

LES CAHIERS DE LA SECTION FRANÇAISE
DE
L'ICOMOS

LE MUR PEINT DANS LA VILLE ANCIENNE



Prix : 100 F

DIJON
10-11 juin 1988

LES CAHIERS DE LA SECTION FRANÇAISE
DE
L'ICOMOS

Directeur de la Publication

Michel IANTZEN, Inspecteur Général et Architecte en Chef des Monuments Historiques,
Président de la Section Française de l'ICOMOS.

Comité de rédaction

Nancy BOUCHÉ, Sous-Directeur chargée de Mission au Ministère de l'Équipement, du
Logement, des Transports et de la Mer

S. CAHEN SALVADOR, Présidente d'Honneur de la FNASSEM

E. CUQUEL, Inspecteur Général des Sites Honoraire

D. DROCOURT, Directeur de l'Atelier du Patrimoine de la Ville de Marseille

F. ENAUD, Inspecteur Général des Monuments Historiques Honoraire

J. FOSSEYEUX, Chargé de Mission auprès du Directeur de l'Administration Générale
au Ministère de la Culture

M.L. GUIMARD KEISSER, Conservateur Régional des Monuments Historiques

Ph. GEFFRE, Chargé de Mission auprès du Directeur du Patrimoine au Ministère de la
Culture

G. LEMOINE, Maire de Chartres

R. POUJADE, Maire de Dijon

J.M. VINCENT, Conservateur Général du Patrimoine chargé de la Sous-Direction de
l'Inventaire

Secrétariat de Rédaction

L. DECAZES

F. LAURENT

Comité d'organisation

A. de MONTGOLFIER

F. LAURENT

I. MAHEU-VIENNOT

Section Française de l'ICOMOS (Conseil International des Monuments et des Sites)
Secrétariat Administratif — 62, rue Saint-Antoine 75004 Paris — Tél. : 42-78-56-42

Illustration de couverture : Dominique Maraval - Mur peint. Les Halles, Dijon. Photo TDR.

LE MUR PEINT
DANS LA VILLE ANCIENNE

DIJON
10-11 juin 1988

Sommaire

Introduction	
M. Jantzen	5
R. Poujade	7
Mur peint : esquisses d'une histoire, M.-C. Pascal	9
L'évolution du « mur peint » au XX ^e siècle et sa place dans l'art public, H. Béchy	11
Contraintes administratives et juridiques, B. Schmit	15
Architecture et publicité : recherche d'une connivence, P.-Y. Auboiron	17
La tradition des façades peintes en Savoie, J. Desvigne	19
Pignons sur rues, S. Puissant	21
Les produits pour murs urbains, R. Ullman, F. Lebaigue	25
Un travail de restauration d'une fresque sur mur béton par injection de résines à Grenoble, J.R. Marchal	31
<i>La chaux aérienne grasse et naturelle en pâte</i> , A. Biat	33
TÉMOIGNAGES D'ARTISTES	
I. Murs peints ou murs de peintre ?, D. Maraval	39
II. C. Thibeu	53
III. J. Sabrier	57
Responsabilité des décideurs dans l'élaboration du programme et le choix des artistes.	
La politique de la ville de Berlin, J. Nottmayer	59
A Narbonne : un mur peint archéologique, A. Mecle	61
Les murs peints sauvages, D. Riout	63
Mur peint et architecture. Le mur peint ancien dans la ville, J.-M. Marouzé	65
La politique de Dauphin en matière de murs peints, P. Combet	67
Murs d'identité urbaine, P. Commecy	69
Aspects sociologiques des murs peints à Bruxelles, M. Huisman	73
<i>Débats</i>	75

Introduction

PERMANENCE DANS L'HISTOIRE

Le mur peint est une pratique aussi ancienne que les premières expressions que nous a laissées le genre humain.

Les peintures des grottes étaient peut-être complétées par des peintures extérieures aujourd'hui disparues, et dont les peintures rupestres d'Afrique pourraient être le témoignage sous un ciel plus clément.

En Europe les vestiges les plus anciens de murs de peints extérieurs remontent au Moyen-Age.

Certaines églises présentent encore des traces de scènes édifiantes ou des théories de personnages qu'une avancée de toiture ou un espace abrité ont miraculeusement protégées des intempéries.

Cette tradition s'est poursuivie jusqu'à nos jours et elle est particulièrement forte dans l'Est de la France et en Allemagne.

Dans ces régions les murs peints extérieurs intéressent aussi les édifices civils et sont marqués par la tradition baroque, abondant dans l'exercice du trompe l'œil cher aux Italiens de la Renaissance.

A la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e les murs ont été accaparés par la publicité.

Les photos anciennes nous montrent les paysages urbains réhaussés de figures publicitaires géantes.

Aucune ville n'échappe aux portraits romantiques du Docteur Pierre, vantant les mérites de son dentifrice au lion noir poussant de sa griffe une boîte de cirage, ou la lune éclipse derrière la crème à chaussure du même nom.

Cette nouvelle forme d'expression picturale était favorisée par l'apparition du mur pignon, cette surface issue des mutations urbaines de l'époque Haussmanienne qui surgit brusquement de terre, dominant maladroitement les modestes toitures des siècles antérieurs.

Cet état provisoire a dans bien des cas persisté jusqu'à nos jours.

L'évolution des esprits, l'intérêt porté depuis quelques années aux ensembles anciens, l'abandon d'ambitieux projets d'alignement, autant de raisons qui ont contribué à rendre définitives des situations d'attente et à intégrer le mur à notre environnement quotidien.

La publicité a dans bien des cas réinvesti ces surfaces. A Paris près du centre Pompidou un singe géant n'en finit pas de dévorer ses petits Suisses.

Près du Pont de Bir Hakeim côté XV^e existe un intéressant exemple d'archéologie murale : Il y avait jusqu'au début de cette année un pignon peint à l'occasion de la dernière exposition universelle sur lequel figurait les blasons des provinces de France et au sommet la date de 1937.

Cette peinture bien qu'encore assez fraîche malgré ses 50 ans laissait voir en transparence deux publicités superposées dont la plus ancienne datait probablement du début de ce siècle.

Depuis quelques mois, une bâche cache un chantier et nous annonce la réalisation du mur peint le plus étonnant du siècle.

Je ne pense pas que de nos jours le plus étonnant soit un nouvel exploit publicitaire.

Le plus étonnant est l'intérêt que les Artistes prêtent de plus en plus à ces grandes surfaces.

Le renouveau de la création dans ce domaine, Art Populaire, s'il en est, a un peu plus de dix ans.

Curieusement, et c'est une tendance qui paraît se maintenir, le trompe l'œil a souvent la faveur des peintres qui renouent ainsi avec une tradition vieille de plus de quatre siècles.

L'imagination paraît aujourd'hui le moteur de cet art, l'idée prime, le clin d'œil est soutenu par l'habileté du peintre.

Création, humour, pochoir, camouflage, gigantesque dilatation du phénomène de la B.D., ou simplement expression picturale monumentale de l'intérêt des nouvelles générations pour notre cadre de vie ?

L'avenir jugera.

MICHEL JANTZEN
Président de la Section Française de l'ICOMOS

Monsieur le Président, Mesdames et Messieurs, mes chers collègues, il m'est très agréable de vous accueillir au colloque sur les murs peints et je vous remercie d'avoir répondu nombreux à notre invitation. J'ai bien sûr le regret que les circonstances politiques n'aient pas permis à un certain nombre de ceux qui le désiraient d'y participer. Je pense en particulier à mon collègue Maerht.

« Les murs peints ». C'est un sujet extrêmement actuel qui nous ramène pourtant à des traditions très anciennes sur lesquelles, je pense, plusieurs intervenants reviendront tout à l'heure. On évoquera les fresques de jadis, on évoquera les trompe-l'œil en vogue à la renaissance et à l'époque baroque, et on évoquera bien sûr, les liens qui se développent de plus en plus entre le mur peint et l'aménagement plus harmonieux de la publicité à l'intérieur des centres villes à travers d'ailleurs une bonne exploitation des textes de 1979 que je connais bien ayant été présent lors de la discussion de cette loi au parlement. Bien sûr les expériences sont diverses, elles ne sont pas toujours heureuses, et surtout elles font l'objet de discussions qui doivent être très ouvertes parce que le souci que nous avons en proposant ce colloque n'était pas de considérer que le mur peint était un remède à toutes les misères ou à toutes les pauvretés architecturales de la ville ou à toutes les difficultés de la publicité à s'insérer dans les secteurs sauvegardés. Ce sont des expériences de création, parfois intéressantes, parfois très réussies, parfois manquées.

Il faut les aborder avec une grande ouverture d'esprit et surtout une grande objectivité et en se souvenant qu'au-delà de toutes les réflexions de caractère esthétiques ou philosophiques sur le mur peint il faut réfléchir aux problèmes qui sont souvent délicats : problèmes de supports, problèmes de pérennité, et bien sûr également problèmes juridiques de l'intégration du mur peint dans ce POS particulier qu'est le PSMV. Je dois dire que jusqu'à présent, j'ai rarement vu débattre du mur peint, à l'occasion d'une réunion de la commission des secteurs sauvegardés, Monsieur le Président. Ce qui me donne à penser que le mur peint est considéré comme quelque chose qui n'est pas décisif dans l'expression d'un secteur sauvegardé, ou que le plus souvent d'ailleurs, on raccroche le mur peint à une opération d'urbanisme sectoriel.

Le mur peint répond à des exigences diverses et plus ou moins confuses de la sensibilité contemporaine et de l'urbanisme moderne. La ville ancienne est une ville décorée ou était une ville décorée. Ce qui subsiste aujourd'hui des villes anciennes offre une image qui

est bien sûr différente de celle que nous aurions pu connaître à plusieurs périodes de son histoire et notamment, vous le savez tous, au Moyen Age : décoration architecturale, décoration picturale et souvent d'ailleurs les deux mêlées notamment sur les grands édifices. Monsieur Jantzen vous en parlera et beaucoup d'autres avec les capacités d'hommes de l'art que je ne suis pas. Il ne faut pas oublier que dans certains pays d'Europe, en Europe Centrale, en Allemagne, on en parlera également à l'occasion de ce colloque, la tradition de la maison peinte et du mur peint est une tradition tout à fait vivante à travers la pérennité d'œuvres anciennes et à travers des renouvellements modernes.

Même dans sa médiocrité lépreuse, la ville du XIX^e siècle restait pittoresque. Nous avons eu naguère, ici même, un colloque sur les enseignes qu'avaient organisé Jean-François Bazin, qui est à mes côtés, Madame Pascal, Monsieur Visteaux et vous vous souvenez de ces images balzaciennes, ou hugoliennes, puisqu'Hugo décrivait et peignait en même temps des quartiers qui pourraient nous paraître placés sous le signe de la médiocrité mais qui en fait peuvent au contraire offrir à l'imagination quelque chose d'exaltant d'une manière surprenante. La « maison du chat qui pelote », c'est peut être, comme il le dit, un vestige de la bourgeoisie du XVI^e siècle, c'est aussi une ruine pittoresque et c'est également une enseigne avec son enseigne de Gersaint qui est la maison du chat qui pelote.

Sans aller prendre des exemples comme celui-ci où le mur peint apparaît déjà sous forme d'enseigne, il faut bien dire que dans l'enchevêtrement de l'urbanisme mal structuré du passé, dans le chaos de maisonnettes, d'appentis, de courettes, d'entrepôts, du siècle où le commerce de l'industrie étaient extrêmement présents en ville, la porte du rêve restait en fait ouverte. On le voit à travers d'innombrables œuvres littéraires de tous les passants de Paris ou d'ailleurs qui justement ont cherché à trouver le pittoresque secret des villes. Dans la ville fonctionnelle, dans la ville utilitaire, dans les alignements stéréotypés ou disparaissent même les sculptures parfois brillantes, ou en tous cas les sculptures alibis de la période post-hausmannienne et de la belle époque, l'œil recherche une échappée vers le rêve, et parfois en vain dans cette ville peut-être trop moderne. Je crois que cette invite onirique est une des plus fondamentales raisons d'être du mur peint. On s'acheminait vers une discipline urbaine qui paraissait devoir interdire la fantaisie qui veut dire aussi dans beaucoup de langues l'imagination.

Le mur peint est un clin d'œil favorisé par les avatars de l'art moderne à travers notamment la publicité,

vers la postérité du surréalisme, vers les architectures à perspectives de l'époque baroque ou tout simplement vers les naïvetés des arts antiques de la rue. Décor de théâtre ou décor de parade, je veux dire au sens de Tabarin, il est aussi un retour à la fête. Les stucs, les toiles peintes, les décors éphémères ont rythmé les fêtes des temps jadis au temps des joyeuses entrées et des festivités édilitaires et le mur peint pérennise un peu l'éphémère mais il n'est pas bien sûr une œuvre d'éternité. C'est assurément une manière de jouer avec la ville et certains s'en indignent. J'ai reçu récemment, parmi beaucoup d'autres témoignages, une lettre extrêmement bien tournée que j'ai transmise à Madame Pascal et Monsieur Bazin : il y a des réfractaires profonds aux murs peints. Certains s'indignent de cette désinvolture et parfois avec de bonnes raisons. Car après tout la sobrité nécessiteuse d'un mur pignon d'une sincérité toute nue peut être préférée par certains à un décor insolite qui ne s'inspire pas, pour reprendre des formules que vous ne connaissez que trop, Monsieur Jantzen, de l'art d'accompagnement mais crée une rupture qui peut paraître trop primesautière ou trop insolite ou trop désinvolté aux yeux de certains. Mais le mur peint, s'il restitue l'art plus ou moins naïf de la rue, car c'est souvent une fausse naïveté, est aussi un retour, et je crois que chacun en est bien conscient, au temps des cathédrales. L'enfermement de l'art dans les musées est une des tristesses du temps présent. Le mur peint favorise, c'est certain, une didactique d'initiation aux arts plastiques, une didactique qui atteint des sommets au Moyen-Age : on écrivait la bible sur les cathédrales, parce que les chrétiens étaient illettrés ou présumés illettrés. L'illettrisme artistique est encore tel aujourd'hui que s'il est vrai que la maison, selon un proverbe que nous avons beaucoup cité les uns et les autres, — et qui est chinois s'il n'est d'Edgar Faure — est à celui qui la regarde, y inscrire la peinture c'est la proposer au plus grand nombre et il est vrai que le mur peint a déjà ses écoles, des croûtes aux chefs-d'œuvre. Il a certainement en tous cas ses vertus pédagogiques.

Le mur peint peut relever aussi, et c'est un autre problème que vous serez amenés à aborder, de la fantaisie régaliennne de l'édile ou de l'expression débridée de l'artiste, et après tout la liberté de l'artiste est le fondement même de la création artistique ou d'une démarche de participation liée à la vie collective, à l'expression de la communauté. Des études ont été faites dans ce domaine, des recherches qui ont essayé de rencontrer la sensibilité d'un quartier et de créer par consé-

quent une œuvre de communauté. Ce sont des démarches intéressantes que l'on a connues en Amérique, dans les pays scandinaves, en Allemagne aussi et même en France. Il est bon de s'interroger sur cet aspect du problème du mur peint. Autre problème vécu, l'apparition d'un spontanisme du mur peint qui cause de sérieux soucis aux autorités gardiennes des monuments publics. Je pense aux berges de la Seine, parfois les maires découvrent au matin des fresques sur des supports mal préparés à les recevoir, qui ne sont pas toujours si médiocres. C'est un problème qui prouve qu'il y a peut-être, justement, une nécessité d'expression.

Le mur peint en secteur sauvegardé et ce sera ma dernière réflexion préalable, n'échappe à aucune des controverses de ce que j'évoquais tout à l'heure, architecture d'accompagnement ou architecture de rupture. Mais il paraîtrait souhaitable que ces controverses ne s'exercent pas uniquement à posteriori. Je crois d'ailleurs qu'en général, c'est ainsi que le mur peint a été introduit, après concertation avec les autorités qui ont charge de surveiller notamment les plans de sauvegarde et de mise en valeur, c'est-à-dire dans le respect des règles d'urbanisme, avec parfois des indulgences qui tiennent à la précarité avouée du mur peint, précarité qui pose, comme je le disais, des problèmes techniques et esthétiques. Quelle sera la postérité du mur peint ? Vous aurez à en débattre, est-ce l'anéantissement ? Est-ce la dégradation ? La restauration ? Le palimpseste ? Questions posées. Dans quelles limites peut-on l'enfermer, est-ce que l'on peut craindre sa prolifération abusive ? C'est une crainte légitime. Est-ce que l'on peut craindre ses débordements, est-ce que l'on peut craindre sa banalisation dans la médiocrité ? Autres questions posées aussi. A-t-il un avenir, est-il produit d'une mode sans lendemain, ou est-il l'expression d'une sensibilité, d'une exigence trop longtemps refoulées de la sensibilité humaine ? Connaîtra-t-il le discrédit ou l'éclipse, périra-t-il sans retour dans un ralliement définitif, mais rien n'est jamais définitif, je l'espère, dans la vie des villes, un ralliement à ce que j'appellerais le jansénisme urbanistique ? Je n'en sais rien, je n'ai pas la réponse à toutes les questions que je viens de poser pas plus d'ailleurs qu'à toutes celles que vous allez poser, et je dis maintenant, Mesdames et Messieurs, à vous d'autres questions et à vous les réponses.

Robert POUJADE
Député-Maire de Dijon

Mur peint : esquisses d'une histoire

Quand le mur peint apparaît-il ? Qu'est-il réellement ? C'est son histoire, son évolution, sa conception même que nous allons aborder au cours de ces deux journées.

La première interrogation porte sur sa définition même. Peinture murale, fresque, art mural, que recouvrent ces appellations ?

