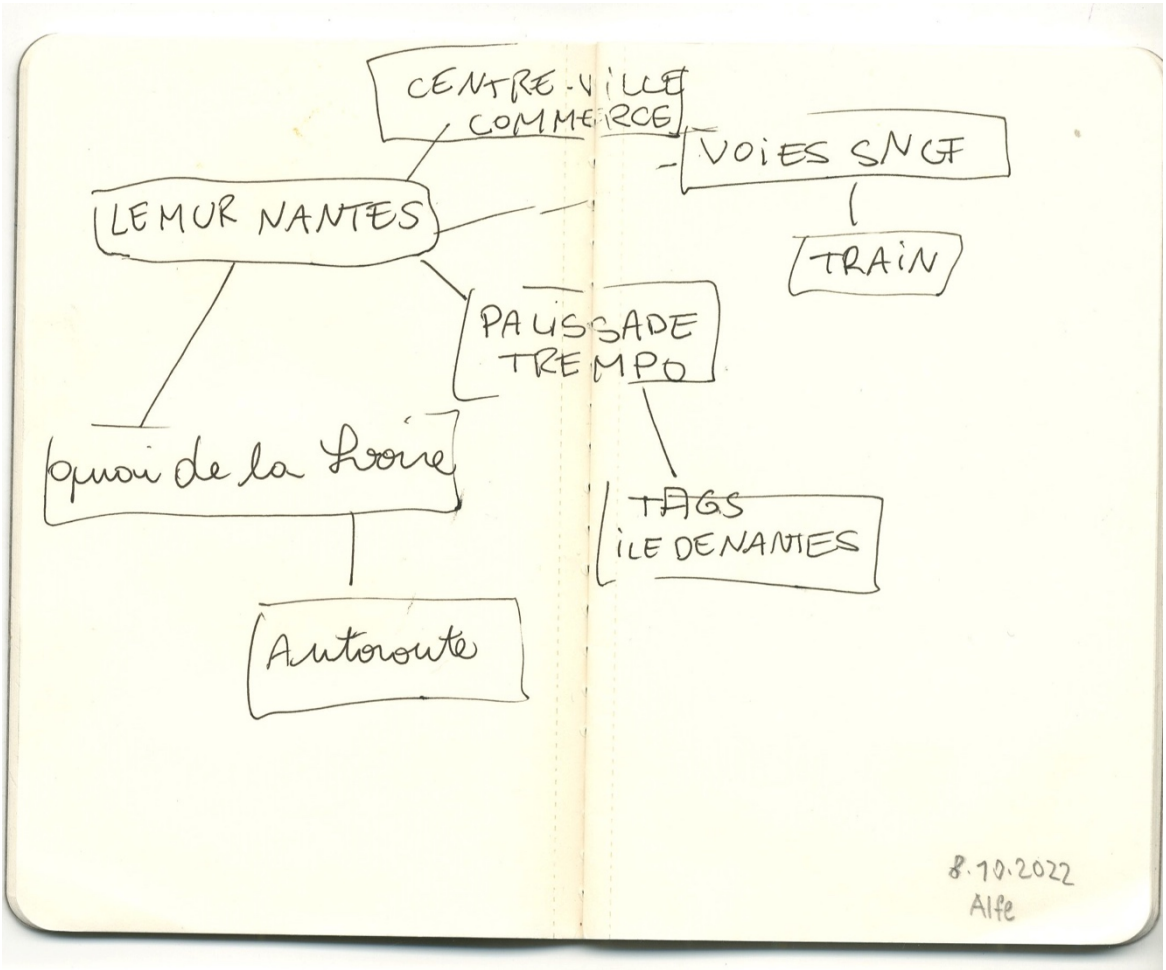



Figure 71 : Carte dessinée par Géry, 08.10.2022

> « Je fais de l'auto. Je ne fais pas assez d'autoroute, mais sinon je fais des tags, palissade, train, voie SNCF, centre-ville. Là, si tu fais ça, t'es ce qu'on appelle un king. » (Géry, 2022)

Comme le décrit, Géry il y a une hiérarchie interne au milieu du graffiti : intervenir sur ces supports visibles et risqués — trains, voies SNCF, autoroutes — confère un statut de respect, une reconnaissance symbolique qui s'acquiert par la persistance et la prise de risque (Fig. 71).

L'autoroute et la voie ferrée sont notamment des supports historiques, souvent qualifiés de « mythiques », parce que rarement nettoyés, recouverts de multiples couches de tags et de pièces. Ces espaces deviennent ainsi des archives en acte du graffiti, des surfaces saturées de noms qui se superposent, se chevauchent, s'effacent ou persistent au fil du temps et des décisions municipales ou institutionnelles.

> « À Marseille, la scène elle est beaucoup sur l'autoroute et sur la voie ferrée. Et maintenant le centre-ville aussi. Mais l'autoroute, c'est historique, en fait il n'a jamais été effacé. Donc il y a des couches et des couches, très très graffiti. » (Géry, 2022)

Ce rapport à la mémoire des lieux renforce le sentiment d'appartenance à une scène et à une tradition. Les artistes savent qu'ils s'inscrivent dans une histoire collective faite de strates visibles et de signes laissés par d'autres.

Sur les trains, les graffeurs peuvent aussi choisir d'utiliser des *blazes mytho*, c'est-à-dire des pseudonymes différents de leur nom habituel, afin de peindre plus librement sans risquer d'être identifiés. Cette stratégie leur permet de rester actifs tout en brouillant les pistes : peindre devient un jeu de masque, de disparition et de réapparition. « Sur les trains on fait ce qu'on appelle des blazes mytho, ça veut dire tu changes de nom. Comme ça, tu es tranquille. » (Géry, 2022)

Enfin, la logique d'occupation de l'espace suit une dynamique d'extension continue. Chaque intervention en appelle une autre. Un mur partiellement rempli est perçu comme une invitation à agir. Le paysage urbain devient un chantier ouvert, sans fin. « Le tag amène le tag, après, c'est ce qu'on dit nous. Quand il y a à un endroit, on dit "ah, bah, il y a encore de la place". Après, c'est sans fin. » (Géry, 2022)

Ces coutumes structurent un mode de présence dans la ville fondée sur l'incursion, l'endurance, l'appropriation de territoires mobiles ou marginaux. Elles contribuent à déterminer la place des artistes dans leur communauté, tout en produisant un lien actif, sensoriel et codifié à l'environnement urbain.

### *« Trucs », traces, transmissions : Observation lors d'une peinture collective – collectif Plus de Couleur, Nantes (2ème partie), transmission avec ou sans lieu dédié*

Les autres commencent à ranger : les bombes de peinture sont par terre, au milieu des murs, rassemblées. Je suis Géry pour participer à leur conversation en tant que seule femme sur ce spot. Géry prend plusieurs photos. Je passe devant les fresques fraichement peintes et remarque : « c'est drôle, plus on regarde, plus on sent la particularité de chaque figure graphique. C'est un travail…… très visuel à… C'est comme si on éduquait son œil pour apprécier. » J'arrive à côté d'Ary et Géry. Celui-ci discute avec Abel sur la fresque de ce dernier. Je m'apprête à discuter avec Ary. Abel m'avait dit qu'il voudrait bien faire un entretien avec moi, si nécessaire. Il a un peu l'air d'un « grand frère ». Je ne sais pas pourquoi, je n'aurais pas été surprise de voir des canettes de bière devant les graffeurs qui avaient fini de peindre. Mais non, il n'y a rien d'autre que quelques bouteilles d'eau. Abel replie l'échelle sur laquelle il vient de monter pour peindre le haut de son graffiti. Je suis seul avec Ary, Géry est avec Abel en train de lui parler. Frask (Ary l'a appelé ainsi) est un peu plus loin avec l'autre jeune graffeur.

Géry, habitant actuellement à Marseille, compare le milieu de l'art urbain nantais, avec sa ville :

> « j'ai l'impression qu'eux [le milieu de l'art urbain nantais] justement, ils sont dans ce truc-là, d'avoir un peu des générations différentes et ils ont avec leur atelier, vraiment un lieu dédié. Sinon, dans toutes les villes, la boutique reste un lieu où la culture… Où les gens se croisent... La formation de réseau se fait par un lieu dédié aux graffeurs en dehors de spot, en tout cas à Marseille, il n'y a pas d'autre lieu. Le magasin **de bombes** est là où tout le monde se croise. Ca s'organise pas comme ça, c'est beaucoup plus… C'est pas organisé. Par exemple, à Paris, moi, justement, quand on faisait… Il y avait la Gare du Nord, et à un moment, il y avait une scène où les gens peignaient à la **Gare du Nord**, bah, **on se croisait sur les quais, donc les gens prenaient contact comme ça**. A **Paris, non plus il n'y a aucun lieu mais c'est la volonté du graffeur d'être avec son équipe et d'être dans son coin. »**

La différence de Nantes est dans l'existence d'un atelier, d'un lieu qui n'est donc ni là où l'on pratique, ni là où l'on s'approvisionne en peinture mais un véritable chez soi d'artiste. Il est à noter que ni Paris, ni Marseille n'offrent une telle option selon Géry.

> « Après dans l'art urbain, parce que du coup je suis pas trop graffiti, mais dans l'art urbain il n'y a pas de lieu où ça se mélange spécialement. Après **on se connaît des projets en fait, entre les projets.** C'est à dire que moi je vais peut-être faire assistance, ça m'arrive des fois d'assister un artiste. C'est plus dans le professionnel que je vais rencontrer d'autres artistes urbains. J'ai rencontré un grec l'an dernier que j'ai assisté pour un projet à Marseille. Abel je l'avais rencontré à Cassis pour une vente aux enchères d'œuvres d'art. Les rencontres se font donc autour d'un spot que l'on investit ou dans le cadre d'une pièce que l'on crée en collaboration. Donc c'est là, c'est plus sur les événements qu'on va avoir et les festivals par exemple. C'est plus ça. **Mais un truc au quotidien, en tout cas, à Marseille, il n'y a pas de lieu dédié**. » (Géry, 2022).

L'absence de ce que Géry appelle le « lieu dédié » pousse les artistes à nouer connaissance en s'assistant mutuellement. C'est une sociabilité solidaire que nécessitent certaines œuvres de grande envergure ou certains festivals tout en favorisant un certain entre-soi autour d'évènements spécifiques.

### d. Un atelier à ciel ouvert

Dans le graff vandale la recherche de lieu est constante, il est en quelque façon, l'équivalent de l'atelier de l'artiste, là où il s'entraine :

> « Moi **je repère toujours, dans cette idée d'avoir un lieu. Je parle pour le graff vandale**. Justement, cette idée d'avoir un graff qui va rester longtemps, peut-être 5-6 ans, je ne le choisis pas au hasard. Je sais que tel endroit n'est pas effacé, que la flemme de la boutique… Elle est tout le temps fermé ! Donc je sais que ça va faire chier personne, puisque la boutique est fermée. Je sais que c'est pas effacé parce que je sais pas pourquoi mais la mairie ne veut pas… ne s'en occupe pas, de tel ou tel quartier parce que … donc ça passe voilà moi j'y vais que comme ça. » (Géry, 2022)

Parmi les graffeurs se partageant cet espace, certains sont encore concentrés sur les contours de leur pièce, d'autres déjà en train de ranger les bombes, comme Abel qui aligne méthodiquement ses Montana au sol. Une atmosphère détendue, une sorte de calme qui se fait sentir avec la tombée de la nuit.

A côté d'Ary je garde le silence avec le sentiment d'être hors milieu. Quarantenaire, il est membre de longue date du collectif Plus de couleur, il incarne une génération plus ancienne de graffeurs, comme un repère dans le paysage nantais. Il parle des plus jeunes avec des expressions ambiguës : « Il est un peu validé… » Le mot sonne à la fois comme un compliment et comme un verdict. Être validé, c'est être reconnu par ses pairs dans un univers codé, fermé, aux règles implicites. Ary est autodidacte ; il a commencé à Brest, puis a été « validé » à Paris, dans ce qu'il appelle « un petit milieu underground, avec des codes et des machins, des ragots spécifiques vraiment un délire quoi ». Il sourit en regardant Géry : « On ne s'est jamais croisé, même à Paris. Mais en 2018, quand je suis venu à Nantes pour la jam Graffiti, il était là. »

Géry, plus jeune, apprécie ce qu'il appelle « l'ambiance bienveillante » du milieu nantais.

> « Les petits jeunes viendront un peu sketcher, et ça c'est pas dans toutes les villes. Et pourtant ça reste quelque chose de très graffiti. Mais ça, en France, ça s'est un peu perdu… Parce qu'il y a beaucoup d'embrouilles entre les gens. » (Géry, 2022)

Ici, dit-il, il y a encore des endroits où l'on peut peindre sans que ça tourne mal, sans pression. L'atelier du collectif joue ce rôle : un lieu tampon entre vandale et légal, entre tradition et institution. Un endroit qui accueille plusieurs générations, où les anciens transmettent, parfois malgré eux.

Ary parle avec nostalgie de Brest :

> « Là-bas, les anciens nous disaient : "Hey les jeunes, venez, on s'emmerde, on va moisir". Au contraire d'autres villes où les vieux empêchent les jeunes de peindre. »

La transmission n'a pourtant rien d'automatique. Géry confie qu'il n'a pas grandi dans une scène où l'on prenait les jeunes sous son aile :

> « On s'est construits tout seuls. Voilà. Du coup, maintenant, je l'ai pas trop ce truc. Je trouve ça génial pourtant. C'est un aspect que je n'ai pas développé dans mon graff. Des fois je regrette un peu… »

Ces paroles esquissent une cartographie affective du graffiti, faite de relations interpersonnelles, de circulation entre villes, de souvenirs marqués au mur.

Il y a chez les graffeurs cette obsession partagée : laisser une trace. Une pratique vandale au départ – apposer son nom là où il ne devrait pas être – mais qui se prolonge parfois dans des cadres plus permissifs. Une forme de parasite artistique qui occupe l'espace, marque la trace d'un passage sans nécessairement y avoir été invité.

> « Pour moi, c'est laisser la trace de mon passage. Les gens disent : "comme les gangs", non, pas comme les gangs, c'est pas chez eux… Moi je laisse ça plutôt comme les soldats allemands, tu vois ? Ils étaient passés par là. Moi aussi. » (Ary)

(À suivre)

### e. Les ambitions cartographiques du graffeur : une signature mouvante

Cette logique du passage et de trace rejoint une volonté cartographique. Géry évoque un projet de fanzine : « Je voulais faire une carte avec des photos de mes peintures. Je dessinais à différents endroits, puis sur la carte, ça faisait une étoile. » On comprend alors que les murs peints ne sont pas de simples supports. Ce sont des balises biographiques. Les graffeurs tissent leur histoire dans la ville, entre des espaces de tolérance et des prises de risque. Chaque « truc » peint devient un point d'ancrage, un lieu de mémoire, une trace située dans une trajectoire plus vaste – parfois locale, parfois mondiale. « Maintenant aujourd'hui, le truc il est international, voire mondial. L'idée c'est d'aller dans le monde entier pour répandre son nom. » (Géry, 2022)

Outre ce réseau de points sur une carte intérieure, ce qui se joue à Nantes, dans ce moment de peinture collective, c'est donc un entrelacement : celui de générations, de récits personnels, de pratiques plus ou moins tolérées. Le graffiti vandale n'est jamais tout à fait séparé du reste. Il déborde les cadres, mais il s'y faufile aussi, trouvant parfois des formes d'acceptation, des lieux de passage. Une porosité féconde entre l'illégal et le visible, entre les murs de la ville et les cartes mentales des artistes.

C'est aussi l'histoire de visages dissimulés. Le pseudonyme, ou blaze, fonctionne comme une identité parallèle, façonnée dans la reconnaissance des pairs.

> « Le principe, c'est que si tu choisis un blaze, un pseudonyme, tu peux être reconnu par tes pairs, briller, être vu… Ça fait toujours plaisir quand un mec te dit : "Tiens, je t'ai vu là, je crois dans le lieu" » (Ary, 2022)

Cette reconnaissance n'a rien d'une quête de célébrité publique : elle passe par la circulation des pièces, par la mémoire urbaine des lieux. Être vu, c'est être reconnu à travers le trait, non en tant qu'individu. « Ça ne veut pas dire que t'es le meilleur. Juste au moins, tu te reconnais. » (Géry, 2022). Le blaze devient alors l'objet d'une dissociation assumée entre l'artiste et la personne civile :

> « Moi, je veux pas mettre ma gueule à côté de mes graffs. Les gens, ils voient mes graffs, ils s'imaginent des choses sur le graff. Je veux pas qu'ils s'identifient à ma tête. Ma tête, c'est ma tête. Et il a sa propre tête. Il a sa propre identité. » (Ary, 2022)

Le graffeur, comme le performeur masqué, compose un personnage – un double – qui agit dans l'espace public à sa place. « C'est un gars qui met un masque. C'est un peu Daft Punk. Daft Punk, c'est ça le graffiti pour moi. » (Ary, 2022)

L'artiste existe ainsi dans le regard des autres, mais sur un mode crypté, filtré, volontairement ambigu. Le mur devient une scène, un lieu de projection, où s'exprime une identité artistique indépendante du quotidien.

Même le processus de création répond à cette logique d'émancipation personnelle.

> « Je sais pas à quel moment il y a de l'impro, à quel moment il y a une construction… Mais après je m'écarte. Au niveau des couleurs, c'est impro totale par rapport à ce que je gère. » (Ary, 2022)

Il peint à partir d'un « fond à zéro », en piochant des couleurs dans l'atelier, au gré de ce qu'il appelle ses « recettes » — un art intuitif, nourri d'expérience, sans dessin préparatoire, presque méditatif.

Au fil des échanges, le portrait d'Ary s'affine : il n'est pas seulement un « ancien » reconnu, mais une figure du graffiti qui défend l'idée que le visage ne compte pas, que la trace laissée par le blaze est plus forte que celle du corps. Une posture partagée par beaucoup, qui refusent l'injonction à s'exposer. Le graffeur n'est pas un sujet identifiable, mais une signature mouvante dans l'espace urbain.

## 3.4 S'ancrer dans un milieu masculin en tant qu'artiste urbaine

On peut se demander quels savoir-faire circulent entre pairs, et dans quel contexte les femmes s'en emparent ou les réinterprètent. Pour comprendre ce que leur position permet de révéler du fonctionnement global du monde de l'art urbain : ses exclusions, ses normes implicites, ses transmissions inégalitaires, mais aussi ses marges d'invention, le destin des femmes artistes est riche en observations. Les voix recueillies ici — qu'elles soient discrètes ou incisives — témoignent d'une volonté de faire œuvre autrement, de laisser des traces dans la ville tout en déjouant les assignations.

***« Trucs », traces, transmissions : Observation lors d'une peinture collective – collectif Plus de Couleur, Nantes (3ème partie), une femme parmi les hommes***

À côté d'Ary, je recommence à chercher mes mots, car les termes que j'utilise n'ont ni l'argot, ni l'allure d'une personne qui comprend le graffiti. Ary, utilise un terme comme « hot for fame » sans faire d'effort pour que je comprenne. Même si je le traduis directement de l'anglais, je n'arrive pas à saisir le sens exact. Il parle sans me regarder en face, mais je sens qu'il fait preuve d'une flexibilité qui vient du fait que Géry a répondu ouvertement à mes questions après son entretien avec moi.

Néanmoins, même si je pense me sentir à l'aise après mon entretien avec Géry, une tension persiste. En tant que femme, avec un accent étranger, menant l'enquête à des fins universitaires, mon manque évident de connaissance de la culture du graffiti et, en ajoutant à cela le fait de me tenir devant le graffiti qu'ils viennent de terminer et de poser des questions sur leur travail à un groupe de graffeurs exclusivement masculin, crée une hésitation qui est difficile à définir. Même si je suis à l'aise parce que je connais Abel et Géry, je sens que je dois obtenir la validation d'Ary, pour expliquer ma présence, à ce moment-là. Comme un graffeur amateur qui attend la validation de ses supérieurs.

(Fin de la note d'observation lors d'une peinture collective – collectif Plus de Couleur, Nantes).

***

Le monde du street art est souvent perçu comme un territoire masculin : un champ d'action codé par la transgression, la prise de risque, l'appropriation physique de l'espace urbain. Longtemps, l'image dominante du graffeur téméraire, actif la nuit, courant sur les toits ou escaladant les

palissades, a renforcé cette représentation. Pourtant, cette vision masque la réalité d'une scène plus diverse, dans laquelle des femmes prennent pleinement part, souvent à contre-courant, en inventant leurs propres manières de faire.

Comme le souligne Alessandra Mattanza dans *Street Art : un regard de femmes* (Mattanza 2022), les street artists féminines, bien que peu nombreuses, sont bel et bien présentes, et leur travail illustre avec force la richesse et la pluralité de cette forme d'art. Certaines, comme Shamsia Hassani, expriment par leurs œuvres des réalités sociales douloureuses, marquées par des contextes politiques oppressants. D'autres, à l'image de Lady Pink ou d'AIKO, résistent aux assignations genrées ou réinvestissent l'imaginaire de la sexualité féminine. Ces artistes tracent des voies singulières, où s'entrelacent luttes, récits de vie, héritages et réinventions stylistiques. Leurs interventions dans l'espace public ne se contentent pas de laisser une trace sur les murs : elles participent activement à reconfigurer les récits de la ville et les contours d'un monde de l'art longtemps genré.

Dans les récits des graffeurs rencontrés, l'univers du graffiti apparaît marqué par une sociabilité fortement masculine. Le vocabulaire utilisé pour décrire la pratique — entre « mecs », « bandes », « héros de la ville » — dessine un monde d'aventure, de débrouille, de virées nocturnes et de transgressions, où les corps se faufilent, escaladent, courent, évitent. Un monde qui valorise la prise de risque et la présence physique dans l'espace urbain, souvent associé à une forme masculine de courage.

Pourtant, quelques figures féminines émergent au détour des conversations : Yubia, Zoya, Bull, Fancy, Kitza, Diva, Malice. Elles sont citées comme des exceptions, parfois découvertes « par surprise », lorsque derrière un blaze supposé masculin se cache une femme. La parole des graffeurs hésite entre admiration et indifférence, entre reconnaissance et réduction à l'anecdotique : « Bikof est une fille ? » pourra s'étonne l'un d'eux, entre deux rires.

### a. Percevoir la ville au féminin et au masculin : le graff, un acte d'occupation

Dans l'univers du graffiti où l'identité se construit d'abord à travers un pseudonyme, la distinction de genre peut se brouiller. « Tu vois des blazes, tu sais pas si c'est un homme ou une femme », résume Abel. Ce flou, longtemps entretenu, semble se dissiper à mesure que les réseaux sociaux

permettent de découvrir les visages derrière les œuvres. « Avec Instagram, tu as une story, un truc, tu te dis "ah tiens, en fait, c'est une fille qui est derrière ça". »

Mais cette affirmation croissante ne suffit pas à effacer les obstacles matériels et symboliques auxquels les femmes sont confrontées. Graffer seule, par exemple, reste largement plus difficile pour une femme que pour un homme. Alice, graffeuse, le formule ainsi : « Voilà, même les garçons ne sortent plus, mais quand tu es une meuf toute seule, oublie. » À l'inverse, Éric décrit une expérience de liberté : « Je partais tout seul, 22h, 23h, je me baladais, je rentrais à 3h du mat' et je faisais un grand circuit tout seul. » Le contraste est net. Là où certains hommes évoquent le plaisir d'un repérage nocturne en solitaire, les femmes doivent composer avec un sentiment de vulnérabilité permanent : « C'est dangereux en fait. Après, là on parle de la dangerosité en général, de la ville », précise Alice.

Ce déséquilibre n'est pas seulement lié au contexte nocturne. Il rejaillit aussi sur les formes de sociabilité dans le milieu. Les sessions collectives entre femmes sont bien moins fréquentes que celles entre hommes, et l'idée même de peindre ensemble peut entrer en tension avec le besoin d'autonomie que certaines revendiquent. « J'aime pas ça moi », dit Alice à propos de peindre juste pour ne pas être seule. « Ce que j'aime dans le graffiti, c'est que c'est une pratique que je peux faire seule, de base. » Cette solitude choisie n'empêche pas les collaborations, mais elle souligne le paradoxe : vouloir s'approprier la rue en tant que femme, tout en y restant exposée.

Le graffiti devient alors un acte d'occupation autant que d'expression. Il matérialise une présence dans un espace urbain historiquement masculin : « La rue pour une femme seule… c'est pas un milieu qu'on s'approprie, normalement », poursuit Alice. « La rue est un espace d'assises pour les hommes, un espace de passage pour les femmes. Et là, avec le graffiti, on impose qu'on était là, on fait un truc même grand comme ça, on écrit notre nom. » Cette signature prend une dimension politique. Mais elle n'efface pas les formes insidieuses de domination. Alice raconte comment, alors qu'elle peignait dans un lieu qu'elle fréquente souvent, un homme l'a photographiée à son insu et a diffusé l'image avec une légende mensongère sur les réseaux sociaux : « Il avait mis une photo de moi en disant que j'étais sa petite copine. »

Ces expériences rappellent que, même lorsque les femmes accèdent à une certaine reconnaissance dans le monde du graffiti, leur légitimité peut être remise en cause ou récupérée.

La médiatisation et l'élargissement des pratiques, perceptibles sur les réseaux sociaux, n'effacent pas les rapports de pouvoir genrés. « Il y en a de plus en plus », note Ary à propos des graffeuses, tout en évoquant les injonctions extérieures pour inclure des femmes dans les programmations officielles. Au Mur Nantes, par exemple, il résume la pression des institutions ou mécènes : « Il fallait des nanas, des nanas, des nanas. » Cette demande de parité contraste avec les modes de sélection « organiques » qui régissent la plupart des invitations masculines, basées sur la réputation ou les réseaux.

Ainsi, même exposées, médiatisées ou « programmées », les graffeuses restent souvent dans une position ambivalente : visibles mais marginales, présentes mais assignées à représenter une exception plus qu'une normalité.

*Les femmes existent, mais ailleurs*

Certaines figures féminines marquent pourtant les mémoires et les débuts de la pratique de l'art urbain. Ary évoque Miss Van, qu'il connaissait « par les copines de sa cousine », une artiste reconnue, désormais exposée internationalement dans plusieurs galeries, qui peignait des figures féminines expressives, loin de la lettre et du style classique du graffiti (voir figure 71). Mais là encore, une distinction est faite : « Elle faisait pas de lettres. » Comme si, dans ce monde, maîtriser la lettre — geste hautement codé et valorisé — restait un territoire réservé.

Les figures féminines apparaissent ainsi plus souvent en périphérie du style « pur graffiti », associées à d'autres formes (illustration, personnages, esthétique *girly*) ou à d'autres fonctions (copines de tagueurs, participantes occasionnelles). Cette marginalisation des pratiques féminines peut être comprise comme une combinaison de normes esthétiques, d'injonctions sociales, et de formes de socialisation masculines difficilement accessibles.

À travers les échanges, une certaine ouverture se dessine néanmoins. Les artistes évoquent les nouvelles générations, l'importance des réseaux sociaux, la manière dont les filles « se montrent plus », « se lancent », « profitent de l'effet d'entraînement ». Si la pratique reste perçue comme historiquement masculine — comme l'a dit Géry « à la base, c'était un truc de mecs » —, les représentations évoluent peu à peu. Le graffiti se démocratise, les figures féminines se multiplient, et les récits se diversifient.

Mais pour que cette mixité prenne véritablement forme, encore faut-il que les récits masculins cessent d'incarner la norme implicite. Car ce que ces dialogues laissent aussi entendre, c'est combien la parole même sur les femmes dans le graffiti est captée — et parfois confisquée — par les hommes.




Figure 71 : un personnage signé par Miss Van ©Pinterest

*Des femmes reconnaissables dans l'art urbain nantais : Rouge Hartley, LudyBug, Makiko Furuich, Bouda*

Si les échanges menés lors de l'enquête prennent place dans un milieu très ancré dans la culture du graffiti — avec ses codes esthétiques, ses règles implicites et ses formes de reconnaissance spécifiques —, c'est à l'intérieur de ce cadre que l'évocation des figures féminines prend tout son

sens. Dans cet univers largement masculinisé, la place des femmes reste souvent pensée en creux, à travers l'absence, la rareté ou la marginalité. Pourtant, lorsqu'on élargit la focale à l'ensemble des pratiques artistiques dans l'espace public, d'autres formes de présence féminine se révèlent, notamment dans le champ de l'art urbain contemporain. Ces formes ne s'inscrivent pas toujours dans une filiation directe avec le graffiti, mais elles traduisent une appropriation de l'espace urbain par des artistes femmes, souvent via des commandes, des projets collaboratifs ou des interventions ponctuelles. C'est dans cette perspective que peuvent être abordés plusieurs exemples significatifs rencontrés à Nantes.

En dehors des graffeurs, où trouve-t-on les femmes dans l'art urbain nantais et quel est leur rapport à la rue ? Cette question de parité s'incarne aussi dans la programmation des projets artistiques. L'ouverture du projet Le Mur Nantes s'est faite avec l'artiste Rouge Hartley. Comme le rappelle Abel, membre du collectif Plus de Couleurs, l'exigence de parité a constitué une contrainte importante dans l'organisation du projet, en raison des budgets serrés et du déséquilibre numérique entre artistes hommes et femmes dans l'art urbain.

Rouge, artiste-peintre bordelaise, a réalisé en cinq jours une fresque monumentale (Fig. 72), qui s'inscrit dans l'espace urbain nantais en proposant un regard sensible sur le poids des tâches du quotidien.

Mais ce choix n'est pas sans générer un certain malaise : programmer une femme parce qu'elle est une femme, ou pour la qualité de son travail ? Rouge elle-même, avec une ironie incisive, désigne sa place comme celle du « quota vagin » du projet. Une formule choc qu'elle confie à Abel, et qui traduit autant une dénonciation qu'un retournement stratégique : s'approprier ce statut imposé pour mieux le désamorcer.

À cette logique de quota que les organisateurs assument à demi-mot, Rouge répond aussi par une position réflexive sur son inscription dans le champ de l'art urbain. Elle revendique une pratique située, mais refuse l'étiquette de « street artiste », au nom d'une exigence de cohérence historique et sociale :

> « Je ne me considère pas comme étant street artiste, car je trouve que cela me ferait bénéficier d'une aura contre-culturelle qui n'est pas légitime. C'est un courant déterminé par une forme particulière de condition d'existence de la production artistique, forgée dans les années 80 par le Graffiti new-yorkais. Or, je fais partie d'une génération qui n'a jamais eu à éprouver de

> résistance quant au fait de peindre dehors. Est-il légitime lorsqu'on est né dans une famille relativement aisée, qu'on a toujours eu un atelier, de revendiquer la même identité ? Il faudrait peut-être apprendre à déconnecter le Street art de son aura rebelle, finalement spéculative. Je ne viens pas personnellement d'un milieu aisé ; et je ne pense pas par ailleurs qu'il faille être défavorisé pour acquérir une légitimité. Ce n'est pas ce que je dis. Je pense simplement qu'il faut manier avec prudence l'aura des autres, et être conscient de son champ à la lumière d'un héritage. » [134]

Cette prise de parole vient complexifier les débats sur la parité et la visibilité des femmes dans l'art urbain : elle ne se limite pas à une logique d'accès ou de réparation. Elle invite à penser l'art urbain dans ses lignes de continuité et de rupture avec le graffiti, et interroge en creux les postures symboliques associées à ces termes.

[134] En ligne, consulté le 27/05/2025 https://qgdesartistes.fr/rouge/

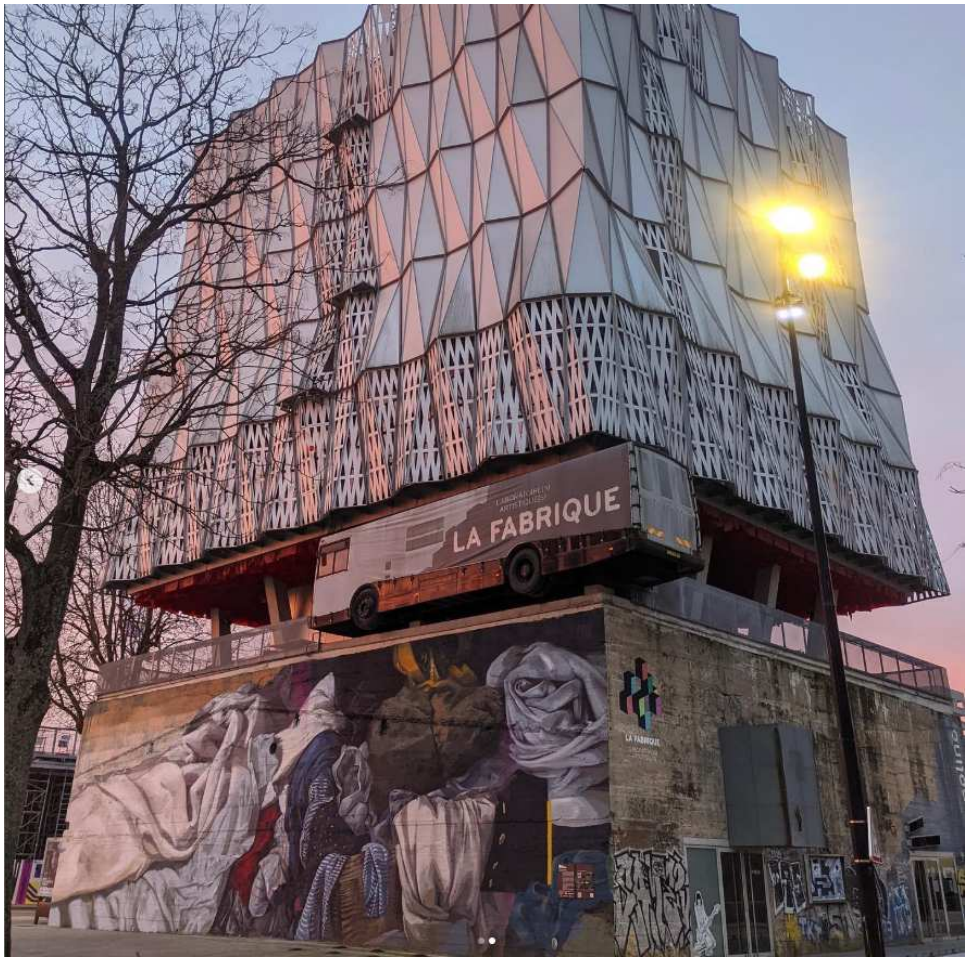



Figure 72 Réalisée en 5 jours par l'artiste-peintre @rouge.hartley, s'inscrit dans l'espace urbain nantais et propose au public un regard sensible et interrogateur sur le poids des taches du quotidien. ©lemurnantes 01/2021

D'autres artistes, comme LadyBug, montrent comment les femmes investissent l'espace public par des projets aux formats variés, souvent articulés à des commandes ou des initiatives institutionnelles. Graphiste de formation, LadyBug se lance comme artiste indépendante en 2018 après dix années de salariat. Elle réalise des portraits, souvent de figures noires, qu'elle revendique comme un marqueur de ses engagements politiques. Sollicitée dans le cadre de dispositifs publics, elle intervient notamment pour les 110 ans de l'entreprise nantaise Nature et Aliments, dans le cadre du Programme d'action culturelle en entreprise porté par Nantes

Métropole.[135] Elle y conçoit deux fresques : une œuvre en solo représentant le fondateur de l'entreprise, et une œuvre participative avec les salariés autour de motifs végétaux et animaliers. Elle participe également à des projets internationaux (comme une fresque pour une école musulmane à Kampala, en Ouganda, en partenariat avec la plateforme *We need art*), conçoit l'affiche de la saison 2022 de Pannonica (scène nantaise de jazz et de musique expérimentale).

Enfin, la plasticienne Makiko Furuichi, née au Japon et ancienne étudiante des Beaux-Arts de Nantes, a été invitée en 2024 à réaliser une fresque au sol dans le cadre du réaménagement de la rue Voltaire.[136] Ce projet ponctuel — une œuvre éphémère, peinte directement sur la chaussée — visait à introduire de la couleur et une dimension sensible dans le paysage urbain quotidien. Son travail dialogue ici avec le sol de la ville, dans un geste à la fois esthétique et convivial. Elle est également impliquée dans des productions graphiques pour l'Opéra de Nantes-Angers, dont elle illustre la programmation 2023–2024 (Fig. 72). Ce parcours témoigne d'une circulation entre les sphères de l'art contemporain et de l'espace public, où la reconnaissance artistique passe moins par une inscription dans les codes du graffiti que par une diversité de formats et d'inscriptions territoriales.

[135] https://www.instagram.com/p/C7qvkgIsrDY/

[136] https://www.instagram.com/p/C6L_C-hoinS/




Figure 72 : Affiche de la saison 2023-2024 Angers Nantes Opera[137]

La question de la visibilité des femmes est également portée par certaines structures elles-mêmes. Sarah, coordinatrice du collectif Plus de Couleurs, souligne que celui-ci est attentif à la parité hommes-femmes dans sa programmation. Ce souci se traduit par la volonté d'ouvrir les murs à une pluralité de profils, comme lors de la treizième édition du festival *Murs Nantes*, à laquelle participe l'artiste Bouda.[138] Derrière ce blaze — qui ne laisse pas immédiatement deviner le genre

[137] https://www.instagram.com/p/CuFVYwMopGk/?img_index=4

[138] https://www.instagram.com/p/C4iAWsnsy0V/ consulté le 15/03/2024.

— se trouve une artiste muraliste, illustratrice et tatoueuse franco-vietnamienne installée à Lyon, où elle a son atelier.

Bouda développe une pratique riche, marquée par la multiplicité des supports : murs, corps, papier. Fille d'une artiste-peintre, elle inscrit son travail dans une filiation artistique tout en investissant l'espace public avec des compositions graphiques et sensibles, proches de l'esthétique de la bande dessinée. Elle décrit son approche comme un glissement constant d'un support à un autre, à la fois intuitive et technique. Sa fresque réalisée à Nantes, figure un paysage urbain dense, où les habitations se multiplient à perte de vue. « Plongé dans une ambiance de soir d'été, le regard du spectateur rebondit de toit en toit. Cette ville difficile à identifier est en réalité Paris — un clin d'œil à la capitale où l'artiste a fait ses débuts[139] ».

Le travail de Bouda a également été présenté lors de l'exposition *Dialogue*, organisée par Plus de Couleurs, confirmant ainsi sa présence dans les réseaux de l'art urbain contemporain. Si elle ne revendique pas explicitement une posture militante, sa trajectoire illustre une autre modalité d'appropriation de l'espace urbain par les femmes, où se mêlent esthétique populaire, hybridation des formes et circulation entre sphères professionnelles.

## 4. Décalage structurel entre travail créatif et reconnaissance économique dans le milieu de la bande dessinée

En se penchant d'une façon plus exhaustive sur la condition des auteurs de bande dessinée, on voit apparaître la précarité comme une donnée évidente. Elle repose sur des facteurs structurels : statut professionnel mal adapté, dépendance aux coûts éditoriaux et répartition inégale des bénéfices d'un marché en croissance. Les auteurs de bande dessinée travaillent souvent sous le régime de la Maison des Artistes ou en tant qu'auto-entrepreneurs, ce qui ne leur offre pas de protection sociale suffisante. En revanche, on ne peut pas parler d'une symétrie entre l'augmentation des ventes et les disparités économiques. (Voir notes d'observation avec David).

---

[139] Elodie Evezard – Les Têtes Renversantes, cité dans https://plusdecouleurs.com/le-mur-nantes/ consulté le 14/07/2025

Bien que le marché de la bande dessinée connaisse une hausse des ventes depuis 2019, les bénéfices sont inégalement répartis. Les grandes maisons d'édition s'en sortent généralement bien, mais cela dépend aussi des « coups de chance » liés à des succès comme celui de Fabcaro avec *Zaï Zaï Zaï Zaï*[140]. Ces succès peuvent transformer la situation financière d'une maison d'édition, mais restent rares et imprévisibles.

Maël explique que les maisons d'édition indépendante ne choisissent pas leurs publications en fonction de leur potentiel de vente, mais selon leurs goûts et leur appréciation artistique. Pour les maisons indépendantes, cette approche limite les opportunités de produire des œuvres à vocation purement commerciale, ce qui accentue les risques financiers pour les auteurs.

À cette absence de stratégie de vente ciblée, s'ajoute la précarité financière des auteurs, un grand nombre d'entre eux vivant sous le seuil de pauvreté. Cela témoigne de la fragilité économique de cette profession, même dans un contexte où la bande dessinée gagne en popularité. La plupart des dessinateurs exercent une autre activité à côté de l'art pour s'assurer une stabilité financière. C'est le cas de Maël, Issac et Gabriel qui travaillent comme enseignants ou Adam qui rassemble deux métiers à mi-temps pour réunir un salaire suffisant.

### 4.1 Notoriété accrue de la bande dessinée vs conditions économiques médiocres des auteurs : échange avec David

Si la bande dessinée bénéficie aujourd'hui d'une visibilité et d'une reconnaissance accrues dans l'espace médiatique et critique, cette légitimation symbolique ne s'accompagne pas nécessairement d'une amélioration des conditions économiques des auteurs. L'échange suivant avec David met en lumière ce décalage entre prestige culturel et réalité matérielle du travail artistique.

> David : Je pense que la bande dessinée est effectivement beaucoup plus visible que quand j'ai commencé, où c'était plutôt rare qu'on parle de bandes dessinées ailleurs que dans les livres

[140] La maison d'édition 6 pieds précise que Fabcaro « a publié chez des petits éditeurs » et que « son Zaï zaï zaï zaï, paru en 2015 est devenu un best-seller, avec un succès tant public que critique, couronné par de nombreux prix » Consulté le 12.02.2024, En ligne : https://6pieds-sous-terre.com/fabcaro/-u1023 consulté le 13/07/2025.

spécialisés, dans une toute petite colonne ou dans la presse spécialisée. Mais la bande dessinée, ne serait-ce que dans la presse quotidienne, c'était assez rare et ça n'arrivait que quand le sujet prenait le pas sur le support. A l'époque c'était *Persepolis*, de Marjane Satrapi, c'était *Pilules bleues*, de Frederik Peeters. Il y en a quelques autres comme ça, mais *Maus*, ça avait été le premier. Le thème et le fait d'être traité par la bande dessinée en faisait un objet littéraire suffisamment original pour que des médias traditionnels s'en emparent. Et c'était souvent le signe d'un succès assez large, voire phénoménal. Et aujourd'hui, c'est toujours limité mais il y a quand même une place pour la critique de la bande dessinée qui est beaucoup plus large.

Sevil : Parce que la critique fait avancer un peu soit la connaissance, soit la qualité de production, ou le même nombre de productions, dès qu'il y a des critiques. Comme il y a beaucoup de critiques littéraires, donc il y a énormément de productions...littéraire, peut-être pas de production, création parce qu'il y a pas mal de genres qui sont beaucoup plus, peut-être, acceptés plus qu'avant. Il n'y a pas seulement... Je connais pas très bien le genre mais en tout cas la littérature... Je ne sais pas si on peut faire une comparaison avec la littérature. La BD en termes de... de comment dire ? Je ne sais pas comment relier les deux, mais parce qu'encore je pense à notre discussion avec Maël (Projeta) qui en tant qu'éditeur parlait de l'importance de la critique pour la BD, pour qu'il y ait un niveau de production peut-être plus élevé et que la BD s'émancipe aussi, dans l'imaginaire collectif, d'un média pour les enfants, pour que ça soit… Pour que ça trouve une autre place.

D : Ca c'est sûr. La critique, je pense, par définition, fait sortir la bande dessinée du champ des littératures. Mais après, est-ce que le fait qu'il y ait plus de critiques encourage une production de meilleure qualité. Je n'en sais rien. Ça accompagne une production qui ne fait qu'augmenter. Et ça je crois, de façon ininterrompue depuis un sacré paquet d'années, sans doute depuis 20 ans ou 25 ans au moins. Et ce que ça produit pour nous, qui en faisons, je ne suis pas sûr que, par exemple, économiquement, ça ne change rien**.** C'est plus du prestige. C'est une façon de dire que c'est un art sérieux au même titre que d'autres.

Cet échange avec David laisse à voir un décalage structurel entre la reconnaissance symbolique croissante de la bande dessinée et la persistance de conditions économiques précaires pour ses auteurs. Si l'élargissement de la critique et de la visibilité médiatique contribue à légitimer la bande dessinée comme un art à part entière, cette reconnaissance reste largement cantonnée au registre du prestige et n'entraîne pas de transformations matérielles significatives pour ceux qui la produisent. La critique apparaît ainsi moins comme un levier d'amélioration des conditions de travail que comme un dispositif d'accompagnement d'une production en constante augmentation. L'accès à une légitimité culturelle permet à la bande dessinée de sortir d'un statut marginal ou

enfantin dans l'imaginaire collectif, mais sans que cette requalification symbolique ne se traduise par une redistribution économique. Ce paradoxe, tel qu'il est formulé par les auteurs eux-mêmes, révèle l'une des tensions centrales du champ : une valorisation accrue des œuvres et des discours qui les entourent, coexistant avec une fragilisation persistante des conditions de production artistique.

### 4.2 Le processus de création en bande dessinée : temporalité longue et fragmentée du travail

Le processus de création en bande dessinée ne suit pas un modèle unique ni linéaire : il se construit à travers une multiplicité de formes de travail, de temporalités, de contraintes et de degrés d'implication des auteurs. L'expérience de David permet d'éclairer cette complexité. Il distingue, à partir de sa propre trajectoire, le travail de commande du travail personnel, tout en soulignant que cette distinction s'estompe avec le temps. À travers l'exemple du projet Soon[141], il décrit un processus long, parfois interrompu, marqué par des allers-retours entre idées initiales, maturation du propos et collaboration. Son témoignage offre ainsi un point d'entrée concret pour aborder la diversité des temporalités et des modalités d'écriture en bande dessinée :

> « Évidemment, chaque projet est différent. Pour prendre des exemples concrets, j'ai tendance à différencier le travail de commande du travail personnel, même si finalement les frontières sont de plus en plus floues avec les années, parce que je ne fais pratiquement plus de travail de commande dans lequel je ne suis pas impliqué, au moins un minimum. Ce qui était plus le cas au début, je faisais de l'illustration jeunesse. Là vraiment, le lien était un travail. Et du coup-là, pour moi, cette distinction, elle existe toujours. Mais c'est surtout au niveau de l'écriture que ça se joue. Pour Soon, par exemple, c'est un projet qui entre les toutes premières idées et la sortie du livre, il s'est passé vraiment beaucoup de temps. Il s'est passé au moins six ans pendant lesquels je pensais que j'avais envie de faire un projet qui tourne autour de la conquête spatiale, mais j'avais envie de rajouter plein de choses et concrètement, je n'avais pas pu, parce que j'avais des livres en cours, à côté. Et puis au bout d'un certain temps, tous mes projets de livre étant finis, je suis revenu sur cette idée. J'ai tourné autour pendant quelques semaines avant de me dire que c'était... que ça m'impressionnait trop. C'était trop

141 Bande dessinée d'anticipation scénarisée et dessinée par David avec Thomas Cadène https://www.dargaud.com/bd/soon-bda5200120 consulté le 13/07/2025.

> gros pour moi. Et j'en ai parlé avec Thomas Cadène, on a finalement écrit le projet. De ce moment-là, jusqu'à la sortie du livre, il s'est écoulé trois ans. C'est un gros livre quand même, c'est un livre. » (Entretien avec David, avril 2021).

### a. Naissance d'un projet entre deux villes, 6 mois de discussion

Le projet dont il est ici question illustre la manière dont la production d'une bande dessinée peut s'inscrire dans une temporalité longue, fragmentée et partagée. Habitant à Nantes, David collabore avec un scénariste basé à Paris. Durant plusieurs mois, ils organisent des rencontres régulières dans la capitale, consacrées à l'échange d'idées et à l'élaboration d'une trame commune. Ces allers-retours, rendus nécessaires par l'éloignement géographique, structurent une première phase du travail, centrée sur la discussion et l'exploration des thèmes. Ce n'est qu'après cette période de maturation collective que le projet est proposé à un éditeur, puis engagé dans une seconde étape, beaucoup plus solitaire : celle de l'écriture, du découpage et de la mise en images, étalée sur plus de deux ans. David revient ci-dessous sur cette phase de travail à distance, en évoquant les modalités concrètes de la collaboration et la manière dont le texte devient progressivement dessin.

> « Il y a beaucoup de choses. Je pense qu'on a mis... bien 6 mois à se voir une fois par mois, une journée entière **pour discuter de ce qu'on pourrait mettre dans ce livre**, mais discuter un peu de tout, de tout ce qui nous semblait graviter autour de ces sujets-là. Il habite à Paris, moi à Nantes, moi j'allais à Paris. C'est comme ça que ça se passait avec les Parisiens. En plus, lui, il a un enfant. Moi, j'en ai pas. C'était plus logique. **Au bout de ces 6 mois, on a démarché des éditeurs, on a signé avec Dargaud.** Et après, j'ai mis sans doute 2 ans et demi à faire le livre. Ce qui est particulier quand il y a de l'écriture, c'est que là, par exemple, en termes de procédés, c'est d'abord tout écrit, ensuite comme je suis le dessinateur, c'est moi qui ai découpé, donc le découpage c'est vraiment une phase d'esquisse. On a du texte et ça devient des images, donc ça ne se fait pas immédiatement, c'est comme une traduction, c'est un plan. » (Entretien avec David, avril 2021).

Je fais alors le parallèle avec le storyboard, tel qu'on le retrouve au cinéma, et je lui demande si un découpage global est défini dès le départ, ou si ce travail se fait au fur et à mesure. Sa réponse met en lumière les spécificités du passage à l'image en bande dessinée, où le dessinateur opère une véritable traduction du texte.

> « Comme là, on écrivait tous les deux, vraiment, au même… C'était pas plus mon projet ou plus le sien. Co-écriture. Hier, en étant le dessinateur, j'avais forcément... un petit temps d'avance,

> puisque lui n'était pas du tout impliqué à ce niveau-là, mais c'était mon premier interlocuteur, c'est à lui que je voulais montrer en premier. » (Entretien avec David, avril 2021).

Je lui demande alors s'ils se connaissaient déjà de Paris, ou peut-être de Strasbourg. Cette question ouvre sur les origines de leur collaboration et sur les liens informels qui précèdent parfois les projets éditoriaux.

> « Non, on se connaissait du milieu de la bande dessinée en général, on s'était croisé sur des festivals, on a des amis en commun. Et c'est vraiment devenu un copain. Et une fois que toute cette phase de découpage-esquisse est déterminée, je montrais au fur et à mesure à l'éditrice avec qui on travaillait, Pauline Mermet, et on était d'accord sur cette esquisse. À ce stade, le livre, il existe, il est visible, il est juste pas dessiné pour de vrai, mais tout est en place. On peut le faire lire. C'est ça… Il reste la réalisation en fait, de faire selon nos plans. Ouais, et c'est la phase la plus longue. » (Entretien avec David, avril 2021).

La co-écriture et le découpage apparaissent ainsi comme un seuil décisif, à partir duquel le projet acquiert une existence suffisamment stabilisée pour être validée et partagée. Une fois ce cadre fixé, le travail se déplace vers une phase de réalisation prolongée, où la charge du projet repose principalement sur le dessinateur.

### b. Le coût du projet personnel : autonomie créative vs économie de la fatigue

Le travail de conception et de réalisation d'un projet de bande dessinée non commandé, fondé sur l'auto-engagement des auteurs, avant toute sécurisation économique. Faire une bande dessinée prend du temps et correspond à un « projet personnel », comme le dit David, ce qui doit être distingué du projet de commande. La bande dessinée veut dire pour un auteur faire sa propre « œuvre » parce qu'il détermine intégralement le cadre artistique du projet.

> « Et ça dépend des projets, mais c'est pas nécessairement la phase la plus intéressante. Parce que nous, il faut que… Tout est déjà connu. Le type de dessin est en place, l'histoire existe, les dialogues sont écrits, ce qui reste, c'est effectivement qu'il y a un côté labour là-dedans, voilà. Et aussi, moi j'aime toujours dessiner, il y a des gens qui s'en lassent. Moi j'aime toujours ça, j'essaye de faire des choses suffisamment différentes d'un projet à l'autre, sans me lasser quoi. Mais ça s'apparente à un long tunnel. » (Entretien avec David, avril 2021).

Pour mieux comprendre la répartition des tâches au sein de la chaîne de production, je l'interroge enfin sur la phase de mise en couleur. Est-elle intégrée à son travail d'auteur-dessinateur, ou

confiée à un coloriste ? Sa réponse éclaire les différentes formes de division du travail selon les projets.

> « Ouais. J'avais une façon de penser les projets entièrement, assez précise, j'imaginais pas le confier à quelqu'un d'autre il y a aussi une raison économique à ça. Parce que la coloriste il faut la payer il n'y a pas d'argent en plus, il faut se partager ce que vous dites et donc ça c'est toute la partie, c'est pour le côté vraiment projet personnel. Mais pour le côté projet de commande donc là c'est plus, soit l'illustration soit du reportage, c'est quand même un processus qui est très simplifié. Quand j'ai pas l'écriture à gérer, je peux plus facilement établir des barèmes de temps et me dire si j'ai 30 pages à faire, comme il y a un temps de discussion, de construction du scénario malgré tout, même si je n'ai pas tout en main, se mettre d'accord sur une structure de récit, plus le temps des esquisses, plus on va dire, une journée et demie par page, dessins plus couleur. » (Entretien avec David, avril 2021).

La question du temps nécessaire à la réalisation d'un album revient ensuite dans notre échange. David évoque le rythme de production qu'il s'impose : environ une journée et demie par page, ce qui lui permet d'estimer à l'avance la durée globale d'un projet. Cette donnée soulève une autre question : celle de la connaissance ou non, dès le départ, du nombre total de pages à produire, et donc du degré d'anticipation possible dans l'organisation du travail **:** « Ça prend du temps. Donc je sais que si j'ai 30 pages à faire, ça va me prendre deux mois et demi. » (David, 2021)

Lorsqu'il s'agit de projets personnels, l'auteur n'est plus seulement dessinateur ou exécutant d'un scénario, mais porteur d'une intention narrative et esthétique qu'il développe dans toutes ses dimensions. Cette implication accrue se traduit par une plus grande liberté dans l'élaboration du projet — en particulier dans le découpage, souvent ajusté en cours de route — mais aussi par une charge de travail plus intense, tant sur le plan intellectuel que physique. À la différence des projets de commande, où les contraintes sont fixées à l'avance (nombre de pages, délais, formats), les projets personnels exigent une mobilisation continue, sans garantie de linéarité ni de lisibilité immédiate du temps de production. David revient ici sur cette réalité : l'impossibilité de prédire avec précision la durée du travail, les ajustements fréquents en fonction de l'avancée du récit, mais aussi l'épuisement que peut générer un engagement soutenu sur plusieurs mois, à raison de longues heures quotidiennes de dessin.

> « Quand c'est une commande, oui. Quand c'est des projets persos, en fait, c'est spécifié dans le contrat, le découpage puisque ça fait partie des grandeurs du projet, c'est changeant. Des fois, ça tombe tout pile. Et puis des fois, non. Soon, on avait prévu, je crois qu'on avait signé

> pour 150 pages, au final, ça fait 215. On s'en est rendu compte au moment du découpage, oui on arrivait à 135 et l'histoire avait à peine commencé. On a vu tout de suite que ça ne tiendrait pas, donc on a réajusté. Mais en tout cas, Soon comme pour tous les autres projets de fiction, je ne peux pas commencer et savoir combien de temps, tant que l'écriture n'est pas calée. A peu près le dessin, les années passant, j'arrive à peu près à estimer de toute façon que je... Avec le temps que ça prend, et avec tout ce qu'il y a d'autres dans la vie, que le travail, j'ai pu me rendre compte que plus que 20 pages par mois, en fait, c'est vraiment dur. Ça devient dur physiquement. Parce que ça veut dire six ou sept heures, incompressibles, par jour devant la table, à faire que dessiner ou normalement le corps n'en peut plus, puis c'est lassant quoi. » (Entretien avec David, avril 2021).

L'une de caractéristique structurante du travail créatif en bande dessinée est celle de l'impossibilité d'en fixer précisément l'ampleur en amont, en particulier dans le cadre de projets personnels développés hors commande. Le travail créatif en bande dessinée est contraint par des limites corporelles incompressibles, que l'économie du projet tend à invisibiliser. L'autonomie créative est déplacée hors des cadres institutionnels, mais reportée sur les auteurs. Le passage donne ainsi à voir un régime de travail dans lequel l'autonomie créative s'accompagne d'une prise en charge individuelle des contraintes de production. L'investissement requis, étalé sur plusieurs années, repose moins sur une sécurisation économique préalable que sur la capacité de l'auteur à tenir dans la durée. La bande dessinée apparaît dès lors non seulement comme un espace d'expérimentation formelle, mais comme une activité structurée par une économie de l'endurance, où la liberté artistique se paie en temps, en effort et en incertitude.

### 4.3 Activités ni pleinement créatives, ni de vraies commandes artistiques

Le décalage structurel entre travail créatif et reconnaissance économique, ne se montre pas seulement sur un investissement long et peu sécurisé. Les auteurs tentent de rendre cette activité viable, en développant des formes de pluriactivité qui s'imposent moins comme un choix que comme une nécessité économique. Plusieurs dimensions précaires et contradictoires du statut d'artiste-auteur en bande dessinée, montrent à la fois des évolutions récentes du cadre légal et les limites structurelles persistantes. Le statut d'artiste-auteur devient de plus en plus un statut qui est reconnu, dit Gabriel mais ce n'est pas dissocié des activités pédagogiques. Il évoque une

pluriactivité contrainte : ateliers scolaires, résidences, interventions pédagogiques… Ces activités sont indissociables de la création pour beaucoup d'autrices et auteurs de BD, non par vocation éducative, mais par nécessité économique :

> « En fait oui [j'ai fait] un peu de pédagogie déguisée souvent, en résidence dans un collège par exemple. En avril par exemple là, pendant une semaine. Un mois si tout va bien à Hambourg au mois de juillet à l'Institut français, mais du coup on va me demander de faire des petits ateliers en plus. C'est toujours un peu associé [...] En fait, justement, c'est vrai que c'est une question intéressante les ateliers parce que très très récemment, il y a eu une évolution du statut d'artiste-auteur qui fait que tu as le droit de déclarer beaucoup plus d'ateliers qu'avant. Avant, je ne sais plus, c'était 10% de tes revenus, c'était peut-être même 5%, je ne sais plus, c'était ridicule, alors que **c'est une vraie réalité que les artistes-auteurs ont besoin de faire beaucoup d'ateliers à côté à leur corps défendant, parce que ça leur permet de vivre.** Ça fonctionne beaucoup comme ça. » (Gabriel, 2020)

Cet aspect hybride de l'identité professionnelle de l'auteur de BD oscille entre créateur et médiateur culturel, dans un cadre légal qui a longtemps ignoré cette réalité.

Gabriel souligne une évolution récente du statut d'artiste-auteur, permettant de déclarer jusqu'à 10 000 € d'activités d'ateliers par an. Cela constitue une reconnaissance partielle d'une pratique déjà courante, mais longtemps marginalisée fiscalement. Cette adaptation est présentée comme l'un des rares changements positifs dans un statut souvent figé :

> « c'est le premier truc qui bouge dans le statut d'artiste-auteur finalement. Peut- être le deuxième, parce que finalement juste avant, il y avait eu, il y a 2 ou 3 ans la possibilité de faire des formations avec la Maison des Artistes, pour cotiser. » (Entretien avec Gabriel, octobre 2020)

Mais cela n'empêche pas une précarité institutionnelle persistante : l'absence de protection sociale est une réalité partagée bien que peu évoquée : pas de chômage, peu de retraite, et surtout un cas dramatique de gestion défaillante des cotisations par l'Agessa. Cela est perçu comme une forme de refus par la société de considérer le droit, pour les auteurs, de vivre une vie d'individu protégé, et ce, même lorsqu'ils cotisent :

> « Si ce n'est que je cotise pas énormément et tu n'as pas le droit à grand-chose après. Tu n'as pas le droit à du chômage, alors que les intermittents c'est du chômage, tu n'as pas le droit à beaucoup de retraite non plus. Et en particulier, il y a à Angoulême l'année dernière, il y a eu pas une polémique mais vraiment une crise parce qu'il y a des gens qui arrivaient à la retraite

> dans les auteurs, et en fait ils étaient à l'Agessa, et l'Agessa c'est dépendant de la maison des artistes, et l'Agessa pendant une dizaine d'année, elle a considéré qu'elle n'avait pas assez de salariés pour traiter les cotisations retraites qui avaient été payées, les traiter pour les faire suivre pour les déclarer, et donc ce sont des gens qui se retrouvent avec 10 ans de moins de cotisations de retraite parce que l'Agessa a décidé qu'ils n'avaient pas assez de moyens, de personnels pour le faire[142]. Tu imagines un truc pareil chez les intermittents ? Ce serait impossible. » (Entretien avec Gabriel, octobre 2020)

Le parallèle avec le régime des intermittents (qui bénéficie de droits plus stables) met en évidence une inégalité de traitement entre professions artistiques.

Dans cette perspective, les festivals comme celui d'Angoulême jouent un rôle central dans la mise en visibilité de ces problématiques, à double titre : c'est un espace de reconnaissance symbolique, mais aussi de revendication professionnelle. C'est-à-dire que le festival d'Angoulême est le théâtre régulier de prises de parole sur la précarité des auteurs. Les crises mentionnées (par exemple autour des retraites ou des rémunérations) y sont souvent rendues publiques.

Le festival est aussi le lieu où apparait les tensions entre célébration culturelle et réalité sociale : les festivals mettent en lumière une création foisonnante, mais cachent souvent la fragilité des conditions économiques qui la rendent possible. D'une certaine manière, la visibilité médiatique du festival contraste avec le manque de reconnaissance structurelle dans les régimes sociaux.

Ce passage éclaire une autre dimension du travail d'auteur de bande dessinée, complémentaire de celle du projet créatif : celle d'une pluriactivité contrainte, composée d'ateliers, de résidences et d'interventions pédagogiques, qui permet de compenser la faiblesse et l'irrégularité des revenus issus de la création. Ces activités, situées à la frontière entre commande institutionnelle et médiation culturelle, ne relèvent pas du projet artistique en tant que tel, mais en constituent une condition matérielle de possibilité. Elles révèlent ainsi un déplacement du travail de l'auteur vers des formes annexes, au prix d'une fatigue accrue et d'une dilution du temps consacré à la création.

---

[142] Les artistes-auteur n'ayant pas été prélevés depuis 1975, il n'a pas été possible de leur ouvrir de droits à l'assurance vieillesse, autrement dit à la retraite, précise le Rapport de Bruno Racine en 2020. https://actualitte.com/article/9048/numerique/agessa-des-milliers-de-victimes-privees-de-retraite-l-etat-interpelle consulté le 13/07/2025.

### a. Festivals de bande dessinée activité de médiation et sociabilité professionnel

Les festivals sont principalement des espaces d'exposition de la bande dessinée, quand ils ne sont pas « une animation à pas cher pour la ville organisatrice » précise David. Ils permettent aussi à la corporation de se rencontrer, par exemple au Quai des Bulles à Saint-Malo ?

> « Oui, oui, Quai de Bulles, j'y suis allé souvent, c'est plus un festival de forme classique, quoi. Ça tourne beaucoup autour de la dédicace, il y a aussi des rencontres, un peu d'expo. Quais des bulles ressemblent à plein d'autres festivals. Il a cet avantage d'être à Saint-Malo. Il y a une vue magnifique. Et c'est à la fois suffisamment gros pour pouvoir y croiser plein de gens. Pleins d'amis, pas mal de public. Mais pas aussi gros qu'Angoulême. C'est un peu moins... C'est un peu moins le supermarché qu'Angoulême. Il y a [à Angoulême] aussi des expos qui sont très bien foutues, tout un tas d'événements qui sont chouettes, mais c'est une gigantesque machine. Et puis, à côté de ça, encore sous cette forme-là, tout un tas de festivals de tailles diverses qui vont de la petite salle dans une petite localité, au gymnase, avec des tables et des chaises. Il y a vraiment plein de choses à faire. » (Entretien avec David, avril 2021)

Mais c'est surtout un moment pour la reconnaissance symbolique du travail. En effet, après une longue période de travail solitaire sur un ouvrage, le festival permet à l'auteure de matérialiser la sortie du livre, de le partager avec des lecteurs réels, ce qui légitime et valorise le travail accompli, même si les festivals ne génèrent pas de revenus significatifs pour les auteurs :

> « ça permet de rencontrer des gens, c'est sûr. Ça participe au fait de sentir que le livre existe, ce qui est important quand on a passé pas mal de mois, voire d'années sur un livre. On est plutôt preneurs et peut-être encore plus au début, de tout ce qui peut se passer. Après on se rend compte que tout n'est pas indispensable et qu'on n'est pas obligé de partir tous les week-ends parce qu'on a sorti un livre. Et après il y a un peu de tout. Mais il y a aussi certains types de festivals où finalement ce qui ressort c'est que ça fait une animation à pas cher pour la ville organisatrice. C'est souvent porté par des bénévoles qui sont sincèrement intéressés, voire passionnés par ça. Mais en tant qu'auteur c'est l'occasion de bouger, c'est l'occasion de voir des gens du milieu qu'on ne croise pas tous les jours. En termes de vente de livres, c'est négligeable. Mais c'est intéressant, quand même. » (Entretien avec David, avril 2021)

Les festivals apparaissent ainsi comme des espaces ambivalents du travail d'auteur de bande dessinée. Ils jouent un rôle central dans la reconnaissance symbolique des œuvres et dans la sociabilité professionnelle, en permettant aux auteurs de matérialiser publiquement un travail mené sur un temps long et souvent solitaire. Toutefois, cette reconnaissance reste largement dissociée d'une reconnaissance économique, les festivals générant peu de revenus directs et

reposant fréquemment sur l'engagement bénévole des auteurs. Ils rendent ainsi visible, sans le résorber, le décalage structurel entre travail créatif et rémunération.

### b. Une mise en avant maladroite : les lauréats d'Angoulême exposés dans les gares

Un partenariat s'est noué entre le festival de BD d'Angoulême et la SNCF. Il s'agissait d'exposer en gare les gagnants de l'édition 2020 du festival. En raison de la crise sanitaire, ce projet prévu a dû être reporté à l'année suivante[143]. Ainsi, plusieurs gares ont hébergé des expositions similaires dont celle de Nantes (Fig. 73).

La SNCF étant partenaire du festival, mobilise ses gares et boutiques avec le slogan « le 9ème art s'empare de l'espace public »[144]. Cette mise en scène par l'exposition se révèle intrigante, dans la mesure où elle rend visible de multiples éléments sous de multiples formes : les planches de BD en premier, puis la gare comme un espace d'exposition et la SNCF comme un partenaire d'artiste plutôt qu'une entreprise ferroviaire publique.

C'est dans ce contexte de précarité partagée, mais différenciée, que prend tout son sens la qualification de 2020 comme « Année de la bande dessinée ». J'aborde cette initiative à présent, non comme une simple reconnaissance symbolique, mais comme un révélateur des évolutions (et des limites) en cours dans la structuration du secteur.

> « L'année de la bande dessinée c'est une démarche… […] qui est presque cynique à expliquer parce que 2020 ce n'est vraiment pas l'année de la BD. (rires) […] Après, c'est intéressant à expliquer parce que la démarche, ce n'est pas juste la lubie d'un ministre qui est fan d'Astérix et qui dit que ça va être l'année de la BD. C'est, très rapidement, c'est plein de revendications successives qui ont eu lieu de la part des auteurs de bande dessinée. » (Entretien avec Thierry, octobre 2020).

---

[143] BD 2020, l'Année de la bande dessinée, prolongée jusqu'au 30 juin 2021, consulté 22/11/2020, en ligne : http://www.bd2020.culture.gouv.fr/

[144] https://www.garesetconnexions.sncf/sites/default/files/2020-12/cp_BD_angouleme_2020.pdf



Figure 73 : Planches de « Demain c'est un autre jour de merde, de dessinateur nantais Olivier Texier, exposées à la gare de Nantes dans le cadre de l'année BD 2021[145], ©David Paquin

Cette initiative de l'année, si on suit le propos du coordinateur de Maison Fumetti, a pour objectif de demande de reconnaissance formulé par les auteurs de bande dessinée. Mais quand en soulignant le décalage qui existe entre mise en avant culturelle dans l'espace public et la réalité quotidienne des auteurs, entre précarité et épuisement.

> « Pour faire court, auteur de bande dessinée c'est un métier très très précaire, comme plein d'autres secteurs culturels, et même pas que culturels, c'est un secteur libéral très fragile. Tout le monde s'en doutait, dans les grandes lignes, en 2015 il y a eu ce qu'on a appelé les États généraux de la bande dessinée ». (Entretien avec Thierry, octobre 2020).

Conduit par une association loi 1901 qui a voulu alerter sur les conditions de travail au sein de ce « milieu de passionnés », les états généraux de la bande dessinée (EGBD) ont proposé que « des nombreux cahiers de doléances soient rédigés par branche professionnelle (créateur, libraires,

[145] BD Angoulême https://www.bdangouleme.com/gare-de-nantes

organisateur de festival etc.), par localisation, par activité, lors de festivals ou par les organisations représentatives » :

> « Avec le soutien et l'implication de tous les acteurs de la BD qui le souhaitent, les États Généraux de la Bande Dessinée ont donc pour but de faire un état des lieux, de recueillir la parole de tous et de construire un projet favorable à tous. Face à l'urgence de la situation, aux évolutions majeures de nos métiers et de nos marchés comme face aux changements qui touchent toutes les pratiques culturelles, c'est bien tous ensemble que nous devons dessiner l'avenir de la Bande Dessinée. »[146]

En 2015 les EGBD font état de 53% de répondant au questionnaire (1500 auteurs) au-dessous du SMIC, et 36 % sous le seuil de pauvreté. Le site annonce une nouvelle enquête dont les résultats seront communiqués début 2026.

Dans un tel contexte, cette initiative d'exposition devient une sorte de bulle, vidée de son sens pour les artistes, que ce soit dans l'optique de la valorisation de leur travail ou dans la mise en avant de la pratique même. Pour eux, l'opération est presque cynique : tout se passe comme si leurs difficultés économiques étaient proportionnelles à la mise en valeur de leur art.

> « C'est la grande polémique. Il y a beaucoup de choses à en dire. Selon la SNCF et le festival d'Angoulême, c'était pas une exposition. C'était une sélection censée être les meilleurs livres de l'année. C'est une distinction qui est importante parce qu'en termes de conditions, c'était pas vraiment au niveau de ce qu'on pourrait attendre du plus gros festival de bande dessinée de France et d'Europe, puisque en fait, c'était totalement à titre gracieux. Mais ça s'est fait dans un contexte où tous les lieux d'exposition étaient fermés. Pour le festival, c'était une façon de faire exister la bande dessinée malgré tout, dans des lieux qui sont très fréquentés et donc de rendre visible la bande dessinée au milieu de cette pandémie. Évidemment, c'était aussi une façon de faire exister le festival d'Angoulême. Et ça a été diversement reçu par les auteurs. Je pense que pour tous ceux qui ont été exposés, c'était d'abord flatteur, dans un premier temps, et puis finalement le mot a commencé à circuler. »

Thierry lui-même, qui a un pied dans la pratique de la bande dessinée et qui assume un rôle de gestion au nom de Maison Fumetti, relève le caractère ambiguë de cette exposition. Les auteurs ont en effet besoin d'être vus mais sans être exploités.

---

[146] Consulté le 15.10.2025 En ligne : https://www.etatsgenerauxbd.org/session-2015/pourquoi-des-etats-generaux/

> « Le fait que ce soit pas du tout payé, les gens se sont parfois rendus compte sur le tard que c'est vrai que c'était un peu bizarre. C'était peut-être finalement totalement injuste, comme façon de dire qu'on met la bande dessinée en avant, mais qu'on laisse les auteurs sans information. Donc il y a un petit conflit entre le festival qui dit, la main sur le cœur, faire vivre la bande dessinée, mais qui semble oublier que pour que la bande dessinée vive, il faut que les auteurs puissent acheter à manger quoi. » (Entretien avec Thierry, octobre 2020).

Ce constat s'est pleinement concrétisé à l'occasion de l'annulation du festival de la BD d'Angoulême (FIBD) qui devait se tenir entre le 29 janvier et le 1er février 2026. Il faut rappeler que le festival comportait une scène officielle occupée par les grands noms de l'édition internationale et un off, auquel les auteurs indépendants étaient attachés. Du fait d'un « appel massif au boycott rassemblant auteurs et éditeurs qui fustigeaient une gestion financière opaque, des dérives commerciales et un management toxique » le FIBD dans sa version officielle « est remplacé par un "Grand Off", avant un nouvel événement en 2027 » [147].

À travers le prisme des grandes manifestations en faveur de la bande dessinée et de sa promotion dans l'espace public en parallèle des revendications portées par les auteurs, on observe la difficulté rencontrée par l'institution pour reconnaître véritablement et peut-être soutenir économiquement les auteurs. De leur côté, ces derniers ne réclament pas un statut de salarié, ni même véritablement une protection comparable à celle des intermittents du spectacle mais ils sont aux prises avec l'obligation de divertir un temps considérable de leur pratique pour pouvoir être rémunérés. Dans le meilleur des cas, ces activités payées, que l'on pourrait qualifier de méta artistique, leur procurent de l'inspiration. Souvent, elles les entravent dans leur création et les poussent à se tourner vers l'institution pour s'assurer une vie mieux équilibrée. Il apparaît que la ville, en tant que contexte favorable à l'art et à la culture, réponde à ce besoin d'ancrage.

[147] Consulté le 15.01.2026 en ligne : http://beauxarts.com/grand-format/le-festival-de-la-bd-dangouleme-2026-est-remplace-par-un-grand-off-avant-un-nouvel-evenement-en-2027/

### c. Choisir Nantes pour la culture mais pas pour la bande dessinée

La présence d'auteurs et de maisons d'édition dans la ville ne s'explique pas par une tradition spécifique du neuvième art, mais plutôt par les traits attirants du territoire. Comme l'explique Adam :

> « Je ne sais pas si les auteurs de BD qui viennent ici, ils y viennent parce qu'ils sont auteurs de BD. Je pense que Nantes est une ville hyper attractive, et de plus en plus, ça grandit à une vitesse incroyable. Donc je pense qu'il y a une qualité de vie, il y a un dynamisme qui fait que les gens ont envie de s'y installer. Puis, je pense que ça touche les auteurs de BD comme tout le monde en fait. » (Entretien avec Adam, octobre 2020)

Dans cette dynamique, la scène locale, bien que foisonnante, peut se révéler restrictive si elle ne s'ouvre pas à d'autres sphères culturelles. D'où l'intérêt pour Les Boucaniers d'élargir leurs partenariats et de tisser des liens avec d'autres secteurs, au-delà du cercle des auteurs et éditeurs de BD nantais.

Si Nantes est reconnue pour son dynamisme culturel, elle n'est pas pour autant une ville associée spécifiquement à la bande dessinée, à l'image d'Angoulême.

Le festival d'Angoulême est mondialement connu et rassemble les acteurs du monde de la bande dessinée. Il constitue également un pôle important pour le marché du « roman graphique ». On peut se demander s'il existe un lien entre l'attrait de la ville à cet égard et l'intérêt qu'elle suscite auprès des artistes travaillant dans le domaine du 9ème art.

Chaque année, Lily se rend au festival d'Angoulême, un passage quasi obligatoire pour les auteurs de bande dessinée. Depuis 2018, elle y va à la fois pour faire des dédicaces et pour entretenir son réseau, à cheval entre le "in" et le "off" du festival. Et pourtant, malgré cette ouverture vers d'autres scènes, c'est bien à Nantes qu'elle trouve un cadre de travail stimulant. Elle compare son expérience avec celle de Caen, où elle n'a pas réussi à s'intégrer professionnellement :

> « Quand je suis arrivée à Caen, j'ai essayé de me mettre en contact avec des gens qui étaient en illustration, en association autour de l'illustration, etc. Ils n'étaient pas intéressés plus que ça, à moi, à ce que je pouvais amener. Du coup, au bout d'un moment, je suis partie. » (Entretien avec Lily, février 2023)

Nantes, en revanche, lui offre un écosystème propice, avec une forte conscience de la présence des artistes et un réseau professionnel structuré. Son attachement à la ville se renforce aussi par ses aspects pratiques : un réseau de transports bien développé, des manifestations culturelles nombreuses et une dynamique de mobilisation plaisante : « J'aime bien le côté "manifesteur", c'est cool, car il y a du monde motivé. Il y a beaucoup d'artistes professionnels et c'est cool pour s'installer. » (Entretien avec Lily, février 2023).

Si elle reste lucide sur la difficulté de vivre uniquement de la bande dessinée, Nantes lui permet d'évoluer dans un cadre professionnel viable, en multipliant les expériences et les opportunités.

On aurait pu penser qu'Angoulême était la ville idéale pour pratiquer la bande dessinée. Elle accueille d'ailleurs L'École européenne supérieure de l'image qui intègre des études de bande dessinée dans son cursus depuis 1997[148]. Mais l'influence de la ville sur les projets et les partenariats repose sur différentes caractéristiques d'une ville et ce n'est pas forcément un salon à visée commerciale qui incite les artistes à s'installer.

En tout état de cause, le choix du lieu influe sur les opportunités professionnelles. « Quand on a déménagé dans un quartier plus central, on a eu plus de contacts avec des événements culturels, des rencontres avec des éditeurs. » (Maël, 2021) La localisation joue ainsi un rôle crucial, favorisant les interactions et l'émergence de projets collectifs.

Maël, en tant qu'auteur qui a un pied dans l'édition, a un regard plus critique sur le festival d'Angoulême. C'est pour lui le spectacle d'une ville qui se transforme en Disneyland de la BD :

> « il faut aller mettre les pieds à Angoulême pour se rendre compte, parce qu'en fait, Angoulême, tu vois, c'est une ville où il n'y a personne, du jour au lendemain, pendant quatre jours, ça devient Disneyland, tu vois, avec les rues bondées de gens, avec des BD dans les mains. Sauf que quand tu regardes de plus près, t'as peut-être, je sais pas, 85% des acheteurs qui sont venus pour acheter du *Titeuf*[149] et du, je sais pas quoi, de la dernière BD de grosse maison d'édition, parce qu'ils sont avec leurs enfants et que c'est pour leurs enfants qu'ils

[148] « En plus d'un parcours en création artistique contemporaine proposé sur les deux sites de l'école, les champs de spécialité cultivés à l'ÉESI sont les littératures graphiques et la bande dessinée » site de l'2ESI consulté le 29 janvier 2026 en ligne : https://www.eesi.eu/site/spip.php?rubrique124

[149] « Titeuf, c'est la mèche la plus célèbre de la BD, et tout simplement l'un des plus grands succès d'édition de ces 30 dernières années. » https://www.glenat.com/glenat-bd/series-titeuf/ consulté le 14/07/2025.

> viennent et qu'ils vont faire dédicacer leurs BD à l'auteur, tu vois, c'est un peu la sortie annuelle. Et puis il y a une petite frange là-dedans, peut-être 15-20% de gens, qui sont intéressés par d'autres formes de bandes dessinées et qui viennent faire un tour dans notre bulle déjà. » (Maël, 2021)

L'esprit qui règne à Angoulême n'est donc clairement pas attirant pour les auteurs de bandes dessinées indépendantes. Ils cherchent une ville qui propose une vie culturelle continue et non la possibilité de figurer à l'agenda d'un festival. Il s'agit aussi de ne pas être mis à l'écart : ni « physiquement », ni « socialement ».

> « déjà ça c'est fou, tu vois, Angoulême, ils séparent les auteurs Le Nouveau Monde et la bulle, donc Le Nouveau Monde c'est nous, à la bulle New York, ça c'est les savants des éditeurs indépendants, et puis il y a l'autre bulle qui sont tous les gros, Glénat, machin. Et du coup, ils séparent physiquement, même socialement, les petits des gros. Tu sais que tu vas aller dans la bulle des punks si tu vas chez les indépendants, et puis tu auras des mecs en costard qui te vendront des Promarkers et des cahiers Moleskine à côté de, je sais pas quel éditeur de manga, dans la bulle des gros. C'est très bizarre. » (Maël, 2021)

La présence d'auteurs-illustrateurs à Nantes n'a pas été stimulée par l'existence d'une structure fédératrice, comme le constate le coordinateur de Maison Fumetti. Mais désormais, cette association contribue à la réputation de la ville :

> « C'était déjà avant qu'on soit là. […], il y a des auteurs qui sont arrivés, la scène n'a pas attendu Fumetti pour s'installer, mais ça a contribué à rapprocher un peu le truc. Moi c'est un truc que… moi j'ai fait plein de festivals aussi en tant qu'auteur ou éditeur un peu partout en France et souvent il y a une curiosité un peu sur "ah oui toi aussi tu es de Nantes, il se passe plein de trucs, on en entend souvent parler". Donc il y a des gens qui sont venus s'installer aussi pour ça oui, bah oui. Voilà, typiquement, le parcours que connaissent plein plein de gens de "j'en ai marre de Paris, c'est trop cher, je cherche une autre ville" quand on est dans le milieu bande dessinée dans les villes… Les grosses villes françaises, donc les villes moyennes comme Nantes, celle-là elle est particulière, plus que Lille ou...voilà. Je n'ai pas parlé de Strasbourg quand même, Strasbourg il y a une scène bande dessinée qui est importante. » (Entretien avec Thierry, octobre 2020)

Arrivé en 2008, David souligne que Nantes a été une ville relativement accueillante pour les auteurs de bande dessinée à cette période, avec des loyers encore abordables et une scène culturelle dynamique : « Il y avait pas mal d'ateliers qui se montaient, on était plusieurs à tenter de

s'installer ici [à Nantes] » Toutefois, il mentionne aussi des difficultés liées à la hausse progressive des loyers et à la raréfaction des espaces accessibles.

Face à ces contraintes, les auteurs déploient différentes stratégies : mutualisation des frais, diversification des activités (illustration, graphisme, interventions en milieu scolaire). « On ne vit pas tous que de la BD. Faire des affiches, animer des ateliers, ça permet de payer le loyer et d'avoir du temps pour ses propres projets. » (Entretien avec David, avril 2021)

Ce témoignage met en lumière la réalité du travail des auteurs de bande dessinée, entre solidarité, difficultés économiques et adaptation constante aux évolutions de leur environnement. L'atelier, loin d'être seulement un espace physique, devient un outil de résilience face à la précarité du métier.

En revanche, les auteurs s'accordent à dire que Nantes, en tant qu'environnement urbain, n'a pas d'influence directe dans le domaine de la bande dessinée ou de l'illustration. « Ça ne changerait rien si j'étais dans une autre ville », comme l'ont dit David et Jules. L'avantage d'être à Nantes ne se résume ni à la présence d'un grand nombre d'auteurs ni à la promotion de la bande dessinée par un évènement d'envergure mais à une somme de détails (loyers abordables, émulations diverses, lieux accueillants, présence d'espaces verts et même climat social et météorologique). Ils sont enfin poussés à inventer des projets pour pouvoir rester dans cet environnement urbain qu'ils apprécient.

***Notes d'observation 3 : L'effet (imperceptible) de la ville sur la création en arts graphiques, notes d'observation, Projeta, 16.04.2021***

La ville façonne-t-elle l'acte créatif ? A Projeta, on est nombreux, Maël et Romy sont dans la pièce aussi. Je soulève cette question provocatrice en interrogeant les artistes devant moi sur l'influence de leur environnement immédiat. La Loire, la lumière d'un coucher de soleil, les ponts… tout cela pourrait-il devenir une source d'inspiration ou, au contraire, un élément de distanciation ?

Jules répond avec une pointe d'humour, reconnaissant que, d'une certaine manière, tout ce qui l'entoure pourrait nourrir sa pratique artistique. Pourtant, il nuance cette idée : s'il intègre des éléments de son environnement, il ne ressent pas d'influence directe de la ville sur son travail.

Il évoque plutôt un processus d'absorption et de transformation, dans lequel les influences sont multiples et parfois imperceptibles.

J'insiste : certaines villes semblent tout de même plus inspirantes que d'autres. Paris, par exemple, lui apparaît comme un lieu riche de stimulants artistiques. Mais cette vision est immédiatement questionnée par Anouk, qui y voit un cliché persistant. « C'est un vieux cliché de penser qu'on va tous aller dessiner la cathédrale », ironise-t-elle, mettant à distance l'idée selon laquelle un cadre urbain prestigieux suffirait à engendrer la création.

Jules abonde dans ce sens : « Dans l'ambiance, il y a un ressenti, mais en fait, le dessin, c'est quelque chose qu'on traîne et qu'on développe depuis longtemps, peu importe l'endroit où on est, peu importe avec qui on est. »

Si l'environnement ne dicte pas directement la création, je souligne néanmoins l'importance des conditions matérielles : avoir un atelier, un quartier agréable, un bon voisinage… Des éléments qui participent à un certain confort de travail.

Anouk acquiesce tout en recentrant la discussion sur une réalité plus terre-à-terre :

> « Après, on est des travailleurs comme les autres. Si on travaille dans de bonnes conditions, c'est plus agréable. Le dessin, ça va mieux quand on n'est pas dans un environnement contraignant. Ce n'est pas si mystérieux, le travail. C'est quand même mieux de partager un espace avec des gens sympathiques, avec du soleil, plutôt que d'être enfermé dans des boxes. Je crois que c'est ça qui nous différencie des autres travailleurs. »

Jules poursuit cette réflexion :

> « Oui, c'est ça. Comme pour beaucoup de gens, être dans une belle ville, c'est chouette, ça donne envie. Ici, il se passe beaucoup de choses, on voit beaucoup d'images, beaucoup d'événements quand c'est possible. Tout ça donne vachement envie. On croise des gens dont on adore le travail, et ça, ça stimule. Mais je pense que tu peux prendre n'importe quelle personne passionnée par son travail et lui offrir les mêmes conditions, elle s'y sentira bien aussi. »

Ainsi, pour les artistes, la mise au travail (plutôt que l'inspiration que les membres du collectif Projéta s'accordent à trouver hypothétique) ne tient pas tant au lieu qu'aux dynamiques que celui-ci génère. De son côté, la ville, si elle favorise la rencontre et l'échange, ne suffit pas à elle seule à expliquer la création. L'environnement urbain est un cadre, un plateau sur lequel les artistes

évoluent, mais leur travail s'ancre dans un processus bien plus large, nourri par l'expérience, les relations et la manière dont chacun digère ces influences.




Figure 74: Dylan Horrocks, *Magic Pen,* 2014.

Ce cadre, toutefois, ne façonne pas uniquement des conditions de production : il participe aussi à la structuration des discours, des sensibilités et des prises de position qui traversent le champ de la bande dessinée. L'attention portée à l'environnement de travail et aux dynamiques collectives ouvre ainsi sur une autre dimension centrale de la création : celle des représentations produites et de la responsabilité sociale des auteurs et autrices.

Cette question apparaît de manière récurrente dans les propos des autrices interrogées, notamment autour des représentations sexistes encore largement présentes dans le médium. Dessiner n'est jamais un geste neutre : même dans la fiction, la bande dessinée agit sur les imaginaires sociaux et participe à la diffusion — ou à la remise en question — de stéréotypes. Les auteurs et autrices disposent ainsi d'un pouvoir ambivalent, capable aussi bien de reconduire des formes d'oppression que de proposer d'autres visions du monde.

À Nantes, ces enjeux sont explicitement discutés et pris en charge collectivement.[150] Plusieurs enquêtées soulignent que la féminisation croissante de la profession contribue à transformer les thématiques abordées et à réduire la place accordée aux représentations sexistes ou à la sexualisation des corps féminins. Le Festival Fumetti y est particulièrement sensible en prévoyant des séances par un auteur et une autrice et en visant la parité dans ses invités. Cela contribue nécessairement à la réputation de Nantes dans le domaine de la bande dessinée. On sait qu'il « se passe plein de trucs » comme le précise Thierry et que l'atmosphère y est porteuse. Nantes : une ville d'accueil pour les auteurs de bande dessinée.

## 5. Élaboration d'un mode de vie précaire et/ou art de la conciliation

Ce chapitre, consacré aux parcours d'entrée dans le street art et la bande dessinée, met en lumière l'articulation étroite entre modalités de création et choix de vie, notamment urbains. L'analyse des trajectoires individuelles révèle des logiques souvent invisibles : formes d'ancrage territorial, réseaux de soutien, organisation du travail et tensions entre aspirations artistiques et contraintes matérielles. En retraçant d'abord les manières d'entrer dans la pratique artistique, nous avons vu qu'elle se met en œuvre de diverses manières : par le dessin, par la rue, par les revues, les collectifs ou les terrains vagues. Dans ce sens, les parcours individuels nous ont servi de portes d'entrée indispensables pour comprendre le passage au domaine de la bande dessinée et de l'illustration.

Cette première partie nous a permis, en outre, d'aborder la question de l'entrée dans une carrière dans la bande dessinée et le street art. Dans les deux cas, les dimensions économiques jouent un rôle central dès les premiers pas. Les auteurs et autrices de bande dessinée, en particulier, exercent souvent dans des conditions de grande précarité, vivant fréquemment avec des revenus inférieurs au SMIC, alors même que cette activité exige un investissement considérable en temps.

Quant au street art, la question de la viabilité économique reste encore prématurée : le secteur demeure insuffisamment structuré pour permettre une réelle professionnalisation. De nombreux artistes urbains complètent ainsi leur activité par des actions de médiation sociale, d'intervention

[150] Un collectif d'autrices œuvre depuis 2013 pour fédérer la lutte contre le sexisme dans la bande dessinée : https://bdegalite.org/historique/ consulté le 14/07/2025

en milieu scolaire ou encore de projets participatifs, qui participent à leur reconnaissance mais ne garantissent pas une rémunération pérenne.

D'un point de vue statutaire, les artistes de street art apparaissent donc encore plus précarisés que ceux de la bande dessinée. Leur travail artistique proprement dit ne fait que rarement l'objet d'une rémunération directe, et aucune reconnaissance institutionnelle ni cadre juridique ne prend aujourd'hui en compte le temps de préparation qu'exige leur pratique — un temps pourtant essentiel, mais non valorisé dans les formes actuelles de contractualisation.

C'est précisément dans ce contexte d'instabilité professionnelle, et pour souligner les écarts de reconnaissance entre les deux champs, que je conclus ce premier axe en évoquant la proclamation de l'année 2020 comme Année de la BD. Cette initiative institutionnelle, bien que ponctuelle, interroge les dynamiques de visibilité, de valorisation et de soutien dont bénéficient certains secteurs artistiques plus que d'autres.

Les parcours des artistes révèlent des formes d'appropriation de la ville : marquage des murs, transformation des usages, invention de lieux, négociation des normes. Ces récits d'artistes, nous conduisent à penser à ce que Sophie le Coq appelle les « engagements artistiques ». Adoptant une perspective anthropologique du social, Sophie Le Coq propose une lecture strictement vocationnelle des carrières artistiques en soulignant les tensions et ajustements auxquels les artistes sont confrontés dans leur parcours. Ainsi, pour elle, les engagements artistiques se vivent comme des « épreuves de soi », qui articulent des logiques de mise en commun (création de collectifs, d'espaces, d'événements) et de maîtrise de soi (gestion des contraintes, ajustement aux normes esthétiques et sociales) (Le Coq 2009). Ces trajectoires se construisent dans des territoires concrets – hangars, espaces publics, scènes locales – qui deviennent à la fois des ressources, des révélateurs et des enjeux pour les artistes en quête de reconnaissance. En soulignant que les « engagements artistiques » se déploient à travers des épreuves situées, Sophie Le Coq invite à déplacer l'analyse des seules trajectoires vers les conditions concrètes dans lesquelles ces engagements prennent forme. Prolonger cette perspective conduit à interroger plus précisément la manière dont les gestes, les supports, les dispositifs et les cadres matériels de la ville participent à la fabrique des œuvres, ce à quoi se consacre le chapitre suivant.

# Chapitre 5

# Créer en ville, entre geste et matérialité

Le chapitre 5 se concentre sur les conditions matérielles et les conventions esthétiques auxquelles sont soumises les œuvres dans le domaine du street art et de la bande dessinée. L'objectif adopté ici est de mettre en lumière la manière dont les artistes s'emparent de ces contraintes pour produire. Porter l'attention sur ces conditions c'est nécessairement s'approcher de l'espace urbain qui leur sert de véhicule sous la forme des espaces, infrastructures et opportunités. Il convient d'aborder la part de la ville dans la pratique artistique. Pour cela la matérialité de la production artistique sera abordée d'une part par le biais des gestes, des supports et d'autre part par les dispositifs de coopération. Ce chapitre vise en définitive à comprendre les modalités de création des œuvres : les acteurs, les outils mobilisés, les lieux et les logiques de diffusion et/ou d'exposition.

L'intitulé du chapitre « créer en ville » renvoie par ailleurs à l'idée d'un dialogue entre les artistes et le contexte urbain dans lequel ils produisent : à la mise en forme publique des œuvres, aux modalités concrètes de leur circulation dans la ville, ainsi qu'aux dynamiques d'interaction entre artistes, supports, événements et contextes urbains.

Pour éclairer les conditions de fabriques des œuvres, nous revenons à Howard S. Becker, qui souligne que la production artistique est toujours collective, et que la réalisation d'une œuvre dépend étroitement des compétences, des outils, des gestes et des supports mobilisés. Selon lui, « la manière d'exécuter des œuvres d'art change en fonction du domaine artistique. Il y en a certains dont l'exécution semble simple et ordinaire, mais d'autres réclament un savoir-faire très particulier. » Il poursuit :

> « Une idée musicale matérialisée par une partition doit être interprétée, et cela exige une formation préalable, de la compétence et de la sensibilité. Une pièce de théâtre, une fois écrite, doit être jouée ; cela aussi exige une formation préalable, de la compétence et de la sensibilité. » (Becker 1988 : 29)

Dans cette perspective, l'art est toujours conditionné par un contexte de production, « ancré dans les dispositifs matériels eux-mêmes » fait de contraintes matérielles, de normes de métier, de savoir-faire transmis et d'une dimension sensorielle (Benghozi 1990). Les conventions des mondes de l'art ne sont pas seulement matérielles, elles sont symboliques et sensorielles. L'analyse de Benghozi, prolongeant celle de Becker, insiste sur le lien incorporé entre instrument, corps et cadre esthétique. Il montre par exemple que le piano, en tant qu'objet technique et conventionnel, conditionne fortement les formes musicales qu'il permet de produire :

> « Le piano est conçu autour de la gamme chromatique et ne permet d'interpréter que des œuvres relevant du système tonal. Les méthodes conventionnelles se perpétuent puisque la moindre modification coûte très cher et conduit à repenser l'ensemble de la chaîne de production. » (Benghozi 1990)

Cette dépendance matérielle, loin d'être un simple cadre contraignant, participe à la genèse même des formes artistiques : elle constitue le sol depuis lequel peut émerger une expérience esthétique. Si Benghozi et Becker mettent l'accent sur l'ancrage matériel et conventionnel de l'art, Dewey, lui, propose de penser l'expérience esthétique comme un prolongement direct de l'expérience vécue dans un environnement, en soulignant le rôle fondamental du corps, des rythmes de l'existence, et des interactions sensori-motrices avec le milieu. *Dans L'art comme expérience*, il invite à reconnaître dans les formes les plus élémentaires de l'expérience humaine — sensorielle, affective, corporelle — les « germes » de ce qui deviendra, dans certains contextes, une expérience esthétique achevée. Il s'interroge sur :

> « le plaisir que des scènes et des situations nous offrent quotidiennement se transform[ant] en cette satisfaction particulière qui accompagne généralement une expérience purement esthétique[.] Telles sont les questions auxquelles la théorie doit répondre. Il sera impossible d'y répondre si on n'accepte pas de trouver les germes et les racines dans des expériences que nous ne considérons pas actuellement comme esthétiques » (Dewey, 2005 [1934] : 44).

Ce passage légitime pleinement une approche située de la création artistique, attentive aux conditions concrètes, corporelles, matérielles et relationnelles de l'expérience. Loin d'être un supplément artificiel, l'esthétique est ici décrite comme le prolongement possible d'une expérience vécue dans un environnement donné, quand celui-ci est traversé de tensions, de rythmes, de déséquilibres et de résolutions qui engagent le sujet de manière sensible.

Dewey insiste alors sur l'importance d'observer les conditions qui permettent à ces expériences de prendre forme — conditions qu'il compare à la terre, à l'air et à la lumière nécessaires à la croissance d'une plante :

> « Il serait également banal de dire que la compréhension esthétique (en tant que distincte du pur plaisir) doit tout d'abord s'intéresser au sol, à l'air et à la lumière qui sont à l'origine même de choses esthétiquement admirables » (idem : 44).

Cela nous invite à ne pas détacher la pratique artistique des conditions dans lesquelles elle se développe : les lieux de création, les matériaux employés, les interactions sociales, les temporalités d'usage. C'est précisément ce que mettent en jeu les pratiques de la bande dessinée et du street art à Nantes, telles qu'elles s'ancrent dans les lieux de vie, les ateliers partagés, les murs de quartiers, les réseaux d'entraide ou de micro-édition. Ces pratiques, loin de se couper d'un vécu ordinaire, en constituent souvent une intensification sensible.

# 1. Matérialité des conditions de production en street art et en bande dessinée

Les conditions matérielles en art urbain jouent directement sur le développement technique : beaucoup de bricolage à mettre en œuvre pour une reconnaissance progressive.

## 1.1 Matérialité du geste : bricoler son matériel d'art urbain pour développer sa technique

### a. Glissement stylistique à proportion des moyens matériels

La pratique évolue au contact des contraintes extérieures (climat, coût, statut), mais aussi à travers une quête d'émancipation stylistique : par exemple sortir du cadre très normé du graffiti lettré pour aller vers une expression plus personnelle et libérée. Notre récit commence ici par Thibaud, membre actif du collectif d'art urbain Plus de Couleur et Abel artiste en charge de sa direction artistique.

Thibaud accède peu à peu à un confort matériel — bombes fournies par une association, rémunérations de projets, achat d'outils numériques ou d'acrylique — et sa pratique évolue. Cette évolution ne relève pas seulement d'une montée en gamme des outils, mais d'un désencastrement progressif du style graffiti traditionnel, dominé par la lettre, pour aller vers des formes plus libres, plus abstraites, et parfois plus illustratives.

> « Les lettres, c'est quand même... Moi en ce moment, je fais pas mal d'abstrait, par exemple. Et l'abstrait, tu t'affranchis de toutes les règles. [...] La lettre, elle est contrainte un peu plus, en fait. [...] Quand tu fais des lettres [...] il faut que les gens voient et disent : "ah ouais putain, cette lettre-là elle tue !" [...] J'essaie de m'en rapprocher pour que ça ressemble à des artistes que j'aime. » (Thibaud, 2022)

Thibaud évoque ici la pression technique et symbolique propre au travail de la lettre dans le graffiti. Cette exigence de lisibilité, d'inscription dans une tradition, de reconnaissance entre pairs, implique un certain degré de rigueur. Elle encadre l'acte créatif dans un réseau de normes, de références, et d'attentes stylistiques.

En contrepoint, il décrit la peinture abstraite ou illustrative comme plus fluide, plus immédiate, moins soumise à la contrainte de conformité : « Les trucs abstraits ou alors d'illustration pure, ouais c'est plus lâché je trouve. On peut se faire un peu plus plaisir, sans ces contraintes-là. » (Thibaud 2022).

Ce glissement stylistique ne peut cependant pas être réduit à la seule intention esthétique. Il est aussi conditionné par des facteurs matériels très concrets : peindre dehors en été, disposer de rouleaux, travailler avec de l'acrylique plutôt qu'à la bombe... autant de paramètres qui influencent directement la forme que prend la production. Comme il le reconnaît lui-même, certaines techniques s'adaptent mieux aux contraintes climatiques et permettent une forme de confort et d'autonomie nouvelle. En ce sens, l'abstrait n'émerge pas seulement comme un choix artistique, mais aussi comme une réponse pragmatique à un contexte de production donné.

### b. Mettre en commun les matériaux de création en art urbain

Le **matériel est un révélateur clé** des conditions de production : il reflète les ressources disponibles, les formes de reconnaissance et l'autonomie de l'artiste.

> Sevil : Ça coûte combien en fait une bombe ?
>
> Abel : Une bombe ça va être entre… Aujourd'hui c'est passé entre 3.60 et 4€ et quelque.
>
> S : C'est pas mal mais qu'est-ce qu'on peut faire avec une bombe ?
>
> A : Avec une bombe, tu remplis suivant la marque entre 1 et 2m².
>
> S : Il y a toujours ce rapport un peu au prix, est-ce que du coup t'essaies d'économiser ?
>
> A : Alors oui il y a un rapport au prix qui est hyper important et qui va être très différent suivant les gens. C'est-à-dire que forcément un étudiant qui n'a pas beaucoup d'argent et qui a envie de beaucoup peindre, il va trouver des moyens d'économiser son matériel, ce qui a été mon cas à une époque, et alors que là, aujourd'hui, avec l'association, avec le fait que sur les chantiers on rentre de l'argent pour la structure, pour récupérer le matériel inutilisé sur le chantier, etc., ça fait qu'on a ce confort aujourd'hui que j'ai plus à compter pour le matériel. Je le fais uniquement quand je pars à l'étranger en avion, que du coup je dois acheter mon matériel sur place, souvent ça me fait un rappel vraiment, comme ça coûte des bombes !

Cette diversification matérielle s'accompagne d'un déplacement stylistique et symbolique. La peinture « vandale » de jour, en interaction avec la rue, les passants, voire la police, ne relève plus seulement d'une logique clandestine : elle se normalise, se professionnalise en partie, tout en conservant une forme d'engagement dans l'espace public. L'appui associatif agit ici comme un « facilitateur de transition » entre pratiques informelles et projets reconnus.

Mais la reconnaissance symbolique reste ambivalente. Pour Thibaud, le statut d'artiste-auteur peut bien améliorer la visibilité, il ne suffit pas à produire un sentiment de légitimité. Celle-ci ne découle pas d'un label administratif, mais de l'acte de créer et de proposer :

> « Moi, ce n'est pas trop un sentiment que j'ai, [d'être plus légitime] mais j'ai juste le sentiment de faire des trucs, en fait, et de proposer des choses. » (Thibaud, 2022).

L'élaboration d'un style plus « libre », moins centré sur la lettre, et plus pictural — grâce notamment à la tablette ou à l'acrylique — n'est pas toujours synonyme de plus de complexité :

> « Des fois oui, des fois non, c'est un peu plus lâché même, justement, vu qu'il n'y a plus de lettres et tout, c'est moins pris de tête et c'est peut-être des fois plus faciles de faire des trucs. » (Thibaud, 2022).

À travers ces récits, se dessinent une réalité structurelle : les conditions matérielles (matériel, climat, économie personnelle), les opportunités associatives, et les statuts administratifs agissent comme des leviers d'apprentissage et d'élargissement stylistique. Mais elles n'annulent pas les tensions entre production libre et institutionnalisation, entre reconnaissance visible et sentiment personnel de légitimité.

### c. Approche contextuelle de l'espace urbain

Dans le choix du lieu : la distance, la hauteur de murs, ses textures ont un rôle (les graffeurs sont chargés de matériel — ils choisissent l'accessibilité en tram pour ne pas le porter trop longtemps sur leur dos).

La production en art urbain repose souvent sur une approche débrouillarde et contextuelle de l'espace environnant. À Nantes, les graffeurs développent des stratégies d'intervention qui tiennent compte à la fois de la matérialité des lieux, de leur visibilité, et du risque d'interpellation.

Le matériel est un révélateur clé des conditions de production : il reflète les ressources disponibles, les formes de reconnaissance et l'autonomie de l'artiste.

Thibaud, graffeur actif dans la région, décrit ainsi ses préférences en matière de site d'intervention :

> « J'adore peindre, c'est quand ils détruisent des bâtiments. […] T'as deux bâtiments, ils en détruisent un au milieu, et du coup ça ouvre tout un pan de trois murs, tu vois. Et ça, moi, c'est des trucs que j'adore parce que je sais qu'on va pas trop me faire chier. »

Ces espaces en transition — friches, chantiers, murs exposés temporairement par des destructions — offrent une relative sécurité juridique et une absence d'appropriation claire, ce qui facilite leur occupation. Le flou autour de la propriété ou de la gestion de ces lieux ouvre un « entre-deux » propice à l'expérimentation :

> « Ça peut être le mur de chez des gens, mais en vrai, je suis sûr que même les gens, ils savent pas si c'est à eux ou si c'est à la ville ou si c'est au promoteur. […] C'est vu de tout le monde et ce sera pas nettoyé. »

Ces zones sont d'autant plus investies qu'elles permettent une action en plein jour, sans dissimulation particulière :

> « Des fois, t'as rien, tu vois, des fois t'as des barricades ou quoi et donc là on est caché, mais souvent j'ai peint des trucs où il n'y a rien. […] Les voitures, les gens passent, moi je suis en train de peindre ici, et au final, personne ne me dit rien. »

La logique d'occupation repose ainsi moins sur l'invisibilité que sur l'ambiguïté du statut du lieu, qui neutralise potentiellement toute revendication d'autorité. Cette posture est renforcée par une gestion relationnelle des interactions, notamment avec les riverains ou les forces de l'ordre :

> « Moi, je sais que quand je vois des gens qui s'intéressent à ce que je fais […] j'essaie d'aller les voir directement, pour savoir si je les emmerde, ou savoir s'ils vont me dire "je vais appeler les keufs". […] Et à chaque fois que je l'ai fait, ça s'est toujours assez bien passé. »

Cette approche non conflictuelle se manifeste également dans les interactions avec la police :

> « Si je suis en train de peindre là et que je vois la police qui s'arrête, je vais pas essayer de me barrer, je vais aller voir la police directement. […] Je leur montre que moi je sais que je fais rien de mal. »

Ainsi, la production graffiti s'inscrit dans des tactiques fines de négociation avec l'environnement urbain. Elle repose sur une lecture circonstancielle des interstices de la ville — chantiers, bâtiments en friche, murs aveugles — qui sont non seulement des supports matériels mais aussi des espaces juridiquement et symboliquement vacants. Le choix du lieu, du moment, et de la posture relationnelle participe à une forme d'autolégitimation discrète, qui contourne la clandestinité tout en préservant une certaine forme de liberté d'action.

Le rythme des pratiques s'adapte également aux conditions météorologiques et aux logiques urbaines de surveillance : « Quand il fait le froid, j'aime pas trop aller dehors […]. Je peins que de jour […]. Je trouve que je suis moins suspect la journée que la nuit. » (Thibaud, 2022).

Ce mode de présence revendiqué dans l'espace public, en plein jour, dans une posture visible mais paisible, contribue à une normalisation relative de la pratique graffiti. Il signale une volonté de reconnaissance sans pour autant passer par une intégration complète dans les cadres de l'art public institutionnel. Ce balancier entre atelier, rue et projet cadré, loin d'être un tiraillement, devient alors une modalité d'existence artistique fluide, adaptée au contexte.

### d. La part de la créativité : aspect « créatif » du métier versus artisanat

La liberté offerte à l'artiste détermine si sa production est une décoration ou une création. La principale raison pour laquelle les artistes urbains du graffiti préfèrent les « jams » est la possibilité d'essayer de créer de nouvelles choses dans l'espace qui leur est donné. Comme le dit Alice :

> « Moi je prends les thématiques que si c'est assez libre. Si on me demande de dessiner un poisson, là c'est pas une thématique, c'est une déco, rien à voir. [...] Tant qu'on me demande pas de dessiner un truc précis, c'est bon. » Elle précise aussi qu'elle refuse certains festivals : « Il y a des festivals où on ne donne pas toute cette liberté-là, mais moi j'y vais pas, ça m'intéresse pas. » (Alice, 2022).

Ce rapport à la liberté de création distingue fondamentalement les artistes qui se positionnent comme auteurs de ceux qui acceptent ponctuellement un rôle de décorateur. Mais pour beaucoup d'artistes urbains, il ne s'agit pas d'une opposition tranchée. Au contraire, la tension entre création artistique et production décorative traverse leur quotidien professionnel. C'est ce que révèle une

autre scène, issue du collectif Plus de Couleurs, qui incarne une forme de professionnalisation fondée sur la polyvalence : entre artisanat, graphisme et création artistique.

Les artistes urbains regroupés dans des collectifs comme Plus de Couleurs revendiquent une identité professionnelle hétéroclite, entre artisanat, graphisme et création artistique. Cette position hybride permet à la fois de répondre à des commandes dans la ville et de maintenir une activité de création personnelle, souvent non rémunérée. Thibaud, membre du collectif, résume cette polyvalence :

> « On a plusieurs cordes à notre arc : je pense qu'on peut être graphiste, un peu architecte d'intérieur, ou livrer un package d'une identité visuelle propre, créée par nos soins [...] En plus, on peut réaliser. On peut créer l'identité, comme un graphiste, sauf que le graphiste ne va pas pouvoir la réaliser derrière. L'architecte d'intérieur, il peut avoir les idées, mais pour les réaliser, il ne va pas le faire, alors que nous, on peut tout faire. » (Thibaud, 2022).

Cette capacité à concevoir et exécuter une œuvre dans sa totalité — depuis le croquis jusqu'à la fresque murale — participe à l'émergence d'un modèle de profession visuelle ancrée dans le faire, distinct de la figure de l'artiste d'atelier ou de l'auteur.

*Faire des projets qui rapportent de l'argent pour dégager du temps pour la création personnelle*

Du point de vue économique, les activités des artistes urbains s'inscrivent dans une logique de réponse à des besoins urbains : décoration, identité visuelle, aménagements éphémères. Elles contribuent à façonner un paysage visuel souvent pensé en lien avec la consommation, l'événementiel ou la revitalisation de lieux. L'intervention de Plus de Couleur pour le festival des Vieilles Charrues consiste en l'installation-peinture des totems d'entrée habillant le portique d'accueil du public (Fig. 75).



Figure 75 : Installation de Plus de Couleur à l'entrée du Festival des Vieilles Charrues, 2019 ©Revue 303, 2022

Les Vieilles Charrues est un festival de musique actuelle qui se déroule à Carhaix, dans le Finistère. Il est connu comme un événement 100% associatif porté par des valeurs fortes de solidarité, de développement durable et d'ancrage territorial.[151] Cette logique de l'« habillage » révèle une tension entre pratique artistique et exigence décorative. Ces projets sont jugés nécessaires, voire stratégiques, car ils garantissent un revenu et un accès à la commande, tout en libérant du temps pour d'autres activités. Thibaud poursuit :

> « C'est pas forcément les trucs les plus kiffants, mais t'es un peu obligé de faire ces trucs-là. […] Cette semaine de travail va me permettre de me libérer les trois autres semaines restantes pour pouvoir développer mon art perso, là, vraiment ce que j'ai envie de faire. […]

[151] La 33eme édition du festival s'est tenue en juillet 2025, consulté le 20/05/2025, En ligne : https://www.vieillescharrues.asso.fr/

> Financièrement, ça te paye, ces chantiers-là. Et du coup, les 3 autres semaines payées où tu fais ton art, tu gagnes pas d'argent. Mais par contre, tu peux développer vraiment ce que t'as envie de faire. » (Thibaud 2022).

Le temps de création s'organise ainsi autour d'un modèle de compensation : les projets commandés servent de base à une économie de survie ou d'autonomie, qui permet ensuite d'investir dans des productions non lucratives, mais au service de son art.

*Reconnaissance artistique selon la capacité à répondre des attentes pratiques*

Dans ce contexte, le positionnement professionnel repose moins sur l'appartenance à un champ artistique reconnu (street art, design, art contemporain) que sur la capacité à répondre à des attentes pratiques. Cela se traduit par des comparaisons récurrentes avec des professions établies. L'artiste devient alors un « professionnel de l'image appliquée », proche du designer publicitaire ou du décorateur de vitrine. Comme l'exprime Thibaud, membre du collectif, à propos d'un projet pour une brasserie :

> « C'était pour illustrer le circuit recyclé de ces matières premières de la brasserie, qui réutilise les déchets pour nourrir des vaches qui font du fromage… Ça fait écho avec les agences de design publicitaire de l'ère pré-numérique, où chaque étape était réalisée manuellement, et finalement concrétisée sous forme d'enseigne. »

Ce type de projet permet d'étendre ses compétences vers le champ de la narration visuelle fonctionnelle, à visée commerciale ou institutionnelle.

*L'effet structurant des contraintes*

Enfin, ces artistes reconnaissent que les projets commandés, bien qu'imposés de l'extérieur, jouent un rôle structurant dans le développement de leur parcours. Ils offrent un cadre formateur, une direction à suivre dans un champ artistique par définition ouvert et mouvant. Thibaud explique :

> « Tu as les mêmes outils, puis c'est bien aussi parce que ça te force à aller des fois dans une direction dans laquelle tu ne serais pas allé. Le champ des possibles est tellement large, que des fois c'est dur de se dire "j'ai envie de faire ça", de partir dans cette direction-là. […] Les projets, au moins, ils te forcent à aller dans une certaine direction. Et ça, c'est cool, parce que

du coup ça te permet de te canaliser sur quelque chose, et d'essayer de progresser là-dedans. » (2022)

Ce que ce propos illustre, c'est la manière dont la contrainte devient un vecteur de progression professionnelle, au même titre que l'expérimentation libre. Elle montre aussi que la professionnalisation dans ce champ ne passe pas uniquement par l'accumulation de diplômes ou de labels, mais par la confrontation avec des situations de production concrètes, et par l'adaptation à des contextes spécifiques.

***Le processus créatif du street art et sa perméabilité aux conditions extérieures, expérience de Quentin, extrait d'entretien, novembre 2022***

Sevil : Et comment c'est arrivé par exemple, cette collaboration avec lui ?

Quentin : Alors avec Ratz on a collaboré, on a du peindre trois fois ensemble. Lui il fait partie d'une galerie, d'une galerie associative à Nantes qui s'appelle Pepsart. Un jour j'ai vu un message, Pepsart, cherchait à accueillir de nouveaux artistes, donc je les contacte et de là il y a Ratz qui me dit "ouais, si tu veux, moi j'en fais partie, on se retrouve et on en discute". Donc on s'est retrouvé juste là, au carrefour (devant la café, Le Louis Blanc, sur l'île de Nantes) juste au pont, il y a les deux bars, et on s'est retrouvé en terrasse, on a bu une bière et ça a duré une heure et on s'était dit, chacun on amène de la peinture et on voit si on a envie de faire un truc. On a bu une autre bière, après on est allé peindre.

S : Juste en bas ?

Q : Rue Paul-Nizan, tu sais la rue..

S : Oui, je vois.

Q : Bah, on est allé là-bas, on a fait un truc et puis voilà.

S : Quand on dit la peinture, c'est la bombe ?

Q : Alors là c'était, ouais c'était à la bombe, ouais.

S : Donc c'était, je sais plus, j'ai probablement vu sur Instagram, ce que vous avez fait, mais je n'ai pas la figure en tête.

Q : Alors lui, il avait fait un crocodile, et moi, j'avais fait une grosse fleur. C'est ça Et là, on était partis, mais on ne savait pas.

S : C'était la nuit ou la journée ?

Q : Ah, c'était le jour.

S : C'était le jour. C'était un mur toléré ?

Q : C'est toléré, là, c'est toléré.

S : C'est très beau, j'ai beaucoup aimé. Mais je ne suis pas allé voir si c'était effacé.

Q : Ah, ça n'a pas duré longtemps. Non, c'est une rue tolérée, donc. Voilà tu peins, les artistes aiment bien venir, t'es tranquille, tu sais que tu n'as pas à être embêté, tu peux peindre tranquillement donc c'est recouvert assez vite.

S : Est-ce que tu as l'habitude d'aller voir si ta peinture ou tes figures restent encore à leur place ?

Q : Oui, oui, j'aime bien quand tu repasses devant.

S : Mais tu fais pas ça exprès, aller dans ta rue, voir si...

Q : Non, non. Après tu vois avec Insta, tu vois si trois semaines après quelqu'un poste ta photo tu te dis "ouais ça y est encore". Après, il y a des endroits où tu sais que là tu peins, tu sais que ça va durer quelques semaines. Et puis par contre il y a des lieux, moi j'ai peint cet été en Bretagne dans des lieux abandonnés, là ça peut durer des années. Mais par contre, il n'y a personne là.

S : Il n'y a pas beaucoup de monde.

Q : Oui, c'est ça.

S : Et donc, oui, c'est vrai qu'il y a, d'une part, il n'y a pas de public, mais il y a la figure qui perdure, enfin le dessin qui perdure. D'un autre côté, le public.

Q : Oui, c'est ça. Après, là en Bretagne, tu vois, dans les lieux abandonnés, moi c'est ce que j'avais envie de faire cet été. Je suis parti tout seul avec ma voiture. Un lit de camp dans ma voiture, plein de peintures. Et je me suis dit, je fais le tour de la Bretagne, et quand je vois

un endroit qui me plaît, je peins. Et donc, j'avais emmené quelques collages, j'ai fait des collages, et j'ai peint sur des blockhaus. Tu vois ce que c'est, les blockhaus ?

S : Oui, j'ai vu, je pense aussi.

Q- Donc j'ai fait quelque trucs. Et voilà, le blockhaus, c'est à peu près toléré. Et là, c'était vraiment... Il y a des peintures qui vont être vues. Mais il y en a une, j'ai fait deux vagues, là, c'est à l'intérieur d'un blockhaus , mais là, il n'y a personne qui va y aller. Mais je suis rentré, je voulais peindre sur ce blockhaus , et à l'extérieur du blockhaus , il n'y avait rien qui me parlait. Et j'allais partir et je me dis, "Je vais essayer de rentrer dedans. Et là, je rentre dedans et le flash, je dis "Ouais, génial. Il y avait ces deux murs là. Il y avait la mer au fond, je dis "Ouais, je vais faire la mer. Je vais chercher la peinture et en 5 minutes, le temps de revenir avec la peinture, j'avais mon idée. Et par le "pouh, pouh, pouh, pouh ». Tu as cet élan, c'est ça que tu recherches en fait cet élan créatif, on se pose pas de questions.

Et puis là tu te dis là si je fais un truc qui n'est pas très beau c'est pas terrible quoi. Alors que là-bas, personne va le voir. Si je veux, je ne prends même pas de photos ou si je prends des photos, je ne les publie pas et personne ne saura rien. T'as plus de liberté, tu fais ce que tu veux.

S : Donc tu as plus de contraintes ici parce que c'est le centre ville, sur le passage du monde…

Q : Bah, tu as un peu, oui et tu as peut-être plus de pression. Après, tu peux toujours recouvrir, mais…

Plusieurs conditions distinctes de pratique sont à relever dans le propos de Quentin. Il y a d'abord la rencontre avec un autre artiste à partir d'un réseau, en l'occurrence une galerie. Dans le cas d'une collaboration ou de la décision de peindre en même temps, au même endroit ce lien est un catalyseur. Par ailleurs, la connaissance des mêmes lieux de rencontre et de pratique est un avantage, une condition d'accueil.

Quentin évoque et distingue deux types de lieux de pratique : la rue tolérée et les endroits isolés et peu fréquentés. De toute évidence, l'identité de ces lieux impacte sa pratique. Ici, le public est présent, là, non. Là, l'élément naturel, la mer, est une source d'inspiration, ici, la forme est spontanée. Mais, comme il le conclut, « tu peux toujours recouvrir » ou être recouvert.

### e. S’accomplir comme artiste qui travaille dans l’interstice

Lorsqu’on interroge les artistes sur les conditions dans lesquelles ils considèrent leur production comme de l’art, de l’artisanat ou une simple technique, il apparaît que ces catégories ne sont jamais données d’avance. Elles se construisent dans des situations concrètes, à partir de rapports de contrainte, de liberté, de visibilité et de reconnaissance.

Quatre dynamiques structurent ainsi leur manière de qualifier ce qu’ils produisent : le travail sur commande, la place accordée au geste et à l’intention, les sources de légitimité mobilisées, et enfin les pratiques de subsistance nécessaires à la poursuite de l’activité artistique.

On comprend, dès lors, que la pratique artistique dont il est question ici dépasse un strict usage de matériaux mis au service d’un développement technique. Il engage toujours un rapport à un commanditaire, de la possibilité de rencontrer un public pour pouvoir étendre et enrichir sa légitimité. La réalité matérielle est enfin, nécessairement celle de la subsistance, donc des travaux acceptés et effectués en parallèle de l’œuvre.

Ces différentes dimensions prennent sens lorsqu’on les replace dans une condition plus générale : celle d’un travail dans l’interstice. Les artistes étudiés occupent en effet une zone floue, située entre l’art, l’artisanat, l’animation et la médiation. Ils circulent entre des cadres réglementaires sans jamais pouvoir s’y inscrire pleinement. Leur existence professionnelle est reconnue de fait, par la multiplication des projets et des sollicitations, mais rarement de droit, en l’absence d’un statut stable et unifié.

Ces pratiquants doivent sans cesse bricoler, composer, contourner pour faire exister leur pratique dans un vide juridique et administratif. Ce qu’ils produisent n’est ni entièrement de l’art, ni tout à fait de la prestation ; ni totalement marginal, ni pleinement intégré.

Cette condition interstitielle se manifeste également dans les stratégies de positionnement symbolique des artistes. Certains collectifs issus du graffiti, dans la scène nantaise, investissent des formes d’expérimentation proches de l’art contemporain, produisant un métissage entre pratiques graffiti et codes de l’exposition contemporaine. Ce déplacement ne vise pas un abandon des références initiales, mais une tentative d’inscription dans un espace de reconnaissance élargi, situé entre le monde de l’art contemporain et celui des arts décoratifs.

Ce type de positionnement illustre concrètement la difficulté à être assigné à une catégorie stable : ni pleinement intégré aux institutions de l'art contemporain, ni cantonné à une pratique décorative ou artisanale, le street art s'inscrit durablement dans cet entre-deux.

***Évolution stylistique comme émancipation***

En ce qui concerne le processus créatif individuel, cette condition se traduit par des ajustements : entre contraintes techniques, aspirations personnelles, et reconnaissance symbolique. L'évolution du style n'est pas linéaire, mais façonnée par les ressources disponibles, les marges de liberté retrouvées, et l'envie de s'émanciper, sans pour autant renier l'univers de références qui a nourri les débuts.

Dans ce contexte, le passage vers l'« abstrait » — terme mobilisé par plusieurs artistes — apparaît comme une forme d'émancipation à la fois esthétique, logistique et symbolique. C'est terme a été utilisé par plusieurs artistes urbain : Géry, Thibaud, Abel tous membres de Plus de Couleur. Il permet de s'affranchir des codifications rigides du graffiti lettré, d'oser une expression plus personnelle, moins soumise à la validation par les pairs ou à la contrainte formelle de la lettre. Il ouvre un espace où la spontanéité, l'improvisation et la singularité peuvent s'exprimer plus librement — un terrain d'expérimentation où l'artiste peut « se faire plaisir », selon ses propres termes.