PRÉHISTOIRE

La première touche de couleur posée sur un mur par l'homme nous fait remonter au paléolithique.

Signes sur des parois qui nous mènent de l'Occident, de Lascaux, au Sahara, au Tassili entre autres et à l'Afrique Australe. La préhistoire utilise un tracé au doigt sommaire, des tampons en poils d'animaux, et les couleurs sont essentiellement l'ocre et le manganèse.

Première ébauche qui nous mène ensuite au Moyen-Orient et à l'Egypte où la peinture murale affirme déjà une maîtrise technique. Les chambres funéraires, les palais sont décorés de peintures appliquées sur un enduit de plâtre clair avec des nuances minutieuses, des couleurs posées par teintes plates sur un dessin précis.

ANTIQUITÉ GRÉCO-ROMAINE

La Crète du 11^e millénaire avant J.-C. pratique aussi un art de la fresque qui surprend par sa fraîcheur des coloris, dans ses vestiges.

L'antiquité gréco-romaine peaufine ces techniques dans les tombes étrusques et les villas de Pompéi ou d'Herculanum.

Le terme de fresque, souvent utilisé pour cette période, recouvre abusivement une multiplicité de techniques.

Le mur était soigneusement recouvert de différentes couches de crépi, la dernière couche étant souvent mêlée de poussière d'albâtre et de marbre pour obtenir une plus grande solidité et un brillant.

La peinture était réalisée ensuite à la fresque ou à la détrempe. Dans la fresque, la couleur à l'eau est incorporée au mortier encore humide qui lui sert de support, ce qui exclut les retouches et les reprises à sec, mais donne à la peinture une simplicité, une matité inégalables.

La peinture à la détrempe était, par contre, appliquée sur mortier séché et permettait les repeintures. Les peintres utilisaient aussi des techniques intermédiaires entre la fresque et la détrempe, travaillant sur le mortier humecté au moment de l'opération.

Afin d'obtenir tous les effets d'éclat et de brillance, les peintres ne se bornaient pas à la fresque et pratiquaient la peinture à la cire. La cire blanche fondue avec de l'huile était passée au pinceau puis brûlée en approchant des charbons et enfin aplanie par frottement. Ou même les couleurs étaient amalgamées à la cire.

La palette à Pompéi a largement dépassé les 4 seules couleurs utilisées par les Grecs, selon Pline : le blanc de Melas, le jaune de sil attique, le sinopis du Pont (donnant le rouge) et le noir d'atrament.

Dans l'esprit, la peinture sur mur depuis la Préhistoire a un caractère sacré, ou tout au moins métaphysique. A ses balbutiements, elle est support de pratiques magiques, proche du totémisme.

Dans les tombes antiques, elle accompagne, par ses décors, le voyage des morts. A Pompéi, elle reste liée à une spiritualité, à une quête initiatrice, à la recherche du bonheur, d'un rêve jamais achevé. Esotérique, elle se déchiffre selon des codes particuliers.

Dans son graphisme, elle aborde l'art illusionniste, ouvre des perspectives de rues, de palais, de jardins. C'est un art consommé qui affirme plusieurs styles et une grande maîtrise des moyens.

ART CHRÉTIEN MÉDIÉVAL

Le Christiannisme va lui donner un autre esprit et utiliser la peinture murale avec une veine plus didactique, inscrivant son histoire sur les murs et les voûtes des églises.

Mosaïque, autre forme d'expression. C'est un enseignement populaire à l'usage des illettrés. Dès le haut Moyen Age, de grands programmes sont établis. Sous les Carolingiens également (fresques à Auxerre, à Trèves mais disparues).

La peinture romane du XI^e siècle développe la peinture historiée de l'époque carolingienne avec le perfectionnement normal des techniques et du dessin. Elle garnit de vastes surfaces et est intimement liée à l'architecture, au mur.

Elle utilise la fresque, la peinture à la grecque sur enduits multiples secs (dessin au trait rouge puis fond noir relevé de bleu puis couleurs) et la peinture mate à fond clair le plus couramment (intermédiaire entre fresque et détrempe).

De cette époque, datent les grands ensembles de Saint Savin sur Gartempe, de Montmorillon, etc.

LA RENAISSANCE ET SES SUITES

La Renaissance italienne pratique l'art de la fresque sans discontinuité. De Giotto aux frères Lorenzetti, les fresques se développent en vastes programmes didactiques, religieux (St-François d'Assise), allégoriques (Fresque du Bon et du Mauvais Gouvernement à Sienne) ou simplement décoratifs (Palais des papes en Avignon). La fresque est intérieure, mais si l'on regarde les façades des églises et des palais, on peut s'interroger.

Les sculptures, les placages recréent de vrais tableaux et sans doute n'a-t-on pas utilisé la fresque en extérieur, faute de lui assurer une pérennité.

La fresque en extérieur n'apparaît qu'en trompe l'œil, (Chartreuse de Pavie) et il est difficile de juger, si, à l'époque, dans ce rôle, elle n'était alors qu'un succédané de l'architecture.

La fresque, avec ses programmes décoratifs, persiste tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles mais peu à peu, la peinture change de but et de dimension. Elle quitte le mur pour le chevalet.

XIX^e SIÈCLE — LA RUPTURE

Le XIX^e siècle marque le vrai changement de forme et

de fond. C'est la rupture de la peinture avec l'architecture. Et c'est la perte du sacré et du grandiose qui a tout de même sous-tendu toute la peinture murale depuis des débuts.

C'est aussi, avec le développement d'autres techniques, son abandon comme seul mode d'expression.

Le cinéma n'invente-t-il pas une sorte de fresque mouvante ?

L'art devient commercial et support de publicité. Le mur peint est affiche et en tant que tel, il n'est plus intérieur, mais extérieur.

Ce sont les pignons qui sont utilisés. Si bien qu'il y a peu de points communs entre les réalisations des siècles antérieures et celles des XIX^e et XX^e siècles.

Il était tout de même important de situer l'histoire de la peinture sur mur, même si elle a changé d'emplacement, d'esprit et évolué dans ses techniques.

La continuité reste l'utilisation de l'architecture pour un message quel qu'il soit de nos jours, la redécouverte du trompe l'œil de l'Antiquité ou de la Renaissance pour créer l'illusion et enrichir la vie par le rêve.

Marie-Claude Pascal
Inspectrice du vieux Dijon

L'évolution du « mur peint » au XX^e siècle et sa place dans l'art public

J'emploie le terme « mur peint » entre guillemets et avec réserve parce qu'il faudrait ou bien parler, selon les cas, d'art mural, de peinture murale ou encore de créations plastiques urbaines.

LES FONDEMENTS IDÉOLOGIQUES DE L'ART PUBLIC CONTEMPORAIN

L'influence mexicaine.

Dans les années 20 commence au Mexique un grand courant d'art mural dont les maîtres d'œuvres sont les peintres Rivera, Orozco, Siqueiros. Leur engagement politique dans la révolution de 1910 les a conduits à s'interroger sur les rapports de l'art et de la société ; ce qui les mènera dans une nouvelle dynamique de création. Rompant avec la peinture de chevalet — qui était l'expression la plus courante de l'art pictural depuis la Renaissance — ils renoueront avec un art mural.

Leurs préoccupations étaient de redonner à la création artistique la force d'un véritable outil de communication sociale comme La Renaissance et le Moyen Âge en avaient laissé le témoignage avec les peintures des édifices religieux. Pour eux, les intérêts commerciaux et le marché de l'art avaient détourné l'artiste de cet objectif. L'art devait redevenir accessible et appartenir à tous comme un bien collectif.

Dans l'esprit des muralistes mexicains, l'art mural et l'art des galeries représentent deux attitudes opposées et l'Art Public s'oppose directement au marché de l'art. Cette distinction a aussi comme fondement d'opposer l'« art international » — considéré comme une manifestation pure et simple des intérêts du marché — aux valeurs des cultures régionales et locales.

Ces motivations idéologiques expliquent principalement la persistance des courants d'Art Public au cours de ce siècle. Sinon comment comprendre en effet que la peinture murale ait pu survivre en l'absence de commandes publiques et à contre-courant de l'évolution architecturale qui — avec le mouvement fonctionnaliste — renonçait dans le même temps à tout apport décoratif.

À la fin des années 60, la mobilisation sociale et l'engagement politique des artistes expliquent en grande partie le regain d'intérêt pour l'Art Public. La peinture murale apparaît alors en dehors de toute commande : aux États-Unis, ce sont des initiatives d'artistes soutenues par les habitants et les fonds collectés au niveau local permettent seulement de payer le matériel nécessaire.

La démarche muraliste vise non seulement à imposer une forme de décoration murale — dans la perspective d'une implication de l'art dans l'architecture qui reste encore hypothétique — mais surtout à remettre en cause les modes de production artistique et la diffusion de l'art contemporain. Il s'agit notamment de faire sortir l'art et l'artiste de leur isolement. Contre l'art des galeries, jugé élitiste, fermé sur lui-même, réservé exclusivement à un public d'initiés, le muralisme privilégiera le travail collectif, les méthodes participatives et le dialogue avec l'audience populaire. Telles seront les caractéristiques principales des interventions plastiques dans les villes nord-américaines et de l'Europe de l'ouest au cours des années 70 et dont la peinture murale ne sera finalement que l'une des manifestations.

L'Art Public, toutefois, n'a pas été uniquement le fait de l'engagement artistique. Il est devenu au fil du temps un instrument de la stratégie des pouvoirs culturels et urbains. Les intentions ont été, pour les uns, d'utiliser la peinture murale comme un élément décoratif pour habiller les murs pignons et atténuer les effets de l'architecture fonctionnelle ou rectifier les erreurs de certaines opérations d'urbanisme. Dans d'autres cas, l'idée de diffusion de l'art contemporain a prévalu. Ces considérations ont été les raisons essentielles du développement des commandes publiques — notamment à partir du début des années 80. Elles ont permis, à la peinture murale de continuer à vivre au-delà de ses motivations initiales. Il faut bien voir cependant qu'il s'agit là de différents aspects de la question et que les artistes n'y sont pas forcément concernés au même titre.

DE L'ART DANS L'ARCHITECTURE À L'ART DANS LES ESPACES URBAINS

Dans le sens classique du terme, l'art mural participe à la mise en place d'un code de lecture de l'image monumentale et complémente l'architecture. L'artiste s'exprimait alors dans les emplacements réservés pour la décoration. Le muralisme mexicain a poursuivi et développé cette tradition. Siqueiros y contribuera de façon importante avec l'introduction de la perspective polyangulaire qui permettait de résoudre le problème de la composition à grande échelle avec une vision d'ensemble de la peinture murale à partir du déplacement naturel du spectateur dans un lieu. Il évitait ainsi le désagrément d'avoir à tourner sa tête dans tous les sens pour capter les différents éléments de la peinture.

Les peintres muralistes américains sont restés étroite-

ment liés à la notion d'art monumental mise en valeur par les mexicains dont ils ont toujours glorifié le travail. Sur le plan de la composition comme sur le plan de l'emploi des techniques, ils n'ont, toutefois, pratiquement rien apporté de nouveau. Tout au plus, certains d'entre eux, ont-ils cherché à redécouvrir les legs du passé, notamment l'œuvre de Siqueiros qui a eu une influence très importante. L'apport de la peinture murale issue des années 60, a été davantage dans son rapport à la ville et la relation au contexte ; celui-ci apparaissant avant tout dans sa dimension sociologique. Les thèmes des peintures murales s'en réfèrent étroitement à l'audience locale.

Les années 60 ont opéré un passage décisif de la peinture inscrite dans l'architecture à l'art dans l'espace public urbain. Dans la ville, les artistes ont utilisé toutes sortes de supports disponibles : murs anonymes, murs de clôture, murs pignons... ; ces murs composant un lieu plus qu'ils ne forment une architecture.

Considérer le mur comme un espace vide, parler de la grisaille du béton et chercher systématiquement à le camoufler ne me paraît pas une démarche artistique suffisante dans l'environnement urbain. Ce n'est même pas une démarche artistique du tout. On attend que l'artiste nous dévoile la ville avec plus d'émotions.

Dans une approche plastique, l'espace urbain serait plutôt à considérer comme un vocabulaire de formes, d'espaces, de couleurs, un enchevêtrement de symboles, de signes que le temps et les apports successifs ont accumulé avec plus ou moins de force, de véhémence, de cohérence, d'harmonie. Le mur a ainsi sa propre valeur en tant que structure, matière, forme, texture, lumière qui doivent s'apprécier relativement aux autres éléments d'un lieu. C'est une réalité plastique en tant que telle sur laquelle l'intervention artistique agit et réagit. La création artistique dans l'espace urbain ne peut, par ce fait, se mesurer simplement en terme d'apport par rapport à un support. Son appréciation dépend plutôt de l'incidence sur une situation globale existante et la nouvelle évaluation qui peut en être faite.

Cela nous oblige désormais à appréhender l'art sur les murs dans la ville avec un autre mode de regard. On constate alors que les appellations traditionnelles et la distinction entre les disciplines plastiques : peinture d'un côté, sculpture de l'autre, ne sont plus tout à fait signifiantes et mettent en échec bon nombre de situations créatives. Le rôle de la peinture murale dans l'environnement urbain se trouve ainsi questionné.

Il apparaît moins comme le prolongement d'un art décoratif dont l'architecture ne semble plus vouloir porter la trace que comme une expression poétique par rapport à un lieu, à la ville. Telle est la caractéristique principale aujourd'hui.

Je donnerai, ici, quelques exemples :

Le piéton des Halles — Fabio Riéti — Paris 1979

En 1979, au moment de la reconstruction du quartier des Halles à l'emplacement de l'ancien marché au cœur de Paris, un immense chantier avait envahi provisoirement l'espace qui allait devenir plus tard l'esplanade du Forum des Halles. A cet endroit, émergeait de toute sa hauteur la Centrale climatique du quartier qui présentait sa façade opaque aux regards des nombreux

visiteurs que la métamorphose d'un des sites urbains les plus prestigieux de la capitale faisait affluer. Sur cette immense surface murale, F. Riéti a peint l'image d'un piéton en trompe l'œil. L'apparition soudaine et quasi magique de ce personnage transformait la verticalité abrupte de cette barrière en béton brut, en vaste plan horizontal, donnant ainsi une impression d'espace et d'ouverture. Le mur précédemment négligé et perçu comme un obstacle, devenait dès lors, un attrait pour le regard — même pour ceux que l'omniprésence du béton dans l'environnement habituellement agresse et répulse.

Cet exemple montre comment la force de l'intervention artistique urbaine repose davantage sur les liens symboliques tissés avec les données composites et sensibles d'un lieu plutôt que dans l'occupation forcée d'un espace. A priori certains auraient pu penser que peindre le mur tout entier aurait été la meilleure façon de le traiter. Cela aurait-il eu plus de force pour nous le faire oublier ?

Les expulsés — interventions — images d'Ernest Pignon-Ernest — Paris 14^e — 1979

Dans le 14^e arrondissement de Paris, situé au sud de la tour Montparnasse, le quartier Pernety-Plaisance a fait l'objet au commencement des années 70 d'une vaste opération de rénovation urbaine. La volonté municipale de transformer un des quartiers anciens et populaires de Paris s'est heurtée à une vive opposition de la population locale qui a conduit la ville à renoncer progressivement à une partie de son projet. Néanmoins, au fil des ans, un nombre important d'immeubles a été détruit et de nombreux habitants expulsés. Le long des rues, les destructions déjà entamées montraient des immeubles éventrés qui laissaient apparaître ça et là les décors intérieurs : tapisseries et papiers peints, restes des anciennes habitations, derniers témoignages de ceux qui y avaient vécu. Dans ces morceaux de vie encore accrochés aux lambeaux du quartier, Ernest Pignon-Ernest a introduit ses images sur « les expulsés ». Images où l'on voit un couple de personnes âgées : l'homme chargé d'un matelas et la femme portant un cabas à son bras, sous l'autre une couverture et dans sa main un cadre vitré contenant les photos — étapes de leur vie : mariage, naissance de leurs enfants... Sur leur visage on pouvait lire la détresse et le désarroi de devoir à jamais quitter ces lieux familiers marqués de leur histoire et de leurs souvenirs. Ainsi était exprimée la brutalité de l'opération d'urbanisme dans ses conséquences sociales et humaines.

Les images d'Ernest Pignon-Ernest sont axées vers la communication d'un message social, mais à cette différence près que l'univers urbain n'est pas pour lui un cadre dans lequel on peut introduire n'importe quelle image. Le lieu a sa propre force, sa propre vie qui est fait aussi de la mémoire. Ce potentiel est utilisé comme matériau plastique et symbolique et sert de révélateur au contenu des images.

« Peace and salvation » — le mur de la paix et du salut — William Walker, Chicago 1970

Dans ce mural, exécuté dans un des quartiers les plus pauvres et les plus délabrés de Chicago, William Walker a utilisé la patine du mur. Le matériau de brique du support fait partie intégrante de l'œuvre et affirme

sa pertinence au sein du contenu et son rôle dans l'organisation picturale. La peinture qui traite d'un événement local — la montée de la violence dans ce quartier — et apporte un message de paix et d'unité, renforce ainsi son intégration et son impact dramatique dans l'environnement.

Les peintres muralistes ont souvent tendance à considérer le mur comme une surface vierge qui n'existe que dans la géométrie de ses formes, sa matière est occultée. Qu'il complémente l'architecture ou s'en autonomise, le mural a alors l'aspect d'un tableau à grande échelle qui pose des problèmes spécifiques, liés au monumental certes mais qui se construit à partir d'une « surface blanche » d'un vide fictif. Avec ce travail William Walker donne au support une autre valeur. Le mural n'est pas simplement voué au décor.