Cette dynamique de libération par l'abstrait ne se limite pas à l'expérience individuelle. Elle se prolonge dans les dispositifs collectifs mis en place par le collectif *Plus de Couleurs*, qui exposent ces formes dans l'espace public ou institutionnel. Ces expositions participent à légitimer cette bascule stylistique en dehors des cadres traditionnels du graffiti, tout en offrant aux artistes un espace de visibilité et de reconnaissance différent, moins indexé aux normes du lettrage.

***Angle économique et administratif : la matérialité de l'existence artistique***

Enfin, cette condition interstitielle se manifeste de manière très concrète dans la gestion quotidienne de l'activité. Les street artists doivent assembler une mosaïque de statuts — artiste-auteur, auto-entrepreneur, association, salariat indirect — afin de pouvoir facturer, être rémunérés et cotiser. Ce bricolage administratif, souvent fragile et parfois à la limite de la légalité,

révèle l'inadéquation des cadres existants face à la pluralité des pratiques artistiques contemporaines.

Parallèlement, ils doivent sans cesse négocier leur reconnaissance en tant qu'artistes, tout en assumant des tâches multiples : commandes, médiation, pédagogie, interventions événementielles. Leur travail est ainsi à la fois fortement visible dans l'espace public et largement invisibilisé dans les registres institutionnels et administratifs.

### 1.2 Matérialité de l'œuvre : choix structurant du format en bande dessinée

En bande dessinée, la question du support se pose dans des termes tout aussi vitaux pour la création. Elle se concentre sur les choix matériels effectués par l'artiste.

Qui dit bande dessinée dit rapport au papier, aux couleurs, à l'impression, avant de parler de l'étape de la mise en page. Le coût d'impression des textes illustrés prévu par les dessinateurs représente aussi un aspect fondamental. Mais pour Maël qui vient du monde de l'édition, il est surtout nécessaire de ne pas dissocier l'apparence du livre du sens qu'il contient. Il faut penser les deux en même temps :

> « Par exemple, on [chez Hoochie Coochie] n'a aucun livre qui fait le même format. Parce que pour nous, le projet mérite d'être logique avec l'objet. Donc l'objet a toujours une forme différente. Il faut faire le sens avec le contenu. » (Maël, 2021)

Pourquoi parle-t-on de format, parce que ça fait partie d'éléments décidés par les auteurs et discutées avec les éditeurs parce que c'est une contrainte économique pour eux :

> « Je pense que peut-être que c'est une des différences entre les grosses maisons encore une fois, les grosses maisons d'édition essaient de ravaler, de trouver une manière de faire de la bande dessinée style, indé, un peu, tu vois, ils ont élargi leur palette d'auteurs, de style, même de formats, ils ont créé des commandes, des collections, tu vois, qui se veulent être des collections, en fait, qui sortent des formats classiques de la bande dessinée, ça depuis plusieurs années déjà. Mais ce qui va différencier une grosse d'une petite aujourd'hui ça risque [Un bruit de scie électrique éclate- Maël me dis : tu peux fermer la porte, c'est mieux je pense. Ils en ont peut-être pas 15 000 à couper.(Rires)]
>
> Alors qu'eux [les grandes maison d'éditions], il y a aussi une dimension… déjà ils éditent à beaucoup plus d'exemplaires, qui est une dimension économique bien plus claire, donc du

> coup le format et le côté collection ont beaucoup plus de sens aussi, parce que c'est une économie en fait. Et que de le faire comme ça, c'est très cher de faire un livre différent à chaque fois. » (Maël, 2021)

Réfléchir à un nouveau format pour chaque nouvelle publication revient à penser un prototype pour chaque livre, ce qui n'est pas envisageable lorsqu'on souhaite engranger des bénéfices.

> « Tu peux pas, par exemple, faire de l'amalgamée. Si on faisait 3 bouquins du même format, avec le même papier, la même couleur, on les tirerait tous les 3 en même temps. Et du coup tu fais une économie de masse. Alors que si à chaque fois tu changes de format, tu peux imprimer que ton livre. » (Maël, 2021)

Dans cette logique, il devient compliqué de gérer plusieurs commandes de livre au formats différents à imprimer en même temps. Maël souhaiterait mettre en place un système qui permettrait aux éditeurs indépendants de mutualiser leurs trains d'impression pour conserver la même qualité :

> « Là ce que j'aimerais faire moi c'est proposer en fait au SEA qui est le syndicat des éditeurs alternatifs, une plateforme qui permettrait aux éditeurs de publier à l'avance leur programme éditorial avec les contraintes techniques, tel papier, tels machins, à l'imprimeur etc. de se mettre en relation avec des imprimeurs pour que moi, quand je vais sur le site parce que je suis éditeur je vois qu'il y a un mec qui va utiliser le même papier que moi, que les prix de l'imprimeur c'est pas trop mal donc on fait coordonner nos calendriers pour qu'au final ça ne coûte pas trop cher, tu vois. »

Ce système existe dans les grandes maisons d'édition. Ces dernières peuvent cumuler leurs propres trains d'impression parce qu'elles publient fréquemment de nombreux titres nouveaux :

> « Je crois que ça existe pour les gros tu vois, tu prends Flammarion. Flammarion ils éditent, je sais pas, peut-être 20 livres par mois différents, c'est l'éditeur lui-même, quand il a beaucoup de sorties par mois qui peut le faire parce qu'il est à une échelle beaucoup plus grande que la nôtre. Moi j'aimerais bien qu'on fasse la même chose : qu'on crée une plateforme qui puisse s'adresser aux micro-éditeurs. » (Maël, 2021)

### a. Créer son projet artistique selon le format en transgressant

Choisir son format est un signe de liberté artistique. Une planche (une page en bande dessinée), souvent divisée en 9 ou 16 cases, est un espace d'expression artistique. Jules choisit d'utiliser une seule page, en tant qu'illustrateur, alors que Daphné crée une histoire plus fidèle à l'organisation

narrative d'une bande dessinée. Anouk, en réponse à mes questions persistantes sur la délimitation entre bande dessinée et illustration, souligne que cette distinction rigide n'est pas nécessairement pertinente :

> Anouk : « C'est pour ça que ça m'intéresse donc de ne pas mettre forcément un label sur des choses. Si tu commences avec des frontières, tu peux t'interdire d'utiliser des médiums de discipline qui ne sont pas communes. »

La dessinatrice insiste sur les bénéfices d'une création qui dépasse les limites traditionnelles entre tel et tel genre ou tel et tel objectif de production artistique. Se placer entre deux messages, entre deux mediums relève également d'une liberté clairement offerte par l'autoédition :

> Anouk : « Mais oui, mais là justement l'idée c'est que Jules il s'empare de ce médium-là et qu'il fasse des images qui racontent une histoire. En soi c'est un peu de la BD mais comme il n'y a pas vraiment de séquence par page, c'est pas vraiment la BD. »

### b. Mener un projet collectif pour préserver son indépendance

Jules et Anouk situent l'émergence d'une approche plus libre et graphique de la bande dessinée à différentes périodes. Pour Jules, cette évolution se produit dans les années 90, lorsque des adultes ayant grandi avec la bande dessinée commencent à y investir financièrement et à explorer des formes plus artistiques. Anouk, quant à elle, fait remonter cette transformation aux années 80, avec *Métal Hurlant*, où des artistes comme Mœbius ont mis en avant l'aspect graphique et expérimental de la BD.

L'indépendance artistique passe aussi par l'autoédition. Le projet *Paper Cut*, co-fondé par Hervé et Anouk illustre cette recherche de liberté. Il s'agit d'un journal illustré où chaque numéro de 16 pages est confié à un artiste différent, qui interprète librement l'histoire de deux personnages en quête de quelque chose d'inconnu. À chaque auteur correspond une nouvelle vision, un univers unique, ce qui transforme les personnages en figures évoluant à travers des réalités parallèles.

Anouk souligne l'importance de ne pas « mettre de label sur des choses », permettant ainsi d'éviter des contraintes liées à des catégories figées. Cette approche favorise une plus grande liberté de création et encourage l'utilisation de médiums non conventionnels.

Paper Cut est financé par ses créateurs, avec une volonté de rémunérer les auteurs à hauteur de 30 % des ventes. Cependant, ce choix complique la diffusion, car les libraires et diffuseurs

prennent chacun 30 %, ne laissant presque rien aux créateurs. Pour éviter ces contraintes économiques, la diffusion se fait principalement en vente directe et lors de festivals comme le Fumetti.

Anouk et Jules soulignent que l'absence de soutien institutionnel n'a pas freiné leur démarche. Ils n'ont pas sollicité d'aides publiques, mais envisagent de le faire pour de futurs projets.

## 1.3 Matérialité des lieux : le lieu de travail comme condition matérielle et politique de la création

### a. Le travail d'auteur de bande dessinée : solo ou collectif, dans un atelier ou en résidence

Support, format, narration : matériellement, qu'est-ce que le travail de fiction en BD ?

> « Les auteurs et autrices de bande dessinée travaillent au quotidien chez eux, c'est un métier assez solitaire. […] Souvent tu t'abandonnes dans les projets des autres, parce qu'il faut les faire avec ses chronophages et que tu n'as pas le temps de publier. » (Entretien avec Maël, mars 2021)

Le travail d'auteur en bande dessinée implique souvent une collaboration avec l'éditeur pour faire correspondre la création aux exigences de la publication. Cette dynamique entre création personnelle et échanges professionnels est essentielle pour produire une œuvre aboutie. En résidence, l'artiste explore souvent des dimensions collectives, partageant son expérience avec d'autres créateurs issus de divers horizons artistiques, tels que des auteurs, musiciens ou photographes. C'est ainsi que de nouvelles perspectives apparaissent.

> « Mon expérience dans cette résidence-là du côté de Périgueux, cette résidence elle s'appelle Vagabondages 932, en fait, la ville de Périgueux a offert à l'association Ouïe/Dire **un appartement dans l'immeuble qui va être détruit pour que les artistes puissent vivre dans la cité au quotidien e**t donc là, on travaille dans un atelier et là moi je suis confronté au regard d'autres auteurs, d'autres autrices, des musiciens, des musiciennes, des photographes. J'ai rencontré là par exemple, juste avant qu'on soit confiné une poétesse et puis il y avait des gens qui faisaient de la captation sonore qu'on appelle des phonographes. Et donc oui, là j'ai l'expérience de l'atelier régulièrement quand je pars là-bas. A Nantes ensuite, comme moi j'enseigne, je suis content à un moment de me retrouver aussi seul dans ma tanière pour

> travailler à mes travaux, pour avancer seul. Mais moi ça me va bien, c'est-à-dire que j'ai l'impression d'échanger tellement à la fois quand je pars en résidence avec les autres artistes, mais aussi au quotidien avec les gens qui s'inscrivent à mes cours, j'ai l'impression d'échanger tellement que je n'ai pas forcément besoin d'échanger au quotidien dans mon propre travail, je pense que c'est au contraire quelque chose que je préserve de ça, histoire de ne pas dévier de ma trajectoire » (Entretien avec Issac, novembre 2020).

Cependant, la solitude reste un aspect fondamental de la pratique artistique. À Nantes, lorsque l'artiste n'est pas en résidence, il souligne l'importance de se retrouver seul pour avancer dans ses travaux et approfondir sa réflexion. Ce besoin de recul personnel, entrecoupé de retours extérieurs professionnels, s'étend également à sa collaboration avec l'éditeur. L'auteur attend de lui un recadrage impartial :

> « sur la bande dessinée que je suis en train d'écrire et de dessiner, je vais beaucoup travailler avec l'éditeur, il va y avoir des allers-retours, je vais avoir besoin je crois d'avoir le regard des éditeurs sur cette question-là de l'érotisme, de la pornographie parce que je n'ai pas envie de faire quelque chose qui soit dépassé, j'ai envie que les choses soient bien inscrites dans cette collection que j'aime beaucoup, donc je vais avoir besoin de leur regard professionnel, ce sont des gens dont j'admire le travail et ils sont toujours de précieux conseils et même si je sens que je vais avancer seul, j'aurais besoin à un moment d'un regard extérieur, qui ne soit pas le regard extérieur d'un ami ou d'une amie, que ce soit vraiment dans un rapport de travail. » (Entretien avec Issac, novembre 2020).

Cette tension entre travail individuel et collaboratif dans le processus de création d'un auteur de bande dessinée se répercute en ville.

### b. Se mettre à plusieurs pour ne pas bosser seul chez soi

L'atelier, pour les auteurs de bande dessinée, représente un espace nécessaire pour se professionnaliser et évoluer dans le milieu. C'est aussi un lieu d'entraide face aux difficultés du métier. David est l'un des premiers auteurs de bande dessinée issu de l'école des arts décos de Strasbourg, installé à Nantes en 2008.

Il raconte qu'à la sortie de l'école, l'atelier s'est constitué naturellement entre camarades, par affinités et par besoin d'un espace de travail collectif : « On était plusieurs à ne pas vouloir bosser seuls chez nous, alors on a cherché un local ensemble. » Les jeunes auteurs mutualisent les ressources pour accéder à un espace de travail viable :

> « le tout premier, La Baie Noire, on était 6 ou 7 à avoir cette envie-là. Donc 5 qui arrivaient à Nantes et il y avait deux personnes qu'on connaissait en plus. Il y avait une copine qui était peut-être intéressée et là, on fait le tour de leur réseau respectif pour voir si d'autres gens seraient intéressés pour ce projet. Donc on s'est retrouvé un peu dans cette situation où on allait boire un café, une bière avec quelqu'un qu'on ne connaissait pas, qui était intéressé, pour voir si on s'entendait bien, si c'était sérieux, pour s'y mettre. Une fois les détails un peu dévoilés, c'était des gens qui se sentaient capables de mettre la somme qu'on envisageait de payer par personne. Et puis ça s'est fait comme ça.» (David, avril 2021)

Le cadre associatif permet de faciliter l'installation et de surmonter les contraintes matérielles et financières. Cela implique une gestion logistique et financière : « Au départ, c'était hyper précaire. On prenait ce qu'on pouvait trouver à prix raisonnable. » (David, avril 2021) L'accès à un local abordable conditionne non seulement le confort de travail, mais aussi la stabilité économique des auteurs, souvent confrontés à des revenus irréguliers.

### c. Mutualiser des ressources matérielles et immatérielles pour s'adapter aux enjeux économiques

La Baie Noire, évoquée par David, est fondée au début des années 2010. Réunissant une quinzaine d'artistes issus de disciplines variées – arts graphiques, architecture, bande dessinée ou encore illustration –, cet atelier collectif incarne un mode d'organisation fondé sur la mutualisation des ressources matérielles (locaux, équipements, espaces de vie) et immatérielles (savoirs, réseaux, solidarités). Il témoigne de la diversité des pratiques qui coexistent dans ces espaces partagés, tout en illustrant la capacité des artistes à inventer des formes collectives adaptées aux réalités économiques. Comme le relate un article de Ouest-France : « Ils sont quinze. Dessinateurs, illustrateurs, graphistes, architectes. Tous proches de la trentaine, ils travaillent dans cet atelier de 175 m² de la rue de Coulmiers, à Nantes. [...] Nous avons les mêmes valeurs. » [152] Raphaël Beuchot, dessinateur de BD, précise : « Nous fonctionnons comme une colocation. Il y a un règlement intérieur, une cuisine, une salle à manger. » (*idem*).

---

152 https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/la-baie-noire-une-autre-facon-de-travailler-1907493 consulté le 16/07/2025

Cette organisation, à la fois souple et structurée, constitue un modèle inspirant, déjà repris par d'autres collectifs nantais comme Projeta, qui s'en réclament explicitement. Dans l'idée de Projeta, Maël, décrit un lieu qui, est au-delà d'être son lieu de travail, est un atelier de sérigraphie. La présence de machines apporte une touche industrielle importante pour l'identité de l'atelier collectif :

> « Et l'idée de Projeta, ce qui me plaisait dans un premier temps, c'est qu'on mutualise. Tu vois, en gros, on peut... Ce qui coûte cher, en fait, c'est les matières, enfin, c'est pas la matière, mais c'est les machines. C'est tout ce truc-là qui, dans l'industrie du livre ou de l'impression, coûte cher à des auteurs et donc précaires, il ne faut pas l'oublier. Et donc si on arrivait à enlever un maillon de la chaîne, en tout cas tu aurais créé un lieu où on avait à disposition mutuelle des machines et des locaux et des espaces, etc. et bah en fait on pouvait se retrouver avec un confort qui était presque celui qu'on avait à l'école, sauf que maintenant on est professionnel, tu vois. Il y avait un peu de ça dans l'idée. Et moi ça me plaisait beaucoup, ça me plaisait beaucoup de travailler en indé avec d'autres gens qui ont des statuts indépendants et qui sont plus près du milieu de l'illustration que du graphisme parce que moi j'en avais marre de ce milieu-là.
>
> [...]Avant nous, il n'y avait rien. En fait, on avait acheté des machines, je ne savais pas si je te dis, mais je peux te le redire, mais en gros, l'idée, c'était d'avoir un atelier de sérigraphie. Parce que pour certains, pas mal d'ailleurs, avaient fait des études aux arts décoratifs de sérigraphie, ou avaient été moniteurs de sérigraphie. Il y en a pas mal dans le lot, donc c'est un support, un médium de prédilection. Et il s'avère qu'un jour, il y a eu une offre d'une usine de sérigraphie industrielle qui fermait le pôle sérigraphie. » (Maël, 2021)

Faire des projets ensemble, en collectif, peut permettre aussi de gagner de l'argent :

> « On a envie de créer des projets communs, donc on le fait, pour l'instant ça s'est fait aussi par nécessité financière. C'est-à-dire qu'il y a un moment où tu te dis "on est une asso, c'est le Covid, il faut qu'on dégage de l'argent, qu'est-ce qu'on fait ?". Bah on fait des projets, en fait on a fait un calendrier, il se fait par les 12 » (Maël, 2021)

*RADAR, un atelier partagé mais peu visible*

L'atelier où travaille Lily fait moins de 25 m² (Fig. 76), il fait froid en hiver et chaud en été : « heureusement on ne vient pas toutes en même temps. On ne peut même pas accueillir un éditeur ou un client, il n'y a pas d'assez place ». Ce n'est pas un lieu pour exposer non plus. Chacun sa table de dessin. » (Entretien avec Lily, février 2023)

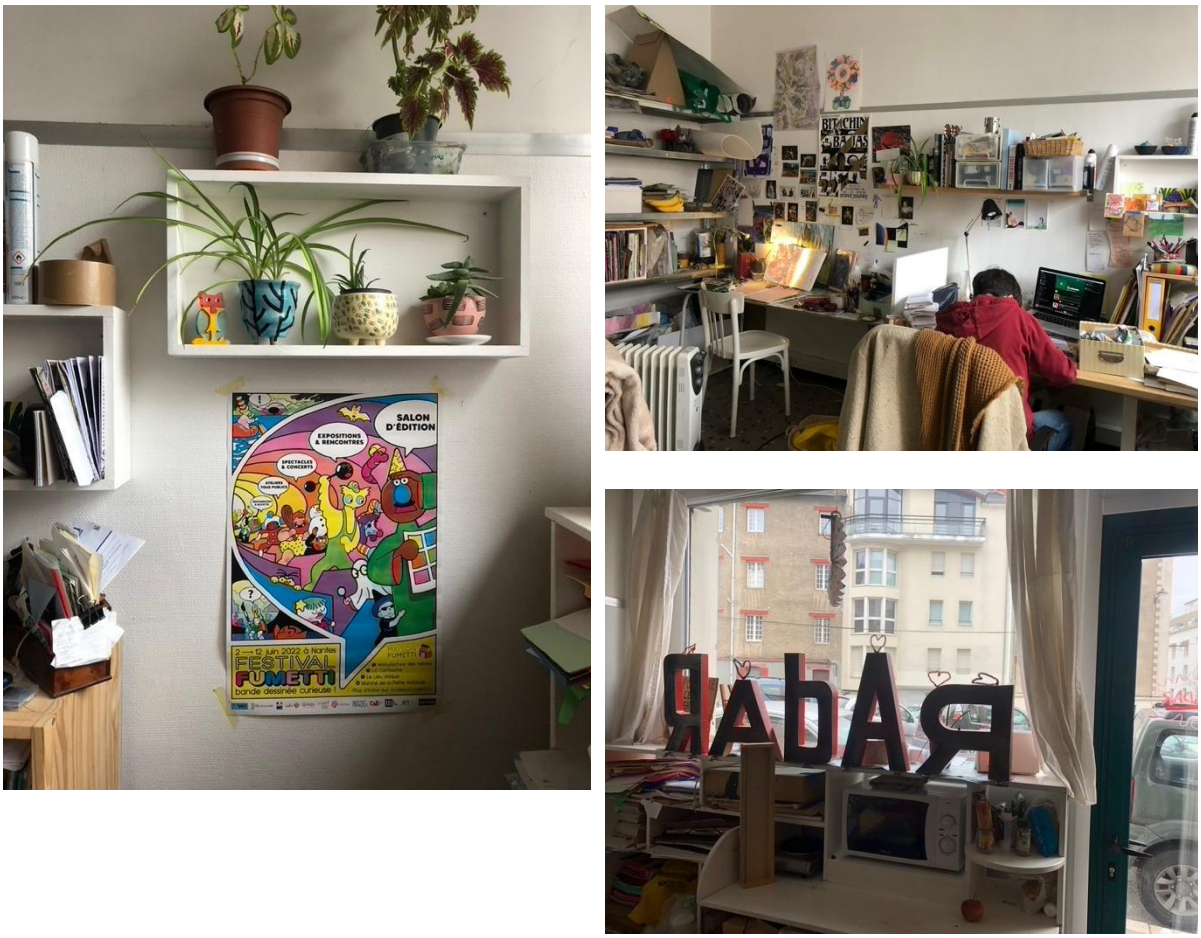



Figure 76 : Espace de travail de Radar, rue Bisson, février 2023

Pour travailler, elle le partage avec quatre autres artistes – Aude, Clémence, Yoko et Léonore – toutes issues de son école strasbourgeoise. Contrairement à d'autres collectifs nantais comme Projeta qui organisent régulièrement des événements, l'atelier RADAR n'est pas un projet collectif, mais plutôt un espace de travail qui leur permet d'avoir un « pied-à-terre abordable » en plein centre-ville : « Il [Radar] n'est pas plus visible que nous individuellement. Parce qu'on n'essaie pas d'avoir cette visibilité. » (Lily, 2023)

Dans cet atelier privé, les rares actions collectives qu'elles mènent ensemble se limitent à participer à des salons de microédition ou à redécorer la vitrine de l'atelier, souvent prise à tort pour un magasin par les passants.

### d. Se mettre en collectif pour mutualiser expériences professionnelles et politiques

Ces lieux de travail partagés, comme La Baie Noire, ne sont pas uniquement des réponses pragmatiques à la difficulté d'accéder à un espace professionnel individuel ; ils constituent également des foyers de solidarité, de politisation et de réflexivité sur les conditions d'exercice du métier. Comme l'exprime un artiste interrogé :

> « Je pense qu'à Nantes il y a eu aussi une espèce de solidarité par rapport à la pauvreté, à la dureté du travail, qui fait qu'à un moment on s'est structuré aussi, c'est-à-dire qu'on ne s'est pas rencontré pour défendre nos petites chapelles, on s'est rencontré pour défendre aussi ce métier-là. Et il y a beaucoup d'initiatives nantaises qui ont été portées ensuite à la capitale pour dire quelle est la dureté de ce milieu-là. On a eu des discussions parfois aussi musclées avec des gens du ministère de la culture qui venaient à Nantes rencontrer ces communautés. Il y a un foyer d'activistes ici qui est assez important. C'est aussi pour ça que cette chaîne, elle m'intéresse à Nantes, c'est qu'on a une espèce de culture comme ça de la lutte qui est très importante et qui est certainement différente dans les autres villes, on n'a plus peur de nous manifester notre mécontentement quand il est trop présent, à Nantes. Il y a des collectifs qui se sont montés comme ça de manière temporaire pour défendre des choses, et pas forcément liées à notre métier. » (Entretien avec Issac, novembre 2020).

Ces collectifs incarnent une forme de résistance artistique située, où le lieu devient moteur d'initiatives collectives, parfois même au-delà des enjeux purement professionnels. Le travail partagé y est aussi un espace de prise de parole, de visibilité, et de mise en commun d'expériences, dans une dynamique où création et engagement ne sont pas dissociés.

### e. Subventions encadrées par les institutions : une forme d'autonomie sous condition

Maël a évoqué à plusieurs reprises l'importance du lieu pour décrocher des projets. Quand je demande si ce n'est pas l'objectif de Projeta d'être représenté par les 12 artistes, il répond :

> « Non, on est un lieu dans lequel on travaille tous individuellement. Mais depuis que le projet existe et que le lieu existe, effectivement on passe notre temps à avoir des projets collectifs, tu vois, en ce moment qui vient, on y bosse avec Nathalie. Moi, j'ai bossé sur un workshop avec Timothée, on allait faire une intervention dans une école. J'ai bossé avec Charlotte et Anouk sur un truc de la région. En fait, déjà, il y a des plans de taffs qui tournent, si tu veux. » (Maël, 2021)

Ces projets dont il parle apportent une logique d'intervention selon le financeur du projet. Nous avons évoqué la convention dans le cadre duquel sont financés les projets de Maison Fumetti. Dans leur cas la convention n'engage pas la Ville à un montant fixe ou garanti mais elle traduit une certaine instabilité financière pour la structure. Il s'agit plus d'une relation de négociation continue que d'un engagement durable. Même si la durée de la convention est triennale, le montant de la subvention est rediscuté chaque année, ce qui oblige les acteurs à renégocier régulièrement leur soutien et à démontrer leur utilité ou leur alignement avec les politiques publiques.

Il en résulte une forme d'autonomie sous condition : les structures culturelles peuvent exister et produire grâce à ce soutien, mais elles doivent sans cesse justifier leur activité, s'adapter aux évolutions des politiques publiques, et faire avec l'incertitude.

Maël, appelle cela une « politisation » qui est inévitable pour pouvoir maintenir la présence dans leur atelier pour lutter contre les contraintes économiques :

> « Nous, on est locataire du lieu, tu vois, donc en fait on paye tous un loyer ici, on a tous nos métiers, on gagne tous notre vie individuellement les uns des autres plus ou moins et on dépend chacun de parfois le RSA aussi parfois le chômage partiel, parfois tu vois on est quand même, sur 12, je crois qu'on est quatre profs aussi à temps partiel tu vois donc on n'a pas pas que l'activité de Projeta d'auteur ou d'illustrateur comme ressources de revenus. Et puis il faut dire que du point de vue de chacun, je ne peux pas parler pour tous, moi je sais juste que je m'en suis sorti parce que j'ai eu de la chance je crois. Parce que ça n'a pas été le cas pour tout le monde, mais j'ai eu des jobs qui sont tombés un peu par miracle, les uns après les autres depuis un an et ça ne s'est pas trop ressenti. Et le deuxième truc, c'est qu'on a eu des aides ici pour le réaménagement du lieu en ce moment. Donc forcément, c'est avec de la politisation. On sait, tu vois, c'est à dire qu'à partir du moment où, en gros t'accepte des aides et des bourses, tu t'inclus dans le paysage, ouais, régional, municipal et politique, évidemment. Mais on préférait le faire comme ça. On n'est pas allé taper à la porte de la mairie en disant "on est douze, on veut un lieu. Est-ce que vous pouvez nous faire un lieu ? On a trouvé un lieu avec un propriétaire privé à qui on paye un loyer tous les mois et on a dit "nous, on est déjà installé, on fait ça, est-ce que vous voulez nous aider ?" »

### f. La pérennité du lieu dépend de son ancrage au territoire

Loin de se limiter à un espac de production individuel ou fermé, le projet porté par ce collectif s'inscrit dans une volonté affirmée d'ouverture sur le quartier et de création de liens avec son

environnement immédiat. Il ne s'agit pas seulement de disposer d'un atelier pour « produire [nos] petits trucs dans [notre] coin », mais bien de faire du lieu un espace partagé, actif, impliqué dans la vie locale. Comme l'exprime Maël :

> « Ce qu'on aimerait à terme, c'est de pouvoir faire de la formation, de faire des ateliers d'initiation, de s'inscrire dans le territoire du quartier, tu vois, qui est en pleine reconstruction et renouveau. Et on a envie de proposer de l'activité ici, quoi. On a essayé de démontrer que ça faisait sens. »

Cette ouverture n'est pas seulement un désir ou un idéal ; elle s'inscrit dans une stratégie de durabilité, nourrie par l'observation attentive des difficultés rencontrées par d'autres structures nantaises. Le collectif cherche à tirer des leçons concrètes de certaines expériences locales pour penser un modèle de travail viable sur le long terme. Comme le souligne Maël, « on a rencontré les acteurs des ateliers de sérigraphie nantais », dont certains fonctionnaient sur des logiques très productivistes ou ont connu un essoufflement, comme Pol'N ou l'atelier tenu par Antona et Margot, aujourd'hui fermé. En identifiant ces fragilités, le collectif affirme la volonté de construire un lieu fondé non pas sur la seule production d'objets artistiques à consommer, mais sur un équilibre entre production et apprentissage, ancré dans des pratiques collectives de transmission.

Il y a là une conscience claire que la pérennité du lieu dépend de sa capacité à s'ancrer dans son territoire, en s'appuyant sur les dynamiques sociales, culturelles et urbaines déjà présentes dans le quartier. Ce tissage de liens locaux n'est pas accessoire : il devient une des clés de la durabilité du projet, à la fois sur le plan économique, relationnel et politique. Dans cette perspective, des projets menés ailleurs, comme Ici Montreuil ou Ici Nantes (installé dans l'ancienne caserne Mellinet), constituent des sources d'inspiration : « Ils ont fait un énorme atelier métal, un énorme atelier de travail du bois… », note Maël, en soulignant l'importance de proposer une diversité d'usages ouverts. Ces exemples guident la mise en place d'un modèle plus résilient, capable de s'adapter aux évolutions du quartier et aux réalités du secteur artistique.

## 2. Geste et support : un ajustement constant des formes et des techniques mobilisées

Nous prolongeons ici l'analyse des conditions matérielles de production en nous intéressant à l'intentionnalité des gestes artistiques dans l'espace urbain. L'objectif est de montrer que la création en art urbain est étroitement liée aux supports, aux régimes de tolérance et aux interstices de la ville. Elle engage des stratégies individuelles et collectives d'occupation, d'observation et d'adaptation aux différents lieux. Les gestes artistiques apparaissent ainsi comme des pratiques spatiales à part entière, contribuant à la production quotidienne de l'espace urbain




Figure 77 : Graffiti de Tapas Nocturne peint à Lyon[153]

[153] https://www.instagram.com/p/C9PxOZFIe2l/

La bande dessinée et le graffiti appartiennent encore à une culture non-académique, *underground*, une sous-culture qui parfois permet des liens insolites. Le street artiste Tapas Nocturne (Fig. 77), à Lyon, évoque son changement de format du fait de la crise sanitaire : un repli vers la bande dessinée papier. Une fois le confinement levé, cette plongée dans la narration séquentielle réapparaît sur les murs de la ville, naturellement :

> « Journaliste : Comment t'est venue cette idée de mêler le graffiti et la bande dessinée ? Tapas.nocturne : Un peu par une blague, en vrai, au début. En fait, je m'étais mis à faire des petites BD papier pendant le confinement, et je faisais déjà du graffiti classique depuis un moment. Et puis un jour avec un pote, on a eu l'idée de faire une BD sur un mur, et je me suis pris au jeu, et j'en ai refait d'autres, et ça m'est venu un peu par hasard, quoi. » Gaston Le Nair, Jatt (Jamais Assez Toujours Trop), « Tapas Nocturne, culture du tag et de la bande dessinée ». 5 mars 2024

## 2.1 Support, formats et gestes : spécificité des médiums en art urbain

> « Le mur en tant que support pour une ligne ou pour un dessin signale dès lors qu'il est devenu lieu d'un refus de séparer l'idée de l'existence. » (Le dessin, 1990 : 81)

Dans les années 1960-1970, l'art conceptuel, dont Sol LeWitt est l'une des figures majeures, interroge les fondements mêmes de l'acte artistique. Il s'agit de déplacer l'attention : l'œuvre n'est plus tant un objet fini qu'un processus, une idée traduite dans l'espace. En privilégiant des lignes simples, en investissant des supports ordinaires comme les murs, LeWitt refuse de séparer l'imagination de sa réalisation matérielle. Le mur devient un lieu d'extériorisation de la pensée, une surface d'expérimentation où la forme émerge d'un dialogue entre l'idée et l'espace réel.

Ce contexte est bien différent de celui des pratiques urbaines contemporaines, souvent marquées par la clandestinité, la recherche d'espaces laissés libres, et des enjeux de reconnaissance ou de visibilité. Pourtant, la réflexion de LeWitt éclaire certains aspects essentiels du graffiti et de l'art mural, tels qu'ils se développent aujourd'hui dans l'espace public. À travers l'inscription directe sur les supports, l'adaptation permanente aux contraintes des lieux, et l'imbrication étroite entre geste, espace et création, on retrouve cette tension entre l'idée et son accomplissement physique.

Mobiliser ici une réflexion issue de l'art conceptuel permet donc de mieux comprendre comment, dans les pratiques observées à Nantes, le support conditionne les gestes, comment les formes émergent dans l'interaction avec l'environnement, et comment la création reste indissociable d'un

rapport vivant et parfois conflictuel au monde extérieur. C'est à partir de ce double ancrage — le geste sur le mur et le lien au monde qu'il engage — que je propose d'entrer dans la spécificité des médiums qu'utilisent des artistes rencontrés.

### a. Adapter son geste aux formats et textures urbains

Pour la pratique de l'art urbain, le support n'est pas une feuille de papier, mais l'espace urbain lui-même. Les pratiquants doivent donc ajuster leurs dessins aux formats et contraintes du lieu choisi. Le temps d'exécution, la forme du support, et les caractéristiques de l'environnement immédiat influencent fortement leurs gestes et leurs choix.

Ici, le paysage n'est pas envisagé comme une source d'inspiration ou un but esthétique ; ce sont les conditions matérielles du site qui déterminent la création.

Quand le support est un mur, cela implique des adaptations de l'artiste aux propriétés de lieu au sens large. La taille, la forme, la texture ou encore l'accessibilité du support influencent directement les choix graphiques et les gestes. Face à ces contraintes, la décision de quoi dessiner, et comment le faire, varie selon les contextes : projet encadré avec un format connu à l'avance, ou intervention spontanée dans un espace urbain aux caractéristiques imprévues.
C'est dans ce cadre que nous avons interrogé Abel sur sa manière d'aborder ces contraintes, notamment sur son expérience de création en fonction des sites d'intervention.

Abel explique d'abord que l'adaptation est immédiate, une sorte d'évidence pour quiconque peint en ville : « On s'adapte à l'espace qu'on a, donc on va pas peindre exactement la même chose suivant l'espace ou pas utiliser les mêmes techniques. ». Comme le remarque Abel, le format du mur détermine la précision ou la simplification du geste :

> « Plus l'espace va être petit, je vais devoir être minutieux [...] soit je vais adapter ma technique, soit je vais adapter ce que je vais faire au fait que ce soit plus petit, avec des choses plus simples. »(Abel, 2022)

Le lien entre geste et support se construit ainsi de manière très pratique, dans un ajustement constant des formes et des techniques mobilisées. Ce rapport d'adaptation ne se limite pas à la dimension du mur : il englobe également ses qualités matérielles, ses aspérités, sa capacité à recevoir la peinture. Abel insiste sur ce point : « Chaque support amène ses contraintes et ses

avantages en soi. » C'est ainsi toute la matérialité du lieu qui dialogue avec le travail de l'artiste, imposant de repenser à chaque fois les moyens techniques et esthétiques.

Le degré d'improvisation dépend ensuite du contexte d'intervention : lorsqu'il peint dans une ville qu'il ne connaît pas, sans avoir vu le mur à l'avance, l'exercice devient plus complexe et mobilise des facultés d'adaptation accrues :

> « Là où ça me demande le plus de facultés d'adaptation, c'est quand je vais dans une autre ville et que je vais découvrir les murs. Je ne les connais pas à l'avance [...]. Suivant la taille du mur, le nombre qu'on est, j'aurai une place plus ou moins grande. » (*idem*).

L'inconnu du lieu et l'absence de repères contraignent alors l'artiste à anticiper sans jamais pouvoir tout prévoir. Avant de partir, Abel prépare ainsi son matériel et surtout un ensemble de dessins préparatoires, pensés pour répondre à différents formats de murs :

> « Moi, je peins beaucoup avec mes dessins préparatoires. [...] Souvent j'en ai plein en stock. Je me dis, tiens ça, j'ai un truc pour faire des formats longs et pas très hauts, là j'ai un truc pour des choses plus ramassées. »

Ces réserves graphiques fonctionnent comme un répertoire flexible : une fois sur place, il choisira le dessin le plus adapté en fonction du mur et de ses caractéristiques matérielles :

« Le mur est tout brut, il va beaucoup boire, donc je vais peut-être utiliser telle technique ; celui-là est enduit, je vais pouvoir mettre ce que je veux comme couleur. » Ainsi, la décision artistique émerge sur place, dans un aller-retour entre ce qui est prévu et ce que le mur impose.

Cependant, il existe une autre configuration où l'adaptation prend une forme plus anticipée : celle où l'artiste connaît à l'avance l'espace sur lequel il va peindre. Cette connaissance modifie profondément son rapport au geste créatif :

> « Par exemple, tu vois "la plage" où on s'est vu la dernière fois. Là-bas, on y peint souvent, donc je connais sa taille. [...] Avant même d'y aller, j'ai déjà à peu près choisi mon graphe, mes couleurs. Je sais que je peux faire du fond jusqu'à telle hauteur. »

Ici, la préparation devient plus ciblée, les choix esthétiques sont arrêtés avant même d'être confrontés au site. Ce basculement entre improvisation et planification dépend ainsi largement de la familiarité de l'artiste avec le lieu.

### b. La complémentarité des pratiques légales et illégales comme moteur créatif

Plusieurs pratiques se font parallèlement pour assurer l'adaptation aux caractéristiques du support et au cadre de pratique. Comme le souligne Abel, multiplier les expériences est essentiel pour nourrir son expression artistique. Même s'il se sent plus « spécialisé » dans certaines pratiques, comme la peinture de murs légaux, il ne peut pas se limiter à un seul type d'espace ou de contrainte.

> « Et moi j'ai toujours eu envie de faire un peu de tout. Je suis plus spécialisé dans certaines choses, je suis assez spécialisé dans peindre des murs légaux, on va dire comme le mur où on s'est vu au quai de la Loire. Ça on va dire c'est plus ça parce que depuis mes débuts c'est un peu cette direction-là qui m'a attiré le plus parce que je me disais 'ok là ça me donne un cadre où je peux vraiment développer artistiquement plus facilement' parce que bah t'as pas une pression de te dire, bon bah là j'ai un temps limité où je suis dans des conditions de lumière un peu particulière et que voilà je vais pouvoir m'exprimer et rentrer aussi dans ce que j'ai un esprit un peu de compétition et de rentrer dans cette compétition stylistique, on va dire, avec les autres parce que là, j'ai le temps, j'ai la place, je maîtrise mon environnement complètement et je vais pouvoir me concentrer sur ma production, on va dire, de manière plus artistique. »

Ce cadre où la maîtrise d'environnement est assurée permet d'explorer pleinement son style. Mais, très vite, la nécessité de se confronter à d'autres types de contextes émerge : pour nourrir ce travail, il a besoin de « changer d'air », de « se mettre en danger », de sortir du confort.

> « Mais je pourrais jamais faire que ça, parce qu'en fait ça me saoulerait au bout d'un moment. J'ai besoin, même pour nourrir artistiquement cette pratique-là, j'ai besoin de me dire, là je vais aussi aller **faire des friches par**ce que dans ces friches-là justement, je vais me mettre en danger parce que là je connais pas le support sur lequel je vais peindre. Puis je vais me retrouver avec une configuration d'un mur un peu étrange et je vais devoir m'adapter et puis même des fois j'ai même aucun dessin préparatoire qui corresponde donc je vais être obligé de me forcer à *freestyler* et à improviser des choses, donc j'ai besoin de faire ça. »

La pratique illégale, elle aussi, fait partie de ce cycle nourrissant. Elle est décrite comme une impulsion personnelle, presque viscérale.

> « Et puis j'ai aussi besoin de faire un peu de pratique illégale parce que ça me plaît, ça me nourrit, ça me... ça c'est presque peut-être plus personnel dans le sens où ça me... je me sens un peu vivre en fait, de le faire. Puis ça fait partie d'une démarche générale en fait. »

Changer d'espace, varier les formes de pratique, maintenir un rapport direct, instinctif au graffiti est pour Abel une condition de liberté intérieure nécessaire à son élan créatif.

> « Même si je reprends un écart, c'est que j'ai besoin de faire du graffiti comme ça (...) pour avoir l'esprit libre aussi pour essayer de créer des nouvelles choses, en atelier où là je vais partir sur l'abstraction, je vais partir sur d'autres choses. »

Chaque geste nourrit l'autre. C'est cet emboîtement des expériences qui fonde sa manière de créer.

> « Pour moi, chaque pratique nourrit l'autre. Et c'est comme ça que je conçois ma façon de créer en fait, je pense, de nourrir. Et donc du coup, c'est pareil pour les endroits où je peins. Même si je veux peindre que des terrains légaux, les murs autorisés, des fois je pars souvent sur tel mur parce que je l'aime bien, parce qu'on est confort, parce que c'est pratique, mais au bout d'un moment je me dis, j'en ai marre, on va aller peindre l'autre là-bas, parce que ça va me changer d'air aussi. »

### c. Changer de support pour entretenir son style

Peindre sur le terrain avec ou sans autorisation est une phase essentielle dans l'apprentissage du graffiti. Ici les caractéristiques de lieux ainsi que les situations, peindre sur de mur comme ça impact le pratique de peinture avec en développant son style, c'est aussi apprendre à peindre dans des situations inattendues.

> « On a beaucoup peint sur différents terrains vagues à Tours qui étaient des endroits assez connus pour la pratique du graffiti. Donc voilà, il y avait différents types de murs, on peignait déjà des peintures beaucoup plus petites. A l'époque c'était la mode de faire des graffs plus petits que ce qui se fait aujourd'hui. Et donc c'était plus économique déjà aussi. Et c'est là que vraiment j'ai commencé à avoir une pratique très régulière. On allait beaucoup, il y avait un terrain de sport au sud de Tours, on allait beaucoup. […] C'était assez marrant parce qu'il y avait ce mur, il y avait un terrain donc un mur autorisé, expression libre qui donnait sur le terrain de sport. Et en fait juste de l'autre côté c'était un mur anti-bruit qui séparait de la rocade de Tours, la grande route qui faisait le tour. Et en fait de l'autre côté il y avait de la peinture mais illégale. Et au bout d'un moment, on a commencé à aller de l'autre côté pour la transformer en terrain vague. Donc on a commencé à peindre et à se repasser à cet endroit-là et à faire des fresques aussi de ce côté-là. » (Abel, décembre 2022)

Ses terrains, souvent situés près de la rocade, derrière une usine désaffectée, un pan délaissé d'un mur, ne présentent pas seulement le choix des endroits différents pour améliorer son style

graphique mais aussi changer de support est une occasion de peindre avec les plus expérimentés de la pratique :

> « Il y en avait un autre à Saint-Pierre-des-Corps aussi qui était très connu. Et après on allait aussi un peu à La Riche[154], qui avait un autre mur aussi qui était assez connu. […] C'était un peu particulier, c'était l'arrière d'une grosse usine qui donnait sur la route. Et en fait, sur ce mur-là qui était côté route, c'était un peu le mur de... C'était un mur où il y avait eu un événement grave dessus, c'était un mur où il n'y avait que des super peintures, des gens qui avaient vraiment l'expérience. Donc nous, on allait peindre à l'intérieur de ce bâtiment, où là c'était un peu plus un terrain d'entraînement. Et puis un jour il y a eu sur le mur extérieur une embrouille entre des graffeurs : ça commençait à se toyer[155], à se repasser mal. Et du coup on a profité de ça en se disant, du coup vu que tous les murs sont bousillés, "Bah vas-y, on va faire une fresque dehors." Et pour nous c'était un peu "Waouh, là on rentre dans la cour des grands quoi." Donc c'était marrant. Ce changement entre l'intérieur et l'extérieur de ce spot, c'était pas du tout la même vision de l'influence. […] C'était juste pour faire [peindre], pour **changer de type de support** aussi. Et puis des fois, il y avait aussi des soucis de… En fait, on a découvert ce mur-là. C'est vachement plus pratique pour y aller en bus, parce qu'il n'y avait pas encore de voiture, on n'avait pas de choses comme ça. Donc c'était pratique de pouvoir y aller en bus. Voilà, c'était plus simple. » (Abel, décembre 2022).

La répétition visant à peindre aux mêmes endroits confère aux graffeurs un rôle implicite de parrains : ils décident de ce qui reste visible et de ce qui sera recouvert par de nouvelles créations, influençant ainsi l'évolution visuelle des murs. Comme l'explique Abel, dans sa pratique, il privilégie le recouvrement des peintures les plus anciennes pour laisser aux œuvres récentes le temps d'être appréciées. Il évoque également le choix stratégique des lieux, comme les voies

---

[154] La Riche est une commune de l'agglomération de Tours, située près de la rocade. Sur le site internet de la mairie, sous la rubrique Propreté urbaine-Nettoyage de graffitis est proposé un dispositif de nettoyage pour éliminer les tags. La ville incite le public à la faire intervenir avec ce message : « Plus ils sont anciens, plus ils sont difficiles à retirer. Selon la peinture et le support utilisé, le tag sera plus ou moins visible après l'intervention des services techniques. » Consulté le 20/11/2024, en ligne : https://www.ville-lariche.fr/Proprete-urbaine. La mention a été retirée en 2025 lors de la refonte du site internet municipal consulté le 15/07/2025..

[155] Selon les définitions, marquer un tag comme indigne en y inscrivant « TOY » de l'anglais « tag on your shit », ou version abrégée du verbe « nettoyer ». Consulté le 01/11/2024, En ligne : https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/toyer

ferrées de Tours, un espace à la fois discret et riche en possibilités, souvent éloigné des habitations mais central dans le tissu urbain :

> « On savait que là-bas [La Riche] les peintures, elles sont plus vieilles, donc autant qu'on aille repeindre là-bas les plus vieilles, et on laisse les plus récentes tourner. Et puis en fait assez vite après je me suis connecté aux gens qui sont à peu près de ma génération à Tours. Et donc du coup, mais encore une fois, les plus anciens on ne les croisait jamais. C'était soit parti, soit un peu calmé, ils peignaient moins. Voilà, ça c'était vraiment pour les parties terrains. Et puis après à Tours, quand j'y ai été avant de venir ici, en côté illégal j'ai beaucoup peint la voie ferrée. Parce que Tours, vu que c'est un carrefour un peu de train, il y a beaucoup de voies ferrées en fait dans la ville et vu que les voies ferrées rentrent bien dans la ville, elles sont souvent un petit peu enclavé par rapport aux habitations et donc du coup il y a beaucoup de murs qui étaient disponibles. » (Abel, décembre 2022).

### d. Régime d'attention relatif au support : une cartographie implicite

Dans la pratique du graffiti, le mur prend une place ambivalente : il est à la fois support visuel banalisé dans l'imaginaire collectif et surface de communication discrète mais signifiante pour les initiés. Ce double statut du support produit un écart entre deux régimes de perception. Pour la majorité des passants, les tags font partie du décor urbain au même titre que les poteaux ou les fissures : « Je sais que la majorité, le grand public, il en a rien à foutre du graffiti. Ils ne vont pas y faire attention en fait » explique Thibaud. Pourtant, ces inscriptions muettes sont intensément scrutées par celles et ceux qui les produisent, comme des signes appartenant à un langage commun : « les graffeurs, je sais qu'on y fait très attention. On sait ce qui est nouveau, ce qui est récent, ce qui est démoli. C'est un peu des points de repère, tu vois. »

Dans ce régime d'attention, les circulations urbaines prennent une dimension sensible et située : le graffiti devient un marqueur d'espace, une balise graphique qui oriente le regard et guide les déplacements. Ainsi, il est courant d'utiliser une œuvre comme point de repère spatial : « On se donne rendez-vous à tel endroit et je vais dire : mais attends je sais pas trop où c'est, on va me dire : mais si, il y a la pièce de machin… Et là ça me fait : ah ouais, putain, je vois où c'est. » (Gery, 2022). Ces formes s'inscrivent dans une cartographie implicite, nourrie d'échanges oraux, de repérages visuels et de mémoire collective. Elles marquent des trajectoires, des seuils de présence, parfois même des zones de tension ou de disparition.

Cette circulation urbaine va avec une vérification en permanence de ses traces. Le graffeur compose une géographie souterraine tout en perfectionnant sa connaissance de la ville :

> « Moi je suis complètement possédé par le... Moi je sais ce que j'ai fait. En fait, c'est un genre de...C'est très animal, c'est l'espace où je vis. C'est la toile d'araignée quoi. Et à partir de là j'ai déménagé. Je me suis un peu excentré de Marseille, je suis un petit peu dans la banlieue on va dire. Ok là je commence à faire un graff, deux graffs, trois graffs. Après je vais avoir mon périmètre et les gens qui vont voir tous les trucs ils vont dire « ah tiens c'est marrant, là il a dû déménager ». Dans enfin moi moi je peins beaucoup là, dans le quartier où j'habite. Mais c'est pas le cas de tous les graffeurs ok moi j'aime bien parce que ça me prend pas beaucoup de temps et puis et puis j'aime bien repasser devant ce que j'ai fait pour notamment cette idée de je sais qui… Je veille sur eux et puis ouais, je sais pas pourquoi et c'est un peu instinctif ouais (Rire)[...] Il y a des gens qui disent que c'est que les graffeurs qui regardent, j'aime pas. Mais ça reste un peu vrai (rires). » (Géry, octobre 2022)

Ces usages révèlent des circulations invisibles aux yeux du public profane, mais bien réelles pour les graffeurs, qui habitent la ville à travers ces signes. « Je pense qu'il n'y a plus une seule personne, peut-être en France du moins dans les grandes villes, qui imagine une ville sans tag et sans graffiti. C'est rentré dans l'imaginaire de tout le monde. » Si le graffiti est devenu un élément ordinaire du paysage urbain, il continue de porter, pour ses auteurs, une fonction de repérage, d'appartenance, de dialogue silencieux. Il opère dans une géographie souterraine, où l'on circule non pas en suivant des rues, mais en suivant des noms, des styles, des traces.

Dans l'expérience d'Abel, le mur n'est pas seulement le support final de l'œuvre : il constitue un véritable prolongement de l'atelier, un espace de travail à ciel ouvert. Lorsque la création prend pour support une surface physique directement intégrée à l'environnement urbain – qu'il s'agisse d'un mur, d'un train ou d'une friche –, elle engage inévitablement le style graphique de l'artiste. Maîtriser son environnement, comme sur les murs légaux où Abel aime peindre, permet en effet de libérer du temps et de l'attention pour se consacrer pleinement à l'élaboration artistique. À la différence du dessinateur, qui peut achever son travail sur le papier même, le graffeur, lui, a besoin de confronter son geste à la matérialité du mur pour que l'œuvre prenne tout son sens. L'esquisse sur papier reste une étape préparatoire fréquente mais seule la peinture exécutée sur un support grandeur nature permet d'expérimenter pleinement le rapport à la surface, aux dimensions, aux accidents du matériau. Ainsi, pour les graffeurs, l'atelier ne se situe pas en retrait du monde : il est

directement lié à l'espace public. Le mur devient simultanément la toile, l'atelier et la scène d'expression.

La présence sans peinture, entendue comme le fait d'aller voir, d'observer et de s'informer, constitue une autre modalité du rapport des artistes à l'espace urbain. Si, dans l'expérience d'Abel, le mur devient atelier et condition même de l'élaboration du geste, l'appropriation de la ville ne passe pas toujours par l'acte de peindre : elle peut aussi prendre la forme d'une fréquentation attentive des lieux, d'une veille informelle sur les scènes locales et d'une circulation entre territoires.

Les lieux choisis pour peindre ne se réduisent pas à une carte stable. Certains sites sont simplement observés, parcourus pour se tenir informé. Thibaud fréquente certains lieux sans y intervenir, pour se tenir au courant de l'évolution des scènes locales :

> « Le terrain de République, je passe voir ce qui se passe souvent mais j'y peins jamais. [...] Vincent Gâche aussi, pareil, je vais voir. [...] Mais j'y peins jamais. » Il arrive aussi que des trajets s'étendent au-delà de Nantes. Des voyages vers d'autres villes peuvent être motivés par la peinture elle-même : « Y a 3 semaines j'étais à Poitiers parce que j'ai un copain qui habite là-bas et je suis allé juste pour ça. C'est un peu, tu fais du tourisme et en même temps tu peins. » (Thibaud, 2022)

Qu'il s'agisse de peindre ou simplement d'observer, ces pratiques témoignent d'un même rapport situé à la ville, où l'espace urbain est à la fois support potentiel, ressource et cadre d'apprentissage continu du métier d'artiste.

### f. Penser les supports dans la durée : un usage tactique de la ville

Intervenir dans l'espace urbain suppose un regard particulier sur la ville, une attention constante portée à ses interstices, ses temporalités, ses flux. Le geste de l'artiste urbain ne naît pas d'un lieu neutre, mais d'une lecture située du terrain, d'un repérage minutieux qui précède l'acte même de peindre (Fig. 78). Chaque mur devient un indice : surface, accessibilité, circulation piétonne, transformation en cours ou à venir, présence ou non des services de nettoyage. Tout cela compose une forme d'intelligence contextuelle qui structure l'intervention.




Figure 78 : Rue Adolphe Moitié, Nantes,
Une portion de terrain qui a été « investie » avant le début des travaux.

Cet usage tactique de l'espace repose sur une connaissance fine du fonctionnement urbain, y compris de ses services techniques :

> « Je fais en sorte que ça reste. Et souvent, même mes trucs qui vont rester... ils vont rester après la construction des bâtiments en fait. Tu vois, si un bâtiment se construit sur un terrain vague là où j'ai peint, ils auront pas nettoyé ma peinture, et elle sera toujours là. Elle sera plus visible, mais si demain ils redémolissent le bâtiment, elle va ressortir. » (Thibaud, 2022)

Cette manière de penser les supports dans la durée, même en retrait, révèle un rapport au temps et à l'espace ancré dans la matérialité du territoire.

La ville est également lue à travers ses logiques de gestion, notamment celles liées aux opérations ordinaires de nettoyage et de maintenance, telles qu'analysées par (Denis et Pontille 2022). Les

artistes distinguent ainsi deux types de services : d'un côté, des services municipaux sectorisés, parfois perçus comme bienveillants ou indifférents selon les agents ; de l'autre, des sociétés privées mandatées par la ville, vues comme intervenant de manière plus systématique, sans concertation apparente ni nécessité explicitée.

> « Je pense même que des fois, ils nettoient des trucs qui n'ont occasionné aucune plainte. Personne ne s'est plaint, même pas la ville, et eux, ils décident de nettoyer et de facturer ça à la ville. » (Thibaud, décembre 2022)

Cette connaissance se transmet par l'expérience mais aussi par les récits entre pairs, les alertes, les observations partagées :

> « Le pont des Trois Continents, tu vois, de l'autre côté, il y avait plein de graffiti. Un jour, la société privée a nettoyé tout le bas du mur. Personne n'avait demandé ça. Et ils ont laissé les peintures du haut. Tu vois, là ils se sont juste dit : "Hop, y'a beaucoup de mètres carrés, on nettoie et on facture." » (Thibaud, 2022)

Ce type d'intervention, impossible à anticiper, renforce la nécessité pour les artistes d'intégrer dans leurs circulations des critères de sélection, de prudence, et d'observation collective. La ville devient un terrain mouvant, parcouru non seulement pour y laisser une trace, mais aussi pour observer, prévenir, contourner, déjouer les règles imposées. Les circulations ne sont pas que physiques : elles sont aussi cognitives, sensibles, informées, nourries de rumeurs, d'indices et d'expériences croisées. Le déplacement dans la ville s'apparente alors à une forme de cartographie vivante, où chaque mur est un marqueur, chaque effacement un signal, chaque réapparition un indice.

***N otes d'observation 4 : Alterner les supports pour effacer l'imperfection :***

L'habitude qu'a Géry de fabriquer sa toile d'araignée m'a intéressée. Est-ce que c'est un réflexe propre à un graffeur ou un besoin partagé chez les street artistes qui utilisent la rue. A partir de cette question, Quentin ouvre la porte de sa logique de street artiste, détaille les gestes qui y sont ancrés et qui appartiennent à sa recherche.

> Sevil : Avoir besoin de peindre ou graffer ou coller, en vandales pour tout simplement continuer à faire d'autres projets professionnels, qu'est-ce que tu penses de ça ? C'est côté

un peu avoir besoin de se nourrir par d'autres pratiques vandales, toujours la même pratique, la peinture, mais pour pouvoir aussi garder la motivation et la créativité ?

Quentin : Oui, c'est ça, ces stimulants sur la créativité, c'est aussi des façons différentes de bosser sur un mur encore plus en vandale, tu n'y reste pas deux heures. Donc c'est aussi accepter l'erreur, accepter l'imperfection.

Chose que chez moi, sur une toile, j'accepte beaucoup moins par exemple. Mais le fait de l'accepter dans la rue une fois, deux fois, dix fois, tu dis ouais, je l'aurais pas fait comme ça. Dans ma tête, le trait il était plus beau, mais finalement c'est pas mal.

Ça donne un petit côté un peu plus vivant, plus authentique. C'est aussi je pense, excuse-moi, le fait de faire plein de choses différentes. Moi j'adore ça en fait. Parce que tes pratiques se nourrissent les unes des autres et aller dans la rue et des fois tu es dans la rue, putain ça c'est super bien et tu le fais chez toi et tout rebondit.

S : Ça garde la créativité j'imagine, assez vive.

Q : Oui et puis ça c'est ton idée. Moi avant je faisais, il y avait toujours ce qu'on appelle la ligne claire, un trait noir et tout et à un moment je me suis mis à faire du papier découpé. Donc là il n'y a plus de contour. C'est que de la forme, il n'y a pas de dégradé. Et plusieurs couches. Maintenant sur mes fresques, sur certaines toiles, sur certains collages, c'est inspiré de ça. Donc je m'auto-inspire en fait.

### e. Mobilité des supports : peindre sur des véhicules ou la certitude d'être vu ici et plus loin

« il est beau ce métro donc on va le peindre » (Géry, 2022)

Les circulations dans la ville sont informées par les œuvres : les graffeurs s'orientent par les signes laissés par d'autres. Ces circulations sont à la fois physiques et symboliques ; elles relèvent d'un usage topographique du graffiti, mais aussi d'une reconnaissance implicite de présences, de styles, d'histoires partagées.

« La culture graffiti qui vient de New York, l'institution, on ne s'en prend pas à l'institution. Même les gens qui peignent le métro de New York et moi qui peint un train SNCF ou un métro RATP, je n'en veux pas du tout à la RATP, voire même au contraire. Aujourd'hui on dit que

> finalement c'est parce que nous on parle d'un joli modèle. On dit : "ah, tel modèle il est beau, le métro parisien il est beau on va le peindre. Le métro de Berlin il est beau, il est tout jaune on va le peindre". C'est ça, nous, il y a un genre de fétichisme du matériel roulant. Un camion, nous on peint beaucoup de camions à Paris. Voilà. Pour moi, il n'y a rien… Bizarrement, après c'est plus un truc de liberté. C'est-à-dire, je le fais n'importe où. Mais il y en a qui vont dans un truc anti-système, enfin anti-RATP ou anti je n'sais quoi. Moi, pour ma part, pas du tout. » (Géry, octobre 2022).

Une caractéristique frappante de la pratique de Géry est le choix des camions comme support. (Fig. 79) Contrairement aux murs fixes, ces surfaces mobiles permettent une diffusion élargie, incertaine mais puissante. Il ne s'agit pas d'exposer une œuvre à un seul endroit, mais de faire circuler le nom, la signature, la trace – à la manière des wagons new-yorkais des années 1970, rendus célèbres par les photographies de Martha Cooper et Henry Chalfant.



Figure 79 : Camion peint par Alfe, Photo by Graffit.INK 2013[156]

[156] Consulté le 18.10.2024, En ligne,https://www.maquis-art.com/Photo-53460-alfe-Graffiti-Tag-Street-Art.html#photo

Ces supports mobiles introduisent une spatialité mouvante dans le graffiti : le territoire n'est pas fixé, il est traversé. Chaque déplacement du véhicule devient un acte involontaire d'exposition. Cette pratique renverse les logiques habituelles de diffusion : au lieu d'installer une œuvre dans un lieu déterminé, c'est l'œuvre qui traverse la ville, visible par hasard, interceptée dans le quotidien urbain. Ses limites sont de ce fait sans cesse redéfinies voire jamais fixées : on peut facilement imaginer que l'œuvre assume le rôle d'émissaire urbain de l'artiste, hors-les-murs.

> « C'est un support en mouvement. C'est comme ça qu'on existe. Et quand il ne bouge pas, on le voit quand même. C'est à la fois partout et nulle part. » (entretien avec Géry, octobre 2022)

## 2.2 Entre tolérance implicite et stratégie collective : travailler dans les interstices urbains

Dans les pratiques du graffiti et de la peinture murale, l'occupation de l'espace public repose souvent sur une négociation constante entre le formel et l'informel. Les artistes coopèrent pour investir des lieux incertains, légalement ambigus, en développant des stratégies collectives et en s'adaptant à l'aléa urbain.

Nous verrons que les regroupements spontanés, les murs tolérés ou encore l'apprentissage des bonnes postures collectives participent non seulement à la survie des pratiques mais aussi à leur transmission tacite.

### a. Stratégies collectives et collaborations entre artistes : « Tous les murs sont illégaux tant que t'as pas une autorisation écrite »

Certaines initiatives visent à donner un statut légal aux murs, telles que la création de « murs d'expression libre » ou de « murs tolérés ». Elles participent à une reconnaissance progressive des pratiques artistiques urbaines, tant par le public que par les forces de l'ordre. Cependant, comme l'explique Abel, même lorsqu'un mur est largement investi et semble être « toléré » du fait du nombre de graffitis présents, il reste techniquement illégal en l'absence d'une autorisation écrite. La tolérance policière peut alors varier, selon les circonstances et la connaissance implicite du lieu par les autorités.

> « Un mur tant qu'il n'y a pas d'autorisation est illégal, quoi qu'il arrive. C'est simple. Tous les murs sont illégaux tant que t'as pas une autorisation écrite. Après, souvent, les villes ont mis en place des murs d'expression libre, parfois signalés. Puis il y avait les murs tolérés : sans statut juridique formel. Par exemple, à La Riche, il y avait un bâtiment où se tenaient régulièrement des événements de graff. La police avait fini par reconnaître l'endroit comme un lieu de graffiti. Ils ne venaient plus nous contrôler, sauf exceptions, comme quand une nouvelle équipe de policiers ne connaissait pas le lieu. [...] Mais il n'y avait jamais d'autorisation officielle. » (Abel, 2022)

On voit que des usages répétés et des dynamiques locales dans la transformation informelle d'un espace en « terrain » (lieu pratiqué sans être formellement autorisé), sont déterminants. Mais l'existence de murs autorisés ou tolérés ne coïncide pas toujours avec les espaces les plus investis par les artistes. Comme le souligne Géry, les carrefours et les abords de voies ferrées restent des lieux privilégiés, non pas pour leur autorisation mais pour leur visibilité, leur accessibilité et leur potentiel d'expression. En d'autres termes, la logique artistique prime parfois sur la sécurisation juridique car le choix du lieu répond à d'autres critères : visibilité, défi ou encore circulation des regards.

La manière de pratiquer en groupe ou seul varie également selon le contexte. Abel décrit comment les stratégies collectives ou individuelles sont ajustées pour augmenter les chances de succès ou réduire les risques.

> « Ça dépend des villes, ça dépend de plein de choses. À Marseille, par exemple, un ami nous racontait qu'il avait peint une première fois à trois : ils se sont faits beaucoup emmerder par les gens, parce qu'ils étaient jeunes, pas impressionnants. » (Abel, 2022)

Dans d'autres cas, l'effet de groupe peut offrir une forme d'impunité temporaire, comme le raconte Abel à propos d'une autre expérience du même groupe à Marseille :

> « Ils y sont retournés à dix : pas du tout la même expérience. Même quand les gens râlaient parce qu'on peignait un store, ils venaient moins nous chercher. [...] Même la police était démunie. Ils avaient autre chose à faire. Ils disaient "Bon, cassez-vous, arrêtez de faire des tags." » (Abel, 2022)

L'occupation des interstices urbains par les graffeurs est une pratique d'adaptation constante : entre coopération visible et discrétion individuelle.

Les lieux de graffiti tolérés ou illégaux ne sont pas seulement des supports de création : ils deviennent aussi des espaces de socialisation tactique, où les stratégies s'affinent, se transmettent, et où la reconnaissance implicite des pratiques se construit au quotidien.

### b. Lecture de terrain d'expérimentation artistique à travers les gestes

En écoutant Abel et en le regardant dessiner la carte, se dessine peu à peu une cartographie personnelle (Fig. 80) de ce qu'on pourrait appeler une chasse aux « terrains vagues ». Il ne s'agit pas seulement de localiser des lieux pour peindre, mais bien de suivre un réseau de repères urbains révélateurs d'une manière d'habiter la ville en marge des circuits institutionnels. Loin d'un hasard, la recherche de lieux à investir passe par une attention fine aux interstices de la ville, aux lieux en suspens, à ce qu'il appelle « les friches », ces espaces abandonnés ou en attente d'une reconversion. C'est autour de la gare de Nantes qu'il évoque avoir trouvé plusieurs de ces endroits, souvent en duo avec un ami : « avec lui [Thibaud] j'en ai pas mal peint d'ailleurs à Nantes. Et après, on est allé en chercher plus dans les secteurs de Carquefou… sur le bas de la route de Vertou, où on trouve pas mal de friches ».

Ce repérage est souvent lié à des temporalités précises, comme les périodes de changement d'usage ou de mutation rapide des zones industrielles ou commerciales. Abel précise par exemple qu'autour d'Atlantis, malgré l'aménagement important du secteur, « on a quand même pu trouver des petites friches en fait, à des moments où il y avait un changement d'entreprise… ça tourne très vite ». Ces « temps de latence » deviennent alors des opportunités pour peindre. Ainsi, les artistes urbains développent une connaissance fine des rythmes de transformation urbaine. Ils repèrent, parfois avant les urbanistes ou les riverains, les lieux sur le point de disparaître ou de se transformer. Les panneaux de permis de démolir, visibles dans l'espace public, deviennent autant d'indicateurs utiles pour anticiper une friche : « en fait si c'est une maison abandonnée, ça on le voit vite quand même, parce qu'il va y avoir les permis de démolir… » (Abel, 2022).

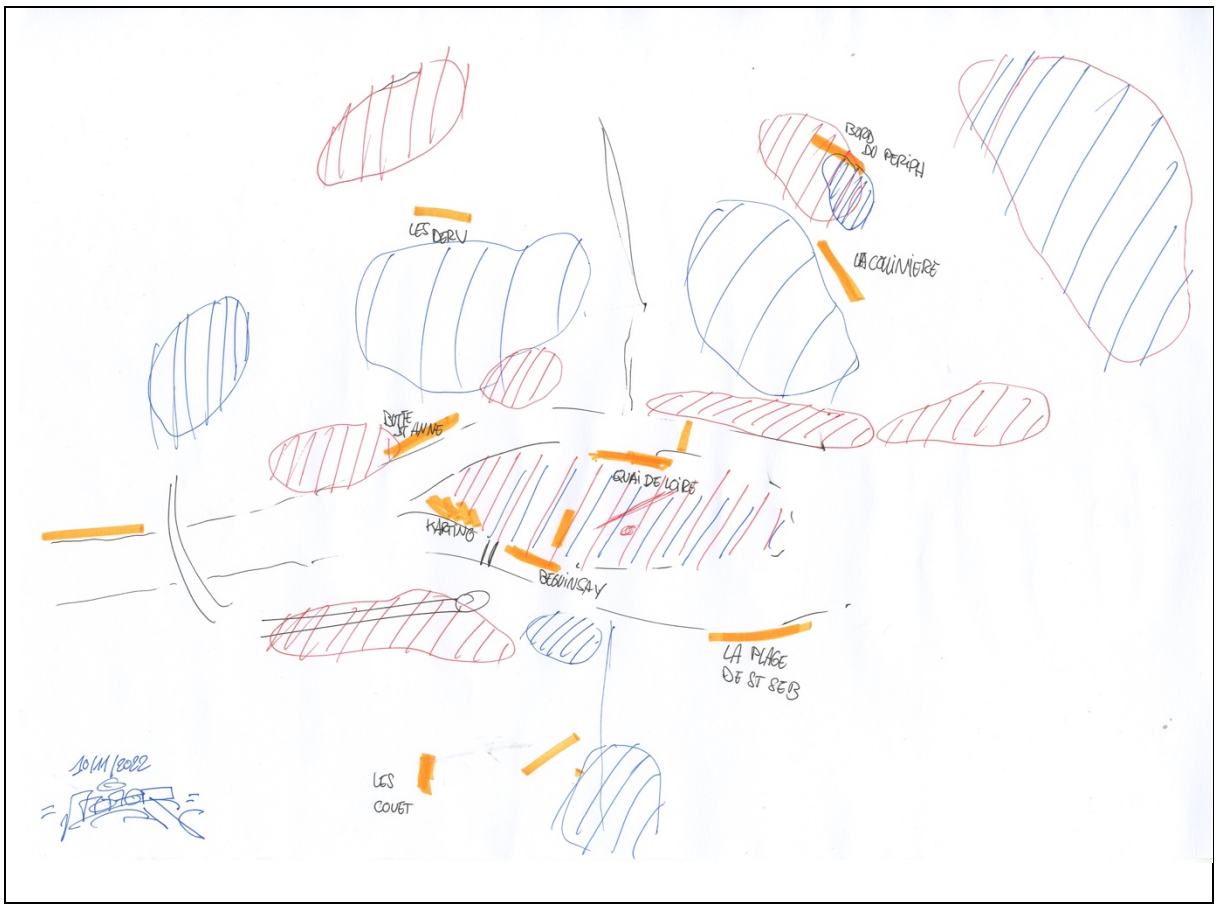



Figure 80 : Carte d'Abel

### c. Lire les secteurs en mutation : l'artiste observateur urbain

Pour un graffeur la peinture en ville passe par une recherche de supports de façon improvisée. Conjointement à une lecture des surfaces potentielles de la ville s'opère en permanence une attention aux pleins et aux vides, au détruit ou au construit, aux objets qui dépassent et sur lesquels peindre. Thibaud se fait le témoin d'une évolution de la ville qui passe par un déchiffrage de ce qui a lieu au jour le jour :

> « Dès que tu vois il y a un petit panneau sur une maison, truc de sécurité, je sais que ça va être démoli dans pas longtemps. Tu vois ça c'est vrai, je suis hyper attentif. C'est un truc auquel je fais hyper attention, ouais. Parce que ce sont des supports que j'utilise. […] Des fois je vais remplir mon sac à dos avec la bombe peinture et je vais me balader jusqu'à trouver quelque chose qui me plaît. Mais des fois je pars sans rien et juste je me dis "Ah tiens, je passais par hasard devant tout ça" et je sais que je vais pouvoir y retourner par la suite, tu vois. […] On se balade souvent dans la ville et on suit son évolution en fait. Parce que je m'en sers, donc

> j'aime bien suivre comment elle évolue […] y en a plein où il y a des nouveaux bâtiments qui sont construits. Donc, en vrai comme je suis pas souvent devant, je vois l'évolution du chantier tu vois. Et puis je me dis "Ah mais peut-être qu'en fait ils ont pas fini, on peut démolir celle-là après. » (Entretien avec Thibaud, 2022).

Le choix de peindre dans un lieu est aussi lié à des goûts personnels (textures, décors, atmosphère). Cette sensibilité au paysage urbain « La gare est assez centrale aussi parce que j'aime bien les ambiances ferroviaires et tout. » (Thibaud, 2022).

C'est donc une ville en transition que ces artistes traversent, à la recherche de lieux momentanément hors-fonction, dans lesquels ils peuvent intervenir. Leur pratique artistique se déploie dans ces entre-deux, dans des poches de la ville qui échappent encore temporairement à toute assignation d'usage. À travers cette exploration, les artistes deviennent en quelque sorte les habitants d'une carte vivante, constamment redessinée par les dynamiques du changement urbain. Abel parle ainsi d'endroits peints avec Thibaud sur l'île de Nantes ou du côté de Rezé, parfois dans des friches qu'il n'aurait pas osé investir seul : « c'était des murs que moi j'aurais pas peints de cette manière-là… je dis "bah non, ici je suis trop vu", j'osais pas le faire. Il m'a plutôt donné envie et m'a montré que c'était possible ».

Cette capacité à lire les interstices se prolonge jusque dans les quartiers résidentiels, où il peut arriver qu'un immeuble en démolition, une maison abandonnée ou un chantier laissent momentanément un espace exploitable : « ce sont les quartiers plus résidentiels. Des fois il y a une maison qui tombe, un immeuble, un truc, et ça te laisse un petit espace en fait, à un moment donné, que tu peux utiliser ». Ces micro-intervalles sont aussi recherchés que les friches plus vastes. Parfois, ce sont des zones de fret ou des ponts intérieurs qui offrent un terrain d'intervention : « à Couëron, on a des frets, on aime bien peindre sur des trucs un peu… ils ont pu m'emmener aussi des fois sur des ponts intérieurs, pour peindre à l'intérieur, ça c'était cool ».

### d. Ouverture des murs « libres », dispositifs urbains dans des espaces désaffectés

Les murs temporaires liés à des chantiers constituent des supports spontanés pour les graffeurs (Fig. 81-84), souvent « créés » au fil des travaux urbains. Ces dispositifs, d'abord inhospitaliers ou sans statut, peuvent devenir des repères stables de la pratique, selon un mécanisme organique

dépendant à la fois du contexte spatial, des usages successifs et du comportement des services de nettoyage.

> « C'est vrai que c'est un petit mur qui s'est créé. Officiellement, non, pas du tout. Ça s'est fait naturellement. (…) C'est un mur qui prenait des tags, des trucs, mais qui était nettoyé. Et puis, à un moment donné, ils ont arrêté de nettoyer cet endroit-là. Et du coup, les gens ont commencé à prendre l'habitude de dire "bah ça reste, ben vas-y, on en fait presque un terrain." »



Figure 81 : Graffiti sur le mur du parking de la Poste, rue de L'Ile Mabon, Nantes, le 25/10/2022



Figure 82 Même mur, 25/11/2022




Figure 83 Même mur 27/01/2023




Figure 84 : à gauche même mur 12/03/2024, à droite: Même mur 14/02/2023

> « Vu que le nettoyage ne nettoyait pas, ça donnait l'idée qu'en fait, on pouvait se l'approprier plus » (Thibaud, 2022)

Le système de nettoyage représente ce qui pourrait s'apparenter à source d'information des transformations spatiales (Fig. 85) :

> « Le nettoyage est une grosse source de modification de l'espace. (…) Les quais de Loire ou la Butte Sainte-Anne, ça a toujours été des vandales. (…) Vu que ça restait, que personne l'effaçait, à un moment donné, d'autres arrivaient et disaient 'bah je vais en faire un terrain'. (…) Vu que le nettoyage ne nettoyait pas, ça donnait l'idée qu'en fait, on pouvait se l'approprier plus. » (Abel, 2022)



Figure 85 : Pendant le nettoyage des tags d'un mur, rue des Hauts pavés 23/05/2023




Figure 86 Après le nettoyage des murs, Nantes Université, campus Tertre, 22/05/2023

Le nettoyage (ou son absence) (Fig. 86) joue ainsi un rôle crucial : il transforme un mur en indicateur social, révélateur d'un espace plus ou moins conflictuel. Si personne ne se plaint, si la peinture reste, le mur devient plus « ouvert », plus « faisable ». À l'inverse, le nettoyage rapide ou répété d'un mur signifie que la peinture y est socialement inacceptable, et donc à risque.

> « Si tu peins un mur et qu'il est nettoyé, ça veut dire que quelqu'un s'est plaint. (…) Alors que s'il n'est pas nettoyé, ça veut dire que la société accepte plus facilement. (…) On va moins appeler la police et c'est comme ça qu'un terrain vandale devient toléré. […] Parfois, y'en a qui ont du culot, au lieu de faire un graff rapide, ils font un gros truc technique. Et des fois, ça passe. Tu peux ouvrir un mur de cette manière-là. » (Abel, 2022)

Cette gradation entre vandale et toléré ne dépend pas d'un cadre juridique explicite mais plutôt d'une lecture sensible de l'espace social : les réactions des passants, les absences d'intervention, et le maintien du graffiti deviennent des signaux, interprétés par les artistes, qui guident leur appropriation.

***Notes d'observation 5 : Extrait d'entretien avec Quentin, 22.11.2022, Crenau-ENSAN***

*L'influence du support sur la création : le choix des lieux abandonnés ou non et les surfaces qu'ils proposent, sont autant de valeurs de démarcation du travail artistique.*

Quentin : Le support influe énormément. On a fait une expo il y a quelques temps, *Corps Célestes*[157], pas très loin dans un bâtiment abandonné. Donc c'est un bâtiment qui était abandonné, voué à la destruction. Et c'est un projet qui a été mené par différentes structures, une structure qui s'appelle Arty Show, La Ligue contre le cancer. [...] Et donc il y avait des artistes officiels, donc officiels, ça veut dire qu'ils sont rémunérés et d'autres qui venaient comme ça. Moi je faisais partie de ceux-là, donc gratuit. C'est pas grave. Et Sébastien Bouchard,[...] c'est lui qui était directeur artistique sur cet événement. Je dis, ouais, je vois que tu montes ça, je peux venir, il y a de la place pour moi ? "Ouais, pas de problème. Par contre, la sélection des artistes officiels est arrêtée, toi tu viens gratuitement, mais si tu veux, tu viens rapidement et tu choisis ton mur ».

S : Ça faisait quoi comme taille?

Q : Ce mur-là, il faisait je sais pas 4 ou 5 mètres par 3 ou 2, c'était un beau mur. C'est assez grand et je ne sais pas si tu l'avais, tiens je vais te montrer. Ce sera plus parlant et en fait, je me suis dit : "voilà ça va, ça va être galère mais... Tu vois c'est ça" (il montre sur son portable) : Donc là c'est un mur en pierre, là, à cet endroit-là c'était une ancienne porte et là-haut tu as tous les morceaux de bois. Et c'est sûr que c'est hyper contraignant : il fallait jouer avec le support. Sur un mur en placo, j'aurais pu faire ce que je veux. Alors que là, j'avais plein de contraintes. Et je me suis dit ok, je fais ça. Je le sentais en fait, il avait l'abri, du bois et… Donc là, oui, là pour répondre à ta question, le support a un vrai, un vrai impact, une vraie influence. Là je pouvais pas faire n'importe quoi.

S : Ça participe à la conception en fait.

Q : Ah ben oui, entièrement. Ah ben oui, là cette œuvre elle est basée là-dessus. Sur le mur où tu as un élément sur la porte, ensuite sur les briques, t'as un autre élément et sur le bois c'est encore autre chose.

*Le collage en ville est une pratique douce, le plus souvent tolérée, qui fait entrer la surface dans la composition de l'œuvre. Elle offre à celui qui la pratique une possibilité d'essayer son art en ville sans craindre d'entrer dans l'illégalité.*

S : Est-ce que tu choisis la rue parce que cet angle-là te semble bien ou c'est juste un angle de rue qui est vierge, donc je vais plutôt coller ici. Quelle est la motivation de choisir ?

[157] L'exposition sur le site de l'agence immobilière Lamotte, mécène, consulté le 22/11/2022, en ligne : https://www.lamotte.fr/actualites/residence-artistes-nantes/

Q : Le choix, alors le choix, sur la peinture, moi j'ai pas envie d'avoir de problème avec la police en fait. Donc le collage t'as pas de soucis. Normalement, t'as pas de problème. Parce qu'ils pensent que c'est la publicité peut-être aussi. Non mais tu colles et puis si ils arrivent, tu te fais engueuler, tu l'enlèves et puis voilà. Il n'y a pas de destruction. Il n'y a pas de vandalisme.

Donc le collage, c'est un endroit où il va être vu et un endroit qui a un intérêt, où ça va parler, où ça va apporter un plus, tu vois ce que je te disais tout à l'heure, ce petit détail, selon ce que tu as préparé et selon où tu vas le mettre, ça ne va pas avoir le même impact, le même intérêt. Le lieu de collage apporte ou enlève quelque chose pour moi à l'œuvre. Je sais qu'il y a des artistes qui le font, qui envoient des collages et c'est d'autres de gens qui le font, moi je veux pas.

*Rencontrer d'autres praticiens revient souvent comme une nécessité. Qu'il s'agisse de salons, de rencontres officielles ou de périodes de formation. On se crée alors un réseau professionnel et amical.*

S : Est-ce que tu suis, par exemple, d'autres événements qui sont organisés par des artistes, notamment des street artistes, des "arts urbains", comme on dit ? À Paris par exemple, l'année dernière, il y avait une foire de l'art urbain[158].

*Des initiatives de tiers lieux ou de « parc thématique », permettent également aux artistes invités de déployer leur art et de se rassembler.*

Q : Oui, et puis comme ça, dans des salons ou dans des résidences, c'est aussi, c'est comme quand tu rencontres quelqu'un en rendez-vous, tu vois. Si tu as une résidence, chacun fait son mur ou sa pièce, mais tu es ensemble pendant une semaine ou deux donc tu te croises, tu discutes, t'échanges, tu rigoles, tu bois des coups, tu deviens pote en fait. Et tu partages, ouais, j'ai fait des résidences, j'ai fait des choses comme ça et c'est… Tu te crées un réseau là-dessus. Alors cet événement là je l'ai pas fait mais j'aime bien toutes ces choses-là, ouais. J'ai fait à Vannes, il y a eu, c'est fermé maintenant… Mais c'était un espace qui s'appelait Dédale[159], où tu avais, c'était un grand bâtiment, alors c'était public, je sais pas si c'était l'ancienne mairie ou un truc comme ça, et tout a été vidé à l'intérieur.

---

[158] Il s'agit de la première foire internationale dédiée à l'art urbain, créée en 2016, l'Urban Art Fair, au Carreau du temple : https://urbanartfair.com/la-foire/#a-propos consulté le 17/08/2025.

[159] Dédale a été remplacé par Bref puis, en 2025, par La Traverse. Consulté le 17/08/2025, En ligne :

*D'autres lieux offrent une alternative déconnectée de la ville pour laisser aux street artistes la possibilité de peindre sur des murs reproduisant les conditions de la ville dans une atmosphère se rapportant au studio de cinéma.*

> Q : Il y a aussi, alors ça, j'y suis allé il y a un an ou deux, Street Art City[160]. C'est dans le centre de la France. C'est un ancien bâtiment de formation. Alors c'était un centre de formation paumé dans la campagne et à côté, les gens qui venaient en formation, il fallait les loger. Donc il y avait **un hôtel avec 128 chambres qui s'appelle hôtel 128**[161]. Et ces chambres-là ont été mises à disposition de 128 artistes. Mais c'est des toutes petites chambres de 9 mètres carrés. Et donc, chaque artiste a créé son univers là-dedans et c'est exceptionnel. Moi j'ai fait quasiment une nuit blanche en sortant.

### e. Un mécanisme d'usage : la répétition, le non-nettoyage, le dispositif toléré

On voit donc que ce n'est pas l'existence d'un cadre légal ou d'un statut officiel qui rend un mur « libre », mais bien un mécanisme progressif fondé sur l'accessibilité effective du lieu, la capacité des artistes à y intervenir sans entrave, et la répétition des usages qui, peu à peu, transforment une surface quelconque en véritable support. Ce processus, dans lequel voir et être vu joue un rôle central, peut conduire à une forme de reconnaissance tacite – un statut de tolérance qui se construit dans le temps, à mesure que la présence artistique s'installe.

L'accessibilité, dans les récits de terrain, ne désigne pas seulement la facilité à atteindre un lieu physiquement — par tram, à pied ou en évitant les zones de contrôle — mais bien une accessibilité plus large, à la fois logistique, visuelle et sociale. Le processus d'ouverture d'un mur repose souvent sur cette combinaison : un endroit repéré pour sa proximité avec les transports, pour sa relative discrétion, mais aussi pour son potentiel à être vu, fréquenté et reconnu par d'autres

---

https://actu.fr/bretagne/vannes_56260/vannes-apres-dedale-et-bref-voici-le-nouveau-projet-du-tiers-lieu-culturel-de-la-rive-gauche_61991362.html

[160] Les artistes « veulent venir à Street Art City parce qu'ils se retrouvent dans les mêmes conditions qu'en ville, avec l'avantage d'être dans un lieu complètement légal, où ils peuvent s'exprimer en toute liberté, https://partir-ici.fr/street-art-city/, consulté le 17/08/2025.

[161] https://youtu.be/B8PP19hEMTE?si=cwkQXKcJrfvaRE6W consulté le 22/11/2022.

graffeurs. Ce sont ces conditions qui rendent un mur « peinturable », puis progressivement peint à plusieurs reprises. Si la surface reste intacte — c'est-à-dire ni nettoyée, ni contestée — elle gagne en légitimité et peut évoluer d'un terrain vandale vers un dispositif spatial toléré, voire récurrent.

Ce processus informel repose ainsi sur une tension entre voir et être vu, qui structure la transformation des supports urbains en lieux de pratique. Loin d'être un acte ponctuel, l'appropriation d'un mur dépend d'un usage répété, où l'absence de réaction (police, nettoyage, plaintes) devient un indice tacite de tolérance. Le dispositif urbain se forme alors à force de pratique, plus qu'il n'est désigné comme tel : l'ouverture d'un mur se joue dans cette mécanique subtile entre accessibilité physique, exposition visuelle, et tolérance implicite.

Les quartiers en transformation apparaissent à nouveau comme des ressources dans les discours. Chantenay est cité au même titre que l'Île de Nantes :

> « C'est en pleine mutation. Donc pareil pour peindre, il y a souvent des trucs assez cool. [...] C'est du pain béni pour moi parce que là c'est souvent des grands lieux où je peux peindre tranquille, des murs vierges et tout. [...] J'aime pas trop quand il faut repasser d'autres graffitis. » (Thibaud, 2022).

Le mur vierge, au-delà de l'enjeu de visibilité, permet une forme d'appropriation directe, un dialogue sans surcouche avec le support.

## 2.3 Artiste en quête de diffusion de son travail

### a. Voyager pour créer : entrer en contact avec les autres graffeurs et leur univers artistique

Il y a plus de vingt ans qu'Abel est à Nantes et qu'il s'investit dans la scène graffiti. Dans ce contexte, le voyage apparaît comme un moment fondamental pour développer sa création. Ce déplacement n'a rien du tourisme de consommation : il permet au graffeur d'approfondir une recherche personnelle sur le style, les formats, les techniques. Pour Abel, aller à Hambourg, Berlin ou Toulouse, c'est d'abord « voir en vrai ce que je vois sur les réseaux ». Cette confrontation directe à l'œuvre dans son contexte, à ses dimensions réelles et à sa matérialité, est décisive pour nourrir une pratique : « Sur les réseaux, tu vois une pièce, tu te dis 'ok', mais tu te rends pas compte de sa taille, de sa composition. Quand tu la vois en vrai, tu comprends vraiment ce qu'il s'est passé. »

Ce rapport au réel engage une critique implicite de la circulation dématérialisée des images : « Sur Insta, tu scrolles, t'as vu une pièce stylée, et puis basta. Mais t'en retires rien. » (Quentin, 2022). C'est par l'expérience in situ, se rendant au lieu de création, que l'artiste saisit pleinement la logique d'une production. Voir, mais aussi peindre aux côtés d'autres artistes, s'imprégner d'une ambiance locale, devenir un temps « actif dans la scène » : le voyage devient ici un dispositif de travail, un espace-temps d'apprentissage en immersion.

Cette immersion prend tout son sens dans les jams sessions, formes de rencontres collectives qui condensent des enjeux esthétiques, sociaux et spatiaux. À propos de la jam organisée à Hambourg, Abel raconte :

> « J'avais envoyé un message, on m'a répondu : "viens avec tes potes, y'aura de la place pour peindre". On avait ramené nos peintures dans les sacs, et sur place, y'avait de la place pour tout le monde. » L'événement se construit dans une logique d'accueil informel mais structurée, où les rôles sont distribués de manière implicite. « Sur place, on m'a dit "tiens, t'es là, tu vas peindre ici", et on te file un spot. Et puis tu peins, tu regardes les autres, tu vois comment ils bossent. T'apprends grave. » (Abel, 2022)

Ces échanges entre pairs, souvent spontanés, ont la qualité d'un temps d'apprentissage horizontal. La peinture devient alors un langage commun, partagé à travers les gestes, les couleurs, les discussions. Il ne s'agit pas seulement de produire une œuvre, mais de participer à un moment collectif où l'on apprend par l'exemple, par l'expérience, et où le statut d'artiste se rejoue dans l'interaction. Ce moment de jam fait émerger une forme de travail artistique collaboratif, qui échappe aux hiérarchies traditionnelles : « Ce que je retiens, c'est pas ce que j'ai peint, mais tout ce que j'ai vu des autres, les techniques, les styles, les *vibes*. »

La pratique du graffiti, telle que décrite ici, est donc indissociable des villes dans lesquelles elle se déploie. Chaque ville constitue une scène, avec ses codes, ses murs, ses dynamiques propres. À Hambourg, Abel évoque une territorialité marquée : « Ce mur appartient à tel *crew*. Si t'es pas invité, tu touches pas. Y'a un vrai respect du spot. » Cette logique de l'ancrage s'oppose à une certaine marchandisation ou touristification de l'art urbain, que l'on peut observer ailleurs : « À Berlin, t'as des murs libres, tu peux venir et peindre, mais c'est aléatoire. Tu peux te retrouver entre un mec super chaud et un gars qui débute. Y'a un côté spot à touristes. » L'œuvre urbaine prend ainsi sens dans un

écosystème local, fait de règles tacites, de relations humaines et de repères symboliques. Peindre dans une ville, c'est aussi composer avec son paysage, ses usages, ses temporalités.

Ce rôle des villes se manifeste aussi dans leur capacité à héberger, encourager, ou structurer des scènes locales. À Toulouse, Abel participe à l'Open Summer Jam, organisé par l'artiste Reso dans une friche nommée « le 50cinq[162] ». Ce lieu, selon lui, « c'est ouf. C'est à la fois une expo, un lieu de vie, de teuf, et un énorme spot de peinture. » Il y retrouve des artistes du monde entier, dans un contexte festif mais aussi intensément productif. Loin d'un simple loisir, le graffiti y devient un acte professionnel collectif, où les murs sont investis avec soin, coordination et ambition. Le cadre semi-institutionnel de l'événement (avec des murs autorisés, parfois financés) ne nuit pas à l'intensité créative : au contraire, il semble l'amplifier. « Tout le monde est chaud. Tu veux sortir un truc bien, te dépasser. »

Enfin, la peinture in situ est centrale dans l'expérience du graffiti telle que racontée par Abel. Voir une œuvre dans son environnement, peindre en relation directe avec le mur, le sol, la lumière, les sons alentour, est fondamental dans sa pratique. Cela marque une différence avec d'autres formes artistiques détachées du contexte. « Ce qui compte, c'est le lieu. Le mur que tu peins, il a une histoire, une texture, une *vibe*. Et ça, tu peux pas le capter à travers une photo. » L'acte de peindre devient donc un dialogue avec l'espace urbain, un travail situé, où le geste artistique engage aussi une lecture sensible et critique de la ville.

### b. La mobilité quotidienne de l'artiste comme moyen d'exploration des spots et diffusion de son travail

En dessinant sa carte (Fig. 87), Thibaud commente ses lieux de passages sur l'île de Nantes :

> « La maison du port est là où je passe beaucoup de temps. Et du coup, je peins souvent aussi à la maison du port et c'est un endroit central parce que bah c'est tout le temps-là et que du coup c'est sur le même quartier, sur l'ile. Voilà on a aussi les anciennes voies ferrées, ou ben là t'as tous les murs pareils qui sont autorisés, les cours du Floride, on est souvent aussi ici. Ce sont les lieux où je vais souvent, même pour faire de la photo parce que... Ouais, j'étais un peu

[162] https://metropole.toulouse.fr/annuaire/50cinq consulté le 17/08/2025.

trop loin, mais euh au bout de l'île, il y a tout le quartier un peu nouveau. C'est un peu les nouveaux quartiers de Nantes et du coup, architecturalement il y a des trucs sympas à faire. Moi j'aime bien faire des photos d'archi et tout. Donc j'y vais souvent dans ce quartier-là, tu vois tous les nouveaux quartiers de de Nantes en fait. Après si on prend, voilà, il y a les différents ponts, un peu là on va dire que c'est à peu près le reste de Nantes, tu vois ? (le nord) » (Thibaud, 2022)

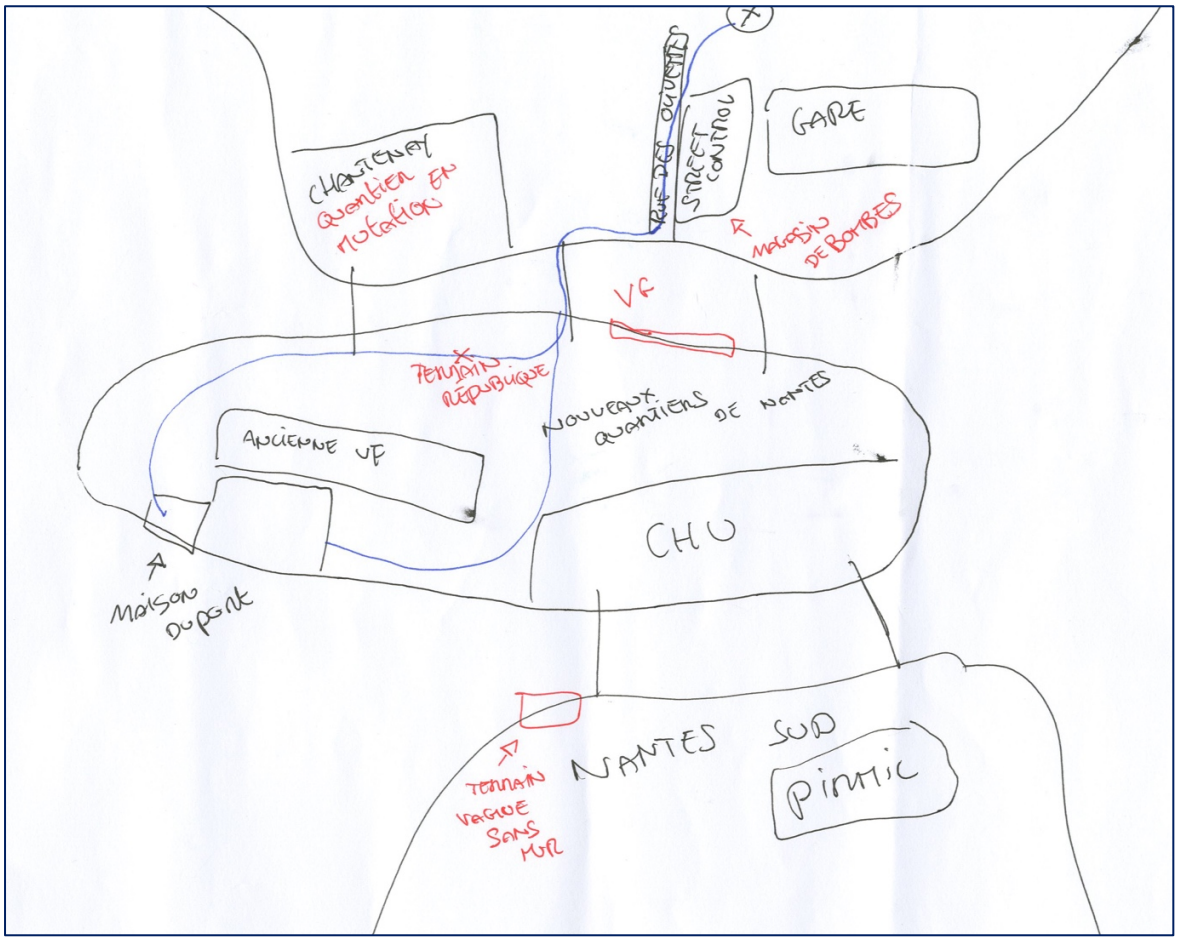



Figure 87 Carte dessinée par Thibaud indiquant les lieux du quotidien

Lorsqu'on interroge Abel sur son rapport aux lieux de peinture à Nantes, une première logique spatiale se dessine autour des lignes de tramway. Le tram devient un vecteur d'exploration de la ville, et plus encore, un fil conducteur dans l'initiation à la pratique du graffiti. L'entrée dans la ville pour peindre ne passe pas par le centre historique, mais par les terrains visibles depuis les axes de transport. Abel raconte : « Moi j'ai beaucoup exploré Nantes au début par le tramway (…) j'habitais vers la gare maritime, et donc soit je faisais Commerce et quai de Loire pour aller peindre, soit

j'avais ces terrains-là qui étaient accessibles en tramway aussi, la ligne 1 qui va vers la Beaujoire. » Cette accessibilité immédiate, combinée à une certaine neutralité d'usage des lieux (friches, murs d'entrepôts, espaces en bordure de voie), oriente les premiers repérages. Le système de transport guide ainsi une cartographie initiale où la possibilité de circuler facilement avec du matériel (peinture, escabeau…) devient un critère décisif. « C'était facile quand je me disais que l'arrêt de tram était vraiment à côté du spot, donc j'avais pas trop de trucs à trimballer quoi. »

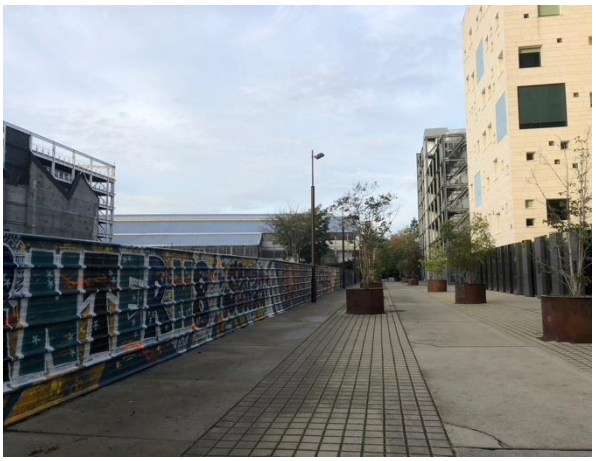
Au fil du récit, l'accessibilité des terrains se double d'un second critère essentiel : la visibilité de la peinture. Le regard des pairs importe. Abel distingue nettement les lieux où l'on peint pour être vu — « les quais de Loire, les voies ferrées » — et ceux, plus discrets, qui ne présentent pas d'enjeu de reconnaissance. Les friches en intérieur, comme les vieilles usines ou maisons promises à la démolition, ne l'attiraient pas à ses débuts : « Ça m'intéressait moins d'aller peindre à l'intérieur d'un bâtiment qui allait être démoli parce que c'était pas vu (…) Je me disais "si je peins là, y a des graffeurs qui vont voir mon graphe" ». Ce rapport à la visibilité est déterminant pour comprendre la hiérarchie implicite des lieux. Il différencie les murs investis comme scène publique, de ceux considérés comme simples terrains d'entraînement ou d'essai.

Ce double critère — accessibilité et visibilité — dessine donc une géographie prioritairement extérieure, périphérique, mais lisible depuis les circulations de la ville. En revanche, certains quartiers plus résidentiels, comme Saint-Donatien ou Malakoff, restent largement absents de ses repérages, non seulement parce qu'ils lui sont peu familiers, mais aussi parce qu'ils ne se prêtent pas à la pratique : « Oui, très résidentiel, donc j'ai quasiment rien fait par là ». La Butte Sainte-Anne, les Dervallières ou Béghin Say sont mentionnés comme des lieux moins fréquentés en raison d'un accès compliqué ou d'un manque de dessertes efficaces : « Ces murs-là, par exemple, Béghin Say, c'était très mal desservi (…) ça, on y allait moins ».

Mais ce positionnement a évolué avec le temps. L'arrivée d'une nouvelle génération de graffeurs a ouvert de nouveaux horizons à Abel. En peignant avec des plus jeunes, il découvre que des lieux autrefois évités, parce que trop visibles pour être discrets ou trop proches de résidences, peuvent finalement être investis sans trop de risques. « Avant, on cherchait des friches plutôt aux alentours de Nantes (…) on partait vers des villes industrielles à l'extérieur (…) à l'intérieur de la ville, on se disait "bah cette friche-là y a des voisins, ils vont appeler les flics" ». Mais cette logique défensive s'est

infléchie au contact d'autres pratiques plus audacieuses. « Finalement ça m'a réouvert le terrain de jeu dans la ville. »

Aujourd'hui, même les palissades de chantier, autrefois ignorées, deviennent des supports potentiels (Fig. 88). « Avant j'ignorais, je cherchais même pas, je regardais pas. Maintenant, dès que je vois un permis de démolir, je me le note. » Le regard d'Abel s'est ajusté aux mutations urbaines et à leurs signes visibles. Les seuils entre les pratiques légales et non autorisées se déplacent. L'île de Nantes devient un terrain privilégié où les chantiers offrent des supports temporaires (Fig. 88-89), et où la pression policière semble plus diffuse. Ainsi, peindre « sans être poussé par les flics » devient un objectif atteignable dans certaines zones, à condition de bien lire les rythmes d'usage et d'occupation des lieux.







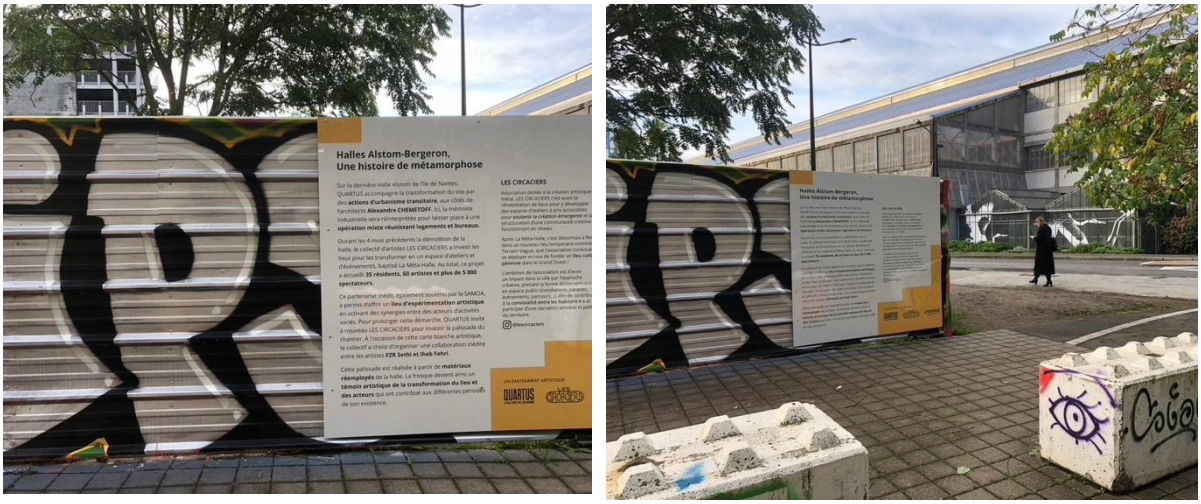



Figure 88 : Graffiti sur palissade du chantier (les six photos), mail du Front-Populaire sur l'Ile de Nantes, le 25/10/2022

Ce type de mur créé pendant un chantier peut, à force d'usage, se stabiliser comme un terrain intermédiaire entre vandale et toléré. Cela illustre bien la manière dont certains espaces deviennent des supports actifs à travers leur persistance dans le paysage, non plus malgré le nettoyage, mais en raison de son interruption.



Figure 89 : Quai Président-Wilson, au sud de l'ile de Nantes, face au chantier du CHU, 11/04/2024

Dans les récits que je mobilise, l'accessibilité d'un lieu ne se réduit pas à sa seule localisation ou à sa facilité d'accès logistique. Elle inclut aussi une accessibilité au regard – à la fois celui des graffeurs (qui repèrent les murs depuis les lignes de tram, les chantiers, les axes routiers) et celui

du public ou des pairs (qui peuvent « voir » les pièces une fois réalisées). Ce double regard joue un rôle décisif :

**Voir** : Le repérage d'un mur passe souvent par des circulations quotidiennes, une attention flottante, un œil entraîné à détecter les interstices. Ces murs sont souvent découverts « au fil du tram », ou à l'occasion d'un déplacement banal – le regard précède l'acte.

**Être vu** : Ce qui motive l'intervention sur un mur, c'est aussi (souvent) sa capacité à faire circuler la peinture. Un mur sans visibilité (à l'intérieur d'un bâtiment ou d'une friche enclavée) est moins investi car il ne permet pas à la pièce d'exister socialement dans le champ du graffiti.

C'est donc la visibilité partagée – par les artistes comme par leurs pairs ou les passants – qui peut transformer un simple mur en support. Et c'est la répétition de cette visibilité (pièces qui durent, pas nettoyées, vues et rejouées) qui contribue à ouvrir un mur : il devient progressivement un dispositif spatial toléré, voire reconnu, sans jamais passer par une validation officielle.

*3 filtres de lecture de la ville : visibilité, circulation, exposition*

Issu de la pratique du street art — « sans faire de graffiti », mais avec une formation en publicité et en communication — Quentin développe un rapport à la ville fortement structuré par les enjeux de visibilité, de circulation et d'exposition. Sa carte (Fig. 90) donne à voir une lecture opératoire de Nantes, façonnée par ses gestes et ses stratégies de diffusion. Il distingue ainsi deux centralités : « le centre-ville » et ce qu'il appelle « le second centre-ville », correspondant au quartier de la Création sur l'île de Nantes, tandis que les espaces résidentiels relèvent d'un registre qu'il résume par un « j'y vais pas ».

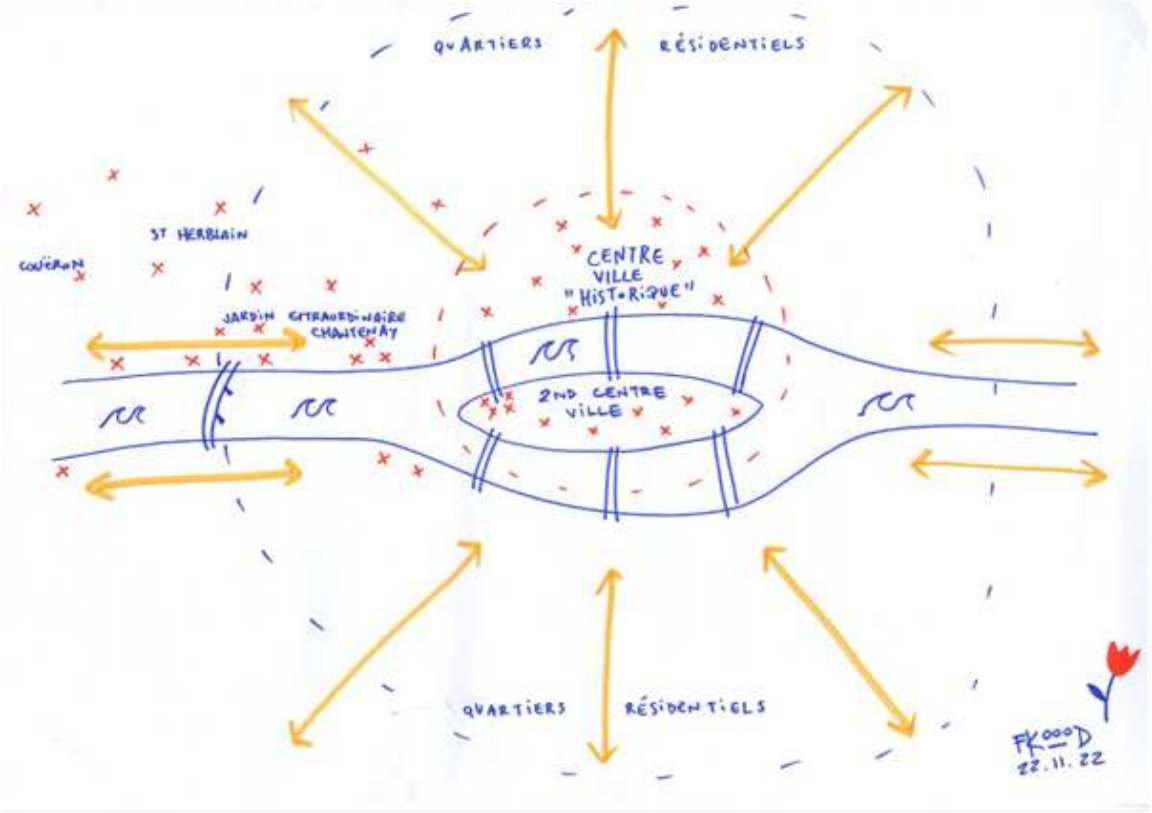



Figure 90 : Carte dessinée par le street artiste Quentin, 22/01/2022

Cette hiérarchisation repose avant tout sur la visibilité : « si tu veux la visibilité, soit centre-ville, soit sur les axes-là ». Les zones piétonnes apparaissent comme des espaces ambivalents, où « en dehors, les gens ne sont pas clients », tandis que les grands axes et les lieux de passage dense — « là où les gens randonnent, sont à l'affût » — constituent des supports privilégiés. La concentration d'œuvres est également pensée comme un levier d'attention : « la concentration d'œuvres permet un certain éveil ».

La carte de Quentin (Fig. 90) désigne une géographie très sélective de l'agglomération. Certains territoires périphériques sont intégrés au champ d'action, comme « Couëron, Saint-Herblain, Indre », et surtout « l'île de Nantes, là où sont ceux qui vont t'acheter ». D'autres, au contraire, sont explicitement écartés : « Carquefou, Sautron, les lieux ne sont pas faits pour ça ». Quentin anticipe ici les réactions institutionnelles et sociales : « on va te décoller » et « ça va plus être vu comme du vandalisme », contrairement à ce qu'il observe sur l'île de Nantes.

Les supports urbains choisis traduisent la même logique d'optimisation et d'évitement du risque. Quentin privilégie « les transfos électriques, panneaux publicitaires », ainsi que « des choses abandonnées, des murs dédiés », précisant : « pas envie d'avoir des problèmes ». Il revendique néanmoins une fonction positive de son intervention : « ça fait un embellissement ». Cette attention aux supports s'accompagne d'un évitement clair des lieux patrimoniaux, perçus comme incompatibles avec « une certaine philosophie du graffiti ».

Cette lecture de la ville chez Quentin révèle une réflexion très consciente sur l'acte de coller comme opération stratégique. « Être vu », explique-t-il, suppose que « tu réfléchis, tu optimises : la taille, le temps, l'investissement ». Certains parcours emblématiques, comme « la ligne verte du Voyage à Nantes », sont intégrés à cette stratégie, sans pour autant être systématiquement relayés sur les réseaux sociaux : « je ne mets pas tout sur Insta ». La carte ne représente donc pas la ville comme un ensemble de destinations, mais comme un réseau de trajectoires et de supports potentiels, reliant notamment la localité Indre, où il vit, au cœur nantais.

### c. Réseaux sociaux et diffusion du travail artistique : entre visibilité, opportunités et ajustements

> « Moi, j'ai qu'un Instagram et ça marche bien. Moi, j'ai du travail grâce à Instagram. » (Géry, 2022)

L'usage d'Instagram comme vitrine professionnelle est central pour nombre d'artistes urbains. Le réseau social ne sert pas seulement à montrer des œuvres, mais devient un véritable outil de prospection. Il agit comme un portfolio numérique, à la fois consulté par des commanditaires potentiels et diffusé dans les cercles artistiques.

> « Je pense que c'est pareil pour une collaboration avec une marque, mon portfolio c'est Instagram. Donc je fais un peu attention à ce que je mets. (…) Je ne mets pas de train, je ne mets pas de trucs comme ça. Ça je le garde pour moi ou pour un autre projet de fanzine ou je ne sais quoi. (…) Maintenant que c'est mon métier, je suis obligé de faire un peu attention. En tout cas, au moins, quand je communique. » (Géry, 2022)

Les artistes apprennent à naviguer entre la nécessité de montrer leur travail pour obtenir de nouvelles commandes, et l'envie de conserver une part plus libre, moins "commerciale" de leur

pratique. Cette tension devient encore plus visible lorsqu'il s'agit de collaborations institutionnelles ou de commandes privées.

*Les relais de visibilité : projets collectifs et publications partagées*

> « Vu que tu signes, il y a des gens qui te repostent sur un insta et voilà. Au début je ne connaissais personne et maintenant tous les gens qui collent je les connais. » (Quentin, novembre 2022)

Les publications partagées, les tags de compte, et les projets collectifs jouent un rôle clé dans l'augmentation de la visibilité. Par exemple, des initiatives comme Le Mur Nantes offrent un support physique à la diffusion d'œuvres et leur écho sur les réseaux sociaux démultiplie leur impact. Ce type de projets hybrides, à la fois ancrés localement et amplifiés numériquement, fonctionnent comme des catalyseurs de reconnaissance dans le milieu. Ils renforcent les réseaux de sociabilité tout en contribuant à la circulation élargie des œuvres.

*Extrait d'entretien 2 : Créer des connexions à l'échelle internationale via les réseaux sociaux*

> Sevil : Et tu contacts les gens ou tu y vas seule pour peindre, comment tu peux savoir où peindre ?
>
> Alice : [...] je n'avais pas assez de contacts, maintenant avec les réseaux, en fait c'est très rapide, parce que par exemple, tu vas dans un pays, tu dis que tu es dans un pays, et puis tout de suite, il y a des gens qui t'envoient des messages, en disant "Viens, peins, machin" ou moi-même, je vois des gens qui se font tels pays, puis je vais dans ce pays, puis je sais que machin…Donc on se contacte par les réseaux sociaux.
>
> Les réseaux sociaux facilitent aussi la mobilité internationale. Les artistes peuvent annoncer leur présence dans un pays, entrer en contact avec des locaux, et participer à des projets spontanés, qu'il s'agisse de fresques ou d'interventions plus informelles.
>
> Z : Instagram, pas mal, ouais.
>
> S : Tu mets aussi tes graffiti. Parce qu'il y a des gens qui n'utilisent pas du tout Instagram pour leurs graffitis mais plutôt juste pour montrer leurs inspirations.
>
> Z : Oui oui, sur instagram. Moi c'est le contraire, c'est que le graffiti, de toute façon je fais que ça dans ma vie.

En fonction de leurs usages et de leurs intentions, les artistes mobilisent les réseaux sociaux soit comme vitrine professionnelle, soit comme outil de coordination, soit comme carnet d'inspiration. Ces pratiques numériques transforment profondément la manière de faire circuler le graffiti, entre ancrage local et dynamique transnationale.

### d. Paris comme nœud de diffusion et de légitimation

Si l'idée principale du graffeur est d'étaler son nom dans la ville, Paris agit comme amplificateur de nom. Cette affirmation prend tout son sens à travers l'expérience de Géry, un graffeur dont le parcours parisien a façonné la notoriété bien au-delà des frontières de la capitale.

> « c'est mettre son nom dans la ville, être reconnu dans la ville, par ses pairs mais pas que. ». Géry débute sa pratique à Paris avec une approche libre du graffiti » **je peins mon quartier**, **je peins en vandale »** une expression sans contraintes. « mon parcours à Paris a fait que, vu que **tout le monde regarde la scène parisienne,** c'est ce qui a fait qu'à Nantes qu'on me connaissait ».

Mais au fil des années, il adapte sa stratégie de diffusion. Aujourd'hui, son portfolio est avant tout numérique :

> « Je fais un peu attention à ce que je mets », confie-t-il à propos d'Instagram. Il y sélectionne les œuvres compatibles avec l'image publique qu'il souhaite véhiculer, tout en gardant ses graffs plus audacieux – notamment les trains – pour lui : « Je ne mets pas de train, je ne mets pas de trucs comme ça. »

Cette double démarche – entre partage restreint et exposition choisie – illustre un équilibre entre fidélité aux racines vandales du graffiti et maîtrise d'une image médiatisée.

Mais au-delà du numérique, c'est l'inscription physique de ses créations dans Paris qui fonde son identité de graffeur. Il évoque avec nostalgie ses débuts dans le 20e arrondissement, rue de Ménilmontant : « Les gens venaient… tu venais dans l'arrondissement, tu voyais. » Paris devient pour lui un territoire à marquer, un espace à imprégner de son nom et de son style. Un graff sur le toit d'un KFC, toujours visible quinze ans après, incarne cette volonté de laisser une trace durable dans le tissu urbain.




Figure 91 : Le graffiti de Géry (dont le blaze est Alfe) est encore visible sur le mur du bâtiment à gauche du KFC de Ménilmontant (Paris, 20e). ©sevilseten, le 20.10.2025

Cette présence sur les murs n'est pas seulement un acte d'expression : elle produit une reconnaissance tangible. Avant Instagram, c'étaient les visiteurs, les passionnés, qui venaient sur place découvrir les œuvres. « C'était surtout les gens qui venaient dans la ville », rappelle-t-il.

Géry a su transformer cet ancrage local en un rayonnement plus large. Sa signature, répétée sur les murs et toits du 20e, a fait de lui une figure identifiable du paysage urbain (Fig. 91). Il ironise **:** « C'est autant pérenne que la fontaine Tinguely de Pompidou. » Même dans l'éphémère, le graffiti peut devenir un repère, une forme de patrimoine visuel alternatif.

Ainsi, Paris constitue pour Géry un centre névralgique : un territoire de formation, de visibilité et de légitimation. Il y a inscrit son nom, et cette ville, en retour, a façonné sa trajectoire de graffeur.

Cette centralité de Paris dans les trajectoires artistiques ne se limite pas au cas de Géry. Elle se retrouve également, bien que de manière plus prospective, dans le témoignage de Quentin. Si ce dernier ne revendique pas d'ancrage parisien à proprement parler, il identifie clairement la capitale comme un passage stratégique, un objectif lié à la notoriété. Là où Géry a construit sa visibilité depuis Paris, Quentin envisage d'y exposer comme un moyen d'amplifier la reconnaissance de son travail. La démarche n'est plus seulement liée à un territoire de création, mais à un territoire de diffusion, perçu comme incontournable.

### e. Synthèse : le lieu comme condition de possibilité du geste artistique

Peut-on vraiment dissocier le lieu de l'œuvre en art urbain ? Pour les graffeurs, la réponse est claire : le lieu n'est pas un simple support, mais une composante fondamentale de la création. L'analyse des pratiques urbaines révèle trois expériences types qui structurent leur rapport à l'espace : le choix délibéré d'un lieu, l'imposition d'un site dans le cadre d'une commande, et la pratique sur murs dits libres. Chacune engage une posture artistique distincte, un rapport singulier à la ville et au geste de création.

Dans la première configuration — la plus emblématique du graffiti —, le repérage du lieu est une étape cruciale. Les artistes parlent de « zoner » : explorer la ville à la recherche de murs adéquats, souvent en friche, abandonnés, isolés. Ces lieux répondent à un double impératif : pouvoir peindre sans être vu (éviter le contrôle, la répression), et trouver une surface inspirante. Le choix du mur n'est jamais neutre. Il est tactile, sensoriel, contextuel. La matière, l'usure, l'orientation, l'histoire du lieu influencent directement le style, l'outil utilisé (bombe, rouleau, pochoir) et même le sens de l'œuvre. Le mur, ici, « fait œuvre ». Il résiste ou accueille, amplifie ou contrarie le geste. La création commence bien avant la pose de la première couleur — dans le déplacement, le repérage, l'anticipation du risque. C'est une expérience où le lieu devient un partenaire actif du processus créatif.

À l'inverse, dans les projets encadrés ou commandés — deuxième configuration —, c'est le lieu qui est imposé. Le graffeur ne choisit pas où intervenir, mais se voit assigner un espace, souvent dans le cadre d'un projet institutionnel, municipal ou associatif. Le mur est balisé, validé, parfois

même préparé à l'avance. Le geste devient alors public, attendu, surveillé. Beaucoup de graffeurs évoquent ici une perte de spontanéité, voire une forme de domestication de leur pratique. Le graffiti bascule du côté de la décoration. Pourtant, même dans ces conditions, la signature — ou blaze — reste essentielle. Elle témoigne d'un attachement à l'identité de l'auteur, à sa reconnaissance dans l'espace urbain. Parfois stylisée, parfois discrète, elle rappelle que l'artiste, même contraint, revendique son geste.

Entre ces deux pôles existe une troisième forme de pratique : le graffiti sur murs libres. Ces murs sont mis à disposition par des collectifs, des municipalités ou des acteurs culturels pour permettre une expression sans autorisation préalable, dans un cadre semi-légal. Ici, la pratique est autorisée mais encadrée, offrant une relative liberté. Les artistes peuvent expérimenter, tester de nouvelles formes, mais dans un espace visible, parfois compétitif. Le mur libre devient une scène : on y peint devant d'autres, on est vu, évalué, commenté. Le lieu garde une dimension matérielle et affective, mais le rapport à la ville est moins clandestin, plus ritualisé. Certains y trouvent une respiration, d'autres une dilution du frisson créatif initial.

Ces trois formes de rapport à l'espace ne s'excluent pas : beaucoup d'artistes les expérimentent en parallèle, selon les contextes. Mais elles dessinent des postures artistiques distinctes, marquées par des degrés variables de liberté, de reconnaissance, de risque et d'ancrage territorial. Elles montrent que l'art urbain n'est pas seulement un style ou une technique : c'est une pratique située, qui engage le corps, la ville, le temps et la matière.

Par contraste, d'autres formes artistiques comme la bande dessinée reposent sur des supports plus stables, reproductibles, détachés de l'espace urbain. L'auteur de BD peut lui aussi subir des contraintes éditoriales, mais il conserve généralement un contrôle plus constant sur son médium. Là où la bande dessinée circule dans des circuits définis, le graffiti s'écrit dans l'imprévu, le risque, l'inscription physique. Il ne s'exporte pas facilement : il est fait pour un lieu, et parfois pour un instant.