En conclusion, je voudrais terminer par un texte de Perec. Il parle de la ville. « Il faudrait », dit-il, « ou bien renoncer à parler de la ville, à parler sur la ville, ou bien s'obliger à en parler le plus simplement du monde, en parler évidemment, familièrement. Chasser toute idée préconçue. Cesser de penser en termes tout

préparés, oublier ce qu'ont dit les urbanistes et les sociologues.

Il y a quelque chose d'effrayant dans l'idée même de la ville ; on a l'impression que l'on ne pourra que s'accrocher à des images tragiques ou désespérées : métropolis, l'univers minéral, le monde pétrifié, que l'on ne pourra qu'accumuler sans trêve des questions sans réponses.

Nous ne pourrions jamais expliquer ou justifier la ville. La ville est là. Elle est notre espace et nous n'en avons pas d'autre. Nous sommes nés dans des villes. Nous avons grandi dans des villes. C'est dans des villes que nous respirons. Quand nous prenons le train, c'est pour aller d'une ville à une autre ville. Il n'y a rien d'inhumain dans une ville, sinon notre propre humanité » (1).

Hervé Béchy
Professeur à l'Université de Paris Saint-Denis

(1) Georges Perec, *Espèces d'espaces* (éditions galilée).

Contraintes administratives et juridiques

Je vais orienter mon exposé sur la démarche qui consiste à réaliser un mur peint en centre ville, qui peut émaner d'une collectivité locale, d'un particulier, d'une entreprise.

Les contraintes, ce parcours d'obstacles qu'il y a à franchir, sont de deux ordres. Le premier, le plus évident, le plus classique, est la maîtrise du mur. Pour peindre sur un mur il en faut la maîtrise. C'est un problème assez classique en urbanisme : pour construire sur un terrain il faut en avoir la maîtrise. Le problème se pose ici un peu de la même manière, il faut en avoir la maîtrise, c'est-à-dire soit en être propriétaire c'est la solution la plus simple, alors le problème ne se pose pas, c'est le cas notamment de toutes les villes qui interviennent sur des murs dont elles sont propriétaires, ou sur des murs qui appartiennent à un office HLM ou sur des bâtiments publics, ou bien si l'on n'est pas propriétaire, il faut obtenir l'accord du propriétaire. Cet accord, il faut l'obtenir, par un jeu de négociations, parfois de négociations financières, puisqu'un mur ça se loue. L'accord est formalisé par un contrat de location, qui présente la particularité de ne pas être réglementé. C'est un contrat libre dans lequel on formalise les engagements de chacun. On peut rappeler quelques points qu'il vaut mieux ne pas oublier, mais c'est un contrat qui correspond vraiment à la volonté des deux parties, à leur libre engagement. Il faut donc préciser :

- l'objet sur lequel porte le contrat, l'objet est donc le droit d'utiliser un mur pour faire telle ou telle chose,
- le motif, par exemple au cas où le propriétaire veut se réserver un droit de regard sur le motif, il peut accepter de louer son mur mais à condition qu'on n'y fasse pas n'importe quoi,
- les conditions de réalisation des travaux, et c'est très important en cas de problèmes lors de la mise en œuvre du chantier ou après,
- la durée bien évidemment, il vaut mieux prévoir une durée limitée,
- tout ce qui porte sur l'entretien du mur : sa rénovation, éventuellement la suppression de l'œuvre, et la remise en état, sans parler des problèmes d'assurances et des loyers.

Autant de points qu'il est préférable de viser dans le contrat de manière à ce que les choses se passent bien et qu'on ait un document auquel se référer en cas de problème.

La deuxième série de contraintes, ce sont les contraintes administratives. En effet, l'utilisation du cadre urbain est réglementé à plusieurs titres, et la réalisation d'un mur peint tombe sous le coup de deux réglementations en vigueur. Ça ne veut pas dire qu'ils seront

forcément interdits, mais il faut le savoir dès le départ, donc il faut bien regarder si ces réglementations autorisent de réaliser tel mur à tel endroit.

Première réglementation, ce sont les règles d'urbanisme que l'on trouve sur l'ensemble du territoire national. La plus connue est celle du plan d'occupation des sols, quand il existe. Il y en a d'autres : les servitudes notamment au cas par cas, les plans permanents de sauvegarde et de mise en valeur s'il en existe, ou les zones de protection du patrimoine architectural et urbain, s'il en existe une. Autant de réglementations qui rentrent dans la catégorie générale de la réglementation d'urbanisme, j'allais en oublier une qui est le règlement national d'urbanisme qui s'applique là où il n'y a pas de POS. Toutes ces réglementations d'urbanisme s'appliquent au cas par cas à tel ou tel endroit. Pourquoi les réglementations d'urbanisme s'appliquent-elles aux murs peints, cela vient de la définition assez extensive des travaux soumis à permis de construire. Vous savez que le permis de construire est obligatoire pour les constructions nouvelles et pour les travaux sur les constructions existantes, notamment lorsqu'ils en changent l'aspect extérieur. Or le mur peint est un travail sur une construction existante et qui en change l'aspect extérieur, donc à priori le mur peint est soumis à l'obligation du permis de construire. Depuis un décret de mars 1986, les différentes formes d'utilisation du sol ont été redistribuées en gardant tout ce qui était construction, sous la rubrique permis de construire, et en faisant passer les murs peints dans une rubrique intermédiaire, qui elle, est soumise à déclaration préalable. Il est absolument indispensable de déposer une déclaration préalable en mairie. Cette déclaration sera instruite, comme l'aurait été un permis de construire, sur la base de l'ensemble des réglementations d'urbanisme en vigueur. Ce sont les services de la commune ou de l'Etat qui vont procéder à cette instruction. L'autorité compétente, en général le maire, aura la possibilité soit de considérer que l'œuvre est conforme aux réglementations d'urbanisme en vigueur et de garder le silence et à l'issue d'un délai d'un mois, cela équivaudra à une autorisation ; ou bien, si le maire estime que le projet n'est pas conforme, il pourra s'opposer au projet ou imposer des prescriptions particulières.

Deuxième série de réglementations qui s'appliquent aux murs peints : la réglementation sur l'affichage et la publicité. La source est différente, c'est la loi de 1979 qui a été pensée et réalisée pour couvrir l'affichage publicitaire. Le problème est que le législateur, voulant donner une définition très large de l'affichage, afin d'éviter que l'on puisse contourner le texte, a englobé

les murs peints même s'ils n'ont aucune conséquence commerciale et publicitaire. Les principaux éléments de la définition de la loi : « constitue une publicité, toute inscription, forme ou image destinée à informer le public ou à attirer son attention ». La loi n'a donc pas introduit de critère commercial ou publicitaire. Donc un mur peint, si on applique la loi au sens strict, tombe sous le coup de la loi sur l'affichage et la publicité, même si on peut considérer que le législateur n'y avait pas songé. Les conséquences de cette réglementation sont un peu différentes de celles du POS. Les murs peints tombent sous le coup soit du règlement national sur la publicité, soit local, s'il y a une réglementation locale. Donc, les murs peints seront traités de la même manière que les affiches publicitaires, c'est-à-dire interdits dans les sites inscrits, dans les secteurs sauvegardés, aux abords des monuments historiques, alors qu'autant on peut avoir des raisons d'interdire l'affichage publicitaire, autant on peut ne pas en avoir d'interdire les murs peints.

Donc, ces deux réglementations s'appliquent concurremment et indépendamment, mais procèdent de la même philosophie. Faire un mur peint, c'est intervenir sur le paysage urbain. Or, le paysage urbain est offert au public, c'est un capital d'intérêt général, public. Depuis le début du siècle, les pouvoirs publics ont estimé que tout ce qui était intervention sur le patrimoine urbain vu de la voie publique ne pouvait pas être libre, on ne pouvait pas laisser n'importe quelle initiative privée se manifester n'importe où. Il était indispensable et légitime que l'autorité publique au nom de l'intérêt général se donne un droit de regard sur les interventions qui vont modifier le paysage urbain. C'est la même philosophie que celle qui a prévalu à la création du permis de construire, que l'on retrouve pour tout ce qui est modification de l'aspect extérieur. Le paysage urbain est considéré comme un patrimoine public.

Autre point commun de ces deux réglementations, c'est que le maire est le personnage clef. Le rôle du maire est important puisque dans les deux cas, c'est autour de lui que les réglementations vont s'appliquer. La grande différence, c'est la déclaration préalable, la réglementation sur l'affichage n'y est pas soumise.

Quels enseignements peut-on tirer de ce double système de réglementations qui s'applique aux murs peints ?

En ce qui concerne la réglementation sur l'affichage, on peut être très réservé sur l'application aux murs

peints. D'abord parce qu'on n'est pas sûr que le législateur l'avait voulue, par ailleurs, les conséquences pratiques ne sont pas justifiées, puisque cela conduit à traiter de la même manière le mur et l'affiche. C'est pour cela que l'administration de l'Etat, le ministère de l'Équipement et les DDE appliquent la loi avec une certaine philosophie. Leur état d'esprit n'est pas d'appliquer ce texte à la lettre, ni de l'appliquer à tous les murs peints. Il peut y avoir une certaine souplesse d'application, on ne peut pas traiter de la même manière des murs commerciaux et des murs qui sont des œuvres purement artistiques, purement gratuites. Le ministère est amené à distinguer trois catégories de murs :

- le mur publicitaire, l'affichage
- le mur purement décoratif, où on applique la loi avec plus de souplesse
- les murs intermédiaires, un petit peu de publicité, un petit peu d'art, et c'est là où l'application de la loi est la plus floue.

En ce qui concerne la réglementation d'urbanisme, que faut-il en penser ?

Il apparaît logique dans notre système que le mur peint soit soumis à un régime de déclaration préalable. La procédure en elle-même est assez souple, assez rapide, le formalisme est réduit. En ce qui concerne le fond de la réglementation, cela peut poser des problèmes dans la mesure où le maire et éventuellement l'Architecte des Bâtiments de France, sont souvent démunis d'un règlement solide pour instruire les demandes. Vous connaissez l'article 11 du POS ou l'article du RNU qui parle de l'aspect extérieur ; les constructions ou les murs peints pourront être interdits s'ils sont de nature à porter atteinte à l'aspect extérieur ou au paysage urbain. Voilà sur quoi il faut instruire les demandes, c'est très flou, très subjectif. Avec un texte tel, on peut tout interdire ou tout autoriser. L'autorité compétente pour instruire les demandes sera obligée de décider plutôt en fonction soit de ses goûts personnels (ce n'est pas très gentil !) soit de la manière dont elle pense que le mur sera perçu par le public. Il ne faut pas oublier que la loi a donné un pouvoir important au maire, donc tout ce qui sera fait risque d'être mis sur le compte du maire ! Faire descendre l'art dans la rue a un impact important sur l'opinion ; si c'est bien, on ne pense pas toujours que c'est grâce au maire, si ce n'est pas bien, ce sera souvent de la faute du maire.

Bruno SCHMIT
Urbaniste

Architecture et publicité : recherche d'une connivence

PRÉAMBULE

Depuis de nombreuses années les grandes sociétés d'affichage font appel de manière régulière à des architectes pour résoudre les problèmes d'intégration de la publicité à l'environnement. C'est une conséquence de la loi de 1979, qui a sensibilisé les élus et l'administration aux risques de pollution liés à la prolifération anarchique de la publicité extérieure.

Les efforts des grandes sociétés sont visibles — une comparaison avec la situation antérieure à 1979 permet d'apprécier les efforts accomplis pour améliorer la qualité des matériels.

La raison d'être d'une société d'affichage est de proposer à ses clients les meilleurs emplacements d'une ville, le rôle des élus et de l'administration est de veiller à ce que les implantations se fassent sans traumatisme pour l'environnement.

Les architectes sont devenus le truchement entre les afficheurs et l'administration qui gère le cadre de vie.

LES POINTS DE RENCONTRE

A) Murs peints

Le travail des architectes est multiforme. Le plus spectaculaire concerne la réalisation de murs peints qui font l'objet de nombreuses publications — la Société Avenir par exemple, a réalisé depuis 1982 près d'une centaine de murs peints en France.

- **Le mur peint se présente sous 3 aspects différents :** — la fresque commandée à un artiste ; il s'agit dans la plupart des cas d'une commande publique dans laquelle les sociétés d'affichage interviennent peu, sauf dans le cas exceptionnel d'une opération de mécénat. Un tel mur peint est destiné à rester en place longtemps.

• Le mur peint publicitaire :

— il s'agit d'une œuvre dont l'objet est de vanter une marque ou les qualités d'un produit. Un tel mur peint donne souvent l'occasion aux créatifs, de faire une œuvre originale. La durée de vie du mur publicitaire peut-être relativement courte (2 ou 3 ans) ; elle est liée au contrat que l'annonceur a passé avec la société de publicité extérieure.

- **Le mur peint d'accompagnement**, c'est le domaine de prédilection pour l'intervention des architectes qui travaillent pour les sociétés d'affichage :

— Il s'agit dans la plupart des cas de concevoir un décor qui masque une zone dont l'aspect nuit à l'environnement ; ce sont des murs pignons mis en évidence par des opérations de rénovation urbaine, ce sont des dents creuses ou des parcelles délaissées. Ces murs-décor intègrent généralement des panneaux publicitaires. La durée de vie d'un tel mur-décor peut être courte, sa disparition étant liée à la naissance d'une opération immobilière.

Dans les processus décrits ci-dessus, les architectes interviennent un petit peu sur les deux premiers types de murs peints, et beaucoup sur le troisième dont la conception relève d'un processus différent.

Le troisième type de mur peint se veut beaucoup plus modeste et ne propose pas de message autre que celui d'une volonté d'améliorer le cadre de vie. Mais l'expérience montre et les exemples sont très nombreux que ces murs-décor deviennent très vite familiers aux habitants du quartier qui les voient parfois disparaître avec tristesse.

En général les murs-décor procèdent d'une démarche « douche », l'absence de message « philosophique, artistique, commercial » incite les concepteurs à imaginer des thèmes simples et accessibles :

— trompe l'œil, détails architecturaux, évocation du patrimoine de la ville, une pointe d'humour est souvent présente dans ces compositions. Les couleurs criardes et les thèmes agressifs en sont exclus.

Un tel décor est le contraire d'une affiche — la durée de vie de cette dernière est éphémère, pour exister elle doit surprendre, déranger. Elle vit plus dans la mémoire que sur les murs ; au contraire le mur décor est une présence discrète, c'est un compagnon, un voisin.

C'est en ces termes que l'on peut parler de connivence avec l'architecture environnante.

B) Les palissades

Mais il existe d'autres voies qui permettent la rencontre entre la publicité et l'architecture.

Une ville n'est jamais figée ; toujours en mouvement, elle porte des cicatrices que les architectes s'emploient à effacer. Des immeubles disparaissent, d'autres sortent de terre, tous ces chantiers demandent protection et information.

Pour la sécurité des abords on a recours à des palissades de plus en plus sophistiquées, esthétiques, fonctionnelles.

Pour informer le public des travaux entrepris, des panneaux — publicitaires ou non — viennent compléter le dispositif de palissade.

Architectes et maîtres d'ouvrages se retrouvent de plus en plus souvent pour imaginer des solutions originales.

Le rôle des afficheurs en tant que spécialistes de la communication en milieu urbain est primordial. Ils proposent aujourd'hui une large palette de produits adaptés et personnalisés selon les souhaits du maître d'ouvrage ou de la municipalité.

Il arrive même que l'afficheur propose une solution définitive pour terminer un ouvrage, la palissade devient alors clôture ou claustra.

Il faut bien noter qu'un chantier est souvent la cause d'une pollution (poussière, bruit, encombrements...) et qu'il est normal d'essayer de limiter au maximum ces désordres, d'informer le public sur la réalité des travaux entrepris — leur durée, leur coût — et de satisfaire sa curiosité en ménageant dans les palissades des points de vue qui permettent de suivre l'évolution du chantier.

En guise de conclusion

A travers ces deux exemples mur peint, mur-décor d'une part, palissade d'autre part, on perçoit les liens existant entre l'architecture et la publicité. Ces liens sont pour le moment des liens de complémentarité. La publicité n'intervient qu'au moment où il n'y a plus d'architecture.

C'est la raison pour laquelle l'administration et les collectivités locales ont bien compris l'avantage qu'elles pouvaient tirer en faisant appel à l'imagination des afficheurs. Il faut préciser à ce sujet que les relations entre responsables de la qualité de l'environnement et les afficheurs se sont considérablement améliorées.

Les afficheurs ayant de plus en plus recours à des architectes pour concevoir leurs lignes de produits, ceux-ci ont su créer des liens fructueux avec leurs confrères de l'administration. De nombreux projets n'ont pu aboutir que par la volonté réciproque de respecter les impératifs de chacune des deux parties, enrichissant mutuellement leur propre réflexion.

La demande en publicité extérieure est si forte qu'elle risque de se développer de manière sauvage, si un dialogue, un travail commun ne s'établit pas entre afficheurs et architectes. L'évolution spectaculaire des techniques de communication a bouleversé certains modes de vie, elle risque de bouleverser si on n'y prend pas garde l'image de nos villes.

Un film du début des années 1980 présentait des décors de cauchemars qui pourraient s'avérer prémonitoires.

Réalisé par Ridley Scott, « Blade Runner » se situe dans un San Francisco du début du prochain millénaire où la publicité et la communication sont omniprésentes, des façades de gratte-ciel sont elles-mêmes des écrans de télévision.

La technologie permettra demain de maîtriser de telles façades. Si les architectes ne prennent pas rapidement en mains cette opportunité afin de l'ordonner, de la policer, la civiliser, un développement anarchique risque de dégrader de manière irréversible notre environnement.