Ainsi, le lieu n'est pas le cadre de l'œuvre : il en est la condition de possibilité. C'est peut-être là que réside la puissance singulière du graffiti : dans cette capacité à faire du mur, de la friche, du passage, un espace d'art, de signature et de dialogue. Une création où chaque aspérité du béton, chaque interstice, devient partie prenante de l'expression artistique.

## 2.4 Bricoler pour éditer sa BD et la diffuser

Rappelons qu'il a déjà été mentionné précédemment que la bande dessinée n'est pas entendue au sens d'un métier, mais d'un objet éditorial en format illustré. Chaque tâche conduisant l'objet à l'aboutissement est souvent faite par la même personne à cause du coût.

Dessin ou peinture sont deux autres domaines qui se manifestent comme des alternatives à la publication du fait de la sous valorisation du travail de l'artiste dans la bd. Ils sont peu ou sous rémunérés même par un journal réputé (comme *Libération*) ou un magazine. Mais la bande dessinée se distingue fortement de l'illustration ou de la peinture parce qu'elle inclut l' « envie de raconter une histoire » (R. Deville, Festival Fumetti, juin 2024). Cela relève de la liberté d'auteur. Toutefois, l'éditeur peut intervenir sur l'histoire, sur le graphisme ou sur les dialogues. Il peut exiger des modifications d'ordre structurel dépendant de l'artiste. Lucie Albrecht préfère par exemple avoir les retours de l'éditeur ou d'autres auteurs en cours de réalisation.

En dehors du livre, les auteurs peuvent se tourner vers l'illustration pour la presse. Étant donné la précarité qu'ils subissent et les manques existants dans la structure institutionnelle pour reconnaitre pleinement les droits d'auteurs, ceux-ci travaillent souvent de façon collective à Nantes.

Fumetti joue le rôle d'interface de ces multiples petites gestions collectives invisibles pour toute personne étrangère à cette communauté :

> « Bah, disons, dans les... À Fumetti par exemple, c'est des membres du CA qui s'improvisent scénographes comme il y a des expositions fréquemment, plus ça avance, plus c'est calé, en fonction des allées et venues aussi. Dans le CA, pendant deux ans, il va y avoir quelqu'un qui a soit été scénographe, soit qui a des affinités avec la construction de mobilier, **donc chacun amène ce qu'il sait faire aussi.** Pour le festival Fumetti ça se fait aussi avec des budgets qui ne sont pas extensibles… Pas toujours les moyens de payer un scénographe qui est là pour ça. Les gros festivals, ça fait partie de leurs lignes budgétaires. Il y a des scénographes, parfois pour un festival, parfois pour plus qu'un. Parfois pour une seule expo aussi. »

L'ambiance de simplicité et de polyvalence des membres de l'association et dans le processus d'édition de la bande dessinée indépendante est de nature à rassurer les différents acteurs :

> « Comme ce sont des petits éditeurs, c'est l'avantage, c'est que tu fais partie d'une famille alors que si tu es chez Gallimard, tu ne vas pas voir tes éditeurs tous les 4 matins, tu ne fais pas des blagues avec eux. » (Gabriel, 2020)

***Notes d'observation 6 : Gestion des questions administratives par les artistes, AG de Fumetti, 16.04.2024, Manufacture des Tabacs, Nantes***

C'est en entendant un membre du conseil d'administration, engagé depuis six ans dans l'organisation de l'association, que j'ai mieux saisi l'ampleur du travail porté par Fumetti au-delà de ses activités visibles. « Il se passe énormément de trucs en fait, on n'en a pas toujours conscience », dit-il, en évoquant la diversité des projets à gérer au quotidien : partenariats avec les écoles, expositions, événements à adapter aux contraintes sanitaires, rencontres professionnelles, programmation du festival, etc. Ce témoignage m'a donné envie d'assister à l'assemblée générale, pour mieux comprendre de l'intérieur comment se construit et se soutient un tel projet associatif, entre ambitions culturelles, réalités administratives et coordination collective.

> « Il y a énormément de choses à discuter, parce qu'il se passe énormément de trucs en fait, on n'en a pas toujours conscience. Fumetti c'est à l'interface entre… Tu vois hier on a parlé de l'École des Beaux-Arts qui a fait une demande à Fumetti pour conseiller des auteurs en vue d'acheter des œuvres. En même temps, il y avait un projet au collège pour exposer un travail qui sera fait par un artiste chez Fumetti et l'expo, en ce moment, de Blexbolex qui va se terminer, donc il faut trouver quelque chose à programmer ensuite. Et puis,quelle nature donner au festival pendant le Covid-19, retour sur le week-end de rentrée de septembre, des événements organisés qui se préparent : Fumetti All Stars qui va se passer rue Maréchal Joffre en raison du Covid-19 aussi, parce que d'habitude c'est à côté de Fumetti. Des rencontres professionnelles aussi, qui en fait sont des cadres pour donner des informations aux artistes-auteurs, puis des stratégies de comment on développe quoi plus précisément, quelle énergie on donne, et voilà. » (Gabriel, 2020)

L'agenda d'évènements est riche. Toutes les activités proposées sont orientées vers la mise en avant de dessins et des auteurs de la bande dessinée

L'association anime l'espace intérieur de la manufacture des tabacs en concertation avec la bibliothèque. Mais l'offre d'activité de Fumetti dépasse le cadre de ses locaux. La première partie de l'AG de maison Fumetti, à laquelle j'ai assisté, s'est longuement étendue sur un

programme varié. Les résidents interviennent dans les collèges (ces établissements étant soumis à la gestion du département, lui-même pourvoyeur de subventions à l'association. Il s'agit en l'occurrence de l'auteure et dessinatrice Lucie Albrecht), les dessinateurs professionnels donnent des conseils aux amateurs (Atelier Manu Manu[163]). Les bars voisins contribuent à la programmation en ouvrant leurs locaux pour cet évènement qui se répète toutes les semaines. En 2023 un partenariat avec le Musée d'art de Nantes a été organisé par la Maison Fumetti qui a exposé dans ses murs des dessins d'auteurs de bande dessinée réalisés sur le lieu d'une exposition.[164]

Enfin, arrive la discussion du festival qui se tiendra d'ici deux mois. Dans la salle je vois Maël, Thierry, Cassandre, Thomas qui a commencé le cours de Bd de Fumetti l'an dernier.

On est installé dans la salle de lecture pour enfants de la bibliothèque. Il est 18h30. La bibliothèque est fermée. Dorian est sur scène pour animer la discussion. Il ne fait pas d'illustration ni de la bande dessinée. Il est artiste, designer et développeur web indépendant (c'est ainsi qu'il se présente sur son site internet[165]) et est membre de Projeta. Visiblement c'est son tour de s'impliquer au travail administratif et stratégique de l'association.

La discussion continue avec le budget et la gestion de bénévoles pour l'organisation du festival qui arrive en moins de deux mois, en juin 2024. Circulation de livres illustrés, de gestes artistiques, mais aussi de paroles collectives et de récits professionnels. David pour publier ses livres de bande dessinée travaille avec des maisons d'édition différentes selon le projet : des éditeurs parisiens en premier lieu mais parfois aussi avec des maisons d'édition locales.

Est-ce qu'il y a un privilège parfois de faire un travail avec eux puisque vous êtes tous à Nantes ou dans la même région ? C'est un peu pour... Une discrimination positive pour le développement de ce domaine ici ?

> « Ça s'est pas trop présenté. J'ai travaillé quelques fois avec Vide Cocagne sur des projets plutôt courts. Parce qu'ils ont fait plusieurs ouvrages collectifs qui se rapprochaient de ce

[163] https://www.maisonfumetti.fr/category/manu-manu/ consulte le 12.08.2024.

[164] https://www.maisonfumetti.fr/hyposensible/ consulte le 12.08.2024.

[165] https://doriansimeha.fr/ consulté le 12.08.2024

que peut faire La Revue Dessinée[166] Donc c'était plutôt de la bande dessinée, axée sur des histoires vraies. Le premier étant sur des agents du service public qui avaient choisi de désobéir à leur hiérarchie, parce qu'ils étaient pas d'accord. Le second auquel j'avais participé, c'était sur l'hôpital, ils devaient en faire un troisième qui parlait de féminisme, au sens large. Donc là, c'était des récits courts, il y avait assez peu d'argent, mais comme c'est relativement rapide, c'est possible de participer. Effectivement, de se sentir faire partie de la scène locale, même le temps d'un livre. Après sur des projets plus longs, ça n'est jamais arrivé. C'est plutôt avec Maison Fumetti que je me suis investi à plusieurs reprises, soit dans l'organisation du festival, soit plus au coup par coup pour animer une rencontre avec un auteur qui est dans le coin. En l'occurrence, on l'avait fait avec Sébastien Vassant qui est à l'OASIS avec moi, qui fait de la BD aussi. On avait animé une rencontre avec Gipi, un auteur italien. On a tous les deux beaucoup aimé quand on était un peu plus jeune et qu'ils cherchaient des gens pour animer. »

### a. « Raconter des histoires c'est ça la création et la liberté d'auteur de bande dessinée »

Le festival annuel Fumetti, organisé à la Manufacture des tabacs à Nantes, est un événement phare qui cristallise les dynamiques de l'association. La rencontre du public s'y manifeste par la mise en avant de l'image dans les formes produites par les auteurs : illustration, impression, sérigraphie, en s'écartant de la formule classique du festival BD qui se focalise sur la dédicace.

Certains des auteurs (Maël, David) auprès desquels nous avons enquêté, n'ont pas hésité à qualifier le festival d'Angoulême de grande machine pour la promotion du livre. À travers leurs propos, on a pu comprendre qu'il y avait là une forme de réduction de la présence de l'auteur de bande dessinée à celui de faire des dessins sur le livre. Le Festival Fumetti, loin d'un tel regard, est un lieu de revendication d'un monde inclusif et d'une éthique morale dans la création de bande dessinée. Le dessin est mis en situation, valorisé dans sa diversité de pratiques (dessin à la main, digital, différentes techniques d'impression), tout en étant replacé dans ses conditions de production. Il s'agit également de répondre aux préoccupations des pratiquants. Le public présent écoute et participe car il est aussi composé d'éditeurs, d'auteurs et de dessinateurs. Dans le même

[166] Trimestrielle d'informations en bande dessinée auquel David participe régulièrement comme auteur.

temps, diverses questions associées au métier sont soulevées : les techniques de dessin (crayon, digital) le type d'impression etc.

***Notes d'observation 7 : Table ronde présentant la sortie du livre de trois auteurs de BD, Festival Fumetti, Manufacture des Tabacs, juin 2024***[167]

Les questions de l'édition, du rôle de l'éditeur et de la sauvegarde de l'indépendance de l'auteur, qualifié par l'association de « travailleur·euses de la bande dessinée », deviennent très centrales. Le public se rassemble autour de valeurs : la juste rémunération est le point culminant de la réflexion.

Annulation du programme du samedi pour cause de manifestation contre la loi sur les retraites. Départ pour la manif avec des affiches dessinées dans la cour de la manufacture.




Figure 92 : Quelques affiches préparées pour la manif contre la loi de retraite, 15.06.2024, Manufacture de Tabac, Nantes

[167] Présentation de la table ronde « Auteur-ice de bd, un boulot comme un autre ? » https://www.maisonfumetti.fr/fumetti2024-tr2/ consultée le 17/07/2025.

Retour de manifestation, les affiches sont collées sur les panneaux d'affichage légaux présents sur place en vue des élections législatives (29 juin-7 juillet 2024). (Fig.92). La part artistique et la liberté d'auteurs et d'autrices dans la bande dessinée est une question qui préoccupe les acteurs de milieu. Lors de l'édition 2024, une table ronde a notamment réuni les bédéistes Rachel Deville, Tienstiens et Timothée Ostermann. Les échanges avec le public, constitué en grande partie de professionnels (auteurs, éditeurs, étudiants en arts graphiques), ont porté sur la précarité du métier, la rémunération, les stratégies d'autonomie ou encore les tensions entre art et marché. (fig.93)

On s'interroge sur l'autoédition et les structures éditoriales alternatives. Tienstiens évoque lasa maison d'édition Exemplaire qui défend une politique de meilleure répartition des droits d'auteurs en « remettant l'artiste au cœur de sa production »[168].

Rachel Deville rappelle que :

> « Le métier d'auteur de BD est précaire. 53% d'entre eux vivent avec moins que le Smic, plus d'un tiers sous le seuil de pauvreté. Les femmes sont encore plus mal loties : 50% des autrices vivent sous le seuil de pauvreté. »

Ce constat souligne la nécessité d'un statut d'artiste-auteur qui garantirait une rémunération dès la phase de création, souvent longue et chronophage. Le rapport Racine (2020)[169] et le Plan Auteurs (2021)[170] ont tenté de formuler des recommandations (notamment la Recommandation 17) pour répondre à cette précarité, mais la mise en œuvre reste partielle.

Face à ces difficultés, les artistes développent des stratégies de subsistance et d'autonomie. Nombre d'entre eux cumulent les activités : surveillant ou assistant pédagogique dans l'Éducation nationale (Timothée Ostermann), manutentionnaire (Rachel Deville), ou encore graphiste à la demande. Toutefois, beaucoup refusent les métiers trop intégrés à l'économie de marché**,** préférant des formes de travail qui préservent leur indépendance artistique. Le

---

[168] https://www.exemplaire-editions.fr/a-propos/nous consulté le 30/06/2024.

[169] https://www.culture.gouv.fr/espace-documentation/rapports/L-auteur-et-l-acte-de-creation consulté le 30/06/2024.

[170] https://www.culture.gouv.fr/presse/dossiers-de-presse/Plan-Auteurs-2021-2022 consulté le 30/06/2024.

collectif apparaît alors comme une stratégie de survie – permettant notamment de mutualiser les coûts d'atelier – tout comme l'autoédition, bien qu'elle ne suffise pas toujours à assurer une diffusion large.




Figure 93 : Table ronde réunissant les auteurs (du centre à droite) : Tienstiens Rachel Deville et Timothée Ostermann, Festival Fumetti, juin 2024

Certains auteurs parviennent à contourner les circuits traditionnels grâce à une forte présence numérique. Tienstiens, par exemple, développe une stratégie de précommande via les réseaux sociaux, en postant des strips de 3 ou 4 cases sur Instagram. Cette visibilité directe favorise la relation avec le lectorat et permet une certaine autonomie, sans renoncer aux droits de diffusion que confère l'édition traditionnelle.

Cependant, publier dans une maison d'édition indépendante – non industrielle – demeure une valeur importante pour de nombreux auteurs rencontrés. Aucun des auteurs présents lors de cette édition ne collabore avec des éditeurs produisant en masse.

À travers le festival Fumetti, un espace de circulation s'installe donc : circulation d'œuvres, de gestes artistiques, mais aussi de paroles collectives et de récits professionnels. Le festival devient une scène à la fois artistique et politique, où la mise en visibilité des conditions de travail est indissociable d'une valorisation de la création graphique en tant que geste situé, incarné et partagé.

## 2.5 Relation avec la ville : liens aux lieux dans la vie quotidienne

Pour discuter plus concrètement de cette figure à partir de mes observations sur le terrain et des cartes utilisées, observons les cartes dessinées par les artistes eux-mêmes.

Lors de mes entretiens avec les artistes de bande dessinée, j'ai pu faire de nombreuses observations, et leurs évaluations et expériences concernant la ville ont été discutées de manière très informelle. Lors de la création de la carte, ils ont indiqué les personnes et les institutions avec lesquelles ils ont collaboré (carte de Maël-Fig. 94) ainsi que les endroits qu'ils aiment fréquenter (carte de Lilly-Fig.95). Ils les apprécient pour diverses raisons, comme certains endroits proches de Nantes, au bord de la mer, dont Saint-Nazaire (carte de David-Fig 96.) parce qu'un festival de BD s'y tient, sur la plage. Ils ne décrivent pas la mutation urbaine de manière explicite : c'est un fond discret, non un objet central.

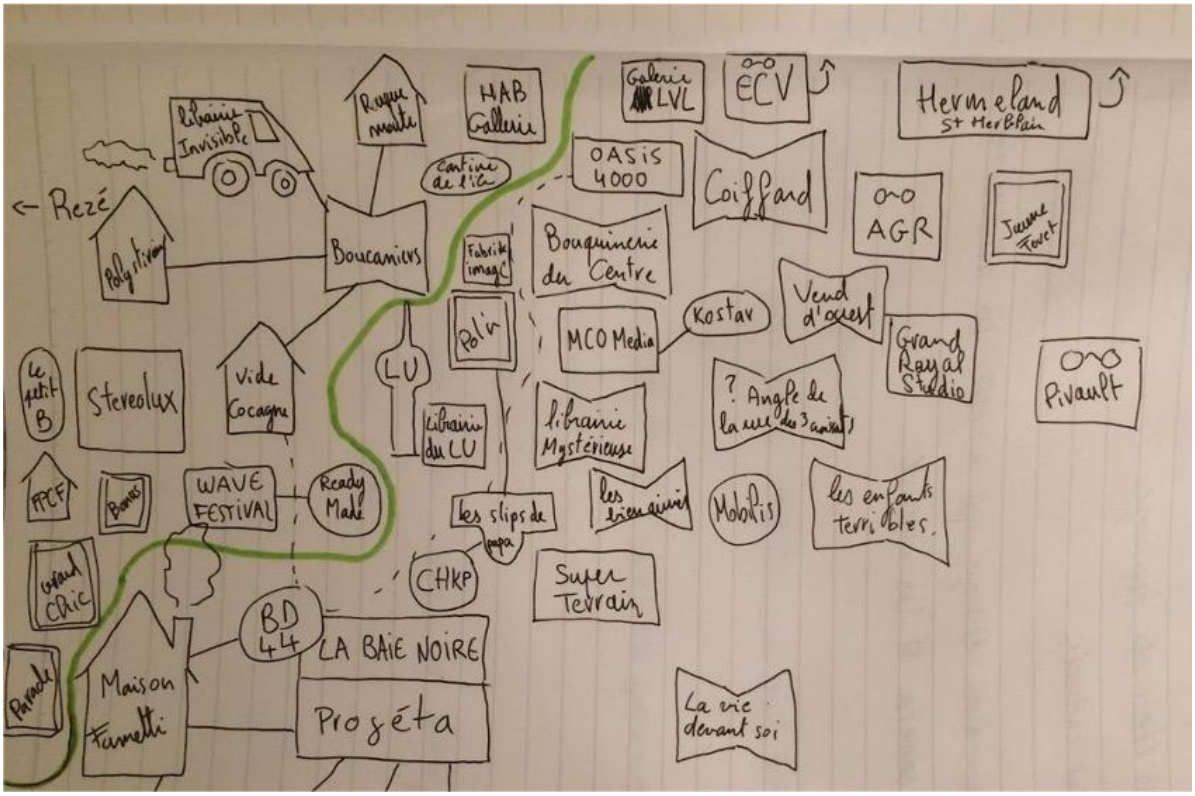



Figure 94 Carte dessinée par Maël du monde de bande dessinée nantaise pensé comme réseau d'acteur, 31.03.2021




Figure 95 : Carte dessinée par Lily, membre du collectif Radar 23.02.2023

*a. Penser la profession par affinités*

Lors qu'on cherche la localisaiton des lieux indiqués sur la carte de Maël (Fig.94), on constate que la plupart des collectifs et des groupes d'artistes n'ont pas de lieu physique, mais qu'ils sont néanmoins très proches les uns des autres sur le plan spatial. Cette situation suggère l'existence d'un réseau important en termes de visibilité, une « infrastructure de réseau » : même s'ils n'ont pas de représentation physique, ces collectifs forment un certain regroupement spatial dans la ville. Ce regroupement indique l'existence d'une géographie de la production et de la visibilité.

Cette carte dessinée par Maël (fig. 93), qui est illustrateur, éditeur de bande dessinée et enseignant en arts visuels ne représente pas une géographie objective ou administrative de la scène artistique nantaise, mais une cartographie relationnelle – une manière de penser en réseau, en liens, en affinités. Lorsqu'on parle de ses liens professionnels dans son métier, il répond « je pense pas tout de suite à Nantes, je pense à Rezé, mais parce que j'ai des copains qui sont là-bas », dit-il, en évoquant la maison d'édition Polystyrène, puis les Boucaniers, Vide Cocagne, Rouquemoute… autant

d'acteurs qu'il localise approximativement, parfois sans certitude sur leur adresse réelle, mais qu'il associe mentalement dans un même ensemble.

Encore une fois, ce qui compte ici ce n'est pas la proximité géographique stricte, mais la proximité symbolique, affective et professionnelle.

À travers ce mode de représentation, se dessine une autre manière de concevoir l'organisation artistique : non pas centralisée ou planifiée, mais organique, dispersée, fondée sur la circulation des liens, des projets, des amitiés. Cette logique souple entre en tension avec les modalités de reconnaissance institutionnelle. Comme il le souligne : « Les arts vivants, à part si tu as un lieu ou un nom, c'est compliqué d'être soutenu. [...] Moi j'ai peur d'un truc, c'est qu'ils voient ça comme un truc d'entrepreneuriat. [...] Nous ici on n'est pas entrepreneurs. » Il pointe les formes d'injonction à la professionnalisation et à la formalisation administrative qui pèsent sur les petites structures : obligation d'avoir un lieu fixe, un nom officiel, une existence juridique claire, un projet lisible dans des logiques de marché ou d'évaluation.

Face à cette institutionalisation, sa carte et ses commentaires traduisent une volonté d'exister autrement : sans désir d'expansion, sans business plan, sans visée entrepreneuriale. Ce qui prime, c'est la capacité à maintenir le lieu, à travailler ensemble, à résister à la précarité par le collectif. « On a un désir d'amélioration, mais déjà, c'est très très bien pour nous. [...] C'est déjà super bien. » En cela, sa manière de penser et dessiner le territoire s'apparente à une cartographie de survie, de solidarité et d'autonomie partagée.

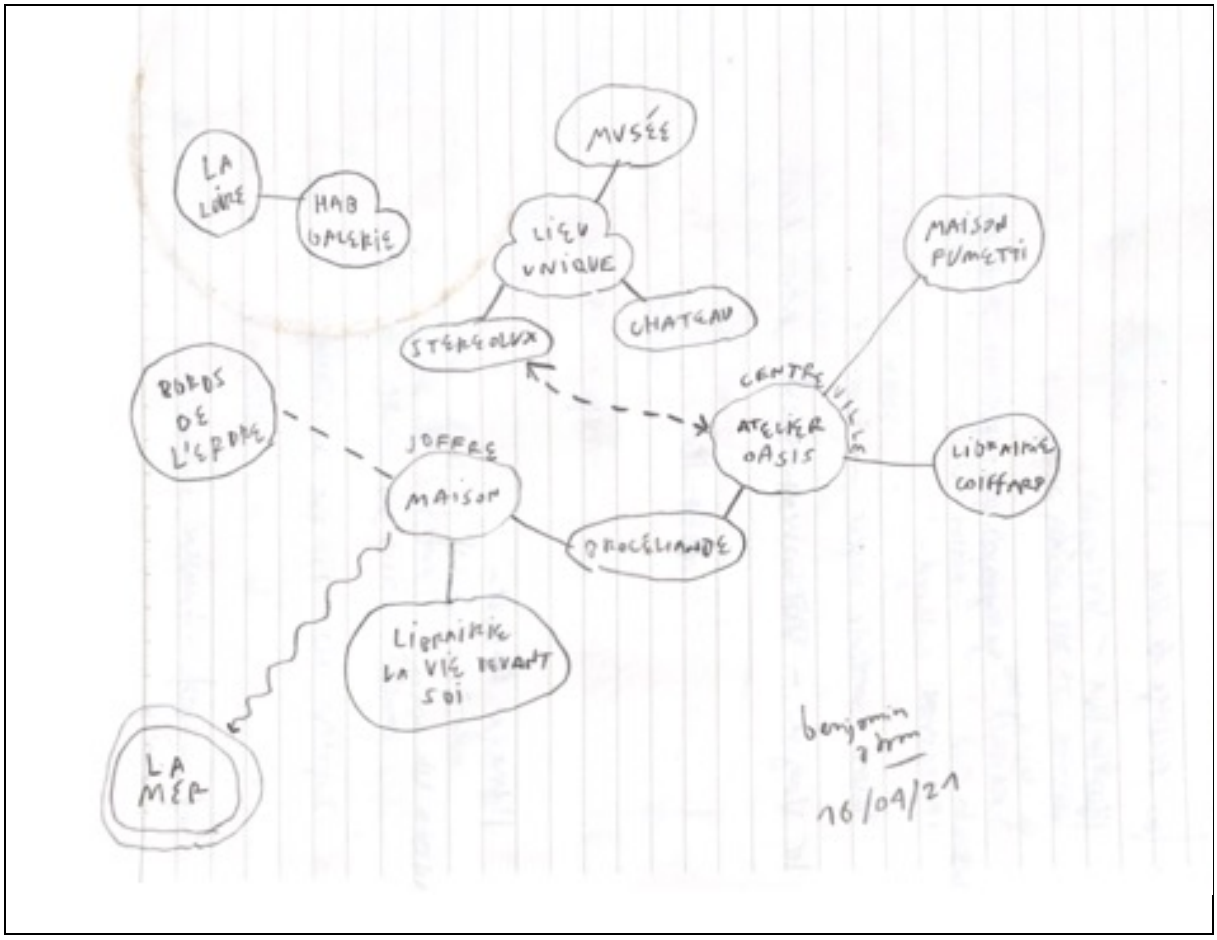



Figure 96 : Carte dessinée par David, du monde de bande dessinée nantaise pensé par les collaborations artistiques, 16.04.2021

Cependant, cette concentration ne concerne pas uniquement la production ; elle comporte également une autre dimension, celle des lieux auxquels l'artiste est attaché affectivement. La carte dessinée par Romy et Thierry (Fig. 97-98) recense les lieux que les artistes apprécient, auxquels ils sont attachés et où ils passent du temps : le jardin botanique, les brasseries alternatives comme le Brocéliande, les petits cafés de la rue Maréchal-Joffre ou encore les lieux auxquels l'artiste Thierry fait souvent référence — « c'est ici que ça se passe ». Ces lieux ne sont pas seulement des espaces de production pour l'artiste, mais aussi des lieux où il vit, se nourrit, tisse des liens et se rend visible. En ce sens, la figure de l'artiste-habitant est liée à la ville non seulement de manière fonctionnelle, mais aussi émotionnelle et expérientielle.

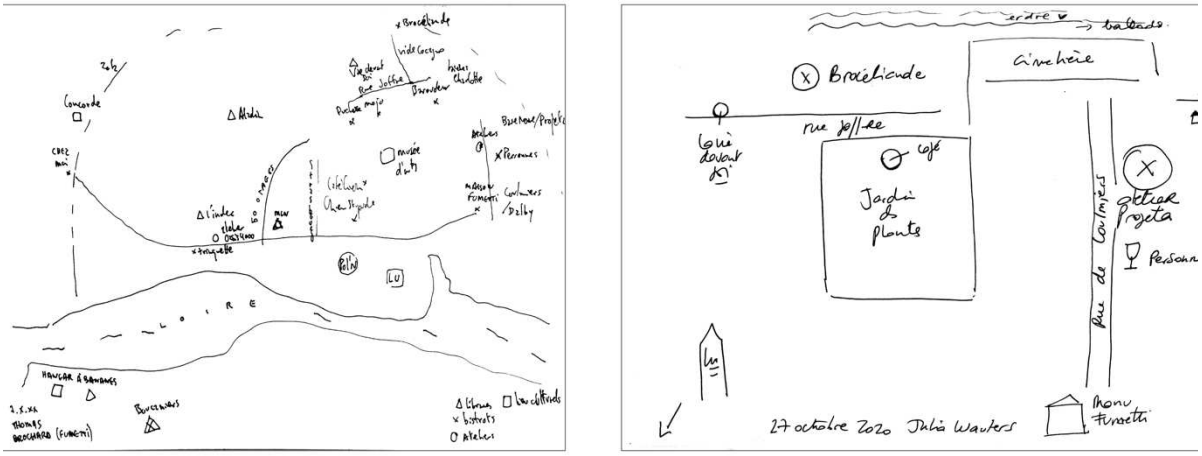



Figure 97: à gauche la carte dessinée par Thierry octobre 2020, à droite carte dessinée par Romy octobre 2020

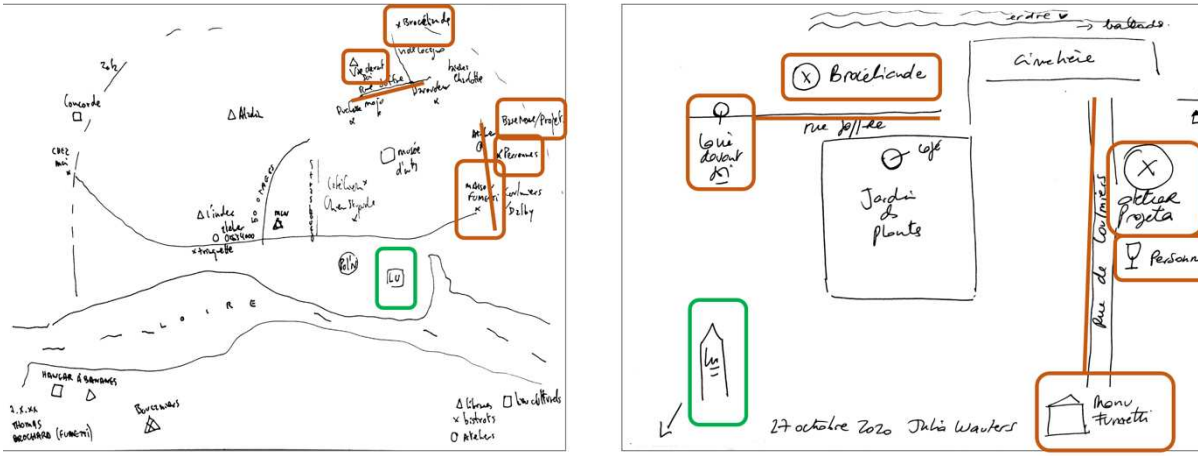



Figure 98 : Référence locales communes à Nantes entre Thierry et Romy

La relation de la figure de l'artiste-habitant avec la ville ne se limite pas uniquement aux points centraux de production. Sur les cartes des auteurs de BD mentionnées ci-dessus, on remarque des lieux qui se concentrent autour de leur atelier ou dans les quartiers où ils vivent. Ces regroupements montrent que le lien de l'artiste avec l'espace ne se limite pas à un simple « lieu d'exposition » ou à une « adresse d'atelier », mais qu'il s'établit avec l'environnement dans lequel il vit, se déplace, tisse des relations, se repose et se nourrit. Le quartier où vit l'artiste influence de nombreux processus, de sa production à sa visibilité. Cela montre qu'il n'est pas seulement un producteur, mais aussi un acteur qui vit les conditions de cette production.

Toutes ces relations créent une spécificité dans la géographie de la production à Nantes. En effet, ici, le fait qu'un artiste habite dans un quartier signifie qu'il est directement impliqué dans les mécanismes de visibilité, les partenariats de production et les réseaux sociaux. La taille humaine de la ville, sa praticabilité à pied et sa distance par rapport aux structures culturelles rendent ces relations possibles.

Dans des villes centrales et densément peuplées comme Paris ou Lyon, vivre dans la même ville n'est pas synonyme de faire partie d'un réseau artistique direct. Dans ces grandes villes, il est plus difficile pour les artistes de se réunir physiquement, et leur visibilité est davantage façonnée par des canaux institutionnels. À Nantes, le fait qu'un artiste réside dans un quartier, passe du temps dans une brasserie, fasse partie d'un collectif, devient un élément essentiel qui façonne à la fois son espace de production et sa visibilité dans la ville.

### b. Regard relationnel sur la ville vécue comme milieu

Dans leurs cartes, certains auteurs-dessinateurs ont mis en avant les espaces naturels de la ville, tandis que d'autres ont placé leurs cafés de prédilection, presque toutes les librairies, les lieux culturels tels que le Lieu Unique (LU), Sterolux, Hab galerie, ainsi que les collectifs d'artistes (Carte de Thierry, Fig 97 a gauche). La carte est très riche, elle identifie les vendeurs de livres ambulants, les collectifs d'artistes, les maisons d'édition, les projets artistiques (principalement artistiques et underground), les festivals, et bien sûr la Maison Fumetti, lieu dédié à la bande dessinée à Nantes, ainsi que les librairies, qui n'ont pas de lieu physique mais sont présentes sur le marché.

En revanche, il existe des stratégies auxquelles ils ont recours pour élargir le spectre des activités possibles, qui apparaissent plus clairement. Ils entretiennent des relations étroites avec les autorités municipales, certains font des démarches pour obtenir un atelier, une étape que la maison Fumetti a déjà franchi. La municipalité, l'université, diverses institutions culturelles de la ville (musée, château des Ducs, LU, Streolux, Trempo, Olympic, Le Grand Bain, Les Utopiales, etc.) et de la région offrent du travail à ces dessinateurs. Les dessinateurs continuent à se réunir régulièrement lors de festivals grâce à la promotion de la bande dessinée et organisent des événements pour accueillir des dessinateurs venus d'autres villes de France, notamment Paris, ou vers l'internationale.

Cependant, ces cartes ne représentent pas la ville dans son ensemble. À l'exception du coordinateur de Fumetti, titulaire d'une licence en géographie, aucun dessinateur n'a dessiné la carte de manière à représenter la ville, même de manière approximative. Malgré cela, il n'est pas impossible de comprendre ce qu'ils ont placé dans la ville : la Loire, le vélo, les parcs (jardin de plantes notamment), l'île de Nantes, la ligne verte, etc.

### c. Forme évolutive de diffusion régionale du livre : le bar librairie La Flibuste (ancien Boucaniers) entre ancrage, hybridation et défis urbains

Pour une compréhension fine des motivations et des contraintes des acteurs en coulisse, le cas du café librairie associatif Les Boucaniers, paraît parlant pour montrer la bifurcation du modèle initial vers un bar-coworking (La Flibuste) du fait de fragilités économiques et d'un déficit de fréquentation.

La mutation de ce café-librairie, est loin d'être anodine. Son positionnement géographique, au sein d'un « Quartier de la création » en pleine mutation, lui-même, impose des dynamiques spécifiques qui ont directement influencé le rôle du lieu dans le milieu de la bande dessinée indépendante, son modèle économique et son rapport au public.

*Un emplacement stratégique au cœur de la mutation urbaine*

Le choix d'installer le café-librairie sur l'Île de Nantes reposait sur la dynamique de transformation d'un quartier, qui « sort de terre » avec un potentiel de développement important. Cette zone, pensée comme un « laboratoire urbain » par la SAMOA (l'aménageur de l'île), encourage l'implantation d'activités culturelles comme levier d'attractivité et d'animation. La présence d'un futur grand parc et d'un bassin de population croissant offrait des perspectives favorables à long terme, d'autant plus que l'offre en matière d'édition et de librairie y était encore peu représentée.

La SAMOA a d'ailleurs apporté un « soutien structurant » en facilitant l'identification du lieu et en favorisant l'implantation du café-librairie, dans une logique d'impulsion de nouveaux usages en phase avec son ambition d'un quartier attractif et créatif. Cette intégration dans le réseau de la SAMOA et de la *Creative Factory* a été un « levier décisif pour l'obtention du local ». Cet ancrage sur l'Île de Nantes inscrit le projet dans une « vision stratégique à long terme » de l'aménagement

urbain, reposant sur une « logique d'attractivité et de diversité des usages, en intégrant des lieux de vie, de création et de travail ».

*Un rôle pivot dans le milieu de la bande dessinée indépendante*

Dès leur origine fin 2019, les Boucaniers se sont positionnés comme un espace « convivial, hybride et communautaire autour du livre, et plus particulièrement du livre de bande dessinée ». L'initiative est devenue un « acteur important du livre à Nantes » en jouant un rôle de « dépôt-vente pour une diversité d'ouvrages : bandes dessinées, fanzines, revues et livres illustrés », tout en mettant « particulièrement en avant l'édition régionale », notamment en collaborant avec des maisons d'édition locales comme Ici Même ou Polystyrène. Ce lieu est conçu pour faire « perdurer la vie d'un livre de bande dessinée », un livre qui « n'est pas condamné à mort » après sa diffusion, mais continue d'avoir une vie sur place.

Le lieu agit comme un fédérateur des maisons d'édition régionales, visant à élargir la visibilité et à renforcer la diffusion du livre régional. Cela se traduit par la mutualisation des ressources et la mise en place de stratégies collectives, par exemple en mutualisant la présence sur des salons ou en proposant des ventes de livres régionaux aux écoles en alternative aux traditionnelles opérations de financement. Il cherche également à intégrer les ouvrages des éditeurs locaux dans les circuits de diffusion traditionnels (médiathèques) et même à développer des actions hors les murs comme dans le milieu pénitentiaire.

*L'évolution d'un café-associatif vers un bar-coworking : une hybridation forcée par l'environnement*

Le modèle associatif initial était déjà hybride, intégrant un café à une librairie spécialisée en bande dessinée indépendante. Avec pour mode de fonctionnement un modèle économique « autogéré » (décrit ainsi par le coordinateur du lieu) l'espace du café était « réservé aux personnes qui travaillent autour du livre : illustrateurs, graphistes, traducteurs, coloristes, maquettistes ». Après la crise sanitaire du Covid-19, le lieu a changé de nom pour devenir La Flibuste, en mai 2022. Une transition significative s'est alors initiée. Cette évolution a été « forcée » par la fragilité économique post-crise, à un déficit de fréquentation, et à des charges locatives devenues lourdes.

La Flibuste a dû s'ouvrir davantage, croisant le café-librairie, la petite restauration, l'événementiel et une programmation plus régulière, en assumant une fonction d'ouverture au quartier et à une

clientèle élargie. Ce glissement progressif vers un modèle plus mixte et marchand s'est avéré une adaptation nécessaire pour maintenir un projet culturel alternatif dans un écosystème urbain contraint. Le modèle économique spécifique du lieu, reposant initialement sur l'investissement d'un éditeur propriétaire du bâtiment et une campagne de financement participatif, doit désormais trouver un équilibre pour sa stabilisation sur le long terme.

L'association qui se lance désormais dans le commerce, se situe à mi-chemin entre plusieurs catégories professionnelles (ni maison d'édition, ni vraiment libraire, mais dépôt de livres), voit son accès aux dispositifs de financement institutionnels entravé. La volonté de casser les schémas traditionnels en faisant se croiser la littérature et la bande dessinée, et en étant un lieu de vente où l'on peut aussi lire sur place, porte évidemment préjudice à l'équipe en termes de subventions, bien qu'il s'agisse du produit d'une volonté délibérée. Le lieu doit s'adapter aux critères des subventions en dialoguant avec la région pour des aides à la médiation ou à l'événementiel.

*L'Île de Nantes : un cadre qui pousse à l'action solidaire et indépendante*

L'ancrage sur l'Île de Nantes, en tant que territoire d'expérimentation culturelle, pousse le café-librairie à inventer des manières de s'inscrire dans le local et à opérer comme une structure solidaire et indépendante. Le quartier étant encore en développement et les commerces de proximité se développant timidement, il y a une envie, de la part des habitants, de voir naître de nouveaux commerces et lieux.

Cette inscription locale passe par la coopération avec d'autres associations du quartier, permettant une mutualisation des moyens (logistique, matériaux) et l'adoption de dispositifs d'économie locale comme l'utilisation de la monnaie locale Moneko. La Flibuste développe également des partenariats avec des acteurs de l'économie sociale et solidaire, comme le Solilab, dans une vision collective du développement local. La collaboration avec la Maison Fumetti illustre cette logique de complémentarité plutôt que de concurrence : tandis que Fumetti se concentre sur l'aspect culturel et les expositions nationales de BD, La Flibuste se positionne sur la partie commerçante et la diffusion de l'édition régionale.

Le cas de La Flibuste illustre les tensions structurelles que rencontrent les acteurs de la bande dessinée indépendante dans leur volonté de s'inscrire dans la ville. Le lieu, à la fois espace de résistance et de compromis, doit sans cesse négocier sa présence dans un territoire où les logiques

de planification dominent. Il révèle comment, pour rester fidèle à son ancrage communautaire, une telle initiative doit souvent élargir son public, diversifier ses fonctions, inventer une forme de souplesse – quitte à redéfinir son identité. Le café-librairie questionne également la capacité des aménageurs publics (comme la SAMOA) à soutenir durablement ces formes de production culturelle situées sans les ne normaliser ni les diluer.

En définitive, l'emplacement du café sur l'Île de Nantes n'est pas un simple cadre, mais une force active qui a dicté une grande partie de son évolution. La nature même du Quartier de la création, en mutation constante, couplée aux ambitions urbanistiques de la SAMOA, a poussé le Café Boucanier/Flibuste à adopter un modèle économique et fonctionnel hybride, à rechercher des alliances locales et à constamment réévaluer son identité. Ce faisant, il devient un exemple paradigmatique de la manière dont les structures culturelles indépendantes s'adaptent et innovent face aux impératifs urbains et économiques, tout en cherchant à préserver leur rôle fédérateur et leur spécificité dans le paysage culturel régional.

## 3. Logiques communes d'occupation de l'espace urbain et d'adaptation.

Ce chapitre était le deuxième axe de la partie III dédié à l'exploration du monde vécu de la fabrique artistique. Il s'est concentré sur la fabrique matérielle des œuvres à travers les gestes, les outils et les dispositifs de coopération dans des lieux ancré en ville.

Le chapitre 5 a exploré les conditions économiques et spatiales d'arts en lisière, en articulant les gestes de création aux formes de circulation et d'occupation collective de l'espace. Les artistes, en investissant des zones marginales, contribuent à réactiver les usages urbains, tout en inventant de nouvelles manières d'habiter et de représenter la ville.

Les artistes urbains travaillent dans les interstices : économiquement et spatialement. Ils se placent d'abord dans une démarche de reconnaissance plutôt que dans un processus créatif aboutissant à la présentation d'une œuvre par son créateur. Par ailleurs, les pratiques artistiques urbaines ne se déploient pas uniquement dans les lieux légitimés ou institutionnels. Une grande part de la création, du graffiti et du street art s'insère dans des zones de faible visibilité ou de

reconnaissance partielle. À Nantes, nombre d'artistes occupent ainsi des interstices urbains — friches, murs tolérés, espaces en transition, circulations périphériques — qui deviennent à la fois des ressources spatiales et des espaces de liberté tactique.

Loin d'être anecdotiques, ces interstices structurent des formes d'existences artistiques fondées sur l'adaptation, la débrouille, et souvent la coopération. Dans une perspective proche de celle développée par Vittorio Parisi (2019), ces lieux délaissés, marginaux ou ambigus sont envisagés non comme des vides urbains, mais comme des terrains propices à des expériences esthétiques alternatives. Comme le souligne Parisi :

> « [Ils témoignent d'] une capacité à transformer des portions de l'urbain de manière inattendue et inhabituelle. Mais ceux-ci semblent aussi partager, en quelque sorte, un certain *modus operandi* ou, pour mieux le dire, une esthétique commune : une esthétique de la spontanéité et de l'invasion, du parasitage et du palimpseste, du mélange et de la superposition. Les plantes spontanées et les graffitis illégaux sont à la fois des actes de résistance à l'architecture préexistante et de réappropriation de l'espace à travers la création de nouvelles formes. »

Travailler dans les interstices, c'est donc s'inscrire dans un jeu d'équilibre entre tolérance implicite et régulation souple, entre exposition temporaire et effacement possible. Cela implique souvent une négociation permanente entre le formel et l'informel, poussant les artistes à élaborer des stratégies collectives, repérer les espaces accessibles, et construire des formes de reconnaissance mutuelle. Les murs partagés, les ateliers mutualisés, les réseaux de diffusion informels ou les petits formats mobiles sont autant de réponses concrètes à cette économie de l'incertitude.

*Une lecture située du rapport entre production artistique et espace urbain : l'art urbain dans le triangle « art, artisanat, technicité »*

Pour conclure cet axe, il convient d'apporter quelques nuances au concept de « pratiques de la production artistique en relation avec la ville », en interrogeant la manière dont les artistes positionnent eux-mêmes leur production dans le triangle « art, artisanat, technicité ». Selon quels critères cette position évolue-t-elle, et comment cette dynamique se manifeste-t-elle dans leurs discours et leurs pratiques ?

L'expériences des artistes présentés jusqu'ici montre qu'ils opèrent eux-mêmes une hiérarchisation ou une catégorisation des pratiques : ce qu'ils considèrent comme relevant de l'art, ce qu'ils désignent comme du travail de technicien, et ce qu'ils assimilent à un artisanat. Cette distinction s'exprime notamment dans le cadre des commandes. Les artistes de rue, en particulier, adhèrent souvent à un certain « cahier des charges » imposé dans le cadre de projets commandés, lequel définit les dimensions esthétiques et formelles de l'œuvre. Plus ce cadre est strict, plus la part de liberté créative se réduit, reléguant la dimension artistique au second plan.

Par exemple, Abel, membre du collectif Plus de Couleurs, a réalisé une fresque intérieure pour un espace de Laser Game. Il explique avoir dû mobiliser des couleurs vives et adapter ses compétences à la surface, dans une logique qui, selon lui, relève davantage de l'artisanat et de la technicité que de l'expression artistique. À l'inverse, Quentin, qui colle et peint ses « fleurs » dans des lieux où la visibilité est assurée, considère ses interventions comme des gestes artistiques à part entière, ajoutant de la beauté à l'espace urbain. Thibaud, quant à lui, lie la reconnaissance artistique à l'approbation des figures reconnues dans le milieu du graffiti. Bien qu'il ait officialisé son statut en adhérant à la Maison des artistes, il considère qu'une œuvre relève véritablement de l'art uniquement lorsqu'elle est issue de son propre choix et rémunérée. Ainsi, les projets les plus rémunérateurs pour lui sont aujourd'hui des dispositifs de médiation ou d'animation, comme l'organisation de journées graffiti avec des jeunes ou sa participation à des événements municipaux tels que « Chtiiing ! Les journées nantaises de la créativité[171] », où il peint toute une journée devant l'école des beaux-arts pour inciter les passants à la pratique du street art. (Fig. 99).

Cette diversité d'attitudes montre que la production artistique en lien avec la ville n'est pas réductible à une opposition binaire entre art et artisanat, mais s'inscrit dans un spectre plus complexe, structuré par les conditions d'intervention, les formes de reconnaissance et les usages de l'espace.

[171] https://chtiiing-nantes.fr/ consulté le 18/07/2025.



Figure 99 Mur libre installé devant l'École de Beaux-Arts de Nantes, dans le cadre de l'évènement « Chtiiing ! Les journées nantaises de la créativité », 19.04.2024

Dans cette perspective, une spécificité marquante des pratiques artistiques urbaines, comparée par exemple à celles des auteurs de bande dessinée, réside dans la manière dont les artistes urbains inscrivent leur travail dans l'espace. Bien que le protocole d'entretien ait été identique, les artistes urbains mobilisent spontanément des éléments spatiaux de manière plus détaillée, dessinant eux-mêmes des cartes pour expliquer leur parcours ou leur logique d'intervention. Cela traduit une forme d'expérience de l'art profondément ancrée dans l'espace, que l'on peut rapprocher de la notion d'« expérience artistique » telle que pensée par Dewey ou Becker – une expérience collective, située, dynamique.

Loin de vouloir distinguer ici l'art vandale de l'art officiel, il convient donc de souligner que les artistes interrogés s'investissent dans les deux dimensions, et que la pratique illégale fonctionne, pour beaucoup, comme un laboratoire d'expérimentation, une sorte d'atelier à ciel ouvert. La rue, dans cette logique, n'est pas simplement un support, mais un environnement fondamental pour l'ensemble du processus de création. Cependant, cette appropriation ne se limite pas à la rue au sens strict : elle englobe une multitude d'espaces visibles, parfois en hauteur, parfois en friche, souvent en marge mais toujours signifiants dans leur capacité à rendre l'œuvre accessible à un public.

Ainsi, à Nantes, de nombreux murs ont été rendus accessibles de manière tolérée ou formalisée au cours de la dernière décennie. Ces surfaces, désignées par les artistes comme des « zones », constituent des repères dans leur géographie urbaine. Ces zones peuvent être des murs interstitiels entre deux bâtiments, des cours improvisées, des poutres, des linteaux de fenêtres ou des assises de balcons. Le repérage de ces lieux, leur appropriation, et leur inscription dans la mémoire des artistes, participent à une cartographie sensible de la ville. Les récits recueillis lors des entretiens, souvent déclenchés par une simple question sur leurs traces passées, dévoilent ainsi des parcours de formation, des lieux de sociabilité, et les origines des collectifs artistiques. L'un des artistes raconte par exemple comment, n'ayant pas encore de permis de conduire à son arrivée à Nantes, il descendait au terminus du tramway où il avait repéré un spot très visible. C'est là qu'il a rencontré d'autres artistes avec lesquels il a ensuite fondé un collectif.

Cependant, cette cartographie reste partielle : il est difficile de repérer, dans le champ du street art, les équivalents des « lieux de diffusion » propres à la bande dessinée (comme les librairies ou les maisons d'édition). La logique de circulation des œuvres y est plus diffuse, moins

institutionnalisée. Cela tient en partie au fait que le street art n'a été considéré comme une pratique légitime que très récemment. En France, la création de la Fédération de l'art urbain en 2019 constitue un jalon important. Elle vient combler un vide juridique, en reconnaissant les droits d'auteur, en formalisant une présence artistique dans l'espace public, et en légitimant les artistes vis-à-vis des institutions locales.

Dans ce contexte, les artistes urbains sont de plus en plus sollicités non pas toujours du fait de leur statut d'artiste mais comme intervenants sociaux dans des projets d'aménagement urbain, notamment dans des zones urbaines en mutation. Anton Olive-Alvarez (2022) dans son étude comparative du 13e arrondissement de Paris au quartier du Cours Julien à Marseille et au centre-ville bruxellois, montrait comment les artistes pouvaient être intégrés dans des processus d'institutionalisation. Le schéma de recrutement des artistes par les municipalités allant jusqu'à des formes de « consécration auprès des institutions locales ». (Olive-Alvarez 2022)

À Nantes, une telle logique se fait sentir également. Le collectif Plus de Couleurs, par exemple, mène des actions sur deux plans : d'une part, il organise des expositions dans les centres culturels municipaux, contribuant ainsi à légitimer leurs pratiques sous l'appellation de l' « art urbain » en l'adossant aux disciplines artistiques reconnues ; d'autre part, il développe des dispositifs comme « MURS LIBRES » ou « Le Mur Nantes », qui officialisent l'usage de certains murs par les artistes dans divers quartiers. Le choix de l'implantation de ces dispositifs n'est évidemment pas anodin : ils coïncident souvent avec des espaces urbains en transformation. Par ailleurs, ces collectifs se constituent en associations et participent activement à des actions de médiation, d'initiation ou d'animation dans le cadre de partenariats éducatifs ou culturels.

Ces observations mettent en lumière une conception de l'espace urbain comme un cycle vivant, au sein duquel l'expérience de street artiste se construit dans l'entrelacement continu de l'observation, de l'interaction et de la production artistique. L'espace n'y apparaît pas comme un simple support d'intervention, mais comme un milieu dynamique, constamment évalué et réinvesti. Cette relation située contribue également à brouiller les frontières entre graffiti vandale et interventions officielles : les mêmes artistes circulent entre ces registres, la rue fonctionnant comme un atelier expérimental où s'éprouvent des formes, des techniques et des manières de faire. La dimension spatiale de ces pratiques se matérialise dans les cartes produites par les artistes, qui font apparaître des « zones » comprises comme des espaces tolérés et partagés, ainsi

qu'une grande diversité de surfaces d'intervention — poutres, soffites, murs, échafaudages — révélant une lecture fine et inventive du bâti urbain. Enfin, les cartes et les récits recueillis retracent des itinéraires individuels qui, au fil des rencontres et des usages communs de l'espace, participent à la formation de collectifs artistiques, inscrivant ces pratiques dans des dynamiques relationnelles et territoriales durables.

Ces éléments conduisent à interroger la manière dont les logiques spatiales, telles qu'elles se donnent à voir dans les cartes produites par les artistes, structurent leurs pratiques et leurs modes d'existence dans la ville. Il s'agit notamment de comprendre comment l'expérience située des artistes imprime des rythmes spécifiques à certains espaces, influençant à la fois la visibilité et la temporalité du street art dans l'espace urbain. Cette réflexion invite enfin à mettre en relation les cartographies produites par les artistes de rue et celles des artistes graphiques, afin d'examiner si le concept de « zone » peut être mobilisé de manière transversale ou s'il révèle, au contraire, des usages différenciés de l'espace selon les pratiques.

En somme, la production, la circulation et la reconnaissance du street art s'inscrivent dans une logique radicalement différente des arts plastiques classiques. Si les auteurs de bande dessinée bénéficient de circuits de diffusion établis (librairies, maisons d'édition), les artistes de rue, eux, évoluent dans un cadre bien plus flou, où la visibilité passe par la spatialisation même de l'œuvre.

# Discussion générale :

# Produire, rendre visible, faire durer : la présence transformatrice de l'art

Cette thèse s'est construite à partir d'un double déplacement du regard porté sur les pratiques artistiques urbaines. Il ne s'agissait ni d'en proposer une analyse strictement esthétique, ni de les considérer uniquement comme des objets culturels inscrits dans des politiques publiques, mais de les saisir comme des pratiques situées, inscrites dans des espaces, des temporalités et des relations concrètes. À partir du terrain nantais du street art et de la bande dessinée, ce travail a cherché à comprendre comment l'art se fabrique dans la ville, comment il s'y rend visible, et comment il y inscrit une présence susceptible de durer et de transformer les usages, les lieux et les représentations urbaines.

La partie II, intitulée « Le travail de l'art saisi par l'espace » a posé les bases de cette lecture spatialisée des pratiques. Elle a montré comment le street art et la bande dessinée composent un paysage artistique urbain à partir de lieux concrets — rues, ateliers, bars, cafés, espaces associatifs ou institutionnels — qui ne constituent pas de simples décors, mais des supports actifs de production, de rencontre et de reconnaissance.

En retraçant les trajectoires d'artistes, les ressources mobilisées et les étapes de fabrication et de diffusion, cette partie a rendu visibles les logiques internes qui structurent ces mondes artistiques et leurs modes d'inscription territoriale. Le chapitre 3 a notamment mis en évidence les différences d'organisation entre street art et bande dessinée, tout en soulignant, dans les deux cas, l'importance de collectifs fortement soudés, à l'image du rôle fédérateur de Fumetti.

Toutefois, comprendre où et avec qui les artistes s'organisent ne suffisait pas. Il restait à saisir ce qu'ils produisent concrètement, dans quelles conditions, et comment leurs pratiques s'inscrivent dans l'espace urbain.

C'est à ce déplacement que répond la partie III intitulée « La fabrique urbaine saisie par le geste artistique ». Guidée par la conception de l'« art comme expérience » développée par John Dewey (2005), cette partie déplace l'analyse des cadres organisationnels vers l'expérience même de la création, envisagée comme un processus situé.

Le chapitre 4 s'est attaché aux trajectoires d'entrée dans l'activité artistique et aux conditions socio-professionnelles des artistes du street art et de la bande dessinée, en montrant le poids des contraintes économiques, statutaires et temporelles.

Le chapitre 5 a prolongé cette analyse en s'intéressant aux conditions concrètes de fabrication, aux supports, aux formats, aux gestes et aux circulations des œuvres, à partir d'observations de terrain et de récits d'artistes.

L'ensemble a permis de replacer les pratiques de création dans leurs contextes matériels, spatiaux et relationnels, et de montrer comment chaque pratique produit, à sa manière, une lecture du territoire et contribue à reconfigurer les lieux urbains.

À partir de ces analyses, la discussion générale se concentre sur les transformations induites par les pratiques artistiques observées à Nantes. Que transforment-elles exactement : les formes de production artistique, les formats et les temporalités de travail, les modes de visibilité, les usages des lieux, ou encore les relations entre artistes, institutions et habitants ?

L'hypothèse défendue ici est que les contraintes urbaines et institutionnelles ne se traduisent pas par une simple adaptation marginale des artistes, mais par une reconfiguration plus profonde des pratiques de création elles-mêmes.

En articulant production, visibilité et durée, la discussion propose ainsi de penser l'art non comme une occupation ponctuelle de l'espace urbain, mais comme une présence transformatrice, inscrite dans des processus continus d'adaptation, de négociation et de reconfiguration de la ville.

## 1. Créer selon un mécanisme cadré par l'adaptation, la collaboration et la flexibilité

La création « située » existe par l'adaptation, la solidarité, l'entreprenariat au sens inventif du terme et la flexibilité du milieu artistique face aux conditions d'accès à l'espace, aux lieux, à la ville, objet de la « communauté urbaine » politique et souveraine. En effet, les groupes d'artistes étudiés — issus du street art ou de la bande dessinée — ne se contentent pas de produire des œuvres : ils expérimentent des formats alternatifs de diffusion, de visibilité et de partage avec le public.

À travers des performances scéniques, des expositions participatives ou des événements hybrides, ils investissent des lieux transformés et reconvertis dans le cadre d'un urbanisme culturel. Ce phénomène ne se limite pas à Nantes : on le retrouve par exemple à Grenoble.

***Notes d'observation 8 : Processus de légitimation institutionnelle et de la requalification symbolique du street art.***

L'exemple grenoblois ne vise pas à décrire un modèle alternatif en tant que tel, mais à mettre en lumière un mécanisme de légitimation et de stabilisation des pratiques artistiques urbaines à travers des dispositifs institutionnels. Il permet ainsi de saisir comment des formes issues de la rue sont progressivement intégrées à des cadres normés, produisant de nouvelles conventions de lecture, de visibilité et de reconnaissance.
En somme, cet exemple permet de montrer comment se fabriquent des conventions, comment le street art est requalifié, et comment les lieux jouent un rôle central dans cette transformation.

*Conférence de promotion du street art, Musée de Grenoble, 15.06.2022*

Lors d'une des éditions du festival du street art à l'occasion d'une conférence de Jean-Marc Rochette, auteur de la bande dessinée Le Transperceneige (1982), dans l'auditorium du Musée de Grenoble, lieu emblématique de l'art moderne soutenu par l'État, Jérôme Catz, fondateur du festival Street Art FestGrenoble-Alpes, anime la séance (Fig 100). Ancien alpiniste et passionné de sports de montagne, Catz s'est progressivement tourné vers le street art. Depuis une dizaine d'années, il est à l'origine de l'organisation de ce festival et de son rayonnement dans

l'agglomération grenobloise. Son association, Spacejunk Art Centers, collabore avec les municipalités locales pour porter ses initiatives artistiques dans l'espace public.
Artiste plasticien et auteur de bande dessinée originaire de Grenoble, Rochette a été invité pour présenter son œuvre : une fresque intitulée 32 Bilan provisoire (2022)[172] (Fig. 99 à droite). Rochette revient sur l'origine de ce projet inspiré des événements de la révolte des Gilets jaunes. Mais sa présentation dépasse ce travail mural : Catz projette plusieurs œuvres de Rochette – anciennes et récentes – pour nourrir une réflexion plus large sur le street art et ses enjeux esthétiques. Une courte histoire du street art défile pour revenir sur le street art engagé et politique. C'est dans ce domaine que Catz place la pratique de Rochette. Les échanges gardent un ton didactique et à plusieurs reprises, Rochette et Catz insistent sur l'importance de l'interprétation éclairée des œuvres, invitant le public à « comprendre ce qu'il voit » et à « faire confiance » aux choix des artistes. Le public est placé dans une posture d'écoute passive, presque scolaire, encouragé à adhérer à un discours expert.

Le cadre renforce cette dynamique. La configuration de la salle, quasi vide et éclairée uniquement sur la scène, plongée, donc, dans la pénombre, côté public – ainsi que le décor moderniste et les sièges en velours rouge, instaurent une ambiance solennelle et institutionnelle. Ce contraste frappe car le sujet de la conférence « qu'est-ce que le street art ? » se trouve ici traité dans un lieu à l'esthétique radicalement éloignée des espaces informels où se discutent habituellement ces questions – friches, murs couverts de graffiti, bords de canal… C'est notamment le cas à Paris et ce décalage entre le contenu (le street art comme pratique issue de la rue) et le contenant (le musée, espace normé et codifié) illustre bien la manière dont certaines institutions culturelles cherchent à requalifier ces pratiques artistiques et à les insérer dans des cadres de légitimation.

Cette scène grenobloise n'est pas un cas isolé. On retrouve, dans d'autres contextes, des dispositifs similaires dans lesquels les artistes urbains ou les auteurs de bande dessinée sont invités à présenter leur travail dans des cadres institutionnels, souvent codifiés, incluant une mise en scène de leur légitimité.

[172] https://www.streetartfest.org/oeuvre/32-bilan-provisoire-jean-marc-rochette/



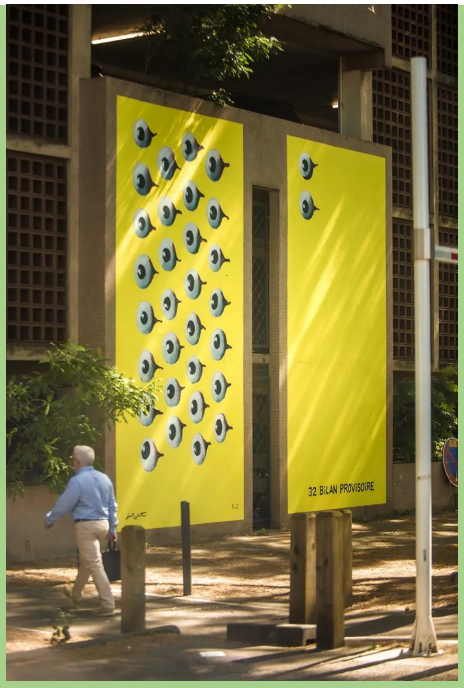




Figure 100 : a gauche Jerôme Catz et Jean-Marc Rochette, à droite la fresque *32 bilan provisoire*, signé par Rochette, Grenoble, ©Sevil Seten

Cet exemple en particulier, nous permet de revenir à la notion de « convention » que Becker (1988) place au centre de son concept, rendant possible la production, la diffusion et la reconnaissance d'une œuvre. Il serait toutefois insuffisant de se contenter d'envisager les œuvres comme dépendant uniquement d'une mise en valeur conventionnelle. Il ne suffit peut-être pas de convoquer la reconnaissance du public lors d'évènements dédiés pour qu'une œuvre soi reconnue en tant que telle. Ou alors, il convient de redéfinir la notion de « convention ».

Selon le postulat présent, la convention commune des valeurs est le fruit de réseaux de coopération. L'appartenance partagée à un même « monde vécu » se trouve réalisée, d'une part, par les valeurs et les conventions et d'autre part, dans les interactions qui se développent entre les individus (Benghozi 1990). Nous pouvons supposer que les conférences comme celle de Grenoble ou comme lors des lancements d'un numéro de magazine dédiés à l'art urbain[173] (Revue 303, septembre 2022) sont des initiatives destinées à construire ou à renforcer les liens

[173] « Refaire le mur, Peintures murales dans l'espace public », 303, La revue culturelle des Pays de la Loire, septembre 2022.

entre les acteurs ayant des rôles distincts dans la production. Les œuvres entrent dans « la communauté urbaine » en faisant l'objet de telles mises en valeur.
Toutefois, considérant que chaque art a sa logique de promotion, « à chaque monde de l'art correspond un ensemble d'activités (de production, de diffusion et de médiation, de réception), de représentations, de manières de faire et de penser que l'on peut décrire et observer » (Girel 2015)
Tous les lieux qui permettent au street art et à la bande dessinée de se mettre en scène ne se marient pas toujours au caractère informel, indépendant ou émergent de ces arts. À Grenoble, l'amphithéâtre du musée est disponible pour toute conférence, toute présentation. La question n'est pas ici celle de la disproportion d'une offre artistique et des lieux possibles de son exposition, mais dans quel lieu les expositions ou les mises en valeur prennent place. Une forme de décalage subsiste donc entre la rhétorique de mise en valeur et l'art lui-même lorsque celui-ci émerge et n'a pas encore ses lieux dédiés.

## 2. Le travail artistique conditionné par l'accès aux lieux

L'exemple grenoblois permettait d'observer comment des pratiques artistiques urbaines sont requalifiées symboliquement par des dispositifs institutionnels de médiation. Le cas nantais prolonge cette réflexion en montrant comment ces mêmes pratiques sont, en amont, structurées matériellement et spatialement par des politiques municipales fondées sur l'accès aux lieux et la logique de projet. Penchons-nous ici sur la manière dont les conditions de création et de reconnaissance artistique sont reconfigurées par des dispositifs urbains et politiques fondés sur le lieu et la logique de projet.

### a. Une redéfinition de ce qu'est « produire une œuvre » : variété des réseaux coopératifs dans la création en bande dessinée

D'abord, qu'en est-il du cas de la bande dessinée ? Les auteurs bénéficient-ils également du même type de reconnaissance ? Ont-ils eux aussi accès à ces scènes prestigieuses que sont les musées pour évoquer leur inspiration ou leur démarche artistique ?

Il existe bien sûr, des artistes reconnus dans ce champ artistique, qui vivent de leur pratique, publient régulièrement et sont invités à présenter leur travail. C'est le cas, par exemple, de David ou de Lily (auteurs de BD que nous avons interrogés). Cependant, leurs modalités de visibilité et de reconnaissance diffèrent sensiblement (pour ces deux artistes ou en comparaison avec l'univers du street art comme rencontré à Grenoble ?).

Les ouvrages de David, par exemple, ne sont pas toujours qualifiés de « bande dessinées » par son éditeur, mais plutôt de « romans graphiques » ou même tout simplement comme « livre »[174] — des désignations qui reflètent un positionnement éditorial plus littéraire ou artistique.
Quant à Lily, elle publie régulièrement chez un même éditeur (Magnani)[175], dont la ligne éditoriale met en avant la dimension esthétique des œuvres, parfois proches de la peinture. Dans ces deux cas, l'accès à une reconnaissance institutionnelle repose souvent sur des choix éditoriaux spécifiques, qui permettent de distinguer l'œuvre dans des circuits artistiques ou littéraires établis.

Mais pour nombre d'auteurs et autrices, notamment ceux impliqués dans des dispositifs collaboratifs ou expérimentaux, une autre réalité s'impose : notamment par l'insertion dans le spectacle vivant (Catch à Moustache, Iconoclash[176]) dans la peinture live (comme organisée par Maison Fumetti et le Musée d'art de Nantes) et plus généralement dans celle de la temporalité[177] et de l'art éphémère.

La production dans le cadre des mécanismes que nous analysons ici (résidences, collaborations, micro-éditions…) se confronte à des contraintes de temps, de visibilité et de rythme de travail. Pour mieux comprendre ces enjeux, nous proposons d'y revenir en nous arrêtant plus précisément sur la question des lieux : là où les œuvres prennent forme, mais aussi là où elles circulent, s'exposent ou peinent à exister.

---

[174] https://www.editions2042.com/catalogue/p/uos consulté le 18/07/2025.

[175] https://librairie.citebd.org/listeliv.php?form_recherche_avancee=ok&auteurs=nina-lechartier

[176] https://www.maisonfumetti.fr/iconoclash/

[177] Le terme signifie la dimension existentielle, vécue, du temps.

À travers le prisme des lieux occupés par les deux groupes d'artistes à Nantes et des activités qu'ils mettent en œuvre, nous observons que ces lieux-mêmes ont pour vocation la diffusion ou l'exposition. Nous verrons qu'il s'agit ici davantage d'activités liées à l'art que de livraison d'un produit final ; il ne s'agit pas de créer une œuvre d'art, mais de gérer un processus et de répondre aux attentes des projets.

Force est de reconnaître que l'œuvre devient parfois secondaire et ce qui compte, c'est davantage la présence, l'activation du lieu, la participation à une dynamique visible, la capacité à s'inscrire dans un calendrier institutionnel.

### b. Le lieu comme condition d'existence artistique à travers les dispositifs situées

Si nous examinons les étapes de la création artistique mentionnées par Becker, à quelle étape de la production correspond le moment d'occupation des lieux par les deux groupes d'artistes à Nantes : la vente, l'exposition ou la promotion ?

Dans le cas nantais, ces lieux ne relèvent pas uniquement de l'exposition ou de la diffusion : ils sont aussi des espaces de création, d'expérimentation et de travail quotidien. Leur fonctionnement s'inscrit dans une logique de projet, entendue ici non seulement comme organisation temporelle d'une action, mais aussi comme principe de gouvernement culturel. La notion de projet permet en effet de comprendre comment certains lieux, initialement investis de manière autonome ou informelle, sont progressivement intégrés dans des dispositifs municipaux de gestion culturelle.

C'est notamment le cas du projet des Fabriques, lancé par la Ville de Nantes au début des années 2010, qui représente de manière spécifique une façon de penser la culture en lien avec l'aménagement urbain. Plus qu'une simple appellation, la Fabrique désigne un dispositif municipal structurant, qui articule soutien à la création, requalification urbaine et mise en visibilité des dynamiques artistiques locales. À travers ce programme, des lieux comme l'Olympic (ancien équipement musical emblématique) ou l'Atelier (ancien local de marchand de vin puis atelier d'un sculpteur), aujourd'hui galerie dédiée aux arts graphiques, ont été progressivement intégrés à un projet plus large. Ces deux lieux sont entendus comme faisant partie de la Fabrique Chantenay-Bellevue, l'une des deux entités du dispositif et du « Voyage permanent » subdivision de l'évènement « Voyage à Nantes ».

Ces transformations illustrent la façon dont des lieux initialement dédiés à des usages artistiques spécifiques (concerts, expositions, ateliers) sont reconfigurés dans une perspective plus large de revitalisation territoriale et d'expérimentation culturelle. Les lieux de Fabriques sont des équipements culturels de la ville de Nantes et la ville est à la tête de la gouvernance des projets de la Fabrique. L'entité fonctionne dès lors comme un musée, un centre culturel ou un complexe sportif, un équipement culturel en somme, où se tiennent les activités afférentes :

> « des équipements qui contribuent à définir la fonction culturelle des villes, en dressant un panorama des activités culturelles qu'offrent les villes à leurs habitants. L'équipement culturel urbain regroupe un ensemble de biens de consommation et de services culturels localisables, où se mêlent les dimensions d'éducation et de loisirs. » (Lucchini 1999)

Or, contrairement aux Maisons de la culture lancées par André Malraux dès 1959, ces Fabriques ne sont pas pensées comme des lieux de diffusion institutionnelle, mais comme des espaces à investir, à tester, à faire vivre selon des modalités variées, souvent hybrides et temporaires. Elles accueillent ainsi des artistes urbains, des collectifs graphiques, des associations d'édition, qui participent à la dynamique locale tout en s'adaptant aux exigences du projet (; aux exigences de la « politique » qui en reste commanditaire et utilise l'art situé dans sa gouvernance.)

### c. La logique de projet comme forme de gouvernement culturel

La logique de projet, ici, n'est donc pas neutre : elle oriente les conditions de production artistique en les inscrivant dans une temporalité politique et urbaine. Ce faisant, elle produit un mode spécifique de reconnaissance des pratiques, qui valorise l'expérimentation visible, le travail collaboratif et la participation aux dynamiques urbaines. C'est dans ce cadre que les auteurs de bande dessinée et des illustrateurs nantais, notamment à travers des formes spectaculaires et performatives qui viennent questionner les frontières traditionnelles de leur champ artistique, sont entrés progressivement et « programmatiquement » dans cette gouvernance.

C'est le cas du spectacle « Catch » de Dessinateurs à Moustaches, porté depuis près de 18 ans par des auteurs et autrices de bande dessinée locaux, qui mêlent dessin en direct, musique et mise en scène, dans un format interactif et festif. Ce spectacle, emblématique d'une approche collective et décalée de la BD, a circulé dans différents lieux de la ville, dont certains intégrés au dispositif des

Fabriques : il a notamment été programmé à l'Olympic en 2024, puis aux Nefs des Machines de l'île (rattachées à la Fabrique Île-de-Nantes) en 2025.

Ce type de proposition artistique établit un dialogue original avec les cadres d'actions culturelles municipales, tout en contournant partiellement les logiques de diffusion classiques du livre et surtout sa forme-même. Artistes et public se trouvent placés dans un contexte qui les déroute par sa configuration et qui symbolise une appartenance. Par ailleurs, à Nantes, accéder à un lieu revient souvent à accéder à un réseau, être visible et reconnu comme un acteur légitime.

*Formats sous contrainte : visibilité et glissement vers le performatif*

Ce glissement vers des formes éphémères d'exposition, activées dans un temps court, interroge la nature même de la production artistique dans ces lieux. La bande dessinée, souvent conçue comme un objet fixe, reproductible et autonome, se trouve lorsqu'elle est détournée de sa présentation habituelle, engagée dans une logique événementielle, proche du spectacle. Comme le souligne Arthur, « le livre ne fait pas spectacle, il ne vit pas bien dans la vitrine culturelle » (Entretien avec Arthur, novembre 2020). Cette tension met en lumière l'inadéquation entre certains formats artistiques et les dispositifs de mise en visibilité promus dans les politiques culturelles contemporaines. Pourtant, les auteurs parviennent parfois à détourner ou à négocier ces cadres pour inventer de nouvelles formes de présentation de leur travail.

« Si vous ne pouvez pas vous adapter au spectacle vivant, vous n'avez aucune chance d'obtenir des subventions. » Le propos d'Arthur, fondateur de Patayo Éditions, évoque en outre l'obligation de se mettre en association pour demander des subventions à la ville :

> « Pour être honnête, je ne sais pas s'ils subventionnent quoi que ce soit, la Ville de Nantes, par rapport au fait culturel. Ils subventionnent des associations. Moi tout ce que je demande c'est que mes livres au moins soient présents dans les médiathèques de Nantes, c'est un peu la moindre des choses quand même. Après, j'ai peut-être une porte d'entrée avec l'adjoint à la Culture mais je ne sais pas trop ce que ça peut donner, je ne sais pas quand. Honnêtement, Nantes si vous voulez, par rapport à la vitrine culturelle, ils sont plutôt sur le grand spectacle, le grand spectacle vivant, et le grand spectacle un peu musique, Trempolino, etc. » (Entretien avec Arthur, novembre 2020).

Il déplore le peu de volonté municipale dans la mise en valeur du livre en tant que tel à Nantes, tout en reconnaissant que ce volet culturel et artistique n'est pas tellement attirant pour une municipalité, qu'il ne créé pas de « remous visibles ».

> « Après, la question du livre n'est pas quelque chose qui est mis forcément en avant par la ville, ce qui est un peu dommage parce que mine de rien, une ville où il y a autant de maisons d'édition, c'est assez rare, il y en a à Paris bien sûr, il y en a un peu dans les Hauts-de-France, un peu vers Lyon, puis voilà, des pôles liés au livre il y en a assez peu quand même... Ça ne rentre pas vraiment dans leur politique. C'est plus facile de toucher un panel de citoyens important en faisant entre guillemets un Arbre aux Hérons, etc., où chacun va pouvoir se dire "tiens je vais pouvoir amener ma famille quand ils viendront à Nantes" que de porter du livre ou de porter une compagnie de danse par exemple, et dire qu'on fait des spectacles à Nantes et qu'après on les diffuse sur la France et ailleurs. Les bouquins, quelque part, les communes se disent "je suis content d'avoir un auteur" peut-être, parce qu'on a quelques auteurs confirmés qui sont à Nantes qui sont cotés mais autrement, c'est un objet culturel qui n'est pas très intéressant pour un territoire. » (Entretien avec Arthur, novembre 2020).

La tête de pont de l'œuvre culturelle nantaise, ne pourrait pas vraiment englober le livre, c'est ce que souligne Arthur : « La visibilité du livre même à travers les bibliothèques n'est pas comparables au spectacle vivant ou à la visibilité d'autres attractions touristiques qui captent l'attention et attirent le public comme le font les Machines de l'ile et l'éléphant, ou comme l'aurait fait l'Arbre aux Hérons, même si c'est un projet annulé. »

Cette tendance culturelle met en tension les lieux dédiés au livre. La bande dessinée n'échappe pas au mouvement. Comme le remarque David (qui est-il?), avec une certaine amertume, la fermeture de la mini-librairie située dans le Lieu Unique a accompagné ou confirmé une tendance :

> « C'est aussi qu'on a tout oublié avec la pandémie en fait. Mais c'est vrai que ça fait partie des points centraux (le lieu unique) mais peut-être plus pour les expos. …Il n'y a plus de librairie au lieu unique, aussi. Il y avait une excellente librairie avant qu'elle ne ferme, enfin… qu'ils ne renouvellent pas son bail. Alors que c'était un endroit, ce que sont les librairies de musées, qui était formidable. » (Entretien avec David, avril 2021)

Cette fragilité des lieux, des concepts et des projets, c'est-à-dire leur existence aujourd'hui, leur déplacement demain, ou peut-être leur disparition, est source d'inquiétude : « C'était un concept excellent, mais ce n'était pas un bon investissement financier pour le propriétaire » en évoquant la

librairie Vent d'Ouest qui proposait une certaine sélection de BD (David, 2021). D'ailleurs, deux ans après cet entretien, en octobre 2023, la librairie Vent d'Ouest elle-même a fermé ses portes.

*Brouillage des frontières : BD, scène, spectacle (Catch, live drawing)*

L'exemple de Catch de Dessinateurs à Moustaches montre que la BD, comme si elle se savait insuffisamment spectaculaire, se force elle-même à sortir du livre, devient performance, spectacle, événement collectif. Le brouillage qui en découle n'est pas seulement artistique : il est fonctionnel (diffusion / création / médiation), et institutionnel (culture, événementiel, aménagement urbain). Face à une véritable hiérarchie des formats, en d'autres termes, certains auteurs et autrices de bande dessinée sont conduits à déplacer leurs pratiques, en investissant des formes hybrides situées à la frontière du spectacle vivant, de la performance et de l'événement culturel.

Le dessin en direct, les performances scéniques ou encore les dispositifs participatifs constituent ainsi des réponses possibles à cette contrainte de visibilité, brouillant les frontières traditionnelles entre bande dessinée, scène et spectacle.

Il existe un certain nombre de bandes dessinées qui évoquent Nantes, l'Ile de Nantes, les Machines[178]. On peut même voir l'éléphant emblématique dans certains livres. Pourtant, bien que l'édition et la production de livre en bande dessinée soit une richesse locale, il existe une difficulté d'intégrer ces œuvres éditées dans une politique culturelle fondée sur l'événementiel et le tourisme. La manœuvre demeure difficile ou peu adaptée au format :

> « Écoutez, si vous avez une porte d'entrée pour le Voyage à Nantes, que je puisse exposer mes 72 mètres de long de rouleau de printemps chinois, là merci, merci, merci. (rires) Le Voyage à Nantes, moi c'est par ce biais-là que je peux entrer dedans, c'est-à-dire que quelque part, vous avez une œuvre qui peut marquer les esprits, qui raconte quelque chose d'assez intéressant, qui peut rentrer dans la politique du Voyage à Nantes, et à partir de là je fais une exposition et là-dessus vient se greffer le livre. Mais le livre en tant que tel ne peut pas être l'objet du Voyage à Nantes, c'est comme un petit flyer qui se balade. Ou alors il y a quelqu'un qui fait le livre le plus petit du monde ou le livre le plus grand du monde, je fais un livre qui fait 5 mètres sur 10 où chacun va arriver, va tourner les pages, etc., et là on rentre dans l'espèce d'art interactif, là ça peut peut-être rentrer parce qu'on va dire que ce n'est plus un livre mais une œuvre d'art.

[178] Nantes Tome 4, l'histoire des quartiers Petit à Petit, 2023, Guide de Nantes en bandes dessinées, Karine Parquet et Damien Geffroy - petit à petit, 2020

> Un livre ça reste un livre, aussi beau soit-il, ça reste un livre, parce qu'on est aussi sur quelque chose qui est dupliqué, la question de l'art, de la duplication de l'œuvre. De fait, merci Gutenberg, enfin les Chinois, qui connaissaient ça déjà bien avant, mais merci l'imprimerie pour dupliquer ce savoir. Alors que l'œuvre doit être unique. Moi après ça me fait marrer aussi parce que des fois on voit que sur le Voyage à Nantes, on prend une œuvre, on l'expose à Nantes mais elle a déjà été exposée ailleurs, etc. C'est Coca-Cola, Coca-Cola vous l'avez ici, vous l'avez ailleurs. C'est toute la limite de cette politique-là mais pour le moment ça marche, ça fait vivre des gens, et puis ça a l'air de marcher.) (Entretien avec Arthur, novembre 2020).

Il semble que nous parlions ici davantage d'activités artistiques que d'un produit fini ; c'est-à-dire non pas de la création d'une œuvre d'art, mais de la gestion d'un processus, de la réponse aux attentes des projets.

Toutes ces questions peuvent certainement être abordées sous l'angle de la mise en visibilité. Pouvoir atteindre un public étant un objectif majeur pour la plupart des artistes. Cependant, d'autres questions se posent lorsque nous parlons du produit créé et de son caractère temporel. Pour illustrer cela, reprenons l'exemple des activités organisées dans le milieu de la bande dessinée, celles, en particulier, associées au festival Fumetti. Si les auteurs de bande dessinée créent seuls et souvent il suffit de travailler sur une table avec ses outils, il arrive aussi que les auteurs montent sur une scène et créent en direct, devant un public. Rappelons que le festival Fumetti se distingue par la mise en avant des artistes-auteur et de leurs productions.

Le salon d'édition (Fig. 101) se tient au même endroit que la vente de tous types de créations (livre, bande dessinée, fanzines en passant par les illustrations en sérigraphie ou autre).

L'une des créations issues de ce festival, est l'illustration qu'ont fait les auteurs et autrices invités de certaines œuvres, réalisées en direct ou sous contrainte temporelle. Ces créations ne sont pas conservées durablement mais stockées sans ménagement particulier. Le décor du festival lui-même — constitué de panneaux illustrés — est souvent rangé une fois l'événement terminé, puis parfois réutilisé, comme ce fut le cas en 2025












Figure 101 : en haut l'espace d'exposition des éditeurs au Festival Fumetti.
En bas : affiche de l'édition 2024 du Festival Fumetti et boites de conserve géantes recouverte les illustrations des auteurs invités

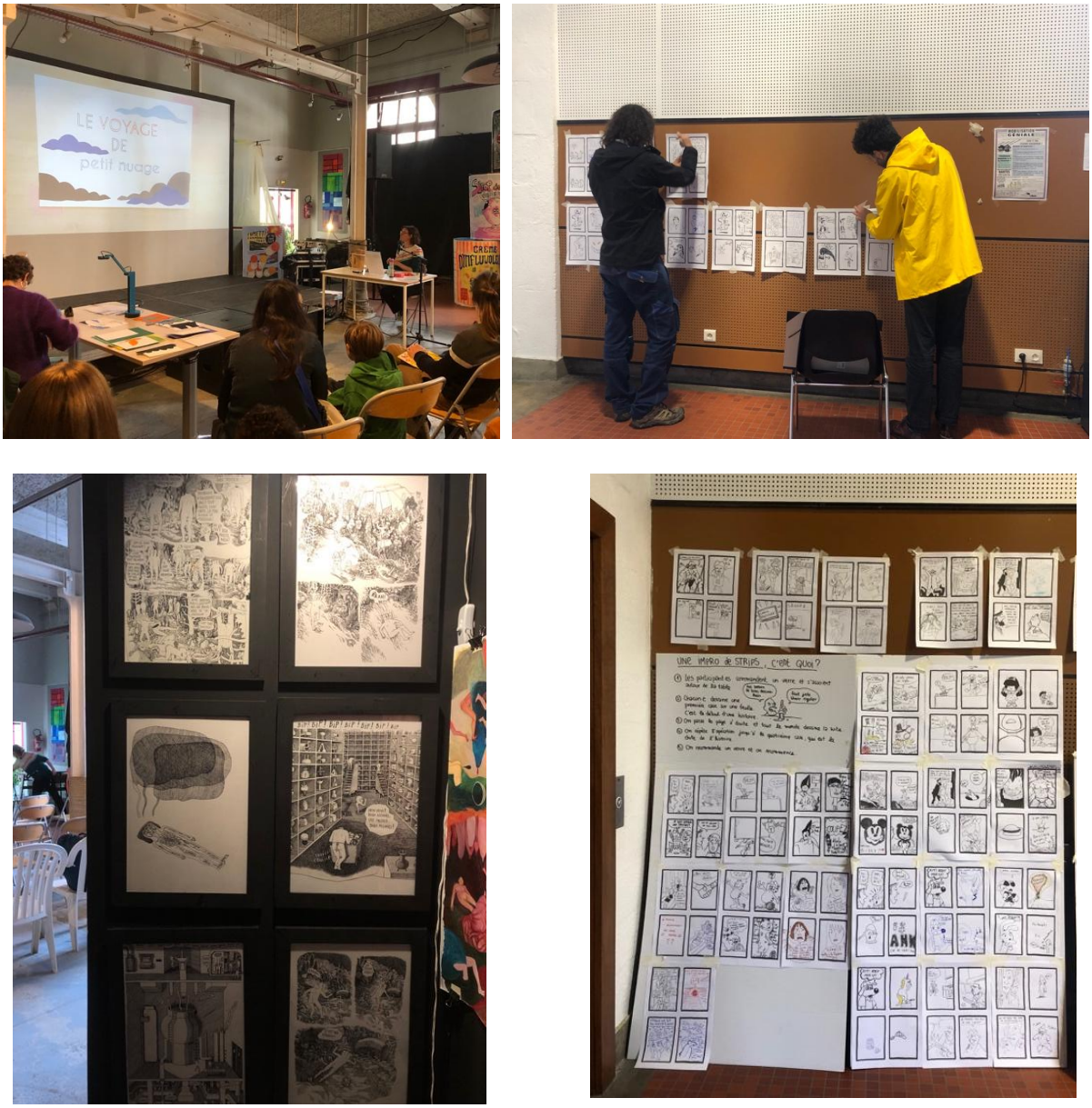



Figure 102 : en haut à gauche : Session de lecture d'histoire avec le dessin live, Festival Fumetti, à droite Atelier de cadavre exquis dessiné, L'ellipse de trop.
En bas à gauche : exposition des auteurs-artistes invités, à droite : les cases remplies de dessins d'amateurs,

Ce déplacement vers des formats performatifs permet certes aux auteurs de gagner en visibilité et de s'inscrire dans les dispositifs existants, mais il transforme en profondeur les conditions mêmes de production et de réception des œuvres.

Or, ce déplacement vers le performatif ne transforme pas seulement les frontières disciplinaires : il modifie aussi la temporalité des œuvres, leur mode d'existence et leur devenir matériel après l'événement.

### d. Temporalité et devenir des œuvres : produire pour l'événement

La question n'est alors plus seulement de savoir comment les œuvres sont rendues visibles, mais ce qu'elles deviennent une fois l'événement terminé. A l'occasion de l'édition 2024, chaque artiste invité avait réalisé une illustration au format affiche, devenue la couverture d'une boîte de conserve géante. Le nombre d'artistes invités était visible en le rapportant au nombre de boîtes superposées. Cette création in situ a fait l'objet d'une citation dans l'affiche promouvant l'événement ainsi que dans le code graphique situant le lieu du festival. La salle de conférence et l'atelier se tenant au même endroit se sont retrouvés décorés par cette installation gigantesque.

Cette dernière a permis à la fois de découvrir le style graphique de l'artiste-auteur et de faire connaître plus en détails ses œuvres exposées dans l'ensemble des salles de la bibliothèque utilisée elle-même durant le festival. Après le festival, elles ont été rangées dans un coin de la bibliothèque, visible uniquement en montant à l'étage de Fumetti (sauf pendant le festival, car l'étage de Fumetti restait interdit au public.) Les tonneaux sont restés en haut pour être sortis l'année suivante. Lors de l'édition 2025, ils ont donc été replacés dans l'espace d'exposition, non comme des objets d'exposition mais comme des éléments de décor du lieu. C'est au sens de nos travaux un point sur lequel il est indispensable de revenir.

La présence de ces dessins, en forme de grosses boîtes ou d'affiches à plat, ou dans n'importe quel autre format, porte le signe de ce que visent ces artistes fédérés autour de Fumetti : sortir le dessin du livre, montrer sa force narrative illimitée et partager cette histoire avec le public. Dans le langage utilisé, reste ce ton ironique, contestataire, rebelle et créatif…

La même situation se répète lors de l'événement « Catch » de Dessinateurs à Moustaches organisé par le groupe d'auteurs, constituant le noyau dur de fumetti. Les dessins réalisés sur scène sont chronométrés, puis remis au public, à l'un des votants, pour désigner le gagnant du « round ». Le festival Fumetti, ainsi que le spectacle de « Catch » de Dessinateurs à Moustaches sont des moments où cet esprit propre à Fumetti se cristallise dans le décor, dans la musique, la manière de produire des dessins, etc. Il se crée un échange particulier entre le public et les artistes

organisateurs et leurs invités. Ces moments sont, en quelque sorte, une preuve que ce que l'on pourrait appeler l'esprit du milieu de la bande dessinée indépendante. Quant à la production artistique, elle est souvent réduite à l'état de simple accessoire d'ambiance, activé puis mis de côté, dans un cycle de production éphémère.

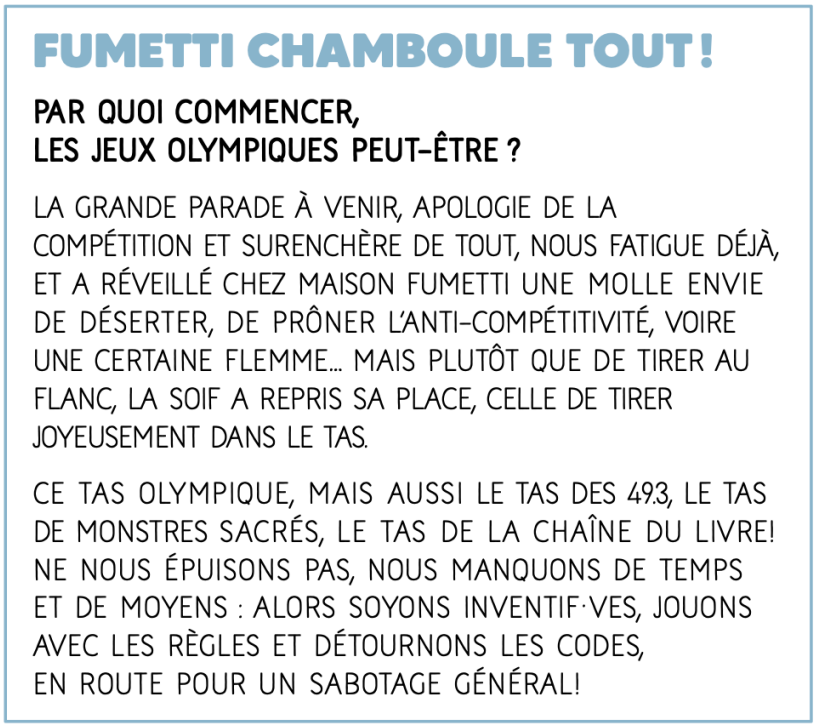



Figure 103 Présentation du Festival Fumetti édition 2024, ©maisonfumetti

## 3. « Artiste-habitant » : le geste au cœur de la ville

La discussion autour de la figure de l'artiste-habitant s'articule comme une réflexion sur une forme d'existence où s'entremêlent des liens urbains, sociaux et productifs. Selon notre enquête, cette figure ne se limite pas à une simple sédentarité spatiale, mais définit l'artiste à travers les relations multidimensionnelles qu'il tisse avec la ville où il réside.

### a. Une existence entre ancrage social et production située

Dans l'introduction du numéro spécial « L'appel du fleuve : La Loire en bande dessinée » (juin 2025) du magazine *303*, Gwen de Bonneval écrit :

> « Si, de Paris, je suis retourné vivre à Nantes, ma ville natale que j'avais quittée très tôt, c'était, entre autres raisons, pour ressentir plus vivement ce fleuve qui m'attirait. Si, de Nantes, j'ai choisi de m'installer à Saint-Florent-le-Vieil, c'était, entre autres raisons, pour ressentir plus vivement ce fleuve qui m'attirait. »

Comme G. de Bonneval, de nombreux artistes vivent à Nantes qu'ils y soient nés ou non. Cette implantation s'accompagne de mécanismes sociaux et spatiaux qui leur permettent d'être visibles et de participer aux processus de production. Indépendamment de toutes leurs activités, le fait que bien des artistes aient choisi de vivre dans la même ville facilite leur intégration au tissus social et aux réseaux professionnels permettant d'être présents sur la scène locale.

Cependant, la source de cette accessibilité réside dans leur intégration dans une communauté, un collectif, un environnement, bref, dans un mécanisme de visibilité pour la large communauté urbaine. C'est pourquoi les lieux de vie des artistes, leurs cercles d'amis, les collectifs avec lesquels ils produisent et les quartiers dans lesquels ils passent souvent leur temps ne sont pas seulement des espaces de vie, mais aussi des contextes qui façonnent leur production, les rendent visibles et les relient à la ville.

Aussi, la figure de l' « artiste-habitant » ne renvoie pas seulement à une sédentarité spatiale, mais à une forme d'existence où s'entremêlent des liens urbains, sociaux et productifs.

### b. Habiter comme savoir et compétence géographique

Si nous nous plaçons dans l'aire conceptuelle de John Dewey, l'art ne doit pas être considéré comme une activité, mais comme une expérience. Cette expérience implique une relation continue et vivante avec la vie quotidienne, l'environnement, les relations sociales et l'espace. La position sociale de l'artiste en tant qu'acteur, défendue par la sociologue Sophie Le Coq (2009) vient étayer ce point de vue : l'artiste n'est pas seulement un producteur, mais il joue également un rôle social. Pour finir, comme le soulignent les sociologues de l'art Becker, Moulin et Menger, le processus de

production artistique n'est pas seulement le fruit de la créativité individuelle, mais aussi le résultat d'un positionnement social, de relations institutionnelles et de réseaux professionnels.

Sur cette base théorique, il devient possible d'introduire le concept d'*habiter afin d'approfondir la dimension spatiale de* cette inscription sociale. Henri Lefebvre dans *Le Droit à la ville* [1968] 2009) opère une distinction entre l'habitat et l'habiter. Il critique la réduction fonctionnelle du logement et affirme que « l'habitat a été dissocié de l'habiter ». L'habiter renvoie ainsi à une pratique sociale et vécue de l'espace urbain, fondée sur l'appropriation, les usages et la participation à la vie urbaine. En concevant la ville comme une « œuvre » plutôt que comme un produit, Lefebvre inscrit l'habiter dans une logique de création collective, indissociable du droit à la centralité, aux rencontres et à la vie urbaine.

Cette approche critique est prolongée et opérationnalisée par la géographie contemporaine qui définit « habiter » comme : ensemble des pratiques et des représentations par lesquelles les individus et les groupes se rapportent aux lieux (Levy et Lussault 2013). Cette définition permet de dépasser une conception strictement résidentielle de l'habiter pour l'envisager comme une relation active, située et signifiante à l'espace. Elle offre un cadre analytique particulièrement pertinent pour penser les pratiques artistiques comme des pratiques spatiales.

Dans cette perspective de la fabrique urbaine, l'artiste n'apparaît plus comme un simple spectateur de la ville, mais comme un acteur dont le corps, les déplacements et les usages traduisent une expérience sensible et engagée du territoire. Comme le souligne Olivier Lazzarotti, « habiter, c'est aussi être habité » (Lazzarotti 2018 : 27) : l'individu est façonné par les lieux qu'il pratique autant qu'il les transforme. Ce dialogue permanent entre l'artiste et son environnement constitue le socle de toute expérience géographique, faite à la fois de mouvements, d'arrêts et d'attachements.

Toutefois, cette immersion dans la ville ne relève pas d'un donné immédiat. Elle s'inscrit dans un processus d'apprentissage, à travers lequel l'artiste acquiert et mobilise ce que Jacques Lévy nomme un « capital géographique », ou ce que Lazzarotti décrit comme des « compétences géographiques ». Ces savoirs, souvent incorporés au point de devenir un « inconscient géographique », orientent les gestes, les trajectoires et les choix spatiaux de l'artiste dans l'espace urbain.

C’est à ce niveau que le geste artistique prend toute sa signification. Il constitue l’articulation concrète de ces savoirs spatiaux et sensibles. En travaillant au sein de la ville, souvent de manière collective, l’artiste transforme les routines ordinaires — telles que les trajets entre le lieu de vie et le lieu de création — en pratiques exploratoires. Les déplacements ne sont plus de simples circulations fonctionnelles, mais participent à une manière de « bâtir collectivement » un territoire jamais entièrement donné. Le geste artistique devient alors une intervention qui médiatise les sensations, reconfigure les usages et déplace les frontières entre l’intime et le collectif.

Cette expérience sensible de la ville constitue néanmoins une épreuve, au sens où elle confronte sans cesse les représentations de l’artiste à la matérialité sociale et spatiale de l’espace urbain. Comme le souligne Lazzarotti (2018), cette épreuve n’est pas seulement esthétique : elle est profondément humaine et politique. Elle engage la capacité de l’artiste — et, par extension, celle du public — à « chercher, trouver, inventer sa propre place » (Lazzarotti 2018 : 28) parmi les autres. Dans cette perspective, la figure de l’artiste-habitant peut être pensée comme celle d’un acteur qui, par ses gestes situés et son engagement collectif, ne se contente pas de consommer l’espace, mais contribue à le rendre « mieux habitable ».

Cette conceptualisation trouve un écho direct dans des travaux récents portant explicitement sur l’artiste en tant qu’habitant. L’ouvrage *Les artistes habitent-ils quelque part* (Pierré et Page 2021) interroge les rapports entre ville de création et ville d’habitation à partir des trajectoires d’artistes installés à Nantes, après une première expérience parisienne. L’enquête montre que le mode d’habitation constitue un facteur déterminant des pratiques artistiques : lorsque les conditions de vie ne répondent pas aux aspirations politiques, écologiques ou humaines des artistes, elles limitent le temps, l’espace et la disponibilité nécessaires à la création. La ville apparaît ainsi non seulement comme un lieu de production artistique, mais comme un ensemble de qualités susceptibles — ou non — de soutenir la pratique.

Dans cette perspective, la question se pose alors de manière centrale pour notre enquête : comment habitent les artistes nantais, et en quoi leurs modes d’habiter participent-ils à la structuration de leurs pratiques artistiques et de leur rapport à la ville ?

### c. L'artiste comme architecte du récit urbain

Comment les artistes locaux (BD et street art) sont-ils intégrés — voire enrôlés — dans un projet urbain plus large, qui vise à rendre la ville attractive et vivante, mais aussi à produire un récit symbolique de la ville en mutation à travers leurs pratiques artistique ?

Deux exemples sont utiles dans l'exploration de ce sujet : (1) la mise en récit de la ville dans le magazine hors-série consacré à la Loire, déjà évoqué plus haut et les récits créés par des dessinateurs nantais qui représentent Nantes à travers leur propre interprétation. (2) l'ouvrage co-édité par Nantes Métropole et Maison Fumetti : *Ça va être super*.

Il s'agit de huit récits inspirés de la politique d'équilibre écologique menée par la municipalité de Nantes face au réchauffement climatique[179].

*« Ça va être super », « un ouvrage co-édité par Nantes Métropole et Maison Fumetti[180]»*

À la fin du mois de juin 2025, je me retrouve à nouveau à la Maison Fumetti. Dans le petit coin de l'entrée où se tiennent les conférences La Case[181], je remarque quelques nouveaux livres aux couvertures colorées. D'habitude, on trouve ici des livres fins et de petite taille, de style fanzine, qui sont à vendre « à petit prix » ou à prix libre. Ou alors, il s'agit du livre d'un auteur-dessinateur dont une exposition est organisée, pour le découvrir page après page. Ces quelques exemplaires empilés les uns sur les autres attirent mon attention par leur volume et surtout par leur titre : *Ça va être super* (Fig 104). Je le prends avec curiosité et je suis encore plus intriguée en voyant les noms de Nantes Métropole et de la Maison Fumetti sur la couverture.

---

[179] https://www.maisonfumetti.fr/fumetti2025-tr2/ et le site des actualités municipales https://metropole.nantes.fr/actualites/ca-va-etre-super-quand-le-plan-climat-inspire-les-bedeistes-nantais consultés le 18/07/2025 qui permet de télécharger le volume en pdf.

[180] *Idem*.

[181] C'est un espace appelé La Case, où, chaque mois, Maison Fumetti expose le travail d'un·e artiste ou d'un collectif, qu'il soit encore en cours de recherche ou présenté sous sa forme définitive. En ligne : https://www.maisonfumetti.fr/category/la-case/




Figure 104 : Pages présentant la bande dessinée *Ça va être super*, juin 2025.

L'avant-propos n'est pas signé par la maire de Nantes, Johanna Rolland, mais par Annaïg Plassard, autrice et illustratrice. Le style d'écriture est immédiatement reconnaissable pour qui fréquente la Maison Fumetti : il s'inscrit dans une forme de langage de bédéiste, à la fois familier, décalé et réflexif. Sans adopter le ton solennel habituel des textes institutionnels, il traite pourtant d'un sujet grave — le réchauffement climatique — avec ironie, lucidité et engagement.

Loin de tout didactisme, ce langage joue sur une double adresse : il capte le lecteur par une complicité humoristique : « les BD sont terminées, le problème du réchauffement climatique est réglé merci et bravo ! », tout en l'entraînant vers une réflexion profonde sur le rôle de la fiction dans la mobilisation collective. Cette manière d'écrire conjugue légèreté de ton et sérieux du propos, en assumant la puissance politique des récits sans jamais se départir d'une forme de modestie ou d'autodérision. Comme l'écrit Annaïg Plassard :

> « Cet ouvrage à lui seul ne va pas régler les problèmes immenses dans lesquels l'humanité s'est emberlificotée. Mais il représente une tentative, ou plutôt huit tentatives, de se raconter des histoires qui mèneront à l'action. » (*Ça va être super*, juin 2025.)

Ce langage narratif hybride, entre manifeste et blague de couloir, est emblématique d'une culture bédéiste contemporaine qui rejette les hiérarchies traditionnelles du discours tout en s'autorisant à prendre part aux débats publics, à sa manière — avec ses outils : la narration, l'image, l'émotion.

> Nous avons devant nous des décisions si difficiles à prendre qu'il faudra une furieuse dose d'enthousiasme, de colère, de désir, d'indignation et de joie pour surmonter l'inertie du statu quo ! Or, les faits seuls ne sont pas à même de produire de telles émotions, sinon nous aurions déjà agi... Pour pousser à l'action, il nous faut le fil qui relie les faits en leur donnant du sens, ce fil qui tisse les histoires. »

Ce qui relie ces deux acteurs, c'est une volonté commune : du côté de Nantes Métropole, l'envie de communiquer les mesures prises en matière de transition écologique ; du côté de la Maison Fumetti, la capacité à raconter des histoires en mêlant humour et illustration.

On entre ainsi directement dans les récits écrits et illustrés par les huit auteurs et dessinateurs.

Si l'on prend en compte la structure du livre, il n'est pas facile, à la première lecture, de saisir immédiatement à quoi chaque histoire fait référence. Les explications viennent après les récits : on apprend alors que les auteurs se sont appuyés sur les grandes thématiques du Plan Climat Air Énergie Territorial (PCAET) de Nantes Métropole.

Aussi, il est important de rappeler que Nantes, gouvernée par une alliance écologiste et socialiste, est une ville engagée dans la transition écologique, qui se prépare aux prochaines élections municipales prévues pour mars 2026. Cette publication s'inscrit donc clairement dans une stratégie de communication politique, intégrée à la diffusion de la politique environnementale de la ville.

Vers les dernières pages du livre-recueil, le processus de création est davantage explicité. Il est question de la composition et du choix des histoires sélectionnées à l'issue d'un appel à projets, encadré par un jury de sélection comprenant notamment David (artiste-auteur, collectif Oasis 4000). Sa participation est d'ailleurs mentionnée dans les remerciements.

Il est donc probable que les propositions aient été évaluées selon des critères à la fois artistiques, éditoriaux et thématiques, définis par les responsables du projet. La direction artistique conjointe de Nantes Métropole, Thierry (Maison Fumetti) et Annaïg Plassard, ainsi que la coordination éditoriale assurée par cette dernière, indiquent un cadre de sélection structuré et concerté.

Le livre se termine par une brève présentation de chacun des auteurs et autrices, tous installés à Nantes. Ces notices offrent non seulement des précisions sur leur activité professionnelle (par exemple : « Margaux Manchon est une illustratrice nantaise qui aime écrire des BD rigolotes en

s'inspirant du réel. »), mais aussi un aperçu de leur univers graphique et narratif : « Ses personnages ont des airs penauds, des nez massifs, et gravitent dans des situations absurdes et pathétiques. » On y trouve également des informations plus personnelles, souvent formulées dans un registre décontracté et complice, typique, ici encore, de l'univers de l'autoédition ou de la micro-édition :

> « Sur les réseaux sociaux, sous le nom de @chatnoirchatblanc, elle aime explorer avec humour des thématiques comme l'anxiété, les relations sociales et le féminisme dans des récits plus ou moins autobiographiques. »

Enfin, ces présentations mentionnent leurs projets en cours :

> « En septembre 2025 sortira sa première BD aux éditions L'Agrume. En attendant, elle produit et expose des sérigraphies, risographies et micro-éditions dans des festivals et marchés. Mais la plupart du temps, vous pouvez la trouver en train d'errer sur les réseaux. »

Ces portraits d'auteurs prolongent l'esprit général du livre : ancrage local, ton décalé, rapport libre à l'autobiographie, et articulation entre engagement, humour et esthétique DIY. Ils contribuent à situer les récits dans une scène nantaise active et diversifiée, tout en affirmant une proximité avec les lecteurs.

> « Accompagnée par Maison Fumetti, la collectivité a proposé à huit autrices et auteurs de raconter, pas seulement les constats alarmants, mais surtout les sujets d'action qui s'ouvrent devant nous. C'est le fruit de leur travail que vous avez découvert dans cet album. Des œuvres empreintes d'espoir, d'humour, de créativité et d'esthétique. Toutes porteuses d'une belle poésie qui fait du bien. »

Si les auteurs et autrices liés à la maison Fumetti auprès desquels j'ai enquêté n'ont pas évoqué ce projet, il s'agit ici d'en rendre compte à titre indicatif. L'association est hébergée par la municipalité de Nantes, à côté et au-dessus d'une de ses bibliothèques, elle est sollicitée pour contribuer à un ouvrage estampillé « ville de Nantes » auquel j'ai eu accès comme tout visiteur de la bibliothèque de la Manufacture. On comprend alors que ce projet résulte d'un partenariat étroit entre Maison Fumetti et Nantes Métropole, dans lequel la collectivité donne carte blanche à une structure culturelle pour piloter un travail de création. Cela implique une rémunération éthique des auteurs, une coordination éditoriale assumée, et une diffusion gratuite de l'ouvrage auprès du public.

*Distribution et exposition d'un ouvrage au « parcours éditorial un peu inédit*[182]

Dès lors, il est impossible de ne pas penser que lorsque les auteurs sont rémunérés comme ils et elles le méritent, ils et elles peuvent laisser libre cours à leur créativité. Lorsque la distribution fonctionne bien, ils peuvent faire connaître leur nom et leur travail à un large public grâce à un réseau efficace.

Par ailleurs, il est aussi possible de penser que la mairie de Nantes, à travers Nantes Métropole, n'agit pas seulement comme un financeur, mais comme un acteur culturel à part entière dans le champ éditorial de la bande dessinée : producteur, prescripteur, coordinateur artistique et médiateur entre des artistes, des institutions et des publics. Ce rôle s'inscrit dans une tendance plus large à l'institutionnalisation progressive de la bande dessinée comme outil de narration territoriale et de médiation publique. Le livre *Ça va être super* est ainsi à la fois un objet culturel, un dispositif de communication politique, et un levier de reconnaissance artistique locale.

Ce type de projet préfigure une nouvelle manière pour les institutions de s'engager dans la création artistique, en associant communication publique, soutien à la scène locale et narration collective. Peut-être est-ce là une forme émergente d'édition publique territoriale, où la bande dessinée devient à la fois un outil de sensibilisation, un support d'action et un levier de reconnaissance pour les artistes du territoire.

Si tel est le cas, il convient de s'interroger sur l'emploi spécifique des salariés de l'association Maison Fumetti : la coordination de projets éditoriaux pour le compte de Nantes Métroploe fait-elle partie de la description de leur fiche de poste ?

## 4. Que transforme-t-on réellement dans les conditions de production artistique à Nantes ?

Que transforme-t-on réellement dans les conditions de production artistique à Nantes ? S'agit-il d'une transformation des lieux de création ? Des formes artistiques elles-mêmes ? Ou d'un

[182] https://www.maisonfumetti.fr/fumetti2025-tr2/ *op.cit.*

changement plus large, lié aux modes d'organisation de la production ? Ces interrogations nous amènent à formuler une hypothèse : ce que nous observons, ce n'est pas seulement une évolution, mais un véritable mécanisme d'adaptation aux logiques contemporaines de la création urbaine qui modifie en profondeur la nature de l'œuvre, le rôle de l'artiste et son rapport au territoire.

En effet, les groupes d'artistes étudiés — issus du street art ou de la bande dessinée — ne se contentent pas de produire des œuvres : ils expérimentent des formats alternatifs de diffusion, de visibilité et de partage avec le public. À travers des performances scéniques, des expositions participatives ou des événements hybrides, ils investissent des lieux transformés et reconvertis dans le cadre d'un « urbanisme culturel ».

Ce phénomène ne se limite pas à Nantes : on le retrouve aussi à Grenoble, par exemple. Ces expérimentations s'inscrivent dans des espaces urbains en constante reconfiguration, souvent qualifiés d'équipements culturels intermédiaires ou de lieux-laboratoires. Leur fonctionnement repose sur une logique de test, d'essai, de mise à disposition temporaire — autant pour les artistes que pour les publics. Il devient alors difficile d'anticiper quelles œuvres ou quels artistes resteront visibles à long terme ou même si l'objectif de l'ouverture des lieux est vraiment une plus-value artistique.

Cependant, l'ouverture des lieux à un usage culturel partagé, et plus largement à une appropriation ordinaire par les habitants est devenue une constante. Le public « prend l'habitude » de fréquenter ces lieux, au rythme des événements. Il n'est pas à exclure que le public change également de regard sur l'art et que ce dernier devienne à ses yeux une pratique ordinaire, un métier comme un autre. Ainsi, la présence continue des artistes dans la ville constitue un autre fondement essentiel de cette transformation culturelle. Les artistes nantais bénéficient d'un accès à des lieux où ils peuvent être sollicités et financés. Cela peut passer par des collectifs (comme Bonus ou l'Atelier des artistes), par le soutien à la location d'un local, ou encore par une valorisation symbolique dans des réseaux professionnels. La carte des collectifs sans lieu propre, dessinée par Maël, montre bien la différence entre reconnaissance locale et visibilité publique.

Toutefois, les lieux eux-mêmes, quand ils existent, sont précaires. Ils changent de fonction, d'usagers, voire disparaissent. Le cas de la librairie installée temporairement dans le hall du Lieu Unique en est un bon exemple : malgré un concept fort et une excellente sélection en bande dessinée, elle n'a pas résisté économiquement et a fermé en décembre 2019 après dix-huit ans de

présence. D'autres événements mentionnés dans cette thèse comme « Manu Manu » ou « Catch » n'ont, quant à eux, jamais eu d'ancrage spatial stable. Cette instabilité spatiale produit une forme d'itinérance de la visibilité artistique, dans laquelle les artistes s'ajustent sans cesse aux opportunités d'un contexte en mouvement. Les collectifs jouent ici un rôle-clé : ils organisent des formes d'entraide et de mutualisation, tout en mettant en avant des valeurs spécifiques (innovation, renouvellement, ouverture…).

Cette dynamique participe d'un projet municipal plus large, qui vise à prolonger la présence des habitants et des touristes dans l'espace public à travers une série d'activités culturelles disséminées. C'est dans ce cadre que les artistes sont intégrés aux politiques culturelles de la ville. Les effets sont notables dans des productions concrètes, comme le numéro spécial de la revue 303 consacré à la Loire, où plusieurs auteurs nantais ont proposé une relecture sensible du fleuve, ou encore dans l'ouvrage *Ça va être super !* commandé par la ville, autour de ses engagements environnementaux.

Dans ces deux cas, les artistes locaux sont mobilisés pour co-produire un récit de la ville, ancré dans l'actualité de ses propres transformations.

# Conclusion générale

Dans une ville façonnée par les transformations qui marquent la transition postindustrielle dans l'aménagement, les artistes, pivots dans ces mutations, sont-ils appréhendés dans leur rapport conjoint à ce qu'ils créent et aux lieux où ils ancrent leurs pratiques ? À l'heure où la ville postindustrielle se recompose à travers de profondes transformations de l'aménagement urbain, cette recherche s'est attachée à interroger la place des artistes en tant que pivots de ces mutations, dans leur rapport indissociable à la création et aux espaces où leurs pratiques s'ancrent. Telle est l'interrogation initiale sur laquelle cette recherche repose. Cette question a orienté notre positionnement dans les théories urbaines, où les artistes occupent une place centrale, et dans les discours contemporains sur les transformations urbaines. En dépit de cette importance de traitement, leurs pratiques artistiques et/ou urbaines demeurent le plus souvent analysées à distance, à travers leurs effets économiques (art et culture comme ressource). Ainsi, le plus souvent, dans les études urbaines, les manières de faire et d'interagir, les conditions concrètes de production et les expériences vécues qui accompagnent l'acte de création, restent largement subalternes.

À partir de ce constat, la construction d'un cadre analytique a pris une forme autour de l'idée de replacer les artistes dans une articulation avec ce qu'ils créent et les lieux où ils créent. Cela nous a conduit à construire une approche de la ville et de l'art resserrée autour d'un lien qui existe entre les artistes, la production d'une forme artistique particulière et l'espace dans lequel cette création prend vie.

Dans ce contexte, une interrogation sur les liens entre la logique de production urbaine et celle de la création artistique a naturellement émergé. Cette réflexion s'inscrit dans la continuité des travaux d'Henri Lefebvre sur la production de l'espace, ce dernier n'étant jamais considéré par le philosophe et géographe comme un simple support matériel, mais comme le résultat d'un ensemble de pratiques, de représentations et de relations sociales. Dans le prolongement des

analyses contemporaines de la notion d'espace, l'emploi du terme de fabrique, Devisme (2014) introduit un déplacement majeur : il déplace l'attention du résultat (la forme urbaine, le plan achevé) vers le processus et les actions collectives par lesquelles la ville se construit. C'est cette perspective dynamique que nous nous sommes proposés de rejoindre.

À partir des années 1980, en effet, dans le contexte de la transformation des villes industrielles, les artistes ont commencé à être considérés non seulement comme des représentants, mais aussi comme des acteurs producteurs d'espace. Dans cette perspective, la fabrique désigne non seulement un processus collectif d'aménagement, mais un ensemble de relations transformationnelles qui se tissent entre les artistes, leurs créations et le milieu urbain (Devisme 2014).

Dans le cadre de cette recherche, la fabrique renvoie donc à l'articulation entre production artistique et fabrique urbaine**.** De son côté, tout comme la production de savoir située évoquée par Donna Haraway, la création artistique se nourrit de l'expérience d'un lieu, de ses relations sociales et de ses couches historiques. Mais ce processus n'est pas unilatéral : en transformant la perception, les usages et les significations de l'espace, l'art contribue lui aussi à produire la ville**.**

Le postulat de cette thèse a alors consisté à considérer la production artistique comme une pratique située, inscrite dans des lieux, des temporalités et des relations spécifiques. En adoptant cette perspective, le lien étroit entre création artistique et espace urbain a pris la forme d'un rapport à l'espace, à la spatialité de l'art — c'est-à-dire aux espaces dans lesquels et par lesquels il se fabrique — et à la dimension créative des processus de transformation urbaine, envisagés comme des processus vécus, incarnés et produits au quotidien.

En ce sens, la pratique artistique a été abordée comme un mode d'engagement dans l'espace urbain, à travers lequel les artistes expérimentent, transforment et reconfigurent leur environnement. Cette approche a permis de déplacer le regard porté sur l'art dans la ville, en passant d'une analyse centrée sur les effets de l'art à une lecture attentive des gestes, des actes de création et des expériences qui participent à la production de l'espace urbain.

Considérer la production artistique comme une pratique située permet ainsi de comprendre à la fois la spatialité de l'art et la créativité des processus de transformation urbaine**.**

## 1. Les pratiques artistiques situées, un révélateur de la fabrique urbaine

La recherche de l'articulation de l'expérience située des artistes avec les logiques urbaines s'inscrit dans le contexte scientifique des discours contemporains sur la ville créative, qui considèrent la culture comme un levier urbain d'attractivité, d'animation et de médiation. Ces discours tendent à parler de l'art du point de vue des politiques, des dispositifs ou des effets visibles.

Depuis les années 1990–2000 la présence de la culture dans les transformations urbaines s'est progressivement déplacée vers des formes d'intervention expérimentales, souvent ponctuelles, inscrites dans des lieux précis. Ces démarches ne visent pas seulement à produire des œuvres, mais à tester des manières de faire la ville, en intégrant la création artistique au cœur même des processus urbains.

La fin des années 2010 marque un tournant dans la manière d'articuler l'art et l'urbanisme. Divers projets en sont emblématiques, ils proposent une approche nouvelle des espaces en transition dans les villes post-industrielles. Ce sont des sites industriels en mutation (Syctom Ivry), des terrains ou bâtiments vacants en attente de reconversion (Transfert, Nantes), des infrastructures de transport traversant des territoires hétérogènes (tramway, Paris), des territoires ordinaires soumis à des tensions sociales ou symboliques (ANPU).

Le projet TRANS305 à Ivry-sur-Seine, piloté par l'artiste-plasticien Stefan Shankland, en constitue un exemple emblématique. En intégrant l'atelier de l'artiste au chantier du site industriel du Syctom, le projet fait du chantier lui-même un espace de création. L'art y est mobilisé à l'intersection de l'écologie, de l'urbanisme et de l'industrie, non comme une intervention finale, mais comme une modalité de travail inscrite dans la durée du projet urbain**,** révélant les transformations en cours (Shankland 2024).

Dans une autre logique, les démarches d'urbanisme transitoire**,** comme Transfert à Rezé (Pick Up Production, avec la ville de Nantes), reposent sur l'occupation temporaire de terrains ou de bâtiments inoccupés. Ici, la culture accompagne les transitions urbaines en investissant des

espaces en attente de reconversion (Gangloff 2017). Ces projets reposent sur la mise en relation d'acteurs hétérogènes — artistes, opérateurs culturels, aménageurs, habitants, visiteurs — et proposent une ville provisoire qui invite à réfléchir collectivement aux manières de faire la ville avant le projet définitif.

D'autres interventions mobilisent l'art comme outil de lecture sensible des territoires**,** à l'image du parcours du tramway parisien conçu par Patrick Corillon ou des démarches de l'Agence Nationale de Psychanalyse Urbaine (ANPU) (Petit et al. 2016). Par un langage poétique et décalé, ces interventions produisent des diagnostics sensibles des territoires traversés, donnant à voir usages, tensions et imaginaires urbains. Elles ne cherchent pas à transformer physiquement l'espace, mais à rendre perceptible ce qui le traverse et l'affecte. L'intégration de la culture dans le projet urbain où la création artistique agit comme dispositif expérimental, produit des formes d'actions rendant visible et lisible les transformations urbaines et donne corps à une ville relationnelle (Lavadinho, Le Brun-Cordier, et Winkin 2024). Le rôle des artistes comme « sismographes » (Brun-Cordier 2025) y est souligné ; les méthodes d'enquête sensibles (psychanalyses urbaines de l'ANPU, marches exploratoires artistiques, chantiers ouverts) le sont également parce qu'elles donnent une attention particulière au vécu, aux usages, aux conflits et aux atmosphères. Dans l'invitation au public à réfléchir aux manières de « faire la ville » ces approches sont en dialogue avec le droit à la ville et les droits culturels.

Ce déplacement du regard vers les pratiques, les processus, le vécu et le sensible est aujourd'hui partagé par plusieurs champs. Les logiques relationnelles et collectives sur lesquelles reposent ces projets en mettant en relation des acteurs hétérogènes (artistes, habitants, aménageurs, visiteurs) et des dispositifs ouverts au public créent en effet une circulation entre les mondes de l'art, de l'urbanisme, de l'écologie et de la culture.

Cet ensemble demeure toutefois hétérogène : il regroupe des expérimentations très diverses, allant de l'intégration ponctuelle d'artistes dans les projets urbains à des interventions plus critiques ou exploratoires.

Sans constituer un cadre de référence stricte pour cette thèse, cet arrière-plan conceptuel offre un repère permettant de situer, de manière distanciée, les croisements actuels entre création artistique, usages urbains et modes de transformation territoriale. C'est sur un tel socle qu'il

devient possible d'envisager l'analyse des pratiques artistiques de l'intérieur, c'est-à-dire depuis le point de vue des artistes et de leurs pratiques ordinaires, les réseaux qu'ils forment, des conventions avec lesquelles les pratiques sont élaborées et des relations qui structurent la production.

La structuration récente du mouvement de l'urbanisme culturel témoigne d'ailleurs effectivement de la volonté de certains professionnels d'identifier et de rendre visibles un ensemble de pratiques situées à l'intersection de la culture et de l'aménagement. Il s'agit d'une rupture nette avec les formes classiques d'intégration artistique — commande publique, 1 % artistique[183], art de l'embellissement. Ici, l'art ne relève plus de la finition mais devient un outil d'enquête, d'écoute et de transformation**,** mobilisé en amont comme en aval des projets urbains. Ses praticiens revendiquent un déplacement méthodologique : passer d'un art posé sur la ville à un art intégré dans les processus, mobilisé pour comprendre, révéler, négocier ou accompagner les situations urbaines.

Au regard de cette thèse, nul doute qu'un tel changement de perspective concerne la fabrique urbaine en propre. Celle-ci se trouvant à la croisée des actions de l'aménageur, de la municipalité avec des acteurs privés qui forme une gouvernance à même de rendre la gestion possible et permettent un surcroît de fluidité, de lien entre les actions en elles-mêmes.... Tout ceci implique également de restituer à l'aménagement urbain la part habitante, en l'occurrence celle de l'artiste. En tant qu'habitant et force de structure des productions qui l'environnent, cette prise en compte nous a demandé l'élaboration d'un prisme particulier capable de considérer conjointement la ville et le créateur que nous nommons artiste habitant.