La communication peut-elle être un élément de composition dans la palette de l'architecte ?

Architecture et communication sont deux secteurs qui doivent travailler ensemble et non plus s'ignorer ou se combattre.

Pierre-Yves AUBOIRON
Société Avenir France

La tradition des façades peintes en Savoie

Pour vous parler de la tradition des façades peintes en Savoie, je vais commencer par vous dire qu'il ne s'agit absolument pas d'une tradition savoyarde !

La Savoie n'a, en effet, aucune particularité propre à ce thème, mais elle a la chance d'avoir un passé où le sens du décor était un moyen de faire oublier la rudesse du climat et la pauvreté de ses habitants. De plus, terre de passage, faisant partie de l'arc alpin, les frontières politiques n'ayant pas le sens que nous leur donnons depuis 1920, la Savoie a réuni quelques éléments d'origines diverses, et peut nous en présenter des témoins grâce à la pauvreté passée. Malheureusement le développement urbain, la richesse actuelle de cette région, le goût du « propre » et du « rustique » additionnés d'une absence complète de reconnaissance des valeurs anciennes, l'abandon des transmissions familiales, l'indigence des formations techniques et historiques des entreprises, le coût de la main d'œuvre qualifiée, tout concourt à voir disparaître ces dernières traces d'un patrimoine discret mais oh ! combien révélateur du sens du « Beau » de ceux qui nous ont précédés, « Beau » toujours réalisé en fonction des moyens financiers et des possibilités techniques propres aux situations locales.

1. Pourquoi des décors en façades ?

Pays de montagne où la pierre à bâtir est rare car inadaptée à cette fonction, où le climat est rude et l'hiver long, les provinces de l'arc alpin (Savoie, Suisse, Autriche, Bavière, etc.) ont dû masquer des maçonneries hétérogènes faites de galets et de pierres éclatées par des enduits qui avaient également une mission de conservation, de protection contre les intempéries, d'isolation thermique et d'embellissement. Rares sont en effet les habitations réalisées en pierre de taille : seuls des moyens financiers importants permettaient aux constructeurs de faire tailler les calcaires locaux très durs ou les granits dont toute sculpture était exclue et les grès très tendres appelés « molasse » qui eux se sculptaient admirablement mais se devaient de recevoir un badigeon protecteur pour être conservés.

Afin de ne pas avoir des façades tristes et plates, il convenait donc de créer un décor imitant les réalisations des provinces voisines très riches, Lyonnais et Bourgogne par exemple pour l'Ouest, Vénétie et Toscane pour l'Est et le Sud-Est, provinces qui tout en étant excellentement décorées de sculptures ne renièrent pas non plus les décors peints en complément.

Notre époque a oublié ce sens du décor, suite à la destruction des racines locales et à la mobilité des personnes, suites à la tuerie de la guerre de 1914 qui décima

les campagnes, suite à une urbanisation d'urgence qui va s'accéléralant.

2. Depuis quand trouve-t-on des décors ?

Eh bien certainement depuis que l'homme s'est créé un gîte personnel et qu'il a voulu ainsi se démarquer. On trouve évidemment des grottes à décors rupestres intérieurs (il en est de telles entre Bessans et Bonneval-sur-Arc en Haute-Maurienne). Mais le climat trop rude n'a rien laissé subsister en extérieur. Les témoins les plus anciens sont de type religieux : l'homme prenait plus de soins pour réaliser et entretenir la demeure de son Dieu que sa propre demeure.

Quelques traces de peintures extérieures subsistent encore sur des églises romanes, ainsi dans les fonds des sculptures du portail d'albâtre de l'église de Marthod du XII^e siècle, près d'Ugine, des enduits aux teintes symboliques rouge, jaune et noir, apparaissent par zones infimes, échappées aux nettoyages des « bonnes volontés ». Mais ceci n'est pas propre à la Savoie puisque tous ces édifices romans, puis gothiques seront destinés à être colorés. Et ce que nous trouvons de si beau dans la pierre naturelle taillée et appareillée, n'était que pauvreté et inachèvement pour nos ancêtres. N'oublions pas les documents présentant le Parthénon symbole du marbre pur comme un temple coloré dont chaque sculpture avait reçu un badigeon symbolique. Autres exemples les décors à fresques du cloître d'Abondance ou de la Chapelle St-Antoine-de-Bessans réalisés à l'époque gothique. C'est d'ailleurs de cette époque que nous sont parvenus les témoins civils les plus anciens.

Copiés sur des modèles milanais ou siennois, les décors du Château de Conflans ont malheureusement presque tous disparu lorsqu'une campagne de restauration trop radicale il y a environ 30 ans, dans un esprit historiciste rustique, a mis à nu les maçonneries de brique en piquant les enduits anciens. Le massacre s'est arrêté aux intrados des arcs du rez-de-chaussée.

A partir des XVI^e et XVII^e siècles chacun va être attiré et tenté par cette expression personnelle adaptée à la maison humble rurale, aux chalets et aux constructions citadines. Là encore ce seront les églises qui recevront les décors les plus fastueux. Après la tourmente qui va se répandre en Europe entre 1792 et 1815, la paix et une certaine prospérité vont amener les habitants à vouloir effacer cette période noire en reprenant leurs habitations et en les décorant : le décor est également un symbole de vie et de confiance dans l'avenir, de stabilité et de joie.

Les deux guerres mondiales vont créer cette rupture dans l'équilibre humain. Mais actuellement on assiste à un retour très net de ce besoin de décor extérieur par opposition, me semble-t-il, au rythme de vie et à l'inhumanité de nos situations.

3. Quels sont donc les différents types de décors ?

Voulant imiter l'architecture sculptée, le décorateur va donc être amené à simuler ce qu'il veut feindre.

C'est ainsi que nous trouverons en premier, un traitement en trompe l'œil plus ou moins raffiné des parties supposées les plus résistantes de la construction : soubassements, chaînes d'angles, encadrements des baies, corniches, bandeaux.

Ce sont les chaînes d'angles qui sont les plus répandues : simples teintes en opposition cernées de brun ou de noir simulant des pierres découpées comme à St-Ferréol, Entremont ou Manigod, puis pierres simulées à chanfreins réhaussés de blanc, côté lumière, de gris, de noir, côté ombre, à Thones et Alby-sur-Chéran ou en pierres en pointes de diamants, les exemples sont encore nombreux. Les soubassements eux imitent des lits de pierre en bossage à Chambéry ou des points de diamants à Aiguebelle ou un simple appareil à coupe de pierre, à l'évêché d'Annecy.

Quant aux encadrements des baies, ils peuvent aller de simple bandeau périphérique avec filet d'ombre quelquefois, au décor le plus sophistiqué imitant les réalisations sculptées de la Renaissance et de l'époque baroque au presbytère d'Entremont, à St-Ferréol, à Chambéry sur la maison « Denarié ».

Viennent ensuite les décors partiels ou complets des façades, fonction du rang et de la richesse du propriétaire ou de son désir d'apparaître et de se singulariser. C'est ainsi que les thèmes de l'architecture renaissance apparaissent lorsque de grands pilastres à chapiteaux doriques ou ioniques, largement représentés dans les

façades d'églises et de chapelles, viennent orner les parties hautes des maisons entre soubassement de la hauteur du rez-de-chaussée et une corniche au deuxième étage comme à Conflant ou à Aiguebelle.

Entre ces pilastres en trompe l'œil peuvent être simulées des niches enchassant des sculptures, à l'imitation des réalisations de Palladio en Vénétie comme en témoigne le Château de Caramagne à Chambéry.

Et puis, surtout à partir de 1860, alors que l'ensemble de la construction est réalisé avec de vrais reliefs dûs à l'invention du ciment moulé, le décor se réfugie dans la corniche à hauteur de l'attique dit « à l'italienne », ainsi le Musée Faure à Aix-les-Bains, la maison de Daniel Rops à Treserve, une maison de Thonon face à St-Hippolyte réalisée vers 1910 ou un autre à Bonnevillotte dans un style très « Art Nouveau ».

Un seul exemple très étonnant d'ailleurs de faux châteaux où le bardage est simulé par une peinture en trompe l'œil, mérite également d'être cité, c'est une construction du début du XX^e siècle située au Sud de l'église de Giez.

4. Et maintenant, que faut-il faire ?

Premièrement : ne pas rendre apparentes des maçonneries non destinées à cette fin. Seules les porcheries et étables n'étaient pas enduites : les maisons d'habitations et les écuries recevaient toujours un enduit protecteur.

Deuxièmement : si vous apercevez les traces d'un décor même modeste, restaurez-le ou restituez-le en refaisant en support un enduit au mortier de chaux grasse, seul enduit adapté aux maçonneries anciennes et pouvant laisser « respirer » votre habitation. Le décor sera refait avec un badigeon de chaux grasse teinté aux terres naturelles.

Jacques DESVIGNE
Architecte des Bâtiments de France

Pignons sur rues

Au Mexique, les peintres muralistes racontent la révolution.

Aux Etats-Unis, les habitants de Santa Monica exhibent leurs rêves sur les murs.

En Egypte, les fellahs dessinent leurs voyages à la Mecque sur les façades de leurs demeures.

A Paris, il existe un grand nombre de murs pignons mis à nu lors des opérations d'urbanisme. Ces grandes surfaces utilisées jusqu'au milieu du XX^e siècle comme supports de publicité avaient peu à peu été laissées à l'abandon. Depuis 1980, la Mairie de Paris a mis en œuvre un ensemble de mesures qui visent à améliorer l'aspect des murs pignons en y réalisant des décors publicitaires ou non publicitaires. Ceux-ci constituent aujourd'hui des points de repère d'un nouveau genre dans la Ville.

I. HISTORIQUE DU MUR PEINT

1. Le XIX^e siècle : La grande époque du mur peint publicitaire

Le XIX^e siècle est marqué par le développement des activités commerciales. Les enseignes aux dimensions réduites, peintes minutieusement sur les lieux de vente ne suffisent plus à attirer une clientèle qui se déplace de plus en plus facilement. Un nouveau mode de communication fait son apparition : le mur peint publicitaire.

Sous le Second Empire, Paris se transforme. La capitale est agrandie grâce à l'annexion des faubourgs mais elle est aussi restructurée. La publicité s'empare des pignons dénudés par les grands travaux du Baron Haussmann.

Si les publicités peintes atteignent une grande qualité artistique au début du XX^e siècle (on se souvient de leurs créateurs : Cassandre, Loupot, Dransy) rapidement le texte va se séparer de l'image pour envahir les villes, les routes et même les tunnels du métropolitain. Une polémique s'engage autour de la prolifération des messages publicitaires. Articles dans les journaux, interpellations à l'Assemblée et divers décrets aboutissent à la loi du 12 avril 1943 qui limite la surface maximale d'affichage à 16 m².

Il faudra attendre la loi du 29 décembre 1979 relative à la publicité, aux enseignes et préenseignes pour que les publicités murales de grande dimension soient à nouveau autorisées.

2. Les années 1970 : Les premiers murs peints non publicitaires

L'urbanisme des années 60 était guidé par des considérations fonctionnelles ; il tentait d'apporter des solutions à la pénurie de logements en autorisant la construction d'immeubles de grande hauteur en retrait des alignements anciens. La conséquence en a été la multiplication des redents et le dégagement de pignons disgracieux.

Une dizaine d'années plus tard, apparaissait une nouvelle manière de penser l'urbanisme qui s'efforçait de préserver les tissus urbains existants. De cette époque, datent les premières initiatives en faveur du traitement des murs pignons sur des immeubles anciens conservés dans les opérations de rénovation ou sur des constructions neuves dans les villes nouvelles :

- les murs aux couleurs de la Ville de Paris - 1971 - F. Morellet ;
- l'ombre de l'Arbre - Paris 1973 - T. Zanko ;
- sculpture - Paris 1974 - P. Comte ;
- intervention du groupe des Malassis - Grenoble - 1975 ;
- les murs peints à Boulogne-Billancourt - 1976 ;
- les peintures murales dans la ville nouvelle du Val-d'Avenir - 1976.

3. Les années 1980 : A Paris, une nouvelle impulsion

Depuis 1980, la Mairie de Paris a mis en œuvre un ensemble de mesures pour habiller les murs de la capitale. Cette expérience originale et unique en France s'ordonne autour de deux axes principaux.

Elle concerne en premier lieu les publicités financées par des annonceurs sur des murs le plus souvent privés. La nouvelle loi sur la publicité qui date de 1979 autorise certes à nouveau les murs peints publicitaires mais elle stipule que chaque décor doit être une création originale, interdisant ainsi la répétition d'une même image comme cela se faisait au XIX^e siècle. A Paris, une commission composée d'élus municipaux, de représentants de l'Etat, de professionnels de la publicité et d'artistes est chargée d'examiner les projets ; son rôle est de veiller au respect de la réglementation mais aussi de juger de la qualité artistique des projets et de leur insertion dans l'environnement.

Ce nouveau type de support publicitaire a séduit les annonceurs et stimulé l'imagination des agences de publicité. Une vingtaine de ces décors ont ainsi vu le jour durant ces dernières années.

Près du Centre Georges Pompidou, une énorme gue-non dévore des petits suisses. Le long de la Seine, à

Bercy, ce sont des voitures équipées de pneus Pirelli qui surgissent du mur ; près de là, un mur incite à boire du yaourt liquide. Au Quartier Latin, la R.A.T.P. (Régie Autonome des Transports Parisiens) affiche des photographies de Paris qu'elle changera tous les deux mois et signe son décor avec le célèbre ticket jaune à bande marron. A Passy, l'événement s'est fait autour du film de Bertolucci « Le Dernier Empereur » ; un premier décor annonçait le tournage du long métrage, un second l'a remplacé lors de la sortie dans les salles de cinéma.

Les annonceurs s'intéressent bien sûr aux murs qui sont le plus en vue, ceux qui sont situés sur des grands axes de circulation automobile. Mais il existe partout dans Paris des murs que seuls les habitants du quartier connaissent et qui parce qu'ils n'ont jamais été entretenus, constituent une nuisance pour leur environnement. La municipalité a décidé de montrer l'exemple en intervenant sur les murs dont elle est propriétaire. Cet objectif est poursuivi d'une part dans le cadre de la concession d'affichage octroyée à la Société Ota-Dauphin, d'autre part grâce à des crédits gérés par la Direction de l'Aménagement Urbain.

Les efforts déployés par la municipalité s'accompagnent d'une volonté affirmée de supprimer les causes d'apparition de nouveaux murs pignons :

- abandon de la majorité des élargissements de voies prévues au Plan d'Occupation des Sols de 1977, à l'occasion de sa révision qui est en cours de réalisation ;
- dans les Zones d'Aménagement Concerté, adossement des constructions neuves aux constructions anciennes ;
- obligation donnée aux pétitionnaires de permis de construire de masquer ou de traiter les pignons mitoyens de leurs parcelles.

II. LE PARI DE LA CAPITALE : EMBELLIR SES MURS

1. La concession Ota-Dauphin

La société d'affichage Ota-Dauphin est concessionnaire des espaces publicitaires offerts par les pignons appartenant à la Ville de Paris. Le contrat concerne « l'exploitation de la publicité sous la forme de peintures, de panneaux d'affichage et de dispositifs lumineux » à apposer sur les murs pignons mais également sur les murs d'immeubles communaux, les clôtures et dépendances de chantiers publics, les palissades et murs formant clôtures de terrains communaux, les portiques à installer sur les terrains communaux.

Depuis 1981, il prévoit que la société Ota-Dauphin doit ravalier un certain nombre de murs pignons, d'aucuns devant en plus être décorés. Quinze décors non publicitaires ont ainsi été réalisés jusqu'à maintenant. Si dix d'entre eux sont dus à André Menard, architecte-conseil de Ota-Dauphin, les autres sont l'œuvre d'artistes choisis par la municipalité : Fabio Rieti et Georges Arditi spécialisés dans le trompe-œil, Jean-François Gorse, Yvaral connu pour ces jeux optiques sur les images.

2. Programme mis en œuvre par la Direction de l'Aménagement Urbain

L'évolution d'une ville et sa mise en valeur sont le résultat d'opérations de longue durée mais également

d'interventions ponctuelles qui peuvent être réalisées plus rapidement. Ces dernières bien que plus modestes participent de façon importante à l'amélioration du cadre de vie des citoyens.

En 1986, la Ville de Paris a doté la Direction de l'Aménagement Urbain des moyens nécessaires au lancement « d'actions d'améliorations de l'environnement ». Ce crédit est en grande partie consacré au traitement non publicitaire des murs pignons communaux. Il s'agit d'améliorer l'aspect de certains murs particulièrement visibles et disgracieux mais également de faire intervenir des artistes dans les espaces publics.

L'artiste qui se voit confier un projet de mur peint ne doit pas se contenter d'agrandir une de ses toiles. Il doit tenir compte du fait qu'il va travailler sur un support existant aux formes et dimensions données dans un environnement lui aussi déterminé ; son œuvre aura une durée de vie limitée à une dizaine d'années ; elle sera exposée à la vue d'un public très vaste et varié ; elle devra être décorative mais aussi posséder un contenu. Ces contraintes rendent la tâche difficile et il est intéressant de voir de quelles façons les artistes répondent au problème qui leur est posé.

Sur un mur qui longe le boulevard de Strasbourg, Tamas Zanko a dessiné l'ombre de l'arbre qui se trouve sur le trottoir. En été, l'arbre prime sur son image tandis qu'en hiver quand il a perdu ses feuilles, il disparaît au profit de cette image.

A l'angle des rues de Belleville et Julien Lacroix, existait un petit espace vert bordé par les murs pignons des immeubles voisins. Trois artistes de styles différents ont pris en charge les surfaces nues. Ben a choisi le clin d'œil avec de faux ouvriers qui accrochent un de ses tableaux ; à noter que le tableau est changé de temps à autre. Marie Bourget a installé une sculpture qui produit un cône de lumière dès la nuit tombée en même temps que les lampadaires de la rue s'allument ; Jean Le Gac a reproduit un de ses personnages du début du siècle sur un fond de vieilles affiches.

Rue de Charenton, Christian Babou a composé son décor avec deux gargouilles, éléments d'architecture, en fonction de la forme du mur.

Dans le 13^e arrondissement, près de la place d'Italie, Villegle recouvre le mur d'affiches lacérées peintes en trompe-l'œil. Il prolonge ainsi sa démarche de « décollagiste » en rendant au mur les affiches qu'il leur avait arrachées après les avoir faites reconnaître comme œuvre d'art.

Près des Buttes Chaumont, Dominique Maraval a intégré son décor au mur en utilisant le quadrillage du parement qui existait sur le mur. La statue de Bolivar rappelle en outre que l'avenue porte le nom du célèbre personnage.

Ces quelques exemples montrent que les artistes qui acceptent de travailler sur des murs, sont tous des producteurs d'images très préoccupés par la narration ; la différence entre eux se situe au niveau du thème choisi et du traitement de l'image. Ceci explique sans doute le grand succès obtenu par les murs peints auprès du public très friand de récits, d'humour, d'images et de couleurs.

Les actions menées par la Mairie de Paris ont eu un effet d'entraînement auprès de certains promoteurs privés et de particuliers soutenus par des entreprises de ravalement et des associations de promotion de l'art dans les espaces publics. Le phénomène commence à être connu et s'amplifie. Reste à savoir s'il va conti-

nuer à plaire ou bien si un jour il s'éteindra après être passé de mode.

Sylvie PUISSANT
Responsable des murs peints à la Direction
de l'Aménagement Urbain de la Ville de Paris

Bibliographie sommaire :

- LE LIVRE DU MUR PEINT par D. DURAND et D. BOULOGNE aux Editions ALTERNATIVES - 1984.
- DES MURS DANS LA VILLE par G. DE BURE aux Editions de l'EQUERRE - 1981.

- LES MURS RECLAMES par B. ULMER et T. PLAICHINGER aux Editions ALTERNATIVES - 1986.
- ACTUALITÉ DU MUR PEINT par D. BOULOGNE aux Editions SYROS ALTERNATIVES - 1989.
- MURS PEINTS aux Editions du PAVILLON DE L'ARSENAL - 1990

MURS PEINTS DE PARIS

1^{er} arrondissement

17, rue Etienne Marcel
Fabio Rieti - 1989 - Dauphin.

2^e arrondissement

28, rue Dussoubs
Pierre Comte - 1974
58 ter, rue du Louvre
Ivaral - 1981 - Dauphin
Rue Dussoubs
Bertin et Maria Isabel Sanabria - 1987
- Mairie de Paris
121, rue Montmartre
Banque Populaire - Pierre Delavie -
1987 - Dauphin

4^e arrondissement

Rue Neuve Saint-Pierre
André Menard - 1982 - Dauphin
15, rue du Renard
Gervais - Pierre Delavie - 1986 -
Dauphin
Rue Quincampoix/rue Aubry-le-
Boucher
Fabio Rieti - 1988 - Semah

6^e arrondissement

18, rue Grégoire-de-Tours
André Ménard - 1984 - Dauphin
Rue de Condé/rue Saint-Sulpice
RATP - ECOM - 1988 - Dauphin

8^e arrondissement

Rue de Penthievre/av. Delcassé
Fabio Rieti - 1985 - J.C. Decaux

9^e arrondissement

21, rue Mogador
André Menard - 1984 - Dauphin

10^e arrondissement

47, boulevard de Strasbourg
Tamas Zanko - 1986 - Marie de Paris
Rue des Récollets/rue du Faubourg
Saint-Martin
Ion Condiescu - 1986 - Levi-Tournay
9, boulevard de Strasbourg
Midas - Ion Condiescu - 1986 -
Dauphin
105, rue du Faubourg Saint-Denis
Yvaral - 1988 - Dauphin
78, quai de Jemmapes
Fabio Rieti - 1988 - Gan
109, rue du Faubourg Saint-Denis
Jean-Luc Giraud - 1989 - Mairie de
Paris
21, rue Juliette Dodu - 10^e arrt
Jean-Pierre Poncabare - Mairie de
Paris - 1990
Rue de Metz - 10^e arrt
Ian Voss - Dauphin - 1990
11^e arrondissement
Rue Nicolas Appert
Philippe Rebuffet - 1985
47, boulevard de Ménilmontant
Irena Dedicova - 1987 - Mairie de
Paris
Passage de Ménilmontant - 11^e arrt
Evelyn Cail - Mairie de Paris - 1990
50, rue de Charonne - 11^e arrt
Christian Zeimert - 1990 - Mairie de
Paris (travaux en cours)

12^e arrondissement

179, rue de Charenton
Babou - 1986 - Mairie de Paris
52, quai de la Rapée
Pirelli - Pierre Combet - 1986 -
Dauphin
72, quai de la Rapée
Yop - Atelier Belier - 1987 - Dauphin

171, rue de Bercy
Davoud Emdadian - 1988 - Mairie de
Paris

Passage Gatbois
Henri Cueco - 1988 - Semaest

Rue de Reuilly - 12^e arrt
Gérard Puvis - Mairie de Paris - 19^e
Rue de Reuilly à l'angle de la rue
Erard - 12^e arrt - Mino - Mairie de
Paris - 1990 (travaux en cours).

13^e arrondissement

Rue Cacheux
Yehiel Rabinowitz - 1976
53, rue Clisson
Fabio Rieti - 1980
33, rue de la Glacière
Jean et François Lamore - 1981
Rue Ricaut
Françoise Persouyre - 1986 - Mairie
de Paris
181, rue Nationale
Folon - 1986 - RIVP
53, rue Baudricourt
Villegle - 1988 - Mairie de Paris
Rue des Malmaisons/av. de Choisy
Cyril Vachez - 1988 - Avril 13
51, rue de l'Amiral Mouchez Blasco-
vic - 1988 - Office Franco-
Allemand pour la Jeunesse.
40, rue Jenner
Gilles Aillaud - 1989 - Mairie de Paris
15, rue de Richemont
Ko Lin - 1989 - Mairie de Paris

14^e arrondissement

127, av. du Général Leclerc
Les boutiques des Aéroports de Paris
Pierre Combet - 1983 - Dauphin
121, rue Raymond Losserand
Bertin - Jouet - 1984

27, rue du Départ
Volvo - marianne Colombani - 1988 -
Dauphin

15^e arrondissement

Rue Emeriau
Pierre le Cacheux - 1977

23, rue de l'Amiral Roussin
Juan-Luis Cousino - 1980

84, rue de Javel
André Ménard - 1982 - Dauphin

Boulevard Pasteur/rue de
l'Armorique
André Menard - 1983 - Dauphin

106, rue Falguière
Antoine Fontaine - 1985

Rue de Vaugirard / bd du Mont-
parnasse
GSF - 48 Publicité - 1986 - Dauphin

14, rue Castagnary
Nadine le Prince - 1988 - Mairie de
Paris

103, quai Branly
RTL - Dominique Durand - 1988 -
Avenir

20, boulevard Victor
Unisys - Alberto Bali - 1989 -
Dauphin

16^e arrondissement

Place du Père Marcellin
Champagnat
Jacques Joos - 1986

75bis, rue d'Auteuil

Le Petit Lu - d'après Firmin Bouis-
set - 1986 - Dauphin

17^e arrondissement

6, rue des Acacias
Baudouin de Renty - Philippe de
Lanouvelle - 1986

Avenue des Termes/rue Waldeck-
Rousseau
Chronopost - Christian Broutin - 1988
- Dauphin

18^e arrondissement

16, Impasse Letort
Fabio Rieti - 1978

Rue Duc/rue du Mont-Cenis
Georges Arditi - 1984 - Dauphin

Square Boinod
Paul de Gobert - 1986 - Mairie de
Paris

Place de Torcy
Daniel Masson Solnon - 1989 -
Mairie de Paris

67, rue Ramey - 98, rue Marcadet -
18^e arrt - 1990
Patrice Charton - Mairie de Paris

19^e arrondissement

23, rue Fessart
Fabio Rieti - 1979

65, avenue Simon Bolivar
Dominique Maraval - 1986 - Marie de
Paris

41, rue de Tanger
Martin Bradley - 1988 - Mairie de
Paris

Rue Eugénie Cotton
Patricia Lemaigre Dubreuil - 1989 -
Mairie de Paris

20^e arrondissement

Rue Olivier Métra/rue Levert
Jean de Gaspary - 1989

68, rue de Ménilmontant
André Menard - 1982 - Dauphin

52, rue de Belleville
Ben-Marie Bourget - Jean le Gac -
Jean-Max Albert - 1986-88-89
Marie de Paris

45, rue Saint-Fargeau
Philippe Rebuffet - 1988 - Marie de
Paris

19, rue Mauraud
Jean de Gaspary - 1988 - Saemar
Saint-Blaise

52, rue des Amandiers
Dominique Antony - 1989 - Semea
XV

Murs peints en projet

190, rue du Faubourg Saint-Denis
(10^e) -
Jeanine Delaporte

179, rue de Charonne (11^e) -
Michel Tyseblat

11, rue des Plâtrières (20^e) -
T rez.

Les produits pour murs urbains

INTRODUCTION

N'étant pas nous-mêmes artistes, mais seulement ingénieurs chimistes des peintures il nous faut tout d'abord insister sur le fait que cet exposé ne peut pas prendre en compte évidemment les aspects artistiques des peintures sur murs urbains. Nous n'envisageons ici que les seules questions techniques se rapportant aux produits proprement dits ou à leur mise en œuvre.

Je me permets d'insister sur ce point car ayant l'habitude de fréquenter par exemple les stylistes de l'automobile qui sont aussi des artistes dans leur genre, l'expérience prouve que ce n'est pas toujours facile de faire coïncider les choix esthétiques des artistes avec les nécessités basement matérielles de la technique. Et pourtant, on ne doit pas négliger celles-ci sous peine de graves déconvenues par la suite.

La gracieuse invitation faite par Icomos-France d'intervenir dans ces journées d'études vient de la remise en état effectuée avec notre concours dans la très belle fresque de M. Ernest Pignon-Ernest à la suite de décollements et d'effritement sur le mur de la Bourse du Travail de Grenoble.

LES FACTEURS INFLUANT SUR LA TENUE DES PEINTURES

Il existe trois groupes de facteurs susceptibles d'affecter la tenue des peintures, ceux se rapportant :
— au support ou surface à peindre,
— à la qualité ou composition des peintures,
— à l'application des produits.

Le support ou surface à peindre

Le support peut être du type matériau hydraulique béton, enduit, brique, fibrociment ou matériau naturel comme le bois.

Les matériaux hydrauliques, c'est-à-dire notamment le béton et les enduits à base de ciment doivent faire l'objet d'un examen minutieux avant le début des travaux. Il ne doit pas apparaître, entre autres, de taches ou de traces anormales : salissures, marques, rouille des armatures de béton, traces d'humidité, etc.

Les maçonneries et béton neufs sont en général suffisamment résistants pour qu'il ne soit pas nécessaire d'effectuer une vérification de la dureté par un appareil. Cependant il est important que la surface ne présente pas de pulvérulence, c'est-à-dire qu'elle ne soit pas poussiéreuse ou susceptible de s'effriter, même très légèrement.

La surface des enduits de ciment doit être régulière, exempte de soufflure, cloque ou gerçure capables d'affecter leur solidité. Pour le cas particulier des bétons « banchés » la face extérieure des murs exposés à la pluie doit recevoir un parement soigné avant l'application de la peinture.

Aucun de ces matériaux ne doit non plus posséder un pourcentage d'humidité en poids supérieur à :
— 5 % pour les bétons, enduits, maçonneries de blocs de béton courant et maçonneries de brique,
— 2 % pour les plaques d'amiante, ciment,
— 8 % pour les blocs et dalles de béton cellulaire.

En outre, il est indispensable que la surface une fois peinte ne risque pas de reprendre de l'humidité par l'intérieur du support quelle que puisse en être la cause : remontée d'eau du sol par capillarité ou condensation par exemple. Il existe des appareils pour mesurer l'humidité des matériaux, ce sont des humidimètres basés sur les variations de conductivité.

Dans certains cas, l'adhérence des crépis et enduits sur les fonds peut être sujette à caution. Il est alors prudent de le faire vérifier par un spécialiste à l'aide d'un appareillage dynamométrique agissant sur un plot métallique collé sur la surface.

Les enduits à base de liant hydraulique conservent une quantité appréciable de chaux libre pendant plusieurs mois après leur fabrication. Cette chaux a une réaction alcaline qui peut détériorer certaines peintures par réaction chimique. C'est notamment le cas pour les peintures à l'huile ou glycérophthaliques.

Il existe une méthode simple et efficace pour apprécier l'alcalinité du support. Il suffit d'appliquer un papier indicateur de pH sur la surface préalablement mouillée à l'eau distillée. Le pH doit alors être inférieur à 12.

En pratique, si l'on a le choix, il est toujours préférable d'attendre 6 mois avant de peindre un béton neuf.

La mise en peinture des briques pleines ou creuses à texture lisse, utilisées pour les parements peut s'effectuer directement si la surface n'est pas poudreuse et si elle est bien propre.

Dans le cas où les planités ou planitudes du support ne sont pas soignées, il y a lieu de rectifier par l'utilisation d'enduits de peinture bien choisis.

Le bois, en tant que support est un matériau délicat à peindre car c'est un matériau vivant en évolution permanente. Lorsqu'il s'agit de palissades, par exemple, il ne faut pas trop compter sur la durabilité de la peinture car au cours de l'exposition aux intempéries, le jeu

normal du bois entraîne inévitablement à plus ou moins longue échéance la fissuration, l'écaillage ou le cloquage des peintures.

Le seul subjectile en bois donnant toutes garanties dans ces conditions est le contreplaqué spécial dit « marine pour peinture ». Il est cependant nécessaire de veiller à ce que les champs et la face arrière du contreplaqué soient bien protégés par une bonne couche de peinture appropriée. Si cette précaution n'est pas prise, on risque une absorption d'humidité avec tous les inconvénients qui en découlent.

Les autres types de contreplaqué ne conviennent pas en raison de leur sensibilité à l'eau et aussi de leur teneur en colles phénoliques susceptibles d'inhiber le séchage des peintures ou même de les détruire.

La qualité des peintures

Je n'ai pas l'intention d'entrer ici dans le détail des formulations des peintures c'est un travail de spécialiste et ce n'est pas le but recherché par cet exposé. Il est cependant indispensable d'être sensibilisé à certaines caractéristiques des produits utilisés.

En gros, dans les peintures, il y a trois groupes de matières premières : les pigments, les liants et les solvants. Ce sont les pigments qui donnent la couleur et l'opacité. Les liants sont des résines synthétiques voisines de celles des matières plastiques et les solvants ont pour but de permettre l'application correcte.

C'est le fabricant de peintures qui choisit chacune des matières premières entrant dans la composition en vue du meilleur résultat pour la destination envisagée.

Une excellente peinture pour navires n'est pas du tout par exemple appropriée à la réalisation d'œuvres artistiques, pour de nombreuses raisons telles que l'adhérence sur des supports particuliers ou la stabilité à la lumière.

Quels sont les types de peintures appropriés au décor mural pour extérieur ?

La première couche dite « d'impression » est destinée à colmater les porosités du support, à le « nourrir » en quelque sorte et à assurer la bonne adhérence des couches suivantes. Elle doit être très fluide pour bien pénétrer dans les capillaires et empêcher les remontées ultérieures d'humidité qui feraient cloquer et écailler le film sec. Il faut aussi que l'impression résiste assez bien à l'alcalinité éventuelle du support.

Lorsque le matériau est très poreux il peut être nécessaire d'appliquer deux couches d'impression. Le liant de cette peinture est de préférence à base de résines polyuréthanes à deux composants ou à défaut d'acrylique en solution dans un solvant, ou encore à base de résine époxydique à deux composants.

Une impression pigmentée, est préférable à une impression incolore car étant plus visible, elle est plus facile à appliquer et en outre elle assure une meilleure adhérence des couches suivantes.

Il existe des précautions d'emploi pour l'application de ces impressions. Les polyuréthanes et les époxydiques ne séchent et ne durcissent correctement qu'à une température minimale de 15 °C, température du support et de l'atmosphère ambiante.

En outre, la couche suivante doit être appliquée dans un délai maximal de 24 heures si on veut obtenir une bonne adhérence entre les couches.

Les acryliques en solution peuvent être par nature, redissous par les solvants des couches suivantes. Cela peut amener quelques difficultés pour une application correcte au pinceau.

Après la couche d'impression que nous venons de détailler, on applique la couche de fond. Pour cet usage, on utilisera l'une des familles suivantes de peinture :

- alkydes ou glycérophthaliques,
- acryliques
- polyuréthanes aliphatiques.

Les alkydes ou glycérophthaliques sont connus depuis très longtemps et s'appliquent facilement. Leur séchage s'effectue en deux temps : — premier temps : évaporation du solvant, — deuxième temps, oxydation par l'air en 24 à 48 heures.

Ces produits, sous l'influence de la lumière ont tendance à jaunir un peu ; c'est surtout sensible pour les teintes pastels. En outre, selon l'exposition et le degré d'ensoleillement, on note une perte de brillant et de souplesse du film en quelques années, voire en quelques mois.