En l'occurrence, il s'agit de considérer d'un côté les discours (ville créative, attractivité, dynamisme, communication territoriale), et de l'autre la réalité vécue des artistes (précarité, bricolage, pratiques situées, contraintes). C'est précisément dans ce contexte hybride que notre lecture de la ville en mutation, depuis l'expérience des artistes, se fait et nous a permis d'exprimer

---

[183][183] Le Ministère de la culture rappelle « l'obligation de décoration des constructions publiques », communément appelée « 1% artistique » consulté le 30 janvier 2026, en ligne https://www.culture.gouv.fr/thematiques/arts-plastiques/commande-artistique/Le-1-artistique.

notre problématique : En quoi et comment des pratiques artistiques interviennent-elles dans la fabrique urbaine ?  Comment l'expérience vécue des artistes — dans leur vie quotidienne, leur travail et leurs trajectoires — structure-t-elle un rapport à la ville, et que nous dit ce rapport de la production urbaine contemporaine ?

## 2. Point d'entrée par l'artiste comme créateur et habitant de la ville en mutation

Le choix de faire reposer l'observation de la fabrique urbaine contemporaine sur des pratiques artistiques situées et donc incarnées, implique un déplacement du regard par rapport aux approches classiques de l'urbanisme et des études urbaines, souvent centrées sur les dispositifs, les politiques publiques ou les formes urbaines stabilisées. Il s'agit ici en effet de comprendre comment des pratiques artistiques ordinaires participent à la production et à la transformation de l'espace urbain, à travers leurs conditions concrètes d'exercice, leurs ancrages spatiaux et leurs expériences vécues.

Afin de structurer cette démarche, la recherche déployée ici s'est appuyée sur la construction progressive d'un dispositif analytique articulé autour de quatre piliers qui permettent de tenir ensemble des dimensions habituellement dissociées dans la littérature.

Le premier pilier concerne la spatialité située des pratiques artistiques. Il repose sur l'idée que les pratiques artistiques ne se déploient jamais dans un espace abstrait, mais s'inscrivent dans des lieux précis, des contextes urbains concrets et des configurations spatiales spécifiques. Ce pilier permet d'analyser la manière dont les artistes investissent, parcourent et produisent l'espace urbain, en tenant compte des lieux de création, de diffusion et de sociabilité qui structurent leurs pratiques.

Le deuxième pilier porte sur l'expérience vécue et sensible des artistes, entendue au sens pragmatiste et phénoménologique. En s'appuyant notamment sur la notion d'expérience, ce pilier permet de saisir comment les artistes font l'expérience de la ville dans leur quotidien, à travers leurs gestes, leurs trajectoires, leurs perceptions et leurs relations. Il ouvre ainsi l'analyse à des

formes de transformation urbaine micro, ordinaires et souvent peu visibles, inscrites dans les usages, les récits et les perceptions.

Le troisième pilier s'intéresse aux conditions sociales et organisationnelles de la production artistique, en mobilisant une lecture en termes de chaînes de coopération. Il permet de replacer les pratiques artistiques dans les réseaux d'acteurs, les collectifs, les lieux, les cadres économiques et les dispositifs institutionnels qui rendent la création possible. Ce pilier met en évidence les logiques de précarité, de coopération et d'ajustement qui structurent les mondes professionnels étudiés.

Enfin, le quatrième pilier concerne le rapport entre pratiques artistiques et fabrique urbaine, à travers une analyse des modalités d'intégration des artistes dans les dispositifs urbains et culturels. Il permet de comprendre comment les pratiques artistiques entrent en compatibilité, ou en tension, avec les logiques de projet, de gouvernance et de programmation qui organisent la production de la ville contemporaine.

La jonction de ces quatre piliers constitue le cœur du dispositif analytique de la thèse. Elle permet de passer d'une lecture strictement structurelle de la ville à une approche attentive aux expériences vécues, tout en évitant de réduire les pratiques artistiques à de simples expressions individuelles ou symboliques. Ce cadre a en outre rendu possible une analyse située des pratiques de street art et de bande dessinée, choisies comme terrains empiriques en raison de leurs rapports différenciés à l'espace urbain, à la visibilité et aux institutions.

*Street art et bande dessinée à Nantes*

Inscrite dans le mouvement plus large de l'urbanisme culturel, qui soutient l'art et la culture de façon intégrée à l'aménagement du territoire, l'analyse de pratiques artistiques situées telles que le street art et la bande dessinée prend, dans ce contexte, tout son sens. Le choix de ces deux domaines ne repose ni sur une proximité esthétique, ni sur des rapports identiques à l'espace ou aux formes de soutien public. Il tient au contraire à leur capacité à constituer deux prismes distincts, deux postes d'observation d'une ville qui mise sur l'art pour se transformer.

Si le street art et la bande dessinée sont aujourd'hui fréquemment mobilisés dans l'aménagement urbain, que ce soit à des fins d'embellissement, de valorisation de l'image de la ville ou d'animation des espaces, leur mise en regard révèle un fort potentiel heuristique. Ces deux arts parviennent à

faire ressortir des différences et des ponts, notamment à travers les lieux. L'analyse comparative permet ainsi de saisir comment des pratiques artistiques distinctes produisent des rapports différenciés à l'espace urbain, à la visibilité et à l'institutionnalisation.

La bande dessinée et le street art apparaissent, au même titre, comme des moyens de comprendre la ville et ses mutations, au-delà de toute considération strictement esthétique. Interroger la structuration située de ces pratiques, et en particulier leurs interactions avec les lieux, permet de donner à voir des formes de transformation urbaine qui ne relèvent pas uniquement des politiques ou des projets, mais des usages, des expériences et des relations que les pratiques artistiques engagent dans le quotidien urbain. C'est en ce sens que le terrain nantais, combiné à l'analyse croisée du street art et de la bande dessinée, a constitué un contexte particulièrement fécond pour mettre à l'épreuve le dispositif analytique de cette thèse.

Notre angle de recherche repose donc sur l'articulation entre la production artistique et la fabrique urbaine envisagée à travers l'expérience vécue des artistes. Saisir ces expériences c'est interroger à la fois les conditions de création, les formes de sociabilités, les rapports sensibles aux lieux et les logiques spatiales à travers lesquelles la ville se fabrique et se transforme.

## 3. Des pratiques artistiques nourries par l'espace urbain et capables de le transformer

Le cadre analytique choisi pour aborder l'expérience vécue des artistes et les réseaux de coopération dans lesquels leurs pratiques s'inscrivent, s'organise en croisant la dimension située de la connaissance et de la pratique, la dimension expérientielle et sensible de la création artistique, et la dimension collective et relationnelle de la production artistique. Un tel cadre permet d'aborder le terrain non comme un simple espace d'observation, mais comme un ensemble de situations, de pratiques et de relations au sein desquelles la production artistique et la production de l'espace se co-construisent. À travers l'étude des pratiques de street art et de bande dessinée, il a ainsi été possible de déplacer le regard : plutôt que de considérer l'art comme un facteur exogène intervenant sur la ville, l'enquête a montré que les pratiques artistiques

constituent des modes spécifiques d'engagement dans l'espace urbain, à la fois nourris par celui-ci et capables de le transformer.

### 3.1. Ce que disent les pratiques des conditions concrètes de production artistique urbaine

Trois facteurs structurent la pratique artistique en milieu urbain. D'abord des conditions de travail marquées par la précarité. Puis, une production artistique inscrite dans le triangle art-artisanat-technicité enfin la mobilisation quasi spontanée des éléments spatiaux accompagnée d'une observation nuancée de l'espace. Cartographier la présence de sa pratique en ville se fait, par conséquent, de façon naturelle, révélant chez les street artistes des références territoriales qui soulignent une habitude d'arpenter, d'observer, de veiller. Le territoire, et en particulier la rue, est en effet essentielle dans l'acte de création et dans la visibilité de l'œuvre

#### a. Les artistes se rassemblent en collectif pour lutter contre la précarité

La discussion de la production artistique étant envisagée comme une chaîne de coopération (Becker 1988) ancrée dans des dynamiques sociales et spatiales, il devenait pertinent d'observer des collectifs plutôt que des individus isolés. Ces collectifs permettent de saisir concrètement comment les processus de création s'inscrivent dans des réseaux de relations, des lieux, des temporalités et des infrastructures partagées. Dans un contexte où les artistes sont confrontés à la précarité, pousse les collectifs favorisent l'invention ou le bricolage de stratégies professionnelles. Ils représentent une réponse pragmatique à des conditions de production incertaines.

L'enquête met par ailleurs en évidence une place sociale des artistes marquée par une double dynamique de reconnaissance et de dépendance, qui structure profondément leurs conditions de production en milieu urbain. Les artistes ne sont ni extérieurs ni centraux : ils occupent une position intermédiaire. Ils sont reconnus et sollicités, mais demeurent aussi fragiles. La Maison Fumetti constitue, à cet égard, un exemple structurant. Cette structure locale, fondée et maintenue par des auteurs et autrices de bande dessinée, s'inscrit dans une logique d'autosuffisance et

d'autonomie, proche de l'esprit du DIY. Les initiatives qu'elle développe, mêlant création artistique et dimension sociale, en sont des indices révélateurs.

### b. L'intégration des artistes aux dispositifs urbains comme facteur de transformation des pratiques artistiques

L'intégration des artistes dans les dispositifs urbains s'opère également à travers la commande et la médiation, qui reconfigurent les conditions de la création.

La commande, qui peut être un facteur de réduction de la liberté des street artistes, impose un cahier de charge dont le cadre empiète sur la liberté créative. Mais les street artistes y sont parfois contraints pour échapper à la précarité. A l'inverse, pour certains artistes (comme Thibaud) le lien avec l'institution et l'assurance d'une rémunération que constitue la commande, représentent une garantie de pratiquer son art, y compris lorsqu'il s'agit de participer à des séances d'initiation au street art (Chtiiing ! Les journées nantaises de la créativité.) La commande apparaît ainsi comme une ressource ambivalente, ouvrant des possibilités de subsistance tout en introduisant des formes de cadrage et de normalisation des pratiques.

Dans un registre proche, l'inscription des pratiques artistiques dans des lieux spécifiques constitue un vecteur central de leur intégration dans la fabrique urbaine. Formes concertées de création artistique, street art et bande dessinée d'auteur sont des pratiques artistiques essentiellement rattachées à des lieux. L'importance des lieux est telle qu'elle est soulignée par les artistes eux-mêmes. Dans le sens qu'ils donnent aux lieux, subsiste aussi la recherche d'un atelier mais aussi la rencontre de ses pairs et la prise de contact avec l'institution urbaine. Les lieux de création deviennent ainsi des interfaces entre pratiques artistiques, réseaux professionnels et politiques culturelles urbaines, autrement dit un point clé qui fait le pont entre bande dessinée et street art. Si ces deux milieux demeurent socialement dissociés, pour chacun d'eux, les lieux font interface parce qu'ils organisent visibilité, commandes, événements, médiation, etc. L'intégration des artistes dans la fabrique urbaine ne se fait pas sans effets sur les pratiques elles-mêmes : elle reconfigure les temporalités, les formes de travail et les attentes adressées à la création.

L'enquête met en évidence une tension entre reconnaissance et dépendance : à mesure que les artistes gagnent en visibilité et en légitimité institutionnelle, leurs pratiques s'inscrivent plus fortement dans des cadres qui conditionnent leurs modalités d'action. De fait, l'accès à la visibilité

publique implique une adaptation des pratiques à des formats, des temporalités et des usages attendus, introduisant une tension entre expression artistique et normalisation.

### c. Deux manières de faire ville : pratique de la bande dessinée et écosystème de production

L'analyse de l'expérience des auteurs de bande dessinée permet de dégager un rapport à la ville essentiellement relationnel. Les auteurs de bande dessinée représentent leur inscription urbaine de façon relationnelle. Leur ville est faite de réseaux professionnels, lieux culturels, événements, relations. Nombre de ces points d'ancrage existent sans lieux physiques. Par ailleurs, ils formulent peu de discours explicites sur la mutation urbaine.

Pour les auteurs et autrices de bande dessinée, la ville apparaît moins comme un espace en transformation morphologique que comme un écosystème de production et de sociabilité, structuré par des réseaux, des lieux relationnels et des conditions de travail. La perception d'une ville dans laquelle les artistes vivent ne correspond pas toujours à la ville telle qu'elle a été planifiée. Chez les auteurs de bande dessinée la transformation est indirecte, via les réseaux et les usages. Les transformations mises en évidence par cette recherche ne relèvent pas d'une modification directe des formes urbaines, mais de transformations indirectes, opérant à travers les usages, les relations et les représentations de la ville.

### d. Le geste artistique comme lecture processuelle de la ville

Le street art offre une lecture spécifique des transformations urbaines, fondée sur l'attention portée aux processus plutôt qu'aux formes stabilisées. Le geste artistique urbain se déploie dans un espace marqué par l'incertitude, entre tolérance et régulation. Le travail de l'artiste urbain consiste à œuvrer dans les interstices et à se réapproprier la ville. En l'occurrence, il s'agit pour l'artiste de se maintenir en équilibre entre la tolérance de la ville et ses efforts de régulation. Les murs partagés et les ateliers mutualisés constituent autant de réponses stratégiques à cette « économie de l'incertitude ». La souplesse des artistes, entre formel et informel, entre légal et illégale leur garanti la liberté de création.

Chez les street artistes la ville est perçue comme un chantier, processus, déplacement permanent ; l'analyse de leurs cartes le souligne. Ils sont en constante recherche de nouveaux lieux. À travers leur geste artistique, les street artistes produisent donc une lecture processuelle et tactique de la ville, dans laquelle la transformation urbaine est appréhendée comme un mouvement permanent plutôt que comme une forme figée.

Cette recherche est bien évidemment à distinguer du regard gestionnaire, que constitue une manière d'appréhender la ville à partir de dispositifs de planification, de programmation et de gestion des usages, privilégiant des formes stabilisées, des fonctions identifiées et des objectifs mesurables. Cet écart explique pourquoi certaines transformations urbaines mises en évidence par les pratiques artistiques demeurent peu visibles dans les lectures gestionnaires de la ville : elles relèvent moins de formes planifiées que de processus vécus, inscrits dans les gestes, les usages et les relations.

### e. Portées transformatrices des pratiques artistiques : articulation des niveaux

La capacité transformatrice des pratiques artistiques se déploie dans l'articulation entre structures et expériences. C'est dans l'articulation entre les cadres matériels, organisationnels et institutionnels de la création et les expériences vécues, les gestes et les relations situées des artistes, que se manifeste la capacité des pratiques artistiques à transformer les territoires.

Les pratiques artistiques comme le street art et la bande dessinée participent activement à la transformation du territoire urbain. Elles ne se révèlent pleinement que lorsqu'on les observe à travers ces deux prismes complémentaires : d'un côté, la fabrique du monde de l'art qui met en lumière les cadres matériels, organisationnels et institutionnels de la création ; de l'autre, le monde vécu de la fabrique qui donne accès à l'expérience sensible, aux gestes et aux relations situées des artistes. C'est dans l'articulation de ces deux niveaux — structurel et expérientiel — que se manifeste la capacité des pratiques artistiques à transformer les territoires, non pas seulement dans leurs formes visibles, mais dans leurs dynamiques vécues et partagées.

Par conséquent, la visibilité offerte par les dispositifs culturels municipaux constitue un tournant dans la trajectoire des artistes urbains. À Nantes la politique culturelle accompagne les collectifs d'artistes dans leur pratique par le biais de dispositifs urbain (ouverture des murs accessible,

intégration des murs légaux). La succession de démarches menée par les collectifs d'artistes (structure culturelle comme Pick up production, collectif d'artistes comme Sans Pression, Plus de Couleur) avec la ville pour multiplier les murs légaux est un fait. Cette tolérance voir cette inclusion, influence et encourage les artistes en allant parfois jusqu'à façonner leur avenir dans la pratique (création de collectif autour de murs tolérés, exemple de Plus de Couleur).

Par ailleurs, les artistes urbains rendus visibles par les dispositifs municipaux peuvent devenir sollicitables pour intervenir dans des projets d'aménagement urbain. Les exemples de Bruxelles, Marseille, Paris où les artistes sont consacrés par les institutions locales en témoignent (Olive-Alvarez 2022). Cette consécration est à double tranchant, d'une part c'est la promesse d'une émancipation économique pour certains artistes, mais d'autre part il s'agit d'une forme de domestication. Ils ne sont pas sollicités pour œuvrer comme artistes mais pour intervenir comme médiateurs, facilitateurs sociaux.

Ce déplacement de la création d'une œuvre matérielle vers des missions d'accompagnement ou d'intervention dans le cadre des dispositifs créatifs, dans le cas du street artistes nantais, renvoie le rôle des artistes à celui de professionnels de l'art ou « professionnels du sensible » (Ruestchmann 2025), dans le sens où le travail se déplace de la création d'une œuvre matérielle (œuvrer) à celles des acteurs de l'urbain qui composent, co-construisent ou délèguent une partie de leurs missions à ces dispositifs.

Ce déplacement du geste artistique vers des fonctions de médiation et d'accompagnement met en lumière une transformation plus large du rôle des artistes dans la ville contemporaine.

Parallèlement, les lieux de création sont des opérateurs de transformation urbaine, Les artistes participent à la fabrique à partir du lieu où ils travaillent : qu'il soit un artiste travaillant dans l'espace public, tel qu'un street artiste ou un auteur de bande dessinée produisant des livres contribuant à la transformation de la ville par l'endroit où il exerce son art. L'outil d'analyse déployé, qu'il s'agisse d'un auteur de bande dessinée en atelier, ou d'un street artiste dans l'espace public, démontre que le territoire dans lequel il travaille agit de multiples façons. D'un point de vue méthodologique, la thèse a cherché à se concentrer sur une analyse fine d'exemples précis. Elle montre comment la présence dans une ville peut provoquer des bifurcations dans les

trajectoires économiques et esthétiques des artistes, notamment à travers les rencontres et l'inscription dans un territoire. Cette recherche a montré que la question des lieux de création ne peut être réduite à leurs seules propriétés fonctionnelles ou programmatiques. À partir de l'expérience des artistes, les lieux apparaissent comme des configurations ouvertes, faites de contraintes, d'opportunités et de contingences, avec lesquelles les pratiques artistiques composent. Ainsi on parle d'une porosité vie/travail, usage des lieux, dépendance aux réseaux.

### 3.2. Écosystème artistique local et formes différenciées de rapports à la ville

On peut dire que l'artiste change la ville et se redéfini lui-même dans ses conditions de création à son contact. Cette transformation mutuelle se fonde sur un ensemble de micro transformation concrète entre art, travail et territoire. Pour l'artiste, entrer en ville, c'est aussi entrer dans une carrière. En observant la façon dont les artistes s'inscrivent dans la ville, on peut mieux comprendre comment ils envisagent leur métier.

Ainsi, qu'il soit question de complément de revenu pour les bédéistes ou de la précarité liée au street art, un domaine artistique insuffisamment structuré pour permettre une réelle professionnalisation, les trajectoires des artistes révèlent des formes d'appropriation de la ville. Cette appropriation passe par des « épreuve de soi » (Le Coq 2009) qui traduise l'entrée de l'artiste dans le lieu, parallèlement à ses progrès : Plus l'artiste s'inscrit, plus il se révèle et gagne en reconnaissance.

Lieux et œuvres sont lié : les streets artistes parlent de « zoner » quand il s'agit de se mettre en quête d'une surface inspirante. En l'occurrence c'est le mur qui « fait œuvre », comme le déclare Abel. Que le rapport au mur soit légal, illégale ou institutionnel, il désigne toujours un rapport situé à la ville. Il en va différemment pour la bande dessinée dont la circulation est définie par le cadre éditoriale (distribution/diffusion par des canaux établis).

Le quartier d'implantation de Maison Fumetti compte beaucoup pour ses fréquentant. Ses locaux sont fournis par la ville, ils voisinent des bars dans lesquels se tiennent des ateliers participatifs. (Atelier Manu Manu : mise en relation des auteurs confirmés avec des aspirant à la bande dessinée). C'est le festival annuel organisé dans les locaux de la manufacture des Tabacs dont Fumetti occupe un étage, qui fédère une grande partie de la profession.

Si l'exemple de Maison Fumetti met en évidence l'importance de l'ancrage local et des sociabilités de proximité, il invite également à interroger les conditions plus générales qui rendent ces implantations possibles. À Nantes, l'écosystème artistique s'est en effet construit en étroite articulation avec une politique urbaine portée par les mandats socialistes successifs depuis la fin des années 1970, faisant du lieu un opérateur central de la production artistique. Autrement dit ce que Nantes permet (accessibilité, réseaux, lieux, continuités), ce qu'elle limite (valorisation du local, filtrage implicite, dépendance aux dispositifs), tient à une articulation spécifique entre morphologie urbaine, gouvernance locale et politique culturelle.

L'écosystème artistique nantais s'inscrit dans une configuration urbaine et politique spécifique. Bien que Nantes ne présente pas les caractéristiques morphologiques d'une ville à forte valeur ajoutée patrimoniale, cette relative absence d'architecture remarquable a favorisé une plus grande plasticité des politiques urbaines et culturelles.

Cette innovation se traduit dans le champ artistique par un paysage culturel présenté comme inclusif, fondé sur des réseaux accessibles et une forte structuration par les lieux. À Nantes, le lieu apparaît souvent comme un préalable à l'inscription dans l'écosystème artistique : il conditionne l'accès aux réseaux, la visibilité et les formes de reconnaissance. Si cette configuration permet l'émergence de pratiques situées et de sociabilités durables, elle tend également à valoriser le local comme norme implicite.

Dans ce contexte, l'art ne se contente pas d'occuper l'espace urbain ; il participe à la production de contexte, au sens où l'entend Paul Ardenne, en rendant lisibles les tensions entre projet politique à forte valeur ajoutée sociale et culturelle, ancrage territorial et conditions concrètes de la création artistique.

## 4. L'artiste habitant : un effet ambivalent de l'intégration des artistes dans la fabrique urbaine

L'analyse des pratiques artistiques situées permet de comprendre que l'intégration croissante des artistes dans la fabrique urbaine contemporaine fait émerger une figure spécifique : celle de l'artiste habitant. Cette figure ne correspond ni à un statut formel, ni à une catégorie institutionnelle stabilisée, mais à une configuration de pratiques et de positions produite par

l'articulation entre résidence, ancrage territorial et modalités d'intervention artistique dans la ville.

L'enquête montre que les artistes étudiés sont de plus en plus sollicités à l'échelle de l'agglomération, tant pour des projets artistiques que pour des actions de médiation, d'animation ou d'accompagnement. Cette intégration territoriale permet aux artistes de circuler dans la ville, d'accéder à des ressources et de stabiliser partiellement leurs conditions d'existence. Dans de nombreux cas, les revenus liés à la médiation, aux ateliers ou aux commandes publiques deviennent plus structurants que ceux directement issus de la production d'œuvres.

Cette dynamique révèle un effet ambivalent. D'un côté, l'intégration de l'artiste habitant dans les dispositifs urbains contribue à dépasser certaines formes de congestion sociale ou spatiale, en inscrivant l'art dans des lieux ordinaires de la vie urbaine et en favorisant des formes de proximité avec les habitants. De l'autre, elle transforme le rôle de l'artiste, dont l'activité se déplace partiellement de la création vers des fonctions de médiation et de service, introduisant une dépendance accrue aux cadres institutionnels et à la commande.

L'analyse permet également de comprendre que les transformations urbaines associées à ces pratiques ne s'opèrent pas principalement à l'échelle morphologique ou planificatrice. Elles se déploient à des échelles micro, symboliques, perceptives et narratives. À travers leurs pratiques quotidiennes, les artistes contribuent à produire des micro-transformations de la ville : mise en récit des lieux, modification des perceptions, requalification symbolique des espaces ordinaires. En particulier, les auteurs et autrices de bande dessinée mobilisent des formes narratives qui participent à transformer les manières de voir, de raconter et d'habiter la ville.

Le fait d'être à la fois habitant et artiste apparaît ainsi comme une condition centrale de cette intégration. Habiter la ville ne signifie pas seulement y résider, mais être en prise avec ses réseaux, ses dispositifs et ses attentes. Cette co-présence territoriale facilite l'accès à la commande, à la médiation et à la reconnaissance locale, tout en inscrivant les artistes dans des logiques de production urbaine qui redéfinissent leurs pratiques. L'artiste habitant apparaît dès lors comme une figure située, révélatrice des tensions contemporaines entre création artistique, travail culturel et fabrique urbaine.

## 4. Apports de la thèse

Un déplacement de regard sur la production urbaine contemporaine rendu possible par l'analyse des pratiques artistiques situées. Les apports de la thèse peuvent être distingués selon trois niveaux complémentaires : empirique, méthodologique et disciplinaire.

### La portée transformatrice des pratiques artistiques situées et *l'« artiste habitant »*

Sur le plan empirique, cette thèse défend l'idée que les pratiques artistiques situées — en particulier le street art et la bande dessinée à Nantes — participent activement à la transformation du territoire urbain. Cette participation ne se limite ni à une expression culturelle ou symbolique, ni à des effets visibles et spectaculaires sur l'espace urbain. Elle s'opère à travers la production de nouvelles formes d'appropriation, de relation et de visibilité dans la ville.

Par ailleurs, la portée transformatrice des pratiques artistiques ne devient pleinement lisible que lorsqu'on les observe à partir de deux angles analytiques complémentaires. D'une part, l'analyse de la fabrique du monde de l'art met en lumière les structures de production, les lieux, les réseaux et les cadres institutionnels dans lesquels s'inscrivent les pratiques artistiques. D'autre part, l'attention portée aux artistes, à leurs expériences vécues, à leurs gestes, à leurs relations sensibles et à leurs trajectoires permet d'accéder au monde vécu de la fabrique urbaine.

C'est dans l'articulation de ces deux niveaux — structurel et expérientiel — que se manifeste la capacité transformatrice des pratiques artistiques. Les artistes participent bien à une transformation urbaine qui s'évalue dans les expériences situées, ordinaires et relationnelles que les pratiques artistiques engagent dans le quotidien urbain.

L'un des apports empiriques majeurs de cette thèse réside dans la mise en évidence de la figure de l'« artiste habitant », construite à partir de l'analyse des pratiques artistiques situées à Nantes. Cette notion permet de qualifier une configuration spécifique dans laquelle les artistes sont durablement ancrés dans la ville, tant par leur lieu de vie que par leurs espaces de travail, de diffusion et de relation au public. L'artiste habitant se définit ainsi par une co-présence territoriale entre l'artiste, ses pratiques et ses publics, inscrite dans un même espace urbain.

L'enquête montre que, dans le contexte nantais, les pratiques artistiques étudiées s'adressent majoritairement à un public résident, et non principalement à un public touristique ou extérieur. Les formes de diffusion et de médiation observées — ateliers participatifs, actions pédagogiques, formats ludiques, événements de proximité — traduisent une volonté d'intégration de l'art dans la vie quotidienne des habitants. Cette orientation contribue à produire une relation de familiarité entre artistes et publics, fondée sur la répétition des interactions, la fréquentation régulière des lieux et l'accessibilité des propositions artistiques.

La centralité du lieu apparaît ici déterminante. À Nantes, l'inscription dans l'écosystème artistique passe souvent par l'occupation ou la fréquentation de lieux identifiés, qui organisent à la fois la visibilité des pratiques, les réseaux de coopération et les modalités de rencontre avec le public. Le lieu ne constitue pas seulement un support de diffusion, mais un opérateur de reconnaissance et de légitimation, conditionnant l'accès aux dispositifs, aux commandes et aux formes de médiation. Cette primauté du lieu contribue à structurer un modèle de production artistique où l'ancrage territorial précède souvent la reconnaissance à d'autres échelles.

La figure de l'artiste habitant permet ainsi de rendre compte d'un mode spécifique de fabrique urbaine par l'art, fondé sur la proximité, la continuité et l'inscription locale. Elle met en lumière une transformation des rôles artistiques, où la création s'articule étroitement à des fonctions de médiation, d'éducation et de participation à la vie urbaine. Loin de se réduire à une simple catégorie descriptive, l'« artiste habitant » constitue un outil empirique pour penser les effets conjoints des politiques culturelles locales, des conditions concrètes de production artistique et des formes ordinaires de transformation de la ville.

### Analyser des pratiques artistiques situées sans les vider de leur sens

Sur le plan méthodologique, cette recherche propose une manière d'analyser les pratiques artistiques situées sans les réduire à une typologie rigide ou à un seul registre d'analyse. L'approche développée ne vise pas à classer les pratiques, mais à mettre en tension les dimensions constitutives de la création artistique en milieu urbain.

En croisant l'analyse des structures de production avec celle des expériences sensibles et biographiques des artistes, la thèse a permis de maintenir ensemble des éléments que la

littérature tend souvent à dissocier : l'artiste et l'œuvre, la création et le territoire, l'esthétique et le social. Cette démarche s'est révélée heuristique pour restituer la complexité des mondes professionnels de la bande dessinée et du street art, en restant attentive aux ancrages concrets, aux formes d'expérience, aux agencements collectifs et aux enjeux urbains dans lesquels les pratiques prennent sens.

Par ailleurs, la recherche montre que l'expérience urbaine des artistes ne se soumet pas spontanément à la forme cartographique classique. La résistance des artistes à certaines formes de représentation spatiale constitue en soi un résultat, invitant à interroger les limites des outils de représentation traditionnels et à intégrer des approches sensibles, narratives et expérientielles de l'espace urbain.

### Un déplacement du regard sur la fabrique urbaine par les pratiques artistiques

Cette thèse contribue aux études urbaines par un déplacement disciplinaire assumé, fondé sur le dialogue entre géographie, sociologie de l'art, histoire de l'art et philosophie esthétique. En élargissant la lecture du champ de l'urbanisme vers l'analyse des logiques internes de la création artistique et des expériences des artistes, elle propose une manière renouvelée d'appréhender les dynamiques urbaines contemporaines. Ce croisement disciplinaire permet de rendre visibles des transformations urbaines ordinaires, rarement saisies par les outils classiques de l'analyse urbaine centrés sur les dispositifs, les politiques et les formes planifiées.

Sur le plan interprétatif, la thèse défend l'idée que les pratiques artistiques situées — en particulier le street art et la bande dessinée — participent activement à la transformation du territoire urbain, au-delà d'une expression culturelle ou symbolique. Elles produisent des formes spécifiques d'appropriation, de relation et de visibilité dans la ville, à travers lesquelles se jouent des effets transformateurs de l'espace. Toutefois, la portée de ces pratiques ne devient pleinement intelligible que lorsqu'elles sont analysées à partir d'un double regard.

D'une part, l'analyse de la fabrique du monde de l'art met en lumière les structures de production, les lieux, les réseaux d'acteurs et les cadres institutionnels dans lesquels s'inscrivent les pratiques artistiques. D'autre part, l'attention portée aux artistes, à leurs gestes, à leurs trajectoires et à leurs expériences sensibles ouvre l'accès au monde vécu de la fabrique urbaine. C'est précisément dans l'articulation de ces deux niveaux — structurel et phénoménologique — que se manifeste la portée

transformatrice des pratiques artistiques. La transformation urbaine ne se lit alors pas uniquement dans les politiques publiques ou les dispositifs d'aménagement, mais dans les expériences situées qui se déploient au quotidien.

*Deux rationalités spatiales, deux manières de faire ville*

Ce déplacement analytique s'accompagne d'un changement de regard, que la thèse formule à travers deux passages complémentaires : du réseau au vécu, et de la cartographie à l'expérience. Le premier désigne le passage d'une lecture littérale de la fabrique urbaine, centrée sur les organisations, les réseaux et les structures, vers une lecture phénoménologique attentive aux expériences vécues des artistes et des habitants. Le second exprime le déplacement d'une approche descriptive et spatialisée de la ville vers une approche sensible, expérientielle et située, inspirée notamment des travaux de John Dewey et des approches phénoménologiques de l'espace.

Ces déplacements conduisent à l'un des résultats transversaux majeurs de la thèse : la mise en évidence de deux rationalités spatiales, correspondant à deux manières distinctes de faire ville, non réductibles l'une à l'autre. D'un côté, une logique urbaine fondée sur le projet, la gouvernance, les dispositifs, la programmation, l'attractivité et la communication. De l'autre, une logique artistique structurée par les gestes, les temporalités, les valeurs, les formes d'autonomie, le bricolage, les modes de socialisation et les rapports à l'œuvre.

L'apport disciplinaire de la thèse consiste ainsi à proposer une lecture des dynamiques urbaines à partir des logiques propres aux pratiques artistiques situées, plutôt que depuis les seuls cadres de l'action publique. Elle montre comment ces pratiques, prises dans leurs contraintes spécifiques, entrent en compatibilité — ou en friction — avec des dispositifs urbains qui organisent la production de la ville par projets, lieux et programmes. En articulant création artistique et production urbaine, cette recherche contribue à élargir les cadres d'analyse des études urbaines, en intégrant pleinement les dimensions sensibles, ordinaires et expérientielles de la fabrique de la ville.

## 5. Limites, tension, ouvertures

Cette recherche, en proposant une lecture située des pratiques artistiques urbaines à partir de l'expérience des artistes, s'inscrit dans une approche qui assume pleinement ses conditions de production et ses limites. Elles offrent la possibilité de préciser la portée des résultats et d'ouvrir des perspectives de recherche.

Une première limite tient aux formes de restitution de l'expérience urbaine des artistes. L'enquête a montré que cette expérience est rétive aux représentations cartographiques classiques Cette limite souligne les tensions entre les exigences de la représentation spatiale et la nature sensible, relationnelle et narrative des pratiques artistiques. Elle invite à développer des outils méthodologiques capables de rendre compte de ces dimensions non immédiatement visibles de l'espace urbain.

Une seconde limite concerne la temporalité de l'enquête et la nature instable du terrain étudié. L'enquête s'est déroulée sur une période marquée par des transformations profondes du champ artistique, liées notamment à la pandémie de Covid-19 et à des reconfigurations importantes des politiques culturelles. Ces événements ont affecté durablement les conditions de production artistique, en particulier dans des secteurs déjà fragilisés comme la bande dessinée et le street art. La thèse ne prétend donc pas saisir un état stable de l'écosystème artistique, mais propose une analyse située d'un moment de transformation, révélateur de la capacité des mondes artistiques à se recomposer face aux crises.

Cette instabilité du terrain constitue en elle-même une tension structurante de l'objet étudié. Les pratiques artistiques urbaines se déploient dans des contextes marqués par l'incertitude économique, institutionnelle et spatiale, et se réinventent en permanence. Dès lors, toute analyse ne peut être que partielle et située, attentive aux dynamiques plutôt qu'aux formes figées. Cette tension entre transformation permanente et nécessité analytique de stabilisation invite à penser la recherche sur l'art urbain comme un travail d'observation de processus plutôt que de structures closes.

## Perspective de recherche et d'action

Les limites identifiées dans cette recherche ouvrent plusieurs perspectives, tant sur le plan empirique que théorique et opérationnel. En proposant une lecture située des pratiques artistiques urbaines à partir de l'expérience des artistes, cette thèse appelle à être prolongée et mise à l'épreuve dans d'autres contextes urbains et institutionnels.

*Ouvertures empiriques : vers une comparaison interurbaine et internationale*

Une première perspective de recherche consiste à tester le cadre analytique développé dans cette thèse dans d'autres villes, afin d'en éprouver la transférabilité et les variations. Des terrains déjà amorcés, tels que Grenoble, offrent un point d'appui pertinent pour analyser les pratiques de street art dans un paysage urbain et un régime de politiques culturelles différents de ceux de Nantes. La comparaison permettrait d'interroger le rôle des morphologies urbaines, des dispositifs locaux et des formes de gouvernance dans la structuration des pratiques artistiques situées.

L'ouverture à des terrains internationaux constitue également une perspective féconde. Des villes comme Bristol, où des observations participantes ont déjà été menées autour du street art et d'événements artistiques dans des espaces urbains en transition, permettraient de mettre en regard des expériences artistiques inscrites dans des régimes politiques et culturels distincts. Une telle comparaison internationale contribuerait à éclairer les effets paysagers, sociaux et symboliques des pratiques artistiques dans des contextes urbains contrastés.

*Prolongements empiriques et théoriques : élargir le spectre des pratiques et du sensible*

Une autre perspective de recherche réside dans l'élargissement des pratiques artistiques étudiées. Si le street art constitue un terrain particulièrement riche et désormais largement mobilisé dans les politiques urbaines, il tend également à se normaliser et à s'institutionnaliser. Étendre l'analyse à d'autres formes artistiques — notamment dans des contextes muséaux, événementiels ou hybrides — permettrait d'interroger les modalités contemporaines de l'intégration de l'art dans la fabrique urbaine.

Dans cette optique, des villes comme Paris ou Bruxelles, où la bande dessinée d'auteur et les arts graphiques occupent une place structurante dans le paysage culturel, offriraient des terrains de

comparaison particulièrement pertinents. Transposer l'analyse menée à Nantes au contexte bruxellois, par exemple, permettrait de questionner les effets de la reconnaissance institutionnelle et de l'ancrage territorial sur les pratiques artistiques et leurs rapports à la ville.

Sur le plan théorique, cette recherche invite à poursuivre le dialogue entre études urbaines et approches du sensible. Les travaux menés dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme sensibles, notamment autour de l'expérience, de l'ambiance et du vécu (comme ceux développés au sein du CRESSON et d'autres laboratoires de recherche), offrent des prolongements féconds pour approfondir l'analyse des formes ordinaires de transformation urbaine. L'attention portée aux perceptions, aux récits et aux pratiques quotidiennes permettrait d'affiner la compréhension des dynamiques urbaines au-delà des formes et dispositifs planifiés.

*Implications pour l'action publique : reconnaître l'expérience artistique sans l'instrumentaliser*

Enfin, cette thèse ouvre des perspectives pour l'action publique et les politiques urbaines et culturelles. L'intégration croissante des artistes dans les dispositifs urbains montre l'intérêt de mobiliser leurs pratiques pour créer du lien social, réactiver des lieux et accompagner des transformations territoriales. Toutefois, l'enquête met également en évidence les risques d'instrumentalisation et de précarisation associés à ces usages.

Une perspective essentielle consiste à mieux reconnaître l'expérience vécue des artistes comme une ressource à part entière dans la fabrique urbaine, au-delà de leur rôle de médiateurs ponctuels. Cela suppose de penser des cadres d'action publique qui offrent des conditions de travail pérennes, des équipements culturels solides et des espaces de liberté suffisants pour permettre l'expérimentation artistique. Sans ces garanties, la mobilisation des artistes dans des stratégies urbaines risque de se limiter à des interventions temporaires, fragiles et dépendantes des dispositifs.

Reconnaître pleinement la place des artistes dans la ville implique ainsi de dépasser une logique strictement instrumentale de la médiation culturelle, pour envisager des formes de gouvernance urbaine qui intègrent la création artistique comme une composante durable de la vie urbaine. Cette perspective invite à repenser les relations entre création, institutions et territoires, en accordant aux artistes des marges d'autonomie et de droits plus importantes, afin que la créativité puisse contribuer à la transformation urbaine sans être excessivement cadrée ou normalisée.

# Bibliographie


Adorno, Theodor Wiesengrund. [1970] 2011. *Théorie esthétique*. (trad. Marc Jimenez). Collection d'esthétique. Paris: Klincksieck.

Ambrosino, Charles. 2009. « Créateurs de ville : Génèse et transformation d'un quartier artistique de Londres ». Université Pierre Mendès France, Grenoble.

Ambrosino, Charles. 2013. « Portrait de l'artiste en créateur de ville ». *Territoire en mouvement Revue de géographie et aménagement. Territory in movement Journal of geography and planning* (17-18):20-37. doi:10.4000/tem.1981.

Ambrosino, Charles. 2018. « Ville créative et renaissance urbaine. Retour sur la genèse intellectuelle d'un modèle urbain du XXe siècle ». *Riurba* (6). http://www.riurba.review/Revue/ville-creative-et-renaissance-urbaine-retour-sur-la-genese-intellectuelle-dun-modele-urbain-du-xxe-siecle/.

Ambrosino, Charles, et Vincent Guillon. 2010. « Les trois approches de la ville créative: gouverner, consommer et produire ». *L'Observatoire* N:36(1):25. doi:10.3917/lobs.036.0025.

Ambrosino, Charles, et Dominique Sagot-Duvauroux. 2023. « Fin de cycle pour la ville créative ? » *Observatoire des politiques culturelles*.

Ambrosino, Charles, et Dominique Sagot-Duvauroux. 2025. « Chapitre 6. Montmartre fin de siècle, idéal type de la scène artistique ». P. 75-81 in *Scènes artistiques*. Presses universitaires de Grenoble.

Andres, Lauren, et Boris Grésillon. 2011. « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives: Regards croisés européens ». *L'Espace géographique* Tome 40(1):15-30. doi:10.3917/eg.401.0015.

Appadurai, Arjun, et Françoise Bouillot. 2015. *Après le colonialisme: Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris: Payot.

Arab, Nadia, Burcu Özdirlik, et Elsa Vivant. 2016. *Expérimenter l'intervention artistique en urbanisme*. Espace et territoires. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Ardenne, Paul. 2002. *Art Contextuel*. Champs Essais.

Ardenne, Paul. 2010. « L'implication de l'artiste dans l'espace public ». *L'Observatoire* N:36(1):3. doi:10.3917/lobs.036.0003.

Aubrun, Frédéric. 2014. « Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, L'esthétisation du Monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste ». *Lectures*. https://journals.openedition.org/lectures/15392.

Augoyard, Jean-François. 1995. « L'environnement sensible et les ambiances architecturales ». *L'Espace géographique* 24(4):302-18. doi:10.3406/spgeo.1995.3409.

Augoyard, Jean-François, Martine Leroux, Catherine Aventin, Julie Augoyard, et Didier Pernice. 1999. *Médiations artistiques urbaines [Rapport de recherche] 42b*. *Programme de recherche interministériel culture/ DDF, FAS, DIV, Plan urbain « Culture, villes et dynamiques sociales »*. CRESSON. ffhal-01364553v2f.

Bailly, Émeline, et Dorothée Marchand. 2016. « La ville sensible au cœur de la qualité urbaine ». *Métropolitiques* (7):11-26.

Balez, Suzel, Clémence Beugnot, Dominique Chevalier, Claire Cunty, Sandrine Depeau, Catherine Dominguès, Benoît Feildel, Thierry Joliveau, Quentin Lefèvre, Hélène Mathian, Mélanie Mondo, Teriitutea Quesnot, et Florence Troin. 2023. « Comment rendre compte des expériences sensibles ? » *Géographie et cultures*. doi:10.4000/gc.19448.

Baron-Carvais, Annie. 1985. *La Bande dessinée*. Que sais-je ? Paris: Presses Universitaires de France.

Barthel, Pierre-Arnaud. 2009. « Faire la preuve de l'urbanisme durable : Les enjeux de la régénération de l'île de Nantes ». *VertigO - la revue électronique en sciences de l'environnement* (9-2). doi:10.4000/vertigo.8699.

Barthélémy, Fabien, et Camille Boichot. 2014. « Entre mouvement et ancrages : les spatialités d'artistes mobiles ». *Belgeo* (3). doi:10.4000/belgeo.13317.

Bavoux, Pascal. 1989. « Art urbain et espace public, le projet de la ville d'Oullins ». *Les Annales de la recherche urbaine* 42(1):45-50. doi:10.3406/aru.1989.1443.

Beaurain, Christophe. 2017. « Eric Glon, Bernard Pecqueur, Au cœur des territoires créatifs. Proximité et ressources territoriales: 2016, P.U.R., 2016, 296 pages ». *Territoire en mouvement* (35). doi:10.4000/tem.4280.

Becattini, Giacomo. 1989. « Sectors and districts : some remarks on the conceptual foundations of industrial economics ». P. 123-35 in *Small firms and industrial districts in Italy*. London.

Becker, Howard S. 1988. *Les Mondes de l'art, Jeanne Bouniort Traduction (Anglais)*. Editions Flammarion. Paris.

Benghozi, Pierre-Jean, et Thomas Paris. 2013. *Howard Becker et les mondes de l'art*. Éditions de l'École Polytechnique.

Benjamin, Walter. 2003. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. quatrième version de l'essai de 1936. editions Allia.

Berque, Augustin. [2000] 2016. *Écoumène: introduction à l'étude des milieux humains*. Alpha. Paris: Belin.

Bessy, Christian, et Pierre-Marie Chauvin. 2010. « Pierre-Michel Menger, Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain, 2009, Gallimard-Seuil, Paris, coll. « Hautes Études », 667 p. » *Revue Française de Socio-Économie* 6(2):167-74. doi:10.3917/rfse.006.0167.

Blanc, Nathalie. 1998. « 1925-1990 : l'écologie urbaine et le rapport ville-nature ». *L'Espace géographique* 27(4):289-99. doi:10.3406/spgeo.1998.1185.

Blanchard, Gérard. 1969. « Le véritable domaine de la bande dessinée ». *Communication et langages* 3(1):56-69. doi:10.3406/colan.1969.3749.

Boichot, Camille. 2014. « Les quartiers artistiques : territoires en construction. Regards croisés sur Montreuil (Île-de-France) et Neukölln (Berlin) »: *Annales de géographie* n° 698(4):1088-1111. doi:10.3917/ag.698.1088.

Boltanski, Luc. 1975. « La constitution du champ de la bande dessinée ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 1(1):37-59. doi:10.3406/arss.1975.2448.

Boltanski, Luc, et Ève Chiapello. 1999. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Gallimard. Paris: Presses Universitaires de France.

Boltanski, Luc, et Arnaud Esquerre. 2017. *Enrichissement. Une critique de la marchandise*. Gallimard.

Bonnemaison, Joël. 2001. *La Géographie culturelle.* Vol. 31. CTHS. Paris: Belin.

Bordreuil, J.-Samuel. 1994. « Soho, ou comment le «village» devint planétaire ». *Villes en parallèle* 20(1):144-82. doi:10.3406/vilpa.1994.1177.

Bourdieu, Pierre. 1992. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Libre examen. Paris: Éd. du Seuil.

Brayer, Laure. 2014. « Dispositifs filmiques et paysage urbain: la transformation ordinaire des lieux à travers le film ». Université de Grenoble.

Brayer, Laure, Edith Chezel, Marc Higgin, Olivier Labussière, Alice Lenay, Stephen Loye, Sarah Mekdjian, et Coralie Mounet. 2024. « Penser ensemble, en faisant des films: Retour sur une semaine de résidence à Lussas ». *Revue Française des Méthodes Visuelles* HS1. doi:10.4000/12mpw.

Brun-Cordier, Pascal Le. 2025. « Le contrat de résonance pour imaginer et piloter nos lieux culturels ? » https://www.observatoire-culture.net/contrat-resonance-outil-relationnel-imaginer-piloter-lieux-culturels/.

Camus, Christophe, et Cladia Desblaches. 2021. *Chemin de la création: Art et Territoires*.

Caro, Olivier. 2012. « Nantes le grand mix ». in *La ville des créateurs dir. Jean Jacques Terrin, Col. La ville en train de se faire*.

Caro, Olivier, et Jean-Louis Bonnin. 2010. « Le quartier de la Création : un cluster en émergence ».

Cefaï, Daniel. 2013. « Ethnographie urbaine : un manuel ». *Métropolitiques*. https://metropolitiques.eu/Ethnographie-urbaine-un-manuel.html.

de Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien Tome 1; Arts de faire*. Gallimard. Folio Essais.

Chabrol, Marie. 2011. « De nouvelles formes de gentrification? Dynamiques résidentielles et commerciales à Château-Rouge (Paris) ». Géographie, Université de Poitiers.

Charpy, Manuel. 2009. « Les ateliers d'artistes et leurs voisinages. Espaces et scènes urbaines des modes bourgeoises à Paris entre 1830-1914 ». *Histoire urbaine* 26(3):43-68. doi:10.3917/rhu.026.0043.

Chasseriau, Aude. 2004. « Au cœur du renouvellement urbain nantais : la Loire en projet ». *Norois. Environnement, aménagement, société* (192):71-84. doi:10.4000/norois.899.

Chaudoir, Philippe. 2008. « Art public, arts de la rue, art urbain ». *Études théâtrales* 41-42(1-2):183-91. doi:10.3917/etth.041.0183.

Chauvier, Éric. 2011. *Anthropologie de l'ordinaire. Une conversion du regard*. Anacharsis. Essais. Toulouse.

Chemetoff, Alexandre. 1999. *L'ile de Nantes le Plan Guide en Projet*. MeMo. Nantes.

Chesnel, Kévin. 2021. « Promesses, épreuves et effets des fabriques territoriales en condition périurbaine ». Theses, Université de Nantes.

Chesnel, Solène. 2015. « Proximité de valeurs et coopérations dans un cluster d'entreprises créatives: une application au secteur du jeu vidéo ». Economie, Université d'Angers.

Chevalier, Dominique, et Daniele Méaux. 2025. *Expérience sensible & sciences humaines et sociales*. Hermann.

Chevrier, Jean-François. 2011. *Des Territoires*. L'Archéen.

Cicchelli, Vincenzo, et Sylvie Octobre. 2021. « La culture à l'âge global : Une analyse par la circulation des produits culturels ». P. 19 à 43 in *Globalisation de la culture*, *Réseaux*.

Claval, Paul. 1995. *La géographie culturelle. Une nouvelle approche des sociétés et des milieux*. Armand Colin. Paris.

Clech, Pauline. 2024. « La notabilisation des acteurs culturels en banlieue rouge (1960-2014):Penser le lien entre capital et espace hors de la gentrification ». *Terrains & travaux* 45(2):149-75. doi:10.3917/tt.045.0149.

Clerval, Anne. 2008. « La gentrification à Paris intra-muros: dynamiques spatiales, rapports sociaux et politiques publiques ». Doctorat de géographie, d'aménagement et d'urbanisme, UNIVERSITÉ DE PARIS 1 – PANTHÉON SORBONNE, Paris.

Cohendet, Patrick, David Grandadam, et Laurent Simon. 2010. « Montréal, ville créative : diversités et proximités ». P. 155-71 in *L'économie de la connaissance et ses territoires*, *Colloque de Cerisy*. Paris: Hermann.

Cuny, Cécile, Alexa Färber, et Anne Jarrigeon. 2020. *L'urbain par l'image: collaborations entre arts visuels et sciences sociales*. Lieux habités. Saint-Étienne: Creaphis éditions.

Dansereau, Francine. 1986. « Compte Rendu de Zukin, Sharon. Loft Living: Culture and Capital in Urban Change ». *Urban History Review* 14(3):294-96. doi:10.7202/1018095ar.

Darchen, Sébastien, et Diane-Gabrielle Tremblay. 2008. « La thèse de la « classe créative » : son incidence sur l'analyse des facteurs d'attraction et de la compétitivité urbaine ». Télé-université, UQAM. https://journals.openedition.org/interventionseconomiques/503.

Debroux, Tatiana. 2009. « Géographie Des Artistes Dans Les Régions Urbaines En Belgique ». *Belgeo* (2):119.

Denis, Jérôme, et David Pontille. 2018. « L'effacement des graffitis à Paris : Un agencement de maintenance urbaine ». P. 41-74 in *Les objets composés : Agencements, dispositifs, assemblages*, *Raisons pratiques*, édité par N. Dodier et A. Stavrianakis. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

Denis, Jérôme, et David Pontille. 2022. *Le soin des choses: Politiques de la maintenance*. SH / Terrains philosophiques. La Découverte.

Devisme, (Dir.) Laurent. 2009. *Petite et Grande Fabrique Urbaine*. Parenthèses.

Devisme, Laurent. 2014. « Urbanographie/urbanologie: les traverses de la fabrique urbaine. Tome 1 – Parcours réflexif et promesses urbanographiques ». Architecture, aménagement de l'espace., ENS Lyon, Lyon.

Devisme, Laurent, et Théo Fort-Jacques. 2022. « Transformation de l'action publique métropolitaine ». *Popsu*. Paris.

Dewey, John. [1934] 2005. *L'Art comme expérience (1934), trad. fr. J.-P. Cometti et alii*. Gallimard. Paris.

Dhainaut, Alexandrine. 2016. « Quel avenir pour les structures associatives des Pays de la Loire ? » *02point24*, 22-24.

Di Méo, Guy. 1998. « De l'espace aux territoires : éléments pour une archéologie des concepts fondamentaux de la géographie ». (3):99-110. doi:10.3406/ingeo.1998.2586.

Di Méo, Guy. 2010. « Subjectivité, socialité, spatialité : le corps, cet impensé de la géographie ». *Annales de géographie* 675(5):466-91. doi:10.3917/ag.675.0466.

Dodier, Nicolas, et Isabelle Baszanger. 1997. « Totalisation et altérité dans l'enquête ethnographique ». *Revue Française de Sociologie* 38(1):37. doi:10.2307/3322372.

Donguy, Léa. 2020. « Une ingénierie de l'art spatialisé ?:Le rôle des intermédiaires hybrides dans un nouveau monde de l'art ». *Géographie, économie, société* 22(3):477-95. doi:10.3166/ges.2020.0009.

Dossal, Philippe. 2015. « Estuaire ». P. 86-106 in *Réenchanteur de ville, Jean Blaise*, *Le changement est dans l'R !* Paris: Ateliers Henry Dougier.

Dumont, Marc, et Dominique Andrieu. 2006. « Qualité urbaine et ville durable à l'épreuve du renouvellement urbain. L'exemple du Grand Projet de Ville Malakoff Pré Gauchet à Nantes ». *Norois. Environnement, aménagement, société* (198):7-19. doi:10.4000/norois.2004.

Dumont, Marc, et Laurent Devisme. 2006. « Les métamorphoses du marketing urbain. » *EspacesTemps.net Revue électronique des sciences humaines et sociales.* https://www.espacestemps.net/articles/les-metamorphoses-du-marketing-urbain/.

Fainstein, Susan S. 2001. « Competitiveness, Cohesion, and Governance: Their Implications for Social Justice ». *International Journal of Urban and Regional Research* 25(4):884-88. doi:10.1111/1468-2427.00349.

Falardeau, Mira. 1986. « Annie Baron-Carvais, La Bande dessinée, 1985 [compte rendu] ». 8:200-202.

Ferrel, Jeff. 1993. *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. Routledge.

Fichaux, Etienne. 2012. « Le design comme dispositif communicationnel entre l'art et l'industrie ».

Floch, Jean-Marie. 1995. *Identités visuelles*. Formes sémiotiques. Paris: Presses universitaires de France.

Florida, Richard. 2002. *The Rise Of The Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community And Everyday Life*. New York, NY: Basic Books.

Foley, Rose-Anna, Christina Akré, Émilie Bovet, Julie Castro, Julie Dubois, et Audrey Linder. 2023. « Chapitre 8. L'observation ». P. 215-33 in *Les recherches qualitatives en santé*, *Collection U*. Paris: Armand Colin.

Frémont, Armand. [1976] 2009. *La région: espace vécu*. Champs. Paris: Flammarion.

Frey, Oliver. 2012. « Sociologie urbaine ou sociologie de l'espace ? Le concept de milieu urbain ». *SociologieS*. doi:10.4000/sociologies.4168.

Freydefont, Marcel. 2015. « Un nouvel urbanisme culturaliste ». *ENSA Nantes - département scénographie* Variation en situation sur la question de l'art et de la culture en espace public et sur la ville,.

Gangloff, Emmanuelle. 2016. « La scénographie urbaine, émergence d'une fonction ». *L'Observatoire* 47(1):48-52. doi:10.3917/lobs.047.0048.

Gangloff, Emmanuelle. 2017. « Quand la scénographie devient urbaine: Nantes comme observatoire des fonctions du scénographe dans la fabrique de la ville ». Architecture, aménagement de l'espace, Université d'Angers.

Garat, Isabelle. 2005. « La fête et le festival, éléments de promotion des espaces et représentation d'une société idéale ». *Annales de géographie* 643(3):265-84. doi:10.3917/ag.643.0265.

Gerini, Christian. 2015. « Le street art, entre institutionalisation et altérité ». *Hermès* n° 72(2):103. doi:10.3917/herm.072.0103.

Ghaffari, Leila. 2020. « Pour une gentrification socialement acceptable. Le cas d'Hochelaga-Maisonneuve à Montréal et Madeleine-Champ-deMars à Nantes ». Aménagement/Études Urbaines, Université du Québec, Montréal.

Glass, Audrey, et Cédric Philadelphe Divry. 2021. « Attirer la classe créative : la théorie de Richard Florida et ses prolongements »: *Regards croisés sur l'économie* n° 28(1):95-100. doi:10.3917/rce.028.0095.

Glicenstein, Jérôme. 2022. « Yves Michaud, « L'Art, c'est bien fini ». Essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères. Paris, Gallimard, 2021, 321 p. » *Marges* 34(1):190-91. doi:10.4000/marges.2968.

Glon, Eric, et Bernard Pecqueur. 2016. *Au cœur des territoires créatifs. Proximité et ressources territoriales*. P.U.R.

Goffaux-Callebaut, Géraldine, Didier Guével, et Jean-Baptiste Seube. 2017. *Droit(s) et street art*. LGDJ. Hors collection.

Gracq, Julien. 1985. *La forme d'une ville*. Paris: Corti.

Grandet, Magali, Stéphane Pajot, Dominique Sagot-Duvauroux, Gérôme Guibert, et PICH. 2010. *NANTES / La Belle éveillé. Le pari de la culture*. Edition de l'attribut. Toulouse.

Grandhomme, Virginie. 2013. « « Je vous salis ma rue » ». Nantes.

Gravari-Barbas, Maria, et Vincent Veschambre. 2005. « S'inscrire dans le temps et s'approprier l'espace: enjeux de pérennisation d'un événement éphémère. Le cas du festival de la BD à Angoulême ». *Annales de géographie* 643(3):285-306. doi:10.3917/ag.643.0285.

Gravereau, Sophie. 2010. « « Se partager l'espace urbain : Quand les créateurs investissent Belleville ». *Les Annales de la recherche urbaine* Mélanges(106):6-15.

Grésillon, Boris. 2008. « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle »: *Annales de géographie* n° 660-661(2):179-98. doi:10.3917/ag.660.0179.

Grésillon, Boris. 2014. *Géographie de l'art : ville et création artistique*. Paris : Économica-Anthropos.

Grésillon, Boris. 2016. « III. Créateurs, création, créativité: Quelques éléments de réflexion sur les attributs culturels de la « ville-monde » d'aujourd'hui ». P. 63-75 in *Cultures et créations dans les métropoles-monde*. Hermann.

Grésillon, Boris. 2018. « I. Les lieux culturels urbains »: P. 105-15 in *Europe en mouvement*. Hermann.

Grondeau, Alexandre. 2020. « Territoires de l'innovation et communication urbaine ». *K@iros* (4). http://revues-msh.uca.fr/kairos/index.php?id=417.

Guidet, Thierry, et Michel Plassart. 2007. *Nantes saisie par la culture*. Autrement. Villes en mouvement.

Guillot, Antoine. 2022. *La fabrique d'Etienne Robial*. B42 éd.

Guiu, Claire, et Zoé Wambergue. 2012. « « Voyage à Nantes » : l'art pour déployer l'urbanité ? » *Géographie et cultures* (84):141-44. doi:10.4000/gc.2537.

Gwiazdzinski, Luc. 2014. « De l'expérience géo-artistique à un nouveau design métropolitain. Hybridation des pratiques et esthétisation des espaces publics ». P. 149-83 in *Esthétiques des espaces publics*, édité par serge Dufoulon et J. Lolive. L'Harmattan.

Hall, Edward T. 2014. *La dimension cachée*. Points. Point Essais.

Hamnett, Chris. 1997. « Les aveugles et l'éléphant : l'explication de la gentrification ». *Strates* (9). doi:10.4000/strates.611.

Haraway, Donna. 1988. « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective ». *Feminist Studies* 14(3):575. doi:10.2307/3178066.

Harvey, David. 2000. *Justice, Nature and the Geography of Difference*. Reprinted. Cambridge, Mass.: Blackwell Publ.

Heinich, Nathalie. 2002. *Sociologie de l'art*. La decourverte. Repères.

Heinich, Nathalie, et Roberta Shapiro. 2012. *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*.

Hudson, James R. 1984. « SoHo: A Study of Residential Invasion of a Commercial and Industrial Area ». *Urban Affairs Quarterly* 20(1):46-63. doi:10.1177/004208168402000105.

Jacobs, Jane. 2012. *Déclin et survie des grandes villes américaines*. (traduit par) Claire Parin. Collection Eupalinos. Marseille: Éd. Parenthèses.

Jolivet, Laurence, Catherine Dominguès, Éric Mermet, et Sevil Seten. 2021. « Explorer par la carte l'espace pendant le confinement: Une expérimentation de cartographie sensible ». *Revue des politiques sociales et familiales* n°141(4):129-39. doi:10.3917/rpsf.141.0129.

KEA. 2006. *The Economy of Culture in Europe*. Étude préparée pour la Commission Européenne.

Kostelanetz, Richard. 2003. *Soho: The Rise and Fall of an Artist's Colony*. Routhledge.

Lachmann, Richard. 1988. « Graffiti as Career and Ideology ». *The American Journal of Sociology* 94(2):229-50.

Lagier, Joëlle, et Nathalie Montargot. 2019. « Quelle est la vision des acteurs publics, institutionnels et privés sur l'intégration du tourisme dans la smart city ? » *Management & Avenir* 107(1):13-35. doi:10.3917/mav.107.0013.

Landry, Charles, et Franco Bianchini. 1995. *The Creative City*. Demos.

L'artiste, l'institution et le marché. [1992] 2012. Paris: Flammarion.

Lash, Scott, et Celia Lury. 2007. *Global Cultural Industry: The Mediation Of Things*. Cambridge: Polity.

Latouche, Serge. 2000. *La planète uniforme*. Sisyphe. Castelnau-le-Lez: Climats.

Lavadinho, Sonia, Pascal Le Brun-Cordier, et Yves Winkin. 2024. *Ville relationnelle (La)*. Editions Apogée.