Les acryliques possèdent une grande stabilité à la lumière et séchent très rapidement par simple évaporation du solvant. Leur mise en œuvre au pinceau est cependant moins commode pour la réalisation de grandes surfaces et leur brillant un peu moins élevé. Lors de grandes chaleurs, ils peuvent se ramollir légèrement par exposition au soleil et de ce fait fixer les poussières du voisinage.

Les polyuréthanes, avec durcisseur aliphatique sont très intéressants pour ce genre de travail. Ils sont excellents aux intempéries, le vieillissement des films ne se produit que très lentement et les couleurs, la résistance à la rayure ou à l'abrasion ne sont pas altérées à mesure que les années passent. C'est par conséquent, dans cette catégorie de produits, les polyuréthanes, que nous vous suggérons de choisir vos couleurs, c'est elle qui donne à notre avis, la meilleure longévité et la permanence des teintes.

Les polyuréthanes nécessitent lors de leur mise en œuvre un minimum de précautions.

Le mélange de peinture et durcisseur doit être effectué dans les proportions exactes préconisées et juste avant l'emploi. J'insiste sur l'agitation qui doit être bien faite au moyen d'une spatule plate, un bâton cylindrique ne sert à rien car il ne provoque aucune agitation réelle.

Les finitions polyuréthanes ne peuvent être appliquées que sur des fonds soit époxydiques, soit polyuréthanes, sous peine de détremper la couche sous-jacente.

En résumé, on met donc la couche de fond dans la qualité de peinture choisie, et on exécute le dessin et les motifs dans la qualité de peinture de finition appropriée.

Pour améliorer la conservation de l'œuvre artistique, sa facilité de lavage et obtenir un aspect de profondeur qui rehausse les motifs, on peut appliquer une couche de vernis incolore dans la même famille de produits que la finition.

On a vu précédemment que les peintures en plus du liant contiennent des pigments qui ont pour but de conférer la couleur et l'opacité.

Certains pigments résistent très mal à la lumière, aux intempéries, au brouillard salin ou à l'atmosphère industrielle, c'est le cas pour les jaunes de chrome, orange de molybdène, bleus de prusse ou d'outremer, rouges para, jaunes Hansa, verts de chrome, verts de zinc, etc.

Il est donc indispensable de faire attention à cet aspect des choses, de choisir une bonne marque de peinture et de s'assurer auprès du fabricant que les pigments utilisés sont bien compatibles avec le subjectile et les servitudes envisagées.

Parmi les pigments les plus stables on peut citer : — en pigments minéraux, les oxydes de fer synthétiques, ocre jaune, bruns, ocre rouge, noirs, — les oxydes de titane (blancs), de chrome (verts), — les sels de cobalt (bleus), de nickel (jaune).

Pour les couleurs vives et fraîches, il convient de choisir des pigments organiques coûteux, mais présentant une bonne tenue au vieillissement :

- bleus et verts de phtalocyanine,
- rouges, oranges et violets de quinacridone,
- violets de dioxazine,
- jaunes, orangés, bruns et rouges d'isoindoline.

Je rappelle aussi qu'il y a un risque technique non négligeable à mélanger des peintures diverses. Il peut s'agir de qualités différentes ou de produits de provenances diverses. Il peut y avoir une réaction chimique entre les composants et une incompatibilité susceptible d'apparaître soit immédiatement soit quelque temps après l'application.

En outre, tel pigment, très stable lorsqu'il est seul dans une peinture peut être rapidement décoloré avec du blanc par exemple ou lorsqu'il est additionné à une couleur plus claire. C'est le cas pour le rouge hélium, certains bordeaux ou jaunes et verts de chrome.

L'application des peintures

Certaines précautions sont indispensables lors de l'application si on veut être certain d'obtenir un bon résultat technique.

Il n'est pas du tout recommandé de peindre lorsque l'humidité ambiante est supérieure à 75 %.

J'ai déjà évoqué la température minimale. En fait, l'intervalle idéal est + 15 °C à 30 °C. Ceci est valable aussi bien pour le subjectile, les peintures en pots que pour l'atmosphère ambiante pendant l'application ou le séchage.

Il faut bien entendu respecter les indications du four-

nisseur concernant le diluant quand il y en a un, ou les délais entre couches sous peine d'obtenir une détrempe ou un décollement.

On veillera aussi à ne pas appliquer de couches très épaisses. Il est toujours préférable de mettre deux couches minces plutôt qu'une couche épaisse. Les couches épaisses séchent en surface mais emprisonnent du solvant ce qui conduit à toutes sortes de défauts possibles : mauvaise adhérence, piqures ou frisage.

La pluie pendant le séchage du film amène la formation de taches très difficiles à enlever. Aussi, est-il recommandé pour éviter cet ennui, lorsqu'il y a menace de pluie, de protéger temporairement les surfaces peintes.

Lorsque l'œuvre artistique est appliquée sur un mur définitivement à l'abri des intempéries ou encore lorsque l'œuvre n'est pas destinée à une grande longévité, on peut recourir à un système moins onéreux tel que celui-ci :

- deux couches d'impression
- une couche de peinture, émulsion acrylique.

Ces produits à l'eau sont très faciles à appliquer. Ils sont mats, satinés ou à brillant très limité. Là aussi, il convient d'être prudent vis-à-vis du mélange des pigments dispersés vendus en droguerie.

CONCLUSIONS

Nous avons effectué un tour d'horizon rapide de la technique des produits. Comme je vous le disais au début, nous avons fait abstraction du point de vue de l'artiste parce que nous ne sommes pas du tout qualifiés pour en parler.

Nous avons seulement rapidement donné quelques indications techniques en tant qu'ingénieur chimiste. Vous allez me dire que vous connaissez des œuvres artistiques qui ont été menées à bien et qui se sont bien conservées sans telle ou telle des précautions que j'ai suggérées. C'est très possible et c'est dû certainement à un concours heureux de circonstances.

Par ailleurs, si on veut être certain d'un bon résultat et d'une garantie de tenue à coup sûr, la plupart des précautions que je vous ai citées, demeurent indispensables. Les artistes, par principe, n'aiment pas se voir imposer des impératifs de quelque sorte que ce soit !

Avouez cependant, que c'est tout de même très dommage de voir se dégrader une belle œuvre artistique parce qu'on n'a pas fait preuve de prévoyance technique !

R. ULLMAN et F. LEBAGUE
Ingénieurs à la Société Blancomme

Un travail de restauration d'une fresque sur mur béton par injection de résines à Grenoble

I. DESCRIPTION ET ORIGINE DE LA FRESQUE

La nouvelle Bourse du Travail de Grenoble fut construite en 1977, dans un quartier Neuf situé au Sud de la ville, entre l'immeuble dit de l'Arlequin et le centre commercial « Grand Place » de Grenoble, peu loin de l'emplacement de l'Agence Sika quand elle était rue des Peupliers.

En 1979, la ville de Grenoble décide de décorer un grand mur sans ouverture bordant une rue piétonnière très passante, mur derrière lequel se trouve une grande salle de conférences de la Bourse du Travail.

Elle fait appel pour cela à un artiste qui, depuis, a acquis une grande notoriété, Monsieur Ernest Pignon-Ernest.

La fresque symbolise l'espoir des luttes ouvrières et comprend un grand nombre de reproductions en sérigraphie d'affiches propres aux différents mouvements ouvriers depuis le début du siècle.

La recherche de ces affiches fut d'autant plus difficile qu'aucun syndicat n'a conservé d'archives à ce sujet.

Le support de la fresque était constitué de la manière suivante :

- un mur en béton banché entre des poteaux b.a.
- un enduit décoratif « Revêtement Plastique Epais » Weber & Brouin, à l'aspect ribbé, d'épaisseur 5 mm, constituant en un premier temps l'aspect fini du mur :
- par la suite, lorsque la réalisation d'une fresque fut décidée, on appliqua sur cet enduit ribbé un enduit de lissage réalisé avec le produit prêt à l'emploi Soviva de la Société Franco-Enduits (crépi fin de ciment Portland) :
- sur cette surface bien plane, un fond réalisé par deux couches de peinture vinylique blanche va permettre la peinture de la fresque par Monsieur Ernest Pignon-Ernest et son collaborateur Monsieur Brunier.

Une fois les travaux de peinture des artistes terminés, la ville fait appliquer sur la fresque une résine polyuréthane de marque Astral afin de protéger l'œuvre contre l'apposition de graffiti.

II. LES INCIDENTS

Dès juillet 1980, des gonflements du complexe et des décollements apparaissent sur la fresque.

Le processus de dégradation augmente de mois en mois

jusqu'en 1981. Certains décollements provoquent la chute de l'enduit.

En février 1981, sur demande de la ville, le Tribunal Administratif de Grenoble nous confie une mission d'expertise.

En examinant l'ouvrage, nous avons remarqué des fissures verticales à la liaison entre mur banché et poteaux b-a, une fissure horizontale haute correspondant à une reprise du béton banché, et une fissure horizontale haute sous le mur acrotère de la toiture en terrasse.

En découpant l'enduit au droit d'un décollement avec gonflement, nous avons mis ces fissures en évidence.

III. CAUSES DES DÉSORDRES

Les désordres ont pour cause fondamentale l'action de l'eau sur l'enduit comportant la fresque.

Cette eau peut avoir deux sources :

a. sous forme de vapeur d'eau provenant de la grande salle de réunion située derrière le mur, et migrant de l'intérieur de la salle vers l'extérieur. Les diverses couches de peintures et vernis s'opposent alors à tout passage de vapeur d'eau vers l'extérieur : il y a d'une part condensation de cette vapeur dans l'enduit Weber & Brouin, et, d'autre part, poussée capillaire qui tend à décoller l'enduit.

b. par des fissures horizontales hautes recoupant des fissures verticales. L'eau s'infiltre dans l'enduit Weber & Brouin.

L'action de l'eau provoque une perte d'adhérence sur le béton support de l'enduit ribbé R.P.E. de Weber et Brouin.

Notre sapiteur, Monsieur Ullmann, ingénieur chimiste, a fait des essais à ce sujet sur un prélèvement d'enduit et il a pu conclure :

« la reprise d'humidité de ce même R.P.E. est, après « 24 heures d'immersion dans l'eau distillée, de près « de 7 % en poids, d'où une inévitable augmentation « de volume en présence d'humidité. »

Cette absorption d'eau diminue la cohésion interne de l'enduit qui perd toute résistance à la traction et ne s'oppose plus à un décollement sous l'effet de la poussée capillaire.

A noter qu'une préparation du support consistant en un enduit Sika sur béton repiqué aurait évité tous ces ennuis.

IV. RECHERCHE D'UNE SOLUTION DE CONSOLIDATION ET DE REMISE EN ÉTAT DE LA FRESQUE

Sur demande de la ville de Grenoble, et avec l'accord des parties, nous avons recherché un organisme ou un Conseil susceptible de nous apporter une solution pour la consolidation de cette fresque.

Nous avons donc, en premier lieu, pris contact avec le Laboratoire du C.E.A. de Grenoble avec lequel Monsieur Michel Colardelle, Directeur du Centre d'Archéologie Historique, a souvent travaillé.

Nous avons rencontré Monsieur Cornuet, Directeur du Laboratoire CETBGE au CFA de Grenoble. Laboratoire dépendant de l'Office des Rayons Ionisants (Oris) de Saclay.

Le CETBGE est spécialisé dans la consolidation des matériaux par injection de résines (polymérisation par action de rayons ioniques). Monsieur Cornuet ne pensa pas pouvoir appliquer les méthodes du CETBGE pour la consolidation de la fresque de la Bourse du Travail, mais il nous a recommandé de nous adresser à Madame de Maupéou, Directeur du Laboratoire des Monuments Historiques à Champs sur Marne.

Monsieur Mousty connaissait Madame de Maupéou et a bien voulu l'interroger au sujet de notre fresque. Le laboratoire des Monuments Historiques a bien voulu nous adresser Monsieur Stefanaggi, Chef de Laboratoire, qui a pu, sur place, examiner la fresque, en avril 1982. Mais cet ingénieur n'avait connaissance d'aucun travail similaire de consolidation et n'a pu nous conseiller.

Nous avons enfin consulté l'Institut Technique du bâtiment, rue Lapérouse à Paris mais, ici encore, nous n'avons pu recueillir d'autres renseignements que ceux qui nous étaient déjà connus.

Par ailleurs, nous avons aussi pu interroger deux ateliers parisiens spécialisés dans la réparation des peintures. Malheureusement ces personnes n'ont pas pu nous apporter les conseils que nous espérions.

Toutes ces démarches ne nous ont pas permis de dégager un procédé satisfaisant de remise en état de la fresque, aucun organisme consulté n'ayant connaissance d'une réalisation antérieure similaire.

Dans ces conditions, j'ai été amené à penser qu'une solution rationnelle était de reconstituer entièrement un support correct après repiquage de la fresque, puis réalisation d'une nouvelle fresque par les artistes. Toutefois, s'agissant d'une œuvre d'Art dont la stricte reproduction n'était pas possible en raison de la technique de sérigraphie mise en œuvre par les artistes sur une grande partie de la fresque, car les soies n'ont pas été conservées, la ville de Grenoble a insisté pour conserver l'œuvre intacte car Monsieur Ernest Pignon-Ernest obtenait de plus en plus de notoriété.

Ayant personnellement quelque expérience dans le collage des chapes par injection de résines époxydiques fluides, nous avons décidé de tenter d'appliquer prudemment ce procédé aux enduits décollés de la fresque, et ceci avec le concours de la Société Sika, Agence de Grenoble.

Nous avons indiqué ici un peu longuement nos efforts

pour obtenir des renseignements, de façon à bien montrer que si de nombreux décollements de fresque sont à signaler, comme nous avons pu l'apprendre par ailleurs, il semble bien qu'aucun organisme ne connaisse la solution à proposer.

Le travail réalisé par Sika sous notre contrôle est donc original et sans doute susceptible d'autres applications.

V. LA MÉTHODE DE CONSOLIDATION ADOPTÉE

En premier lieu, on a dû se résoudre à faire tomber certaines parties d'enduits cloqués et fissurés et à rétablir sur le béton repiqué à vif un enduit en mortier avec addition de Sikalutex. Ceci dans des endroits jugés réparables par les artistes. Par contre, nous avons tout fait pour n'abîmer aucune affiche.

Ensuite, de façon à éviter toute nouvelle entrée d'eau par des fissures, Sika a dû procéder à un colmatage de toutes ces fissures à l'aide de bandes de tissu de verre collées en pontage avec une résine polyuréthane. Puis un repérage précis des parties cloquées fut déterminé. Vint alors le moment des injections de résines. La résine choisie fut la plus fluide possible, soit « Sikadur Injection ».

Une difficulté consistait dans le fait que la pression d'injection risquait de décoller la fresque et on dut la plaquer avec soin contre le mur. Deux planchettes un peu séparées furent fortement appuyées contre le mur à l'aide de vérins prenant appui sur l'échafaudage solidement calé. Les trous d'injection et d'évent furent placés entre les planchettes.

Pour éviter le collage des planchettes, il fallut les entourer d'une feuille de polyéthylène enduite de cire silicone.

Il était enfin, à mon avis, essentiel de contrôler avec un manomètre la pression d'injection, car la résine injectée ne devait pas dépasser la zone comprimée par les planchettes.

Cette pression d'injection devait être faible, de l'ordre de 500 g. D'autre part, l'injection doit se faire du bas vers le haut, de façon à stopper tout cheminement de la résine dès l'arrêt du pompage. Ce dernier conseil est bien à respecter : car un spécialiste a estimé que faire remonter à coups de pompe de la résine quand elle peut descendre toute seule n'était pas rationnel. Il a alors fait l'opération à l'envers, et, comme il n'a pu limiter la chute de cette résine, il s'est créé une superbe gonfle sur le côté d'une des planchettes, gonfle si dure que nul n'a pu l'enlever par la suite.

Le résultat de ces injections fut satisfaisant. Des sondages par découpage des portions de fresque nous ont montré :

1. que la résine avait pénétré dans toute la couche d'enduit Weber & Broutin, le rendant compact, très dur, insensible à l'eau et imperméable ;
2. que le collage de l'ensemble sur le béton était excellent, la résine pénétrant également quelque peu dans le béton banché.

Ainsi, par la suite, toute poussée d'eau ou de vapeur d'eau ne pourra être assez forte pour décoller l'enduit, lequel conserve toutes ses qualités en présence d'humidité.

Pour consolider toutes les parties sonnantes le creux, nous avons dû réaliser 75 injections. A l'endroit où se trouve peint le « Gisant », on décompte 12 points d'injection au seul emplacement des jambes, soit sur moins d'un mètre carré.

Remarques sur ce travail d'injection

Nous avions demandé au début un échafaudage complet du mur et un arrimage de ce dernier avec l'acrotère. Ceci de façon à pouvoir trouver un appui sérieux entre mur et échafaudage dans le but d'exercer une pression sur les planchettes.

Pour une raison de disponibilité de matériel, le travail s'est effectué avec un échafaudage roulant et des barres d'appui pour éviter le renversement. L'inconvénient a été l'impossibilité de mobiliser l'échafaudage avant le durcissement complet de la résine qui autorisait l'enlèvement des plaquettes : aucun travail utile n'a pu se faire l'après-midi lorsque l'injection avait eu lieu le matin.

Toutes ces remarques ne diminuent en rien la compétence et la bonne volonté de l'équipe Sika, très bien dirigée. Cependant, nous les soulignons ici de façon à permettre à chacun de réaliser éventuellement un travail similaire avec le minimum d'ennuis.

Donc, en résumé, les précautions suivantes sont à prendre :

- établir un échafaudage permettant l'accès de toute la fresque, de façon à réaliser de nouvelles injections sans attendre le durcissement des précédentes.
- prendre soin de siliconer les planchettes de compression.
- injecter de bas en haut avec une pression contrôlée et faible.

VI. REPRISES DES PEINTURES DE LA FRESQUE

Nous avons pu protéger de toute dégradation la petite fille montant les escaliers, le « Gisant » et toutes les affiches en sérigraphie. Ceci grâce à de nombreuses injections dont un bon nombre à l'aide de seringues et d'aiguilles hypodermiques lorsque le décollement se situait entre la couche de peinture et l'enduit Soviva.

Pour le reste de la fresque la décision fut prise, en accord avec l'artiste, de rétablir un fond et de repeindre escalier et ciel.

C'est mon sapiteur, Monsieur Ullmann, Ingénieur Chimiste chez Blancomme, et spécialiste de peintures, qui nous a conseillé pour ce travail. Il fut procédé à un ponçage plus ou moins profond du vernis polyuréthane puis à l'application d'une couche générale de peinture blanche de la famille des acrylo-polyuréthanes.

Monsieur Ernest Pignon-Ernest effectua ensuite les reprises de peintures nécessaires, toujours avec des peintures polyuréthanes éprouvées par Monsieur Ullmann.

Les peintures acrylo-polyuréthanes ont été choisies en raison de leur parfaite adhérence aux essais sur ces fonds particuliers, leur excellente résistance au vieillissement et la facilité d'enlèvement de graffiti éventuels.

La fresque est maintenant rétablie dans toute son intégrité, et ceci à la grande satisfaction de la ville de Grenoble.

Les travaux se sont montés à 135 000 francs.

Nous avons pu obtenir de la ville une sorte de contrat d'entretien par Sika, en ce sens que tous les ans, un sondage sera fait en septembre, de toute la surface de la fresque, et toute partie sonnante le creux, sera aussitôt consolidée par des injections.

J.R. MARCHAL
Expert auprès des Tribunaux

La chaux aérienne grasse et naturelle en pâte

Un peu d'histoire sur la chaux grasse en pâte

Tous les vestiges du passé, tous les grands monuments de l'Antiquité, que ce soit dans les temps les plus anciens ou se rapprochant de notre époque du siècle dernier, ont été construits à la chaux.

La chaux grasse en pâte est le plus ancien des matériaux de construction connus de l'homme.

Elle a été utilisée des millénaires avant notre ère, notamment par les Chinois, les Egyptiens, les Grecs, les Romains et enfin par les Grands Bâisseurs de l'époque chrétienne.

Vitruve, dans son illustre traité sur l'architecture, près d'un siècle avant notre ère, lui consacre une place importante. Pliny l'Ancien, l'illustre naturaliste Romain, un siècle plus tard, prend le relais qui sera transmis toujours très régulièrement par les Grands Bâisseurs des différentes époques architecturales jusqu'à ces dernières décennies.

Nous nous sommes laissés dire que le plus ancien béton, à base de chaux grasse, connu, avait servi à la confection d'un plancher de 25 cm d'épaisseur à Lepenski-Vu en Yougoslavie. Il daterait, de 5600 ans avant J.C. (7600 ans environ).

Les Chinois l'ont utilisée dans la construction de la Grande Muraille. Le béton Chinois était composé de parties de chaux en pâte, mélangées à des parties de terre fortement compactée avec parfois un adjuvant plastifiant, le blanc d'œuf.

Les Egyptiens ont utilisé la chaux grasse en pâte (et aussi le plâtre) pour sceller les pierres des pyramides, notamment celle de Chéops. Les Grecs n'ont jamais cessé de l'employer.

C'est le liant qui a le plus prestigieux passé. Ses qualités sont authentiques et ne souffrent ni n'admettent contradiction ou discussion.

Depuis la fin du siècle dernier, elle a été supplantée par des liants hydrauliques, principalement du fait de sa manipulation et de son transport délicat et difficile à cette époque (conditionnement actuel inconnu en ces années) d'une part et aux méthodes pénibles et artisanales de fabrication, accentuées par l'arrivée en force des industries du ciment.

Si celles-ci ont indiscutablement et heureusement pris une grande place dans la construction moderne, la chaux en pâte a de nombreux usages et avantages dans certains domaines.

Ils sont malheureusement trop peu connus de nos jours, de l'avis même des plus compétentes autorités. Tous les esprits avertis sont convaincus du vide laissé, jusqu'aux grandes industries des liants hydrauliques qui, à l'heure actuelle, ne le cachent pas mais bien au contraire l'écrivent dans leurs revues.

Seule la chaux aérienne en pâte est à même de satisfaire la

volonté des gens de l'art qui s'emploient à restaurer l'œuvre de nos Anciens.

La mise en valeur de l'architecture par coloration et décoration, passe obligatoirement et impérativement par elle.

Il est prouvé que l'on ne peut innover dans ce domaine. Ceux qui le tentent le font à leurs risques et périls. Le temps se chargera très vite d'en faire la démonstration à leurs dépens.

Tout plan de coloration impose non seulement la chaux aérienne, grasse et naturelle, en pâte, comme liant dans la composition des coloris, mais également dans la préparation et la confection des mortiers des couches successives d'enduits qui doivent servir de support à leur réalisation à sec ou à « la fresca ».

Beaucoup n'ont pas assimilé que la fiabilité et la longévité d'une restauration dépend de cette règle élémentaire, que l'on peut résumer en quelques lignes.

— décroûtage à cœur du support ancien (enduit) après avoir pratiqué un relevé précis des couleurs et motifs.

— application des trois couches d'enduit au mortier de chaux en pâte uniquement, sans aucun bâtarde avec un liant hydraulique.

— application de la première couche du coloris, très liquide. Elle doit être posée, et non tirée, à l'aide d'une brosse rectangulaire d'une certaine importance et très souple.

La deuxième, légèrement plus épaisse, doit être croisée dans les mêmes conditions, ainsi que la troisième.

Dans bien des cas, il est excellent d'appliquer une première couche, supplémentaire, au lait de chaux naturel (blanc). La transparence du coloris en sera améliorée. Principalement si la dernière couche de l'enduit n'a pas été traitée dans la masse à la couleur de fond recherchée en finalité.

Ses origines

Nous n'entrerons pas dans un exposé où il nous faudrait revenir sur les bancs de l'Université mais nous nous contenterons de rappeler que la chaux aérienne, grasse et naturelle, en pâte, ne peut provenir que d'une roche sédimentaire pure, formée soit de Carbonate de Calcium, soit de Carbonate naturel double de Calcium et de Magnésium, constituants essentiels de la Dolomie, du nom du célèbre minéralogiste Français, Sylvain Gratet de Dolomieu (1750-1802) né dans le Dauphiné. Dans la plupart des cas, les blocs de roche sont extraits de carrières à ciel ouvert.

Sa fabrication

La méthode, jusqu'à l'extinction, est simple :

Forage, explosifs, ramassage et concassage. Enfournement et cuisson dans les fours de conception et sources d'énergie différentes (verticaux ou horizontaux) suivant les régions et les fabricants.

En dernier, phase la plus importante, l'extinction, l'ensilage et la conditionnement.

Le principe général de la fabrication de la chaux en pâte n'a pas varié depuis des siècles, seuls les moyens et les techniques se sont profondément modifiés ce qui a permis son retour en force aujourd'hui.

Une fabrication artisanale a fait place à une fabrication industrielle, automatisée et bien contrôlée.

Avant, la chaux était fabriquée à partir de la cuisson de roches pures à une température de l'ordre de 900 ° dans des fours rudimentaires, à proximité des lieux où existaient à la fois et le combustible (bois) et la carrière. Certains de ces fours étaient réduits à la plus simple expression des trous ronds ovoïdes ou coniques, creusés dans le sol sur le flanc d'une colline ou la berge d'un ravin.

Si la terre était de nature compacte, elle était laissée à nu. Dans le cas contraire, une maçonnerie réfractaire était établie sur le pourtour intérieur. La partie supérieure demeurait ouverte pour laisser la fumée et l'acide carbonique s'échapper.

Dans le bas une ouverture ou galerie horizontale était aménagée pour entretenir le feu et retirer la pierre cuite.

Il existait encore il y a quelques années quelques-uns de ces fours, très peu en vérité, sur le littoral méditerranéen. La roche, Carbonate de Calcium (Caco³), devenue chaux vive. Oxyde de Calcium (CaO), une fois cuite, était transportée autrefois sur les chantiers et transformée sur place en chaux en pâte. Hydroxyde, chaux éteinte, (Ca(OH)²), par immersion, touillage et conservation dans des fosses creusées en terre.

Les maçons prélevaient au fur et à mesure de leur besoin.

La chaux ainsi fabriquée, aussi bien dans le passé, très artisanalement, qu'aujourd'hui dans des installations très évoluées, bénéficiant des dernières techniques de l'électronique, ne peut faire sa prise et durcir qu'au contact de l'air par carbonatation, d'où son nom de chaux aérienne.

Elle est aujourd'hui conditionnée dans des conditions pratiques et avantageuses. Le transport et le stockage, quelles que soient les conditions atmosphériques, ne sont plus un frein à son expansion, bien au contraire. C'est principalement à ce conditionnement en sacs plastiques que nous devons d'avoir la possibilité de voir réapparaître ce matériau.

La chaux en pâte dans les enduits

Les enduits extérieurs, épidermes des murs, représentent dans la construction un élément des plus importants. La plupart des maisons de jadis étaient pourvues d'un enduit épais de protection à la chaux.

Tout en assurant une protection, ils apportent également une fonction décorative.

Il donnent à la construction, par leur aspect extérieur, son caractère moderne, rustique ou régional. Chaque région possède une tradition de finition et de coloris liés à son environnement, du blanc (pierre blanches de Sologne) en passant par le jaune et le rouge (ocres de Roussillon) au noir des granits de Bretagne, entre autres.

Ils protègent le mur contre la pénétration des eaux, tout en laissant respirer s'il a été construit avec un liant aérien et particulièrement la chaux grasse en pâte, grâce à leur perméabilité aux vapeurs d'eau.

L'efficacité de protection de l'enduit sera fonction de son épaisseur (3 cm minimum).

Un mur contient toujours une certaine humidité qui doit pouvoir s'échapper sous forme de vapeurs d'eau, encore plus lorsqu'il fait chaud.

Ils doivent résister aux intempéries telles que le gel ou la chaleur, aux pollutions atmosphériques, aux chocs. Pour cela ils ne doivent pas être fissurés. Seul un liant aérien évite cet ennui.

Les enduits à la chaux grasse en pâte apportent aussi une amélioration non négligeable des coefficients phoniques et thermiques, accentuée de plus par la couleur.

Les traditionnels badigeons blancs du littoral méditerranéen réfléchissent en grande partie les rayons du soleil. Ils contribuent à la conservation, l'été, d'une ambiance relativement fraîche à l'intérieur.

La qualité des enduits, leur efficacité et leur durabilité dépendent :

- du choix des liants et des composants
- du respect des dosages
- de la bonne préparation du support
- de l'exécution qui doit en être réalisée avec soin et dans le respect des conditions atmosphériques et des renseignements du fournisseur, entre autres...

Lorsque les règles élémentaires ne sont pas respectées, très rapidement après leur application, des désordres plus ou moins graves apparaissent : fissures, décollement et chute partielle, dont les conséquences s'aggravent dans le temps.

La chaux en pâte possède la particularité de pouvoir se bâtarder avec tout autre liant hydraulique, également avec le plâtre (gros). Le bâtardage au plâtre est en certains cas harmonieux, surtout en intérieur. En extérieur, il faut encore là être très prudent dans les proportions. Le pourcentage plâtre doit être faible par rapport à la chaux.

Des exemples récents et catastrophiques ont mis en valeur cette règle.

Le bâtardage avec un liant hydraulique en dehors de certains cas précis n'est pas recommandé. En effet, il diminue proportionnellement à son pourcentage, voire supprime même les qualités et avantages de la chaux en pâte.

« Batical »

Il faut donc en premier vous dévoiler que rien, directement ou indirectement, ne nous prédestinait à nous occuper un jour ou l'autre de cet important aspect de la connaissance de ce liant. Les hasards de la vie, par l'intermédiaire de relations, nous ont mis en contact, dans un pays du littoral méditerranéen, avec l'un des rescapés chauxfourniers aux méthodes et installations dignes de ses confrères de l'antiquité.

C'était en Espagne.

C'était le départ d'une aventure qui est devenue une réalité. Il y a de cela 12 ans.

Son évolution est des plus simples et naturelle comme le produit.

Une première phase d'études, de contacts, de constats, d'où des voyages d'information dans différents pays et des liaisons avec des géologues, professeurs d'université, architectes, responsables d'entreprise, industriels des liants hydrauliques et descendants de chauxfourniers artisans.

Grâce à des ingénieurs de haut niveau, des unités de fabrication très modernes, dans lesquelles l'électronique prend une place importante, ont été conçues, réalisées et fonctionnent aujourd'hui avec succès.

En France, il n'existait plus de « chauxfourniers » fabricants de la chaux grasse en pâte. Nous allons donc proposer à des investisseurs l'installation d'unités de production clef en mains.

Les milieux Français professionnels et financiers informés et contactés, quelle ne fut pas notre désillusion de nous voir traiter avec compassion.

...Pourquoi investir dans la fabrication d'un produit disparu

et surtout que l'on ne reverra jamais ?... La réaction fut rapide. La décision prise immédiatement. Une marque allait être déposée. Nous allions créer le débouché. La fabrication était assurée, suivant des normes techniques très précises, à l'étranger, en attendant l'implantation de la première unité sur le territoire Français. Ainsi est née « Batical ».

« Batical » est recommandé en France par les architectes du Laboratoire des Monuments Historiques ainsi que par les ingénieurs du Centre Scientifique et Technique du Bâtiment.

« Batical-Portugal » voit le jour à Lisbonne, en 86.

« Batical-Italie » ensuite, avec auparavant le produit disponible sur le marché. Une unité de production piémontaise de fabrication de peintures et badigeons à la chaux est créée en 87.

Nous terminerons en précisant qu'il existe des chaux aériennes en pâte, plus ou moins pures.

Leur utilisation dans le montage des murs, hourdages, chapes, ne pose pas de problème. Mais dans les enduits et la coloration l'on ne peut employer qu'une chaux en pâte absolument pure.

C'est donc la sélection de la roche sédimentaire qui place « Batical » en premier plan par sa richesse et sa blancheur.

C'est ainsi que nous avons décidé d'éditer un livre sur « La chaux aérienne grasse et naturelle en pâte dans les enduits : la restauration et la construction » qui traitera de l'ensemble historique, technique, applications et conseils.

André BIAT
Ingénieur conseil

TÉMOIGNAGES D'ARTISTES

I

Murs peints ou murs de peintre ?

Vous dites : « Mes murs », pourquoi ?

Je m'exprime, ou je tente de le faire, par la peinture, c'est avec elle qu'il me semble être le plus proche de ma nature. Sa vision plane où les choses et leurs contradictions apparaissent simultanément en parallèle comme dans la réalité, sa non directivité, me convient mieux que le linéaire de certains autres moyens d'expression. Je suis donc un peintre car il m'est difficile de mettre en série le monde que mes sens appréhendent frontalement. Peut être parce que pour moi la notion de temps importe peu.

Pourquoi « mes murs » ? parce que je peins sur des murs, entre autre, comme je peins sur des toiles, alors je dis, « mes toiles ». Il ne devrait pas y avoir de différence, c'est ce qu'il y a dessus et au travers qui compte, bien sûr. Qu'importe le support, même si la toile, le béton, me parlent différemment, l'essentiel n'est pas plus dans « l'image » et encore moins dans la technique ou la taille que le support implique. Cependant il y a une différence, et c'est le marché des hommes qui la crée. Et le marché des hommes n'est pas une chose négligeable.

Vous voulez parler du marché de l'art ?

Du marché de l'art, et du marché du mur. Oui, et la seule différence est là sans aucun doute. Le marché de l'art ne s'occupe que très marginalement du mur. Celui-ci est intransportable, donc, non revendable. On s'en désintéresse, pour le moment, ou bien ce n'est que de manière « ethnographique » à travers le support. Dans les médias qui ont une grande part, aujourd'hui, dans le fonctionnement du marché de l'art, on ne trouve aucun critique d'art concernant le mur. Par contre, le mur intéresse énormément, un autre marché : celui de la publicité et de l'industrie de la façade, et celui-ci n'a pas pour finalité première, l'expression picturale.

Précisément, ne croyez-vous pas que la publicité, le mécénat ou le sponsoring puissent permettre le développement de la peinture sur le mur des villes ?

Ce sont trois choses bien différentes. Pour la première je n'y crois pas trop, au contraire, s'il existait une technique plus économique que le pot de peinture, l'agrandissement photographique, par exemple, on ne verrait plus que des murs photo, mais pas plus pour autant, des murs de photographes auteurs, que de murs de peintres, parmi les « murs peints ». La vocation de la publicité n'est pas de faire de la peinture. Pour les deux autres, le mécénat et le sponsoring, je crois qu'ils peuvent constituer un espoir pour les peintres, et l'art, sans

doute, avec les pouvoirs publics, et une garantie de liberté indispensable. Question de finalité : peinture libre, ou pas ?

Revenons au départ : je suis peintre, en atelier, personne ne pense à me disputer la toile que je vais faire. La toile est faite pour le peintre et exclusivement. Le mur, lui, dans la rue, est à tout le monde. Cela forcément entraîne une lutte pour le conquérir. Il y a, les bâtisseurs et les architectes, les annonceurs publicitaires et leurs concepteurs, les urbanistes et leurs décorateurs et les entreprises de peintures en bâtiments et ravalements de façades. Tous peuvent utiliser le pot de peinture, comme moyen technique parmi d'autres, et faire du « mur peint », avec talent, sans faire pour autant de la peinture, pour simplifier je les appelle : l'industrie du mur. Puis il y a les artistes, et ceux qui plus précisément, sont peintres. Vous voyez, on est loin de Lascaux où Cromagnon voulant exprimer sa métaphysique, la peignait au travers des lignes pures d'un bison, sur le mur de sa caverne, que personne ne lui disputait.

Je reviens sur l'amalgame que le commets en désignant d'un seul doigt, les différentes composantes, de ce que j'appelle, l'industrie du mur. La suzeraine de cette dernière, est sans aucun doute, la publicité. Là, j'enfonce une porte ouverte. Dans les colloques, les conférences publiques, sur le sujet, il n'y a qu'à constater l'identité des participants sur les estrades et dans les salles : une écrasante majorité de publicitaires. Dans les salles il y a, aussi, un certain nombre de jeunes gens, de jeunes peintres qui sont venus là, pour la première fois, pour s'informer, car le sujet est attrayant : peinture dans la rue, idée prise en compte, il y a une dizaine d'années déjà. Et qu'en est-il aujourd'hui ? dans ces hautes réunions ? Après l'annulation de la loi de 43, qui interdisait la « réclame » peinte, la publicité comme l'on dit maintenant, sur les murs des villes ? Je vous laisse deviner. En tous les cas, ces jeunes là, ne reviendront pas la prochaine fois. Ils garderont un tout autre souvenir, du mur à peindre, que l'idée qu'ils s'en faisaient. Un beau conte de fées, dont une d'elle, s'appelle récupération. Puis il y a les films, les parutions, sur le sujet, etc. Que tous, soient financés, directement ou indirectement, par la publicité n'est pas le problème, puisque toute notre société se base sur ce principe, actuellement, que l'on apprécie ou pas. Le problème est, qu'il ne s'agit pas de peinture... Et que l'on tente médiatiquement, de nous le faire croire, pour cela, lorsque l'on est publicitaire, on est très bien placé.

Vous voyez, lorsque le contexte social économique n'exerce plus ses contraintes, le mur égale la toile. Lorsque le peintre arrive au pied du mur, il est comme au

piéd de sa toile, c'est-à-dire avec lui même : avec sa sincérité, sa spontanéité, ses émotions, ses maladroitness comme parfois ses traits de génie qui le dépassent. En creusant au plus profond de lui-même, il peut arriver à toucher notre humanité commune et là, ce peut être des moments intenses gravés pour des années dans la ville. La peinture, ça doit être un peut ça à mon avis. L'important c'est de permettre à l'artiste, d'arriver au piéd du mur. Il ne peut y arriver que librement et directement sinon ce n'est plus de la peinture, mais de l'ornement, ou, au mieux, de l'art conceptuel, ou bien encore de la pub.

En fait, et pour résumer, le peintre ne peut intervenir librement, et il ne peut le faire autrement, sur les murs publics, que de deux manières : ou, sauvagement, ou, avec l'aide des pouvoirs publics, des mécènes et des sponsors. S'il ne bénéficie pas de leurs protections, il ne peut rivaliser avec l'industrie du mur, qui au besoin se travestira en art, parce que tout simplement, il n'en a pas les moyens économiques.

Vous donnez beaucoup d'importances aux pouvoirs publics dans l'évolution de la peinture pour ce domaine ?

Et comment n'en auraient-ils pas, puisqu'il s'agit du domaine public ?

Savez-vous que, la seule parution servant de fichier, existant actuellement en France et diffusée dans toutes les villes, concernant le « mur peint », a été réalisée et distribuée par l'industrie du mur. Bien que ce soit une très bonne initiative, pour le « mur peint » ça n'en est pas forcément une pour le mur de peintre. On vient de le voir. Puisque, qui dit « mur peint », ne dit pas peinture. Le « mur peint » se fait faire par une entreprise, se délègue, s'exécute, se prémédite à l'unité de surface, se soustraie, se trace, se quadrille ou se projette, etc. La peinture c'est autre chose, évidemment. Le mur de peintre s'improvise, jaillit de la spontanéité des sens, transpire de la sensibilité d'un homme. Enfin on ne va pas définir là ce qu'est la peinture. On serait mille peintres, on en ferait mille différentes.

En bref, la peinture est marginalisée, alors que toute l'industrie du mur s'en réclame par le seul mot : « peint ». Ce mot sert sciemment ou pas de cheval de Troie à l'industrie du mur pour conquérir ses marchés. Le mot art, se trouve là, comme dans art ménager, art de la table, art publicitaire. Même si l'industrie tente sincèrement de faire de l'Art en faisant de beaux décors, de beaux trompe-l'œil, de belles publicités, elle n'en fait pas pour autant de la peinture.

Le mur de peintre, à finalité peinture, est si rare, devant le grand nombre de murs peints réalisés industriellement en France, qu'il peut être comparé, à ce qu'est par exemple, la poésie, face à tout ce qui est de type écrit : de « wc » sur une porte, à « correspondance » sur un quai de gare, en passant par « $a + b = x$ », en mathématique qui peuvent être écrits très artistiquement.

Si l'initiative de l'industrie du mur, par ses arrosages généreux d'éditions sur le « mur peint », est bénéfique pour ce dernier, même en s'érigeant en monopole, puisqu'elle est unique, risquant même de devenir tacitement d'état, sans la réaction des pouvoirs publics, elle ne peut prétendre l'être pour le mur de peintre, et ne

peut pas plus déclarer, détenir la connaissance du panorama de la peinture contemporaine. Elle ne peut donc la diffuser. Qui donc le fait ? Pour les murs ? Qui est-ce qui, médiatiquement et culturellement, équilibre la poussée de l'industrie du mur, dans le domaine du « mur peint » ? qui est-ce qui façonne la culture murale des années 80 ? la peinture ? la décoration ? la publicité ? Lorsque la commande publique achète une toile, le culturel fournit des fichiers qui ne sont pas édités par l'industrie de la toile. Pourquoi faire autrement, pour le mur ? De quoi dispose le maire d'une ville qui décide de faire un mur de peintre, décidant ainsi de mettre de côté le fichier de l'industrie du mur, en dehors de ses propres initiatives de recherches, dans lesquelles heureusement, réside, la seule chance de sortie à cette uniformisation ?

Ne peut-il s'adresser aux FRAC, aux DRAC ? et autres institutions culturelles ?

Je ne connais pas exactement ces institutions, pour ne les avoir jamais pratiquées, jusqu'à présent pour mes murs, ainsi d'ailleurs que pour le « un pour cent ». La non attirance génétique, que partagent les gens de mon espèce, pour les dossiers, ainsi que le manque de temps, n'y sont certainement pas étrangers. Elles n'ont pas, non plus, défoncé ma porte, et cela se comprend, pour venir me chercher et me répertoire. Enfin, y a-t-il sans doute là, un pont à lancer. Aucune de mes œuvres publiques n'a vu le jour par leur intermédiaire, pour le moment. A chaque fois, c'est avec le représentant direct des Hommes des villes concernées, le Maire, lorsque par grand hasard, ou par voix de presse, ou de parole, il avait entendu parler de moi, en tant que peintre, que tout naturellement, le dialogue s'est établi. Cependant, ces institutions ont l'air tout indiquées pour répondre à la question. Est-ce parce qu'il s'agit d'institutions toutes neuves, que l'on n'a pu les voir encore entrer en action ? Ou bien y a-t-il divergence de vues, entre ces dernières et les collectivités locales ? Rivalités ? Conflits, etc. ? Les unes venant « d'en haut » bien que régionalisées, et les autres « d'en bas », du terrain... ? La peinture sur toile serait-elle réservée aux uns, et sur mur réservée aux autres ? Etrange, et peut être révélateur d'un conformisme conjoncturel bien français... Mais bien loin, des préoccupations essentielles d'un peintre.

Enfin, en admettant tous ces problèmes réglés. La difficulté technique apparente que représente la réalisation technique d'une œuvre murale de ce type, doit certainement jouer un rôle important dans le choix des institutions. Donner une liste de peintres, acheter le mur comme la toile, bon, intellectuellement, c'est parfait. Mais où trouver les peintres contemporains désireux d'intervenir directement sur le mur ? N'est-ce pas plus simple, alors, de faire l'agrandissement d'une toile, et la faire exécuter par une entreprise ? Et là, on se retrouve au point de départ : « l'art du faire faire », et le fichier de l'industrie du mur est là, à nouveau, puisqu'il n'y en a pas d'autres. Si cela est possible, pour une certaine peinture conceptuelle, ça ne l'est pas pour toute la peinture, loin s'en faut, surtout à une époque, comme la nôtre, où l'on peut assister, à une indéni-able renaissance de la peinture de peintre, délaissée un temps, entre autres, pour celle du concepteur.

Voyez-vous, je vais me répéter, mais peindre un mur

ou une toile ne peut constituer une différence pour la peinture, pour l'image, oui : elle est plus grande. Mais la peinture, c'est ce qu'il reste, lorsque vous enlevez l'image. Le mur d'un peintre, ne peut pas être l'agrandissement d'une de ses toiles : 2 m x 2 m génère une œuvre, 20 m x 20 m en génère une autre, sauf si elle est purement conceptuelle, et encore. Parce que le geste, lui, reste le même. C'est ça le peintre en grande partie. Celui qui fait agrandir une toile sur un mur, par une entreprise de peinture, fait faire un « mur peint », qui n'est pas un mur de peintre, celui qui la fait faire par un céramiste, fait faire un mur de céramique, qui ne l'est pas plus.

Hors, pour revenir à la difficulté technique, de peindre ses murs comme ses toiles : il n'y en a pas, au contraire : peindre en suivant sa spontanéité ne demande aucune analyse préalable, le peintre peint, et chaque jaillissement de peinture est l'expression d'une sensibilité profonde. Tandis que, gérer une équipe, ou gérer la reproduction d'un geste spontané, quel boulot ! Tous mes murs : je les ai fait en quelques jours, ça paraît étrange, mais c'est vrai. Si j'avais dû les faire faire, ils ne seraient pas ce qu'ils sont, quelle que soit leur valeur, car il m'aurait fallu trouver les mots pour formuler l'inexplicable de chacun de mes gestes. Si la peinture avait besoin de mots, elle ne serait pas la peinture, elle serait la littérature. En tous les cas, il aurait fallu beaucoup plus de temps, et en supprimant pas mal de ce qui est l'essentiel. Il n'en resterait que le discours, l'image, le concept, qui pour moi, peintre, ne sont que secondaires, prétextuels, voire même, parasites. Il faut démystifier cette difficulté technique. Et il ne faut pas oublier, l'un des pouvoirs le plus primitif, et le plus intemporel de la peinture, celui d'humaniser, parce que, justement, elle est l'expression d'un être humain, et pour l'espace collectif de la ville c'est capital.

Je n'ai rien contre, je m'empresse de le rajouter, « le faire faire » de l'industrie du mur, mais qu'on laisse vivre le « faire » du peintre !

A l'aide, au secours, Pouvoirs publics, Sponsors, Mécènes, Maires, DRAC, FRAC, ministres !

Cela, c'est dans notre pays que ça se passe, ailleurs, c'est différent, il semble que ce soit lié à notre structure, à notre Histoire...

Devant tous ces problèmes concernant le mur peint, pourquoi ne vous contentez-vous pas de peindre des toiles ?

Parce que j'aime beaucoup le mur. Parce qu'il implique un travail dans une grande dynamique où le geste prime sur la pensée, l'inconscient sur le conscient. On n'a pas à passer son temps à appréhender les limites du format... J'aime la toile aussi, c'est complémentaire. Le mur me fait sortir de moi, la toile m'y fait entrer. J'aime sortir et voir la vie du dehors, mon époque et ses habitants. Il y a une dimension sociale qui me passionne. Et puis, ce n'est pas si difficile que ça, au contraire. De tous les murs que j'ai dû faire il n'y en a pas un que j'ai demandé à faire : on me les a proposés. Comme quoi le mur de peintre intéresse. C'est ce qui me met parfois en boule. Je crains que le mur de peintre soit étouffé par « le mur peint » industriel, qu'il disparaisse, alors qu'il correspond à une véritable attente et qu'il pourrait participer au renouveau de la peinture actuelle. A votre question sur les rôles des pouvoirs

publics, et du mécénat, je crois avoir répondu maintenant.

Comment vous-situez vous par rapport à vos contemporains ?

Avec mes murs, je tire les ressources qui me font vivre des hommes pour qui je peins et comme ce ne sont ni des marchands d'art, ni des marchands de façades, mais les hommes de la vie et de la cité, mon œuvre n'est ni conforme à l'un, ni à l'autre, des deux marchés. Avec mes toiles, je suis plongé dans la problématique de la peinture actuelle, sans aucun doute, elle est trop passionnante, pour me laisser insensible. Elle rejaillit sur mes murs. J'y travaille, libéré, de l'idée de vouloir la vendre. Mes murs m'en affranchissent, ce qui n'a pas pour conséquence de ne la voir jamais achetée !... Au contraire. Et je suis amusé de voir, que les milles et unes contradictions, dont se nourrit la peinture, puissent être prises pour valeurs sûres, de refuge, et de placement monétaire. Je suis donc un marginal de plus parmi les peintres, qui vit sur une frange étroite en frêle équilibre, soit, mais sur laquelle je me sens bien avec moi-même et avec toutes mes contradictions d'homosapien, libre, et curieux de l'être, si aisément, alors que tous ces marchands, courent, courent.

Je suis comme tous ces peintres, sans doute, mais que je ne connais pas, qui, isolés, comme moi, les uns des autres, n'éprouvent aucun besoin de former une corporation, une tendance, de plus en ...isme, qui se terminent toutes comme conformisme, et dont on finit toujours par vous affubler.

Le plus important pour moi, c'est de vivre plus que de peindre. Ma vie change et ma peinture la suit, parfois la précède. Je ne suis pas très sûr, de ce que je dis là... Par contre je suis à peu près sûr de ce qui suit. Avec ma peinture je parle de ma vie, de mes libertés, et de mes contraintes, de leurs évolutions. Ce sont celles des hommes de ce siècle, côté formel, j'espère, je crois, parce que j'aime ce présent, et que je communique, avec le langage évolutif des vivants qui l'habite. Côté du fond, j'espère que ce sont celles des hommes tout court, et l'époque n'a plus aucune importance. J'essaye, c'est une approche...

Comment en êtes-vous arrivé là ? Quel est votre cheminement ?

Quand j'avais une vingtaine d'années, je peignais depuis mon enfance, comme peignent tous les enfants, mais je ne croyais pas à la peinture, comme une valeur actuelle, parce qu'elle ne m'apparaissait avoir aucun rôle majeur dans le présent de notre époque. Je pensais, qu'après sa libération par le modernisme et ses suites, un peu comme un pays venant d'obtenir son indépendance est affaibli momentanément par des conflits internes et régénérant, elle était tombée sous le joug étranger, de la spéculation intellectuelle médiatique et marchande et qu'ainsi elle se coupait de la vie de son époque. Et comme moi j'avais envie de la vivre, cette époque, j'ai donc orienté mes passions là où il me semblait qu'elle était, et là où il y avait à découvrir. Je me suis retrouvé dans un bureau d'étude d'électronique et d'infographie. Puis quelques années plus tard auteur et réalisateur de films... Je continuais à peindre dans mon coin, coupé du reste... et pour le seul plaisir, béat, hors du temps. Et puis je me suis mis à faire des murs.

Par hasard ou presque...

Je me trouvais, confronté, dès lors, à cette peinture que je disais coupée de son époque, quelques années plus tôt, par le système : peinture, discours-média, marchand, je me rendais compte, en fait, qu'elle en est le produit, mais aussi la cause, le circuit est bouclé. En physique, on retrouve souvent ce phénomène, dans le comportement affectif animal aussi : une cause produit un effet, une partie de celui-ci est renvoyée sur la cause en subissant au passage une amplification plus ou moins grande. De son amplitude dépend la stabilité du Système, si elle est suffisamment importante celui-ci peut s'autoalimenter voire même exploser.

Comme le prix de certains tableaux ?

Du passé, oui entre autre.

Le circuit « peinture - discours critique média - marchand » fonctionne depuis des siècles en équilibre, avec son évolution, sa remise en question permanente, liée à tout mouvement créatif, avec ses stagnations, ses replis, ses accélérations.

A la fin du siècle passé, nous savons que l'un des trois éléments constituant ce circuit, s'est vertigineusement développé avec ce qui donne son nom à la société actuelle, la communication : l'élément média. Il se trouve que c'est l'élément retour, celui justement qui permet l'autoalimentation du système. Et à mon avis il fonctionne comme cela depuis. Il faut bien reconnaître que toutes tendances confondues ne génèrent rien de plus que ce que le circuit avait déjà produit au début de notre siècle. Oui, c'est un peu simpliste, mais il y a du vrai, je parle du marché, pas des ateliers, heureusement !

Simultanément, en une vingtaine d'années la peinture s'est complètement libérée d'un carcan conjoncturel lié au siècle passé, au travers du sujet académique, de l'image, du thème, de l'iconographie mythologique, etc. Epoque, où, comme par hasard naissaient les grands quotidiens de presse et la photographie. L'élément « discours-média » jouant le rôle de rétroaction critique, dans le circuit s'amplifiant, permettait dès lors le bouclage fermé en autoalimentation que l'on connaît donc depuis dans les sphères du marché de l'art cloîtré sur lui-même, et se proclamant volontier d'avant garde. Cela veut dire, que le circuit peut, à la limite, se passer de causes extérieures. Que la libération bénéfique du modernisme e'est cyclée sur elle