Lazzarotti, Olivier. 2018. « Habiter, c'est (aussi) savoir ». *Diversité* 191(1):27-30. doi:10.3406/diver.2018.4590.

Le Bruchec, Kevin. 2019. « L'auto-édition de bande dessinée : Une voie d'entrée spécifique au sein du champ éditorial ». *Bibliodiversity* l'auto-édition, un vecteur de bibliodiverité ?(7):44-57.

Le Claire, Josselin. 2021. « Les pratiques d'art urbain à Nantes Métropole : des spatialités conditionnées par l'attitude des pouvoirs publics ». Espaces et Sociétés - UMR 6590.

Le Claire, Josselin. 2022. « Communautés de pratique et territoires : le cas des artistes urbains dans la métropole nantaise ». Université d'Angers.

Le Coq, Sophie. 2004. « Le travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur ? » *Sociologie de l'Art* OPuS 5(3):111-31. doi:10.3917/soart.005.0111.

Le Coq, Sophie. 2009. « S'investir dans les trajectoires artistiques : l'expression d'engagements différenciés ». *Marges* 9(2):126-40. doi:10.4000/marges.549.

Le Corf, Jean-Baptiste. 2013. « "Industries créatives" et "économie créative" : de la conception de notions opératoires au référentiel d'action publique locale ». *Communication & langages* 175(1):79-93. doi:10.4074/S0336150013011058.

Le Floc'h, Maud. 2016. « V. Le levier artistique pour l'aménagement urbain ». P. 201-8 in *Cultures et créations dans les métropoles-monde*, *Colloque de Cerisy*. Paris: Hermann.

Le Gallou, Aude. 2018. « Le street art entre valorisation informelle du territoire et logiques d'institutionnalisation ». *EchoGéo* (44). doi:10.4000/echogeo.15564.

Le Bruchec, Kevin. 2018. « Sylvain Lesage, Publier la bande dessinée. Les éditeurs franco-belges et l'album, 1950-1990:Villeurbanne, Presses de l'Enssib, coll. Papiers, 2018, 424 pages ». *Questions de communication* 34(2):337-39. doi:10.4000/questionsdecommunication.16334.

Lefebvre, Henri. [1968] 2009. *Le droit à la ville*. 3e édition. Economica.

Lefèvre, Bruno. 2017. « Industries culturelles et identités territoriales. Les clusters, espaces de tensions entre action économique et objet de distinction ». *Les Enjeux de l'information et de la communication* 18/1(1):5-20. doi:10.3917/enic.022.0005.

Lemieux, Cyril. 2018. « III. Méthodes ». P. 63-80 in, *Repères*. Paris: La Découverte.

Lesage, Sylvain. 2018. *Publier la bande dessinée: les éditeurs franco-belges et l'album, 1950-1990*. Presses de l'Enssib. Papiers.

Levy, Jacques, et Michel Lussault. 2013. *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Belin.

Ley, David. 2003. « Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification ». *Urban Studies* 40(12):2527-44. doi:10.1080/0042098032000136192.

L'Herr, Gwendoline. 2021. « Les mesureurs de la Ville. Ethnographie des métrologies participatives intégrées à l'action publique environnementale ». Sciences de l'Homme et Société, Ecole centrale de Nantes.

Liefooghe, Christine. 2010. « Économie créative et développement des territoires : enjeux et perspectives de recherche »: *Innovations* n° 31(1):181-97. doi:10.3917/inno.031.0181.

Lipovetsky, Gilles, et Jean Serroy. 2016. « Chapitre VI. La société transesthétique : jusqu'où ? » P. 452-93 in *L'esthétisation du monde*, *Folio Essais*. Paris: Gallimard.

Lorre, Benjamin. 2018. « État de l'art sur les Tiers Lieux ». *Terminal. Technologie de l'information, culture & société* (123). doi:10.4000/terminal.3365.

Luneau, Dominique. 2003. *Nantes: L'avenir d'une ville*. Edition de l'Aube.

Lungheretti, Pierre. 2019. *La bande dessinée, nouvelle frontière artistique et culturelle: 54 propositions pour une politique nationale renouvelée*. Rapport au Ministre de la Culture.

Lusso, Bruno. 2015. « Régénération culturelle et développement de clusters créatifs : l'exemple de l'agglomération du Grand Manchester ». *Géographie, économie, société* 17(1):3-24. doi:10.3166/ges.17.3-24.

Lynch, Kevin. 2020. *Image de la Cité*. DUNOD.

Macdonald, Nancy. 2001. *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity, and Identity in London and New York*. New York: Palgrave.

Maisetti, Nicolas. 2013. « City branding et fragmentation métropolitaine : l'impossible recherche d'une marque territoriale dans le cas du territoire marseillais1 ». *Communication & langages* 2013(175):95-118. doi:10.4074/S033615001301106x.

Manola, Théa, Émeline Bailly, et Hervé Duret. 2016. « Les ateliers-promenades : des expériences sensibles (paysagères) habitantes aux micro-interventions urbaines ». *Projets de paysage* (15). doi:10.4000/paysage.6979.

Martouzet, Denis. 2002. « Le rapport affectif à la ville, conséquences urbaines et spatiales. Le cas de Fort-de France / Urban and Spatial Consequences of Affective relation to the City. The Case of Fort-de France (Martinique) ». *Annales de géographie* 73-85.

Martouzet, Denis. 2014. « Chapitre 9 Méthodologie de construction et d'utilisation d'une carte interactive pour dépasser le caractère normé du récit de vie ». in *Représenter l'urbain : apports et méthodes*.

Masboungi, Ariella. 2004. *Penser la ville par l'art contemporain*.

Massey, Doreen B. 2005. *For Space*. Los Angeles, Calif.: Sage.

Masson, Philippe, Marie Cartier, Remy Le Saout, Jean-Noël Retière, et Marc Suteau. 2013. *Sociologie de Nantes*. Éditions La Découverte.

Mattanza, Alessandra. 2022. *Street Art : un regard de femmes 24 portraits d'artistes engagées*. L'imprevu-Adulte.

Matthey, Laurent. 2013. « Les faiseurs de paysage. Ethnographie d'un projet urbain: » *L'Information géographique* 77(1):6-24. doi:10.3917/lig.771.0006.

Michaud, Yves. 2013. *Le nouveau luxe: experiences, arrogance, authenticité*. Stock.

Michaud, Yves. 2021. *« L'Art, c'est bien fini ». Essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères.* Gallimard. Paris.

Michel, Basile. 2019. « Art et territoires créatifs: Analyse de la dimension sociale de deux quartiers culturels à Nantes (les Olivettes) et Marseille (le Panier) ». *Géographie et cultures* (109):145-66. doi:10.4000/gc.11216.

Michel, Basile. 2020. « Pour une ville culturelle et touristique : retour sur une stratégie nantaise ». P. https://doi.org/10.48649/asmn.450 in. Laboratoire Espaces et Sociétés.

Michel, Basile, et Charles Ambrosino. 2019. « Territorialisées ou sans attaches : les activités « culturelles et créatives » au crible d'un quartier post-industriel grenoblois: » *L'Espace géographique* Tome 48(1):1-20. doi:10.3917/eg.481.0001.

Michel, Basile, et Josselin Le Claire. 2019. « Chapitre 10. Secteurs culturels et ESS : quelles formes collectives d'organisation ?: » P. 97-105 in *Culture et économie sociale et solidaire*. Presses universitaires de Grenoble.

Mobilis, La Bulle (Mazé), et Maison Fumetti. 2017. « Annuaire 2016-2017 : Des acteurs de la bande dessinée en Pays de la Loire ».

Molho, Jérémie, et Helène Morteau. 2016. « Du cluster culturel à la scène ? Le cas nantais ». *Observatoire des politiques culturelles*.

Mommaas, Hans. 2004. « Cultural Clusters and the Post-Industrial City: Towards the Remapping of Urban Cultural Policy ». *Urban Studies* 41(3):507-32. doi:10.1080/0042098042000178663.

Morelli, Roberta. 2012. « Quand l'aménagement urbain devient-il un acte culturel ? De la friche industrielle au lieu culturel from industrial wasteland to cultural place ». P. 213 in.

Morteau, Helène. 2016. « Dynamiques des clusters culturels métropolitains, une perspective évolutionniste: analyse comparée de Québec (Quartier St Roch), Barcelone (22@) et Nantes (Quartier de la Création) ». Géographie, Université d'Angers, 2016.

Morteau, Hélène, Emmanuelle Gangloff, et Charles Ambrosino. 2020. « De la friche à la ville ou l'art de permacultiver les innovations urbaines : un jeu à la nantaise ? » P. 368-72 in *CIST2020 - Population, temps, territoires*. Paris-Aubervilliers, France: Collège international des sciences territoriales (CIST).

Moulin, Raymonde (Dir). 1999. *SOCIOLOGIE DE L'ART*. Paris: L'Harmattan.

Moureau, Nathalie. 2014. « De l'œuvre à la démarche artistique : Le prix de l'authenticité ». *Noesis* (22-23):237-47. doi:10.4000/noesis.1905.

Mumford, Lewis. 1970. *Le déclin des villes ou la recherche d'un nouvel urbanisme.* France-Empire (trad. Geneviève Hure). Paris.

Neumann, Alexander, et Jacob Matthews. 2018. « L'industrie de la culture : version originale ». *Variations* (21). doi:10.4000/variations.890.

Nicolas, Amélie. 2014. « Le projet urbain nantais : une mise à l'épreuve du modèle Bilbao ». *Métropolitiques.eu*. https://hal.science/hal-02096078.

Nicolas, Amélie, et Thomas Zanetti. 2013. « Patrimoine et projet urbain : produire et valoriser la localité à Saint-Étienne, Nantes et Clermont-Ferrand ». *Espaces et sociétés* 152153(1):181-95. doi:10.3917/esp.152.0181.

Nocérino, Pierre. 2020. « Les auteurs et autrices de bande dessinée La formation contrariée d'un groupe social ». Sociologie, EHESS, Paris.

O'Connor, Justin. 2007. *The Cultural and Creative Industries: A Literature Review*. 2nd ed. Newcastle upon Tyne: Creativity, Culture and Education.

O'Connor, Justin. [2007] 2010. *The Cultural and Creative Industries: A Literature Review*. 2nd ed. Newcastle upon Tyne: Creativity, Culture and Education.

O'Connor, Justin. 2024. *Culture Is Not an Industry: Reclaiming Art and Culture for the Common Good*. 1st ed. Manchester Capitalism Series. Manchester: Manchester University Press.

Ocquidant, Olivier. 2020. « L'approche sensible des espaces urbains. Éléments pour une ethnographie de l'urbanité ». *Recherches qualitatives* 39(2):127. doi:10.7202/1073512ar.

Olive-Alvarez, Anton. 2022. « De l'art pour changer la rue ? Étude du rôle de la norme de gentrification dans la construction de projets de street art à Bruxelles et Marseille ». *Métropoles* (31). doi:10.4000/metropoles.9049.

Olive-Alvarez, Anton. 2023. « Construire une bonne pratique du Street Art : Production de standards et standardisation de la production dans les politiques municipales de l'art urbain ». *HispanismeS. Revue de la Société des Hispanistes Français* (22). doi:10.4000/hispanismes.18603.

Olmedo, Élise. 2015. « Tracer une géographie du vécu par la recherche-création ». Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris.

Paquot, Thierry. 2012. « Postface: Une militante de la cause urbaine ». P. 411 in *Jane Jacobs - Déclin et survie des grandes villes américaines*.

Parisi, Vittorio. 2019. « Entre tags et mauvaises herbes. L'interstice urbain comme expérience esthétique ». *HispanismeS. Revue de la Société des Hispanistes Français* (14). doi:10.4000/hispanismes.360.

Perrier, Guillaume. 2010. « Istanbul s'installe dans son rôle de capitale européenne de la culture ». *Le Monde*, janvier 17.

Perrin, Romain. 2011. « Le Street art, entre art et sous-culture : le défi d'une nouvelle définition ». *Histoire de l'art* 68(1):111-20. doi:10.3406/hista.2011.3365.

Petit, Laurent, Charles Altorffer, Fabrice Laurent, et Lisa Pignot. 2016. « Psychanalyse urbaine : Charleroi sur le divan ». *L'Observatoire* 48(2):78-82. doi:10.3917/lobs.048.0078.

Petiteau, Jean-Yves, et Emmanuelle Chérel. 2004. *L'émergence du récit comme révélateur du processus de renouvellement urbain ou l'urbanisme contemporain se réinvente-t-il à partir de l'art?* Nantes, ENSA / LAUA.

Pierré, Coline, et Martin Page. 2021. *Les artistes habitent-ils quelque part ?* Collection Minute papillon. Nantes: Monstrograph.

Piette, Jacques-Erick. 2016. « Le neuvième art, légitimations et dominations ». Université Sorbonne Paris Cité.

Pignocchi, Alessandro. 2012. « Chapitre 3. L'évolution du concept d'œuvre d'art ». P. 56-74 in *L'Œuvre d'art et ses intentions*, *Hors collection*. Paris: Odile Jacob.

Pilati, Thomas, et Diane-Gabrielle Tremblay. 2007. « Cité créative et District culturel ; une analyse des thèses en présence ». *Géographie, économie, société* 9(4):381-401. doi:10.3166/ges.9.381-401.

Pinson, Gilles. 2019. « 2. Penser par cas, penser par comparaison. Études urbaines et pratique des monographies comparées ». P. 43-66 in *D'une ville à l'autre*, *Recherches*. Paris: La Découverte.

Pinson, Gilles. 2020. *La ville néolibérale*. Hors collection. PUF.

Porter, Michael E. 1999. *La Concurrence selon Porter*. Pearson-Village Mondial.

Pratt, Andy C. 2004. « The Cultural Economy: A Call for Spatialized 'Production of Culture' Perspectives ». *International Journal of Cultural Studies* 7(1):117-28. doi:10.1177/1367877904040609.

Queré, Louis. 1990. « "La vie sociale est une scène", Goffman revu et corrigé par Garfinkel ». P. 328 in *Le frais parler d'Erving Goffman*. Minuit.

Rancière, Jacques. 2000. *Partage du sensible esthétique et politique*. La fabrique éditions.

Rapetti, Danielle. 2019. « Nantes, les mues de la ville. Aperçu, quinze ans après ». *Mappemonde* (127). doi:10.4000/mappemonde.1924.

Régent, Jean-Joseph (Dir). 2004. *Métropole, Questions pour Nantes*. Institut Kérvegan.

Ripoll, Fabrice, et Vincent Veschambre. 2006. « L'appropriation de l'espace : une problématique centrale pour la géographie sociale ». P. 295-304 in *Penser et faire la géographie sociale : Contribution à une épistémologie de la géographie sociale*, *Géographie sociale*, édité par R. Séchet. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Robin, Pierrine. 2016. « Le parcours de vie, un concept polysémique ? » *Les Cahiers Dynamiques* 67(1):33-41. doi:10.3917/lcd.067.0033.

Roger, Alain. 1997. *Court traité du paysage*. Gallimard. Nrf.

Rolland, Édouard. 2018. « L'Art dans l'espace public : contraintes et enjeux en perspectives ». P. 297-311 in *Ville et architecture en perspective*, *Architecture, littérature et espaces*, édité par P. Cardinali et M. Perelman. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre.

Rose, Gillian. 1997. « Situating Knowledges: Positionality, Reflexivities and Other Tactics ». *Progress in Human Geography* 21(3):305-20. doi:10.1191/030913297673302122.

Rousseau, Max. 2010. « Gouverner la gentrification. Différentiel de loyer et coalitions de croissance dans la ville en déclin ». *Pôle Sud* 32(1):59-72. doi:10.3917/psud.032.0059.

Rousseau, Max. 2015. « La paradoxale domination de la "nouvelle classe moyenne" sur les espaces urbains désindustrialisés ». P. 177-87 in *Espace et rapports de domination*, *Géographie sociale*, édité par A. Clerval, A. Fleury, J. Rebotier, et S. Weber. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Roy, Élise. 2004. « La mise en culture des friches urbaines. Territoires en transition à Nantes ». *Les Annales de la recherche urbaine* 97(1):121-26. doi:10.3406/aru.2004.2585.

Roy-Valex, Myrtille. 2010. « Ville attractive, ville créative : la plus-value de la culture au regard des « créatifs » du jeu vidéo à Montréal ». Université du Québec.

Ruestchmann, Clara. 2025. « Mettre le Grand Paris en œuvres : une anthropologie du travail de l'art contemporain intégré au bâti ». thesis, Paris, EHESS.

Saez, Guy. 2021. *La gouvernance culturelle des villes. De la décentralisation à la métropolisation*. Documentation Française (La).

Sagot-Duvauroux, Dominique. 2013. « Du cluster créatif à la ville créative, fondements économiques ». in *Actes du Forum de l'Innovation Culturelle, Pôle Industries culturelles et patrimoine*. Arles.

Sagot-Duvauroux, Dominique. 2016. « Du cluster à la scéne: l'encastrement des activités artistiques dans le territoire ». *L'Observatoire* N:47(1):9. doi:10.3917/lobs.047.0009.

Sauvage, André, et Caroline Paul. 2005. « L'art de convertir du global en local et réciproquement. A propos de l'École d'architecture de Nantes ». *Lieux Communs - Les Cahiers du LAUA* Les échos du local, 8:53-72.

Scott, Allen. 1999. « The cultural economy: Geography and the creative field ». *Media Culture & Society - MEDIA CULT SOC* 21:807-17. doi:10.1177/016344399021006006.

Scott, Allen J. 2010. « Creative Cities: The Role of Culture ». *Revue d'économie Politique* Vol. 120(1):181-204. doi:10.3917/redp.201.0181.

Scott, Allen J., et Frédéric Leriche. 2005. « Les ressorts géographiques de l'économie culturelle : du local au mondial ». *Espace géographique* 34(3):207. doi:10.3917/eg.343.0207.

Sekkat, Kh. 1987. « Filières de production : revue de la littérature et comparaison avec la théorie néo-classique ». *L'Actualité économique* 63(1):118. doi:10.7202/601403ar.

Sélimanovski, Catherine. 2009. « Effets de lieu et processus de disqualification sociale ». *Espace populations sociétés. Space populations societies* (2009/1):119-33. doi:10.4000/eps.3609.

Seveau, Vincent. 2012. « La bande dessinée ». P. 253-60 in *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*.

Seveau, Vincent. 2013. « Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle : une typologie des modes d'engagement en bande dessinée ». phdthesis, Université Paul Valéry - Montpellier III.

Shankland, Stefan. 2024. « Une recherche-création intégrée à la transformation urbaine. : retour sur le projet TRANS305, prototype de la démarche Haute Qualité Artistique et Culturelle (HQAC) mise en œuvre sur la ZAC du Plateau d'Ivry-sur-Seine de 2006 à 2022 ». phdthesis, Nantes Université.

Shusterman, Richard. 1991. *L'Art à l'état vif: La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Minuit. Le Sens Commun.

Sibertin-Blanc, Mariette, et Stéphanie Lima. 2016. « La configuration culturelle territoriale d'une ville moyenne : trajectoires et tensions. Le cas d'Albi ». *EchoGéo* (38). doi:10.4000/echogeo.14750.

Smith, Neil. 1987. « Gentrification and the Rent Gap ». *Annals of the Association of American Geographers* 77(3):462-78.

Smolderen, Thierry. 2009. *Naissances de la bande dessinée: de William Hogarth à Winsor McCay*. Paris: les Impressions nouvelles.

Stock, Mathis. 2003. « Pratiques des lieux, styles d'habiter, régimes d'habiter. Pour une analyse trialogique des dimensions spatiales des sociétés humaines ». *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims* 115-118:213-29.

Straw, Will. 2004. « Cultural Scenes ». *Loisir et société / Society and Leisure* 27(2):411-22.

Straw, William. 2020. « FigureS de la Saturation urbaine ». in *SATURATIONS : Individus, collectifs, organisations et territoires à l'épreuve*.

Tarragoni, Federico. 2015. « Le peuple est dans la rue. Politiques du street art dans les barrios vénézuéliens ». *Sociologie de l'Art* OPuS 25 & 26(1):129. doi:10.3917/soart.025.0129.

Terrin (dir), Jean-Jacques. 2012. *La ville des créateurs*. Parenthèses. La ville en train de se faire.

Terroni, Cristelle. 2014. « Les espaces alternatifs new-yorkais, nouvelles instances de légitimation artistique ». *Revue de recherche en civilisation américaine*. https://journals.openedition.org/rrca/615?lang=en.

Thériault, Mélissa, et Dominique Sirois-Rouleau. 2015. « Le luxe et la vaporisation de l'art: À propos de Le nouveau luxe. Expériences, arrogances, authenticité, de Yves Michaud1 ». *Philosophiques* 42(1):177-91. doi:10.7202/1032223ar.

Thibaud, Jean-Paul. 2002. *Regards en action: Ethnomethodologie des espaces publics*. A la croisée.

Tore, Gian Maria. 2012. « L'art comme « création », ou la règle de nier la règle. Contribution à une sémiotique de l'art ». *Actes Sémiotiques* (114). doi:10.25965/as.2616.

Traversier, Mélanie. 2009. « Le quartier artistique, un objet pour l'histoire urbaine ». *Histoire urbaine* 26(3):5-20. doi:10.3917/rhu.026.0005.

Unesco. 2023. « Enoncé de mission | UNESCO ». https://www.unesco.org/fr/creative-cities/mission.

Van Criekingen, Mathieu, et Antoine Fleury. 2006. « La ville branchée : gentrification et dynamiques commerciales à Bruxelles et à Paris ». *Belgeo. Revue belge de géographie* (1-2):113-34. doi:10.4000/belgeo.10950.

Van Essche, Eric (dir). 2021. *(R)évolutions du street art*. CFC éditions. Bruxelles.

Vangindertael, Zoé. 2019. « Le musée et la bande dessinée : enjeux d'une relation symbiotique ». *Marges. Revue d'art contemporain* (29):16-29. doi:10.4000/marges.2122.

Vaslin, Julie. 2017. « Esthétique propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017 ». Sciencespo Lyon, Université Lyon 2 Lumière.

Vaslin, Julie. 2021. *Gouverner les graffitis*. Presses universitaires de Grenoble. Politiques culturelles. Grenoble.

Velasco Lugo, Julio. 2012. « Art et « gentrification » : le cas du faubourg Saint-Denis à Paris. » P. 199-212 in *Les acteurs de la composition urbaine. Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques*. Tours: CTHS.

Veschambre, Vincent. 2013. « Penser l'espace comme dimension de la société : Pour une géographie sociale de plain-pied avec les sciences sociales ». P. 211-27 in *Penser et faire la géographie sociale : Contribution à une épistémologie de la géographie sociale*, *Géographie sociale*, édité par R. Séchet. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Vignau, Mathilde, et Alexandre Grondeau. 2022. « Labellisation culturelle et marketing territorial : entre transformations urbaines, contestations et inégalités socio-spatiales. » *Revue Marketing Territorial* Eté 2022(9). https://hal.science/hal-03953829.

Vigne, Margaux. 2019. « Occuper les lieux – Occuper les habitants Ethnographie de deux expérimentations institutionnelles. Bruxelles, Nantes ». Aménagement de l'espace et urbanisme, Université de Nantes.

Violeau, Jean-Louis. 2013. « L'architecte est-il un auteur? » *Esprit* (400 (12)):85-95.

Vivant, Elsa. 2007. « L'instrumentalisation de la culture dans les politiques urbaines : un modèle d'action transposable ?: » *Espaces et sociétés* n° 131(4):49-66. doi:10.3917/esp.131.0049.

Vivant, Elsa, et Éric Charmes. 2008. « La gentrification et ses pionniers : le rôle des artistes off en question ». *Métropoles* (3). doi:10.4000/metropoles.1972.

Voirol, Olivier. 2011. « Retour sur l'industrie culturelle ». *Réseaux* 166(2):125-57. doi:10.3917/res.166.0125.

Volvey, Anne. 2014. « Entre l'art et la géographie, une question (d')esthétique ». *Belgeo* (3). doi:10.4000/belgeo.13258.

Volvey, Anne, et Myriam Houssay-Holzschuch. 2007. « La rue comme palette.: Une Pietà sud-africaine, Soweto/Warwick, mai 2002, Ernest Pignon-Ernest. » *Équipe de recherche de l'Institut de géographie de Reims : Université de Reims* 145-74.

Webber, Richard. 2007. « The Metropolitan Habitus: Its Manifestations, Locations, and Consumption Profiles ». *Environment and Planning A: Economy and Space* 39(1):182-207. doi:10.1068/a38478.

Yang, Chorong. 2014. « Graffiti et Street art: étude des discours historiographiques et de la critique esthétique d'une forme sociale de modernité visuelle ». Art et histoire de l'art, Université de Grenoble.

Zukin, Sharon. 1982. *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore and London.

Zukin, Sharon. 1995. *The Cultures of Cities*. Cambridge, Mass.: Blackwell.

# Tables de matieres


Résumé 3

Abstract 5

Remerciements 7

Sommaire 9

**Avant-propos : un chemin au long de l'expérience sensible 13**

Vivre dans une mégapole en mutation 14

Le label « Capitale européenne de la culture » compagnon de la transformation de la ville d'Istanbul en 2010 : accélérateur d'un creuset culturel et politique 17

Étudier de loin la mutation d'une ville 19

Observation des pratiques artistiques *in situ*, ancrage territorial, espaces de travail artistique et réseaux d'artistes 23

Expérience parisienne et recherche sur l'appropriation spatiale 25

Le défi et l'importance de la rédaction de cette thèse 26

***Introduction : Penser la fabrique des territoires urbains à travers la relation entre l'artiste, la production artistique et la ville 29***

De la production de l'espace à la fabrique urbaine 31

Vers une lecture située de la fabrique artistique 32

Une problématique en trois volets 32

1. Comment aborder l'expérience vécue de l'artiste avec la production artistique et urbaine : cadre théorique 33

Plan épistémologique : caractère situé et relationnel de toute pratique artistique. 35

Plan spatial : lien entre le lieu, producteur de connaissance l'ancrage de l'action artistique dans le lieu 36

Plan analytique : analyser la production artistique comme un travail collectif inscrit dans des réseaux et des conventions 39

Plan sensible : saisir la manière dont les artistes habitent, perçoivent et transforment les espaces urbains à travers leurs pratiques quotidiennes 41

2. Cadre méthodologique : formes et format d'expression sensible 43

3. Enquête de terrain : Nantes comme territoire en mutation fabriqué par l'art 44

4. Plan de thèse 46

*Partie I : LA VILLE SAISIE PAR L'ART* ____ *51*

**Chapitre 1 Artistes, œuvres et lieux au prisme de la fabrique urbaine** ____ **52**

1. Des artistes au cœur des mutations urbaines ____ 53

1.1 Deux lectures de la gentrification : économie urbaine et dynamiques sociales ____ 53

a. Définir la gentrification : un concept américain rejeté en France ____ 54

b. Gentrification et identité artistique ____ 57

1.2 De l'attracteur à l'acteur : approches du quartier artistique et place de l'artiste dans les transformations urbaines ____ 71

a. Reconnaissance des quartiers culturels : approches économiques et occultation de la dimension vécue ____ 73

b. Comment les travailleurs culturels et créatifs investissent-ils différemment le territoire ? ____ 75

c. La fabrique du quartier artistique : présence située et inscription spatiale ____ 77

2. La création artistique à l'épreuve de l'économie politique urbaine ____ 83

2.1 La culture en symbiose avec l'économie de la ville : lecture critique de la classe créative » ? ____ 84

2.2 La culture comme instrument de la politique publique ____ 88

a. La gouvernance : une clé des politiques publiques en faveur de la ville créative ____ 89

b. La « culture » dans les stratégies politiques de développement urbain ____ 90

2.3 Ce que produit la création artistique en ville : fonctionnalisation de l'art ____ 92

a. L'esthétisation de l'économie ____ 93

b. Circulation des produits culturels dans un contexte de mondialisation : la culture comme ressource et objet d'investissement ____ 95

c. La fabrique du cluster culturel ____ 95

d. Valorisation des ressources ____ 96

3. La ville façonnée par une économie symbolique en objet esthétique ____ 97

3.1 Esthétisation de la ville ____ 98

3.2 Le geste esthétique comme principe constitutif de l'œuvre ____ 101

a. Traversée historique et théorique du rapport entre l'artiste et l'œuvre ____ 101

b. L'artiste et l'œuvre dans la ville ____ 106

4. Discussion : Repenser les liens entre artistes, créations et espaces urbains ____ 111

4.1 Artistes et effets de leurs présence sur la ville : gentrification vs dynamiques locales ____ 112

a. Déplacer le regard : des effets urbains au travail créatif ____ 113

b. Revenir à la ville par le travail créatif ____ 114

4.2 La ville comme espace sensible, vécu, produit par les pratiques 115
a. De l'espace matériel à l'espace vécu 115
b. Du lieu au paysage 116
c. L'espace comme composante de la création artistique 118
4.3 Culture au-delà d'un objet d'instrumentalisée à la création située 120
4.5 Penser ensemble l'artiste, ses créations et l'espace de création par le triptyque artiste-création-espace 123

**Chapitre 2 Du triptyque analytique au dispositif d'enquête : analyser des pratiques artistiques situées 128**

1. Une enquête sur les expériences sensibles des artistes dans la ville en mutation : cadrage analytique et méthodologique 129
1.1. Inscrire les pratiques de street art et la bande dessinée dans les mondes de l'art par une approche interactionniste, sensible et située des pratiques artistiques dans les espaces urbains 132
a. Une approche interactionniste, sensible et située des pratiques artistiques dans les espaces urbains 133
b. Apport méthodologique : penser l'espace urbain non comme support, mais comme interface ou monde pour la création artistique en ville 139
1.2. Analyser ensemble les artistes, les créations artistiques et les lieux pour définir une pratique située 139
a. Le paysage urbain ou l'œuvre dans l'espace 141
b. L'expérience : comprendre le vécu des artistes dans sa dimension de révélateur du territoire 143
c. Penser les formes de territorialisation des artistes et leurs modes d'habiter par la spatialité 147
1.3. Un dispositif méthodologique pour aborder deux pratiques artistiques dans leur contexte 152
a. Montrer les registres d'interactions entre les pratiques artistiques et la ville 153
b. Reconnaissance sociale et culturelle croissante 154
c. Enquête combinatoire et multi-située 160
1.4 Déroulé de l'enquête in situ, ambulatoire, hétérogène 164
a. Cheminer avec les artistes par entretien 168
b. Explorer des liens spatiaux et des représentations urbaines à travers la carte sensible 174
c. Observation des artistes au travail 187
d. Cheminer dans la ville 188
2. Nantes, laboratoire de l'aménagement par l'art et la culture 204

2.1 La mise en scène des mutations du territoire nantais par la démarche du plan guide 209
a. L'émergence d'une politique culturelle et urbaine : la phase de pré-aménagement 211
b. Le projet urbain selon le plan-guide : les phases d'aménagement de l'Ile de Nantes 217
c. Développement des industries culturelles et créatives : le Quartier de la création 220
d. Jalonner la ville par l'art : dispositifs et parcours à Nantes 227
e. Nouvelle manière d'aborder l'urbanisme par découpage en phases 230
2.2 Artistes et lieux : entre appropriation des marges et invisibilisation institutionnelle 231
a. Les artistes dans les études sur Nantes, des figures incontournables dont on ignore le rôle 232
b. La priorité de l'espace public comme lieu centrale de la rencontre 233
c. Le besoin vital d'espaces de création et la part des réseaux pour la visibilité : le cas de MilleFeuille 234
d. Les artistes subordonnées à la logique urbaine 237
2.3 Le Street art et la bande dessinée au miroir du triptyque artiste-création-lieu 239
a. Deux pratiques distinctes, visibles, deux milieux structurés par des lieux 240
b. Problématique – outiller l'articulation artistes–créations–lieux 243

***Partie II : LE TRAVAIL DE L'ART SAISI PAR L'ESPACE 247***

**Chapitre 3 Organisation sociale et spatiale de la création artistique 248**

Du mapping aux mondes de l'art, méthode d'analyse du street art et de la bande dessinée. 248
1. Paysage nantais du street art : codes esthétiques, coopération et tensions 253
1.1 Une fresque, un effacement, une commande : modes de création en pratiques murales à Nantes 254
a. Définitions du street art par les artistes : codes et tensions esthétiques dans la création murale 264
b. Le rôle symbolique et l'accessibilité du street art 272
1.2 Lecture située des formes de coopération à l'œuvre dans l'art urbain nantais 277
a. Les artistes et les organismes ressources qui les accompagnent 278
b. Acteurs publics et dispositifs spatiaux pour l'art urbain 281
c. Les collectifs d'artistes urbains : entités intermédiaires 283
d. Formes d'intermédiation : médiation, diffusion, légitimation 291
1.3 Le lieu et son rôle dans la diffusion de la peinture murale : les ancrages territoriaux du street art à Nantes 308
a. Naissance d'un collectif sur spot : Plus de Couleur 308

b. Légaliser les terrains de pratiques murales : le Plan Graff comme dispositif municipal pour le graffiti _____311
c. Le lieu comme cadre de production et de diffusion_____314
d. Une expérience personnelle de mise en visibilité _____320
1.4 Synthèse : street art et territoires _____323
2. Paysage nantais de la bande dessinée : entre indépendance et structuration collective _____326
2.1. Un bref retour sur l'évolution de la bande dessinée en édition indépendante _____327
a. La diversité des pratiques et les circuits de diffusion_____331
b. Marché de l'édition en bande dessinée : les alternatives de diffusion et le soutien aux artistes 332
2.2 La structuration du monde de la bande dessinée à Nantes : une scène en marge des circuits classiques _____333
a. Les artistes et les organismes ressources qui les accompagnent _____335
b. Les ateliers d'artistes et les collectifs : des espaces d'expérimentation _____336
c. L'édition alternative et les micro-maisons d'édition _____338
d. Les structures de promotion du livre et du dessin d'auteur _____339
e. Les lieux ressource et la formation pour relier le public et les professionnels de la bande dessinée _____340
2.3 Les espaces de création partagés : l'importance des lieux communs pour les collectifs d'auteurs 341
a. L'ancrage des collectifs d'artistes dans le paysage artistique nantais : Projeta, atelier de sérigraphie et d'art graphique indépendant _____342
2.4 Fumetti comme un moyen de « faire quelque chose » (Isaac) avec la pratique de la bande dessinée _____346
a. L'ancrage institutionnel et spatial d'une association en faveur de la bande dessinée : un assemblage précis d'énergies individuelles et de volonté politique _____349
b. Programmation, dispositif et structuration du collectif_____355
c. Public et rayonnement _____362
2.5 L'inventivité dans la bande dessinée pour établir des passerelles à Nantes _____365
3. La ville comme monde urbain de l'art_____372

***Partie III : LA FABRIQUE URBAINE SAISIE PAR LE GESTE ARTISTIQUE _____ 375***

Lire l'expérience vécue des artistes avec Dewey _____377

**Chapitre 4 Devenir professionnel, emménager à Nantes _____ 382**

1. Le « commencement » dans le parcours de vie des artistes urbains : choix, bifurcations et conditions d'entrée dans le « métier » 382
1.1 Commencer par l'inspiration du mythe du graffiti newyorkais 383
a. Commencer par regarder les graffiti en ville 387
b. Débuter par le graffiti new yorkais 390
1.2 Commencer avec un papier et un crayon, en recopiant le style vu dans un magazine pour s'inscrire dans une école 390
1.3 Commencer dans des terrains vagues 391
a. Une pratique urbaine et une activité sociale 392
1.4 Commencer par l'accessibilité de la pratique 396
2. Parcours d'artiste-auteur en bande dessinée et logiques de regroupement à Nantes 403
2.1 Migration vers Nantes et intégration au paysage professionnel local 403
a. L'image de Nantes, au sens large, dessine un monde de l'illustration créative propice à la collaboration 406
b. Intégration douce à un paysage professionnel local réactif à Nantes 412
2.2 La bande dessinée : un médium riche pour raconter des histoires variées 414
a. Renouvellement du genre : la bande dessinée comme espace d'expérimentation et d'expression 415
b. Travailler pour la reconnaissance croissante du statut d'artiste-auteur 420
c. Pratiques imbriquées : illustration et bande dessinée, écriture 421
2.3 Réseau de collectifs pour une inscription locale et un développement progressif 422
a. Projeta et la dynamique collective 423
b. De la littérature à l'édition indépendante 424
3. Le street art à la croisée de l'art, de la ville et du quotidien 427
3.1 Vivre de l'art urbain : conciliation, concession ou bidouillage 427
3.2 Une palette d'activité en art urbain : animation, décoration et projets artistiques 428
a. Logiques institutionnelles des projets 431
b. Posture technicienne et effacement de l'auteur 432
c. Cadre et statut pour se constituer artiste 434
3.3 Arriver, chercher, s'orienter : logiques orientant le choix d'un lieu pour peindre 436
a. Terrain en mutation comme « terrain de jeu » 439
b. Marquer le territoire : le graffiti comme forme d'appropriation spatiale 439

c. Grammaire partagée du graffiti vandale : parler de son rapport au quotidien, au public et à l'espace 443
d. Un atelier à ciel ouvert 447
e. Les ambitions cartographiques du graffeur : une signature mouvante 449
3.4 S'ancrer dans un milieu masculin en tant qu'artiste urbaine 451
a. Percevoir la ville au féminin et au masculin : le graff, un acte d'occupation 452
4. Décalage structurel entre travail créatif et reconnaissance économique dans le milieu de la bande dessinée 461
4.1 Notoriété accrue de la bande dessinée vs conditions économiques médiocres des auteurs : échange avec David 462
4.2 Le processus de création en bande dessinée : temporalité longue et fragmentée du travail 464
a. Naissance d'un projet entre deux villes, 6 mois de discussion 465
b. Le coût du projet personnel : autonomie créative vs économie de la fatigue 466
4.3 Activités ni pleinement créatives, ni de vraies commandes artistiques 468
a. Festivals de bande dessinée activité de médiation et sociabilité professionnel 471
b. Une mise en avant maladroite : les lauréats d'Angoulême exposés dans les gares 472
c. Choisir Nantes pour la culture mais pas pour la bande dessinée 476
5. Élaboration d'un mode de vie précaire et/ou art de la conciliation 482
**Chapitre 5 Créer en ville, entre geste et matérialité 484**
1. Matérialité des conditions de production en street art et en bande dessinée 487
1.1 Matérialité du geste : bricoler son matériel d'art urbain pour développer sa technique 487
a. Glissement stylistique à proportion des moyens matériels 487
b. Mettre en commun les matériaux de création en art urbain 488
c. Approche contextuelle de l'espace urbain 489
d. La part de la créativité : aspect « créatif » du métier versus artisanat 491
e. S'accomplir comme artiste qui travaille dans l'interstice 498
1.2 Matérialité de l'œuvre : choix structurant du format en bande dessinée 500
a. Créer son projet artistique selon le format en transgressant 501
b. Mener un projet collectif pour préserver son indépendance 502
1.3 Matérialité des lieux : le lieu de travail comme condition matérielle et politique de la création 503
a. Le travail d'auteur de bande dessinée : solo ou collectif, dans un atelier ou en résidence 503
b. Se mettre à plusieurs pour ne pas bosser seul chez soi 504

c. Mutualiser des ressources matérielles et immatérielles pour s'adapter aux enjeux économiques _____505
d. Se mettre en collectif pour mutualiser expériences professionnelles et politiques _____508
e. Subventions encadrées par les institutions : une forme d'autonomie sous condition _____508
f. La pérennité du lieu dépend de son ancrage au territoire _____509
2. Geste et support : un ajustement constant des formes et des techniques mobilisées _____511
2.1 Support, formats et gestes : spécificité des médiums en art urbain _____512
a. Adapter son geste aux formats et textures urbains _____513
b. La complémentarité des pratiques légales et illégales comme moteur créatif _____515
c. Changer de support pour entretenir son style _____516
d. Régime d'attention relatif au support : une cartographie implicite _____518
f. Penser les supports dans la durée : un usage tactique de la ville _____520
e. Mobilité des supports : peindre sur des véhicules ou la certitude d'être vu ici et plus loin _____523
2.2 Entre tolérance implicite et stratégie collective : travailler dans les interstices urbains _____525
a. Stratégies collectives et collaborations entre artistes : « Tous les murs sont illégaux tant que t'as pas une autorisation écrite » _____525
b. Lecture de terrain d'expérimentation artistique à travers les gestes _____527
c. Lire les secteurs en mutation : l'artiste observateur urbain _____528
d. Ouverture des murs « libres », dispositifs urbains dans des espaces désaffectés _____529
e. Un mécanisme d'usage : la répétition, le non-nettoyage, le dispositif toléré _____536
2.3 Artiste en quête de diffusion de son travail _____537
a. Voyager pour créer : entrer en contact avec les autres graffeurs et leur univers artistique ____537
b. La mobilité quotidienne de l'artiste comme moyen d'exploration des spots et diffusion de son travail _____539
c. Réseaux sociaux et diffusion du travail artistique : entre visibilité, opportunités et ajustements 546
d. Paris comme nœud de diffusion et de légitimation _____548
e. Synthèse : le lieu comme condition de possibilité du geste artistique _____550
2.4 Bricoler pour éditer sa BD et la diffuser _____552
a. « Raconter des histoires c'est ça la création et la liberté d'auteur de bande dessinée » _____555
2.5 Relation avec la ville : liens aux lieux dans la vie quotidienne _____560
b. Regard relationnel sur la ville vécue comme milieu _____565
c. Forme évolutive de diffusion régionale du livre : le bar librairie La Flibuste (ancien Boucaniers) entre ancrage, hybridation et défis urbains _____566

3. Logiques communes d'occupation de l'espace urbain et d'adaptation. _____569

***Discussion générale : Produire, rendre visible, faire durer : la présence transformatrice de l'art _____ 577***

1. Créer selon un mécanisme cadré par l'adaptation, la collaboration et la flexibilité _____579
2. Le travail artistique conditionné par l'accès aux lieux _____582
    a. Une redéfinition de ce qu'est « produire une œuvre » : variété des réseaux coopératifs dans la création en bande dessinée _____582
    b. Le lieu comme condition d'existence artistique à travers les dispositifs situées _____584
    c. La logique de projet comme forme de gouvernement culturel_____585
    d. Temporalité et devenir des œuvres : produire pour l'événement _____592
3. « Artiste-habitant » : le geste au cœur de la ville_____593
    a. Une existence entre ancrage social et production située _____594
    b. Habiter comme savoir et compétence géographique _____594
    c. L'artiste comme architecte du récit urbain _____597
4. Que transforme-t-on réellement dans les conditions de production artistique à Nantes ? _____601

***Conclusion générale _____ 605***

1. Les pratiques artistiques situées, un révélateur de la fabrique urbaine _____607
2. Point d'entrée par l'artiste comme créateur et habitant de la ville en mutation _____610
3. Des pratiques artistiques nourries par l'espace urbain et capables de le transformer _____612
    3.1. Ce que disent les pratiques des conditions concrètes de production artistique urbaine _____613
    a. Les artistes se rassemblent en collectif pour lutter contre la précarité _____613
    b. L'intégration des artistes aux dispositifs urbains comme facteur de transformation des pratiques artistiques _____614
    c. Deux manières de faire ville : pratique de la bande dessinée et écosystème de production ____615
    d. Le geste artistique comme lecture processuelle de la ville _____615
    e. Portées transformatrices des pratiques artistiques : articulation des niveaux_____616
    3.2. Écosystème artistique local et formes différenciées de rapports à la ville_____618
    4. L'artiste habitant : un effet ambivalent de l'intégration des artistes dans la fabrique urbaine ____619
4. Apports de la thèse _____621
    La portée transformatrice des pratiques artistiques situées et *l'« artiste habitant »*_____621
    Analyser des pratiques artistiques situées sans les vider de leur sens _____622
    Un déplacement du regard sur la fabrique urbaine par les pratiques artistiques _____623

5. Limites, tension, ouvertures _____625
Perspective de recherche et d'action_____626

***Bibliographie_____ 628***

Tables de matieres _____651
Liste de figures _____661
Liste de tables _____667

## Liste de figures

Figure 1 : la zone du projet Galataport, Mega Projeler Istanbul ..... 14

Figure 2 : en haut vu aérienne de Galataport avec ses grands complexes et son nouveau port croisière, en arrière-plan, en haut à droite l'Université des Beaux-Arts Mimar Sinan 10.10.2021 ©*Filika Haber* en bas le nouveau bâtiment d'Istanbul Modern, signé par Renzo Piano, 2023, ©*Le Monde*..... 16

Figure 3: vue aérienne du campus Santral de l'Université Bilgi, Istanbul, ©bilgi.edu.tr ..... 18

Figure 4: Fresque à l'effigie de Greta Thunberg par Mr. Dheo et Pariz One à Istanbul,..... 21

Figure 5: The wrinkles of the city. Istanbul, Mihail Vassilidis, Turquie, 2015. ©JR. ..... 22

Figure 6: *The* wrinkles *of the city*. Istanbul, Kadir An, Turquie, 2015. ©JR ..... 22

Figure 7 : Le cadre analytque en 4 plans ©Sevil Seten..... 34

Figure 8 : Incendie au Bateau-Lavoir, 12 mai 1970, archive de la BNF. ..... 60

Figure 9: à gauche Plan de Paris avec repérage de Belleville, Gravereau 2012 à droite Ateliers d'Artistes de Belleville ..... 63

Figure 10 : Les quartiers de Low Manhattan, Newyork City Guide. ..... 65

Figure 11 : George Trakas, The Piece That Went Through the Floor, « Inaugural Show », 112 Greene Street, octobre 1970-janvier 1971.© Richard Landry. ..... 66

Figure 12 : Carl Andre, Floor Piece, « Andre, Castoro, Strider », 10 avril-8 mai 1971, 112 Greene Street © White Columns. ..... 67

Figure 13 : Schéma du triptyque artiste-œuvre-lieu ..... 125

Figure 14 : Modèle d'une approche interactionniste, sensible et située des pratiques artistiques dans les espaces urbains ©Sevil Seten ..... 138

Figure 15 : Déroulement de l'enquête mené auprès les street artiste et les auteurs de bande dessinée ..... 177

Figure 16 : Carte illustrant l'ambiances des quartiers centraux à Nantes, Sevil Seten, avril 2020..... 179

Figure 17: La carte dessinée par Quentin montre la ville organisée par la cherche la visibilité de ses fleurs, 22.11.22 ..... 182

Figure 18 La carte dessinée par Thibaud montre la ville vue où s'opère le repérage de lieux en permanence pour peindre en « zonant »..... 183

Figure 19 : Examiner de près les pratiques spatiales des artistes et étudier les étapes de la cartographie séquence par séquence ..... 186

Figure 20 : En haut JOYA, peint en jaune au-dessus du Murs Libre, 25/10/2022 Rue de l'ile Mabon, (Côté ENSAN) 09h50 en bas à gauche Tag Princess JOYA, 11/12/2022, en face du Lieu Unique, Quai Ferdinand Favre, 17h30. en bas à droite - Tag JOYA, Quai de Versailles, 14/02/2023, 11h00 ..... 194

Figure 21 Nina Lechartier : affiche du festival Atlantide publiée dans *Kostar*, février-mars 2023 ..... 196

Figure 22 : à gauche L'affiche du festival Atlantide par Nina Lechartier, station Poitou, ©Sseten, 3.03.2023, à droite Place Tour de Bretagne, ..... 197

Figure 23 à gauche Rue de Talensac, 5/03/2023, à droite à l'entrée du CHU Nantes..... 197

Figure 24 à gauche : enseigne d'une salle de coiffeur signé Mika, Rue Yves Bodiguel, à droite étiquette d'une bouteille de vin conçues par le street artiste Mika..... 198

Figure 25 En haut enseignes du Restaurant Associatif Badeya, Allée de la Maison Rouge, en bas Restaurant Battos, (Rue des Hauts-Pavés, Nantes) conçues par Mika, Juillet 2022 ..... 199

Figure 26 Fresque de Bouda exposé du 9 février au 1é avril 2023 ..... 201

Figure 27 : Cours d'eaux et quartiers à Nantes, Source : Data Nantes Métropole 2022 ©Sevil Seten..... 205

Figure 28 : à gauche Nantes au milieu du 19$^{e}$ siècle, à droite Nantes 2025, source : Samoa ..... 206

Figure 29 : Frise chronologique de la transformation de l'Ile de Nantes au fil des phases d'aménagement, ©Sevil Seten ..... 209

Figure 30 : Carte des principaux espaces publics utilisé par les manifestations artistiques incluant 6 friches réhabilitées et © Sevil Seten ..... 215

Figure 31 : Tracé de l'estuaire de Nantes et Saint-Nazaire, source : J.R. Morice, P. Fauvel, V. Coëffé, 2013 (Coëffé et Morice 2013) ..... 216

Figure 32 : Ile de Nantes, Plan-guide-Chemetoff-2008, source : Samoa ..... 218

Figure 33 : Les principaux lieux du cluster créatif alias « Quartier de la Création » sur le site industriel Alstom, source : Samoa, ©Sevil Seten ..... 222

Figure 34 Île de Nantes Expérimentations - la SAMOA – Nantes, ©Gleech, agence de communication ..... 225

Figure 35 : Préparation d'une fresque par Ador et Semor pour l'édition 2017 du Voyage à Nantes. ©olivier lanrivain ..... 241

Figure 36 : L'exemple illustrant les étapes de production dans l'industrie de l'édition au Royaume-Uni en arts graphiques et les acteurs qui s'impliquent selon le modèle de chaîne de valeur, DCMS, 1998. ..... 249

Figure 37 : L'ancienne fresque réalisée par deux graffeurs du collectif Nantes Révoltée en hommage à Steve Maia Caniço. © Erwan Corre via Wikimedia Commons ..... 255

Figure 38 : Montage proposé par le site contre-attaque.net ..... 256

Figure 39 : Sous le pont Haudaudine, Ile de Nantes ..... 259

Figure 40 En haut : Parking d'un immeuble, Rue Didienne, Nantes, 31.03.2022, en bas : Au bord de l'Erdre, près de Rue de la Trémissinière, Nantes ..... 260

Figure 41: Sous le pont du Canal St Felix, 15.04.2022 ..... 260

Figure 42 : Rue Paul-Nizan,15.04.2022 ..... 261

Figure 43 : 8 En haut et en bas Vincent Gache Skatepark ..... 262

Figure 44 en haut : Rue Colonel Desgrées du Lou, compteur électrique, en bas Rue Mobillon ..... 263

Figure 45 : Une fresque tagé, Rue du Calvaire ..... 264

Figure 46 En haut : Rue Joyau, Nantes, 29.01.2025 En bas : Un conteneur municipal de recyclage du verre offre une visibilité proportionnelle à l'intensité de son utilisation pour les graffeurs, Rue La Noue-Bras-de-Fer , Nantes ..... 266

Figure 47 : En haut : Œuvres de Quentin, Tour de Bretagne, Nantes #pourlamourdelart 2024 En bas : Œuvres du même artiste, édition 2022 ..... 275

Figure 48 : La diversité des formes d'encadrement institutionnel mobilisées par les artistes urbains, ©Sevil Seten, 2025. ..... 280

Figure 49 : L'entrée de l'exposition ..... 287

Figure 50 : Grande salle cloisonnée par les bâches ..... 288

Figure 51 : Carte dessinée devant la Maison du Port lors de l'exposition Translucide ©Sevil Seten ..... 289

Figure 52: 1. Couverture du fanzine, 2. Page d'intérieur 3. Image de la préparation des bâches exposées à l'exposition Translucide ..... 290

Figure 53 L'affiche de l'événement Block Party sur la page Instagram de Pick up production. ..... 295

Figure 54 Œuvres de J-ace ..... 301

Figure 55 : à gauche Milk Lady, à droite un collage du festival Pour l'amour de l'art (sans nom d'artiste):..... 302

Figure 56 : à gauche : œuvre de l'artiste Mifamosa, à droite celle d'Aztek (style pochoir) ..... 303

Figure 57 : Les deux graffiti d'Aztek ..... 304

Figure 58 : à gauche SG présentant l'œuvre d'Ador, à droite une fresque d'Ador toyée, réparée par l'artiste avec un pansement. ..... 307

Figure 59 : En haut vue de La Maison du Port depuis l'ouest de l'ile de Nantes ©Samoa, en bas La Maison du Port, pendant l'exposition « Café des Sport », 08/12/ 2022 ..... 310

Figure 60 La Maison du Port, pendant l'expo « Hors Radar », 07/10/2023 ..... 311

Figure 61 : Les aventures du « Yellow Kid » publiées le 29 novembre 1896 dans le New York Journal, dessinées par Richard F. Outcault. ..... 330

Figure 62 : Carte des collectifs d'artistes et des lieux d'accès à la BD ..... 337

Figure 63 : Carte de librairies et organismes ressources ©Sevil Seten ..... 339

Figure 64 : Tag de Taki 183 sur le métro newyorkais ..... 385

Figure 65 : Carte de Nantes vue depuis la pratique d'une graffeuse, dessinée par Alice, 08.12.2002 ..... 386

Figure 66 Carte de Nantes, conçue par Antoine Corbineau, affichée à l'Office de tourisme de Nantes pour la vente. Le même auteur a réalisé des cartes pour d'autres villes. ..... 409

Figure 67 : Affiche de l'exposition *Professeur Cyclope sort du cadre* au Stereolux : ..... 411

Figure 68 : à gauche l'illustration de Jules pour le magazine *Kostar*, n°72, octobre-novembre 2020 à droite l'illustration pour l'article « Ayn Rand, la Che Guevara du capitalisme » publié dans la revue *Usbek&Rica* en avril 2019 ..... 422

Figure 69 : Carte dessinée par Abel marquant les deux pratiques - légale et vandale - dans à Nantes, 10.11.2022. ..... 437

Figure 70 : en haut : niveau inférieur du boulevard sur Loire, appelé « La plage » chez les artistes urbains ; en bas : Boulevard des pas enchantés, Saint Sébastien, Nantes, octobre 2022 ..... 442

Figure 71 : Carte dessinée par Géry, 08.10.2022..... 444

Figure 72 : Affiche de la saison 2023-2024 Angers Nantes Opera ..... 460

Figure 73 : Planches de « Demain c'est un autre jour de merde, de dessinateur nantais Olivier Texier, exposées à la gare de Nantes dans le cadre de l'année BD 2021, ©David Paquin..... 473

Figure 74: Dylan Horrocks, *Magic Pen,* 2014. ..... 481

Figure 75 : Installation de Plus de Couleur à l'entrée du Festival des Vieilles Charrues, 2019 ©Revue 303, 2022 ..... 493

Figure 76 : Espace de travail de Radar, rue Bisson, février 2023 ..... 507

Figure 77 : Graffiti de Tapas Nocturne peint à Lyon..... 511

Figure 78 : Rue Adolphe Moitié, Nantes, Une portion de terrain qui a été « investie » avant le début des travaux. ..... 521

Figure 79 : Camion peint par Alfe, Photo by Graffit.INK 2013..... 524

Figure 80 : Carte d'Abel ..... 528

Figure 81 : Graffiti sur le mur du parking de la Poste, rue de L'Ile Mabon, Nantes, le 25/10/2022..... 530

Figure 82 Même mur, 25/11/2022 ..... 531

Figure 83 Même mur 27/01/2023 ..... 531

Figure 84 : à gauche même mur 12/03/2024, à droite: Même mur 14/02/2023 ..... 532

Figure 85 : Pendant le nettoyage des tags d'un mur, rue des Hauts pavés 23/05/2023 ..... 532

Figure 86 Après le nettoyage des murs, Nantes Université, campus Tertre, 22/05/2023 ..... 533

Figure 87 Carte dessinée par Thibaud indiquant les lieux du quotidien ..... 540

Figure 88 : Graffiti sur palissade du chantier (les six photos), mail du Front-Populaire sur l'Ile de Nantes, le 25/10/2022 ..... 543

Figure 89 : Quai Président-Wilson, au sud de l'ile de Nantes, face au chantier du CHU, 11/04/2024 ..... 543

Figure 90 : Carte dessinée par le street artiste Quentin, 22/01/2022 ..... 545

Figure 91 : Le graffiti de Géry (dont le blaze est Alfe) est encore visible sur le mur du bâtiment à gauche du KFC de Ménilmontant (Paris, 20e). ©sevilseten, le 20.10.2025 ..... 549

Figure 92 : Quelques affiches préparées pour la manif contre la loi de retraite, 15.06.2024, Manufacture de Tabac, Nantes ..... 556

Figure 93 : Table ronde réunissant les auteurs (du centre à droite) : Tienstiens Rachel Deville et Timothée Ostermann, Festival Fumetti, juin 2024 ..... 558

Figure 94 Carte dessinée par Maël du monde de bande dessinée nantaise pensé comme réseau d'acteur, 31.03.2021 ..... 560

Figure 95 : Carte dessinée par Lily, membre du collectif Radar 23.02.2023 ..... 561

Figure 96 : Carte dessinée par David, du monde de bande dessinée nantaise pensé par les collaborations artistiques, 16.04.2021 ..... 563

Figure 97: à gauche la carte dessinée par Thierry octobre 2020, à droite carte dessinée par Romy octobre 2020 ..... 564

Figure 98 : Référence locales communes à Nantes entre Thierry et Romy ..... 564

Figure 99 Mur libre installé devant l'École de Beaux-Arts de Nantes, dans le cadre de l'évènement « Chtiiing ! Les journées nantaises de la créativité », 19.04.2024 ..... 572

Figure 100 : a gauche Jerôme Catz et Jean-Marc Rochette, à droite la fresque *32 bilan provisoire*, signé par Rochette, Grenoble, ©Sevil Seten ..... 581

Figure 101 : en haut l'espace d'exposition des éditeurs au Festival Fumetti. En bas : affiche de l'édition 2024 du Festival Fumetti et boites de conserve géantes recouverte les illustrations des auteurs invités ..... 590

Figure 102 : en haut à gauche : Session de lecture d'histoire avec le dessin live, Festival Fumetti, à droite Atelier de cadavre exquis dessiné, L'ellipse de trop. En bas à gauche : exposition des auteurs-artistes invités, à droite : les cases remplies de dessins d'amateurs,..... 591

Figure 103 Présentation du Festival Fumetti édition 2024, ©maisonfumetti..... 593

Figure 104 : Pages présentant la bande dessinée *Ça va être super*, juin 2025. ..... 598

## Liste des tableaux

Tableau 1 : Déploiement de l'enquête sur plusieurs terrains. ..... 131

Tableau 2 : Évènements observés..... 188

Tableau 3 : Évènements observé déployés sur parcours (évènement de type itinéraire) ..... 203

**Titre :** Saisir la fabrique urbaine par les pratiques artistiques. Enquête sur les mondes du street art et de la bande dessinée à Nantes

**Mots clés :** Fabrique urbaine ; Lieu de création ; Pratique artistique ; Street art ; Bande dessinée, Nantes

**Résumé :** Cette thèse s'inscrit dans une lecture critique de la place accordée à l'art et à la culture dans les processus de fabrique urbaine. A partir d'une enquête située, elle propose de penser ensemble pratiques artistiques, lieux de création et transformation des espaces urbains par-delà une approche cantonnée aux seuls canons de la ville créative.

Dans cette perspective, la recherche construit un cadre analytique attentif aux pratiques artistiques et à leur inscription spatiale. La création est ainsi appréhendée à partir de ses conditions concrètes d'existence, des lieux qu'elle mobilise et des relations sensibles qu'elle engage avec les milieux urbains. Menée à Nantes, sur un terrain marqué par des politiques de renouvellement urbain mobilisant l'art et la culture comme leviers de transformation, l'enquête se concentre sur les pratiques de bande dessinée et de street art.
Le dispositif méthodologique déployé combine entretiens, observations et analyse de cartes sensibles produites par les artistes afin de saisir leurs expériences de la ville.
Inscrite dans le champ des études urbaines, la recherche croise géographie sociale, approche pragmatiste et une lecture élargie des mondes de l'art.
Elle met en évidence des rapports à l'espace distincts selon les arts enquêtés marqués par des degrés variables de socialisation et d'ancrage territorial. Elle permet enfin de rendre visible les dynamiques ordinaires de création au prisme de leur matérialité.
In fine, cette thèse plaide pour une meilleure intégration de la spatialité du geste artistique au sein des démarches d'analyse urbaine mais également de l'action publique.

**Title:** Understanding urban fabric through artistic practices. An investigation into the worlds of street art and comic books in Nantes.

**Keywords :** Urban fabric; Creative space; Artistic practice; Street art; Comics, Nantes

**Abstract:** Beginning as a critical reading of the uses of art and culture, and distancing itself from an instrumental view of art in the city, this thesis focuses on artists and their creations in order to understand how art and culture transform the city. From this critical stance, the thesis develops an analytical framework that takes into account artistic practices and their spatial context. Creation is thus understood in terms of its concrete conditions of existence, the places it mobilizes, and the relationships it establishes with the surrounding environment. Conducted in Nantes, in a context marked by urban renewal policies that mobilize art and culture as levers for transformation, the study focuses on comic book and street art practices. The methodological approach combines interviews, observations, and analysis of sensitive maps produced by artists in order to capture their experiences of the city.
Part of the field of urban studies, the research combines social geography, a pragmatic approach, and a broader reading of the art world.
It highlights distinct relationships to space depending on the arts studied, marked by varying degrees of socialization and territorial anchoring. Finally, it makes visible the ordinary dynamics of creation through the prism of their materiality.
Ultimately, this thesis argues for better integration of the spatiality of artistic expression into urban analysis approaches as well as public policy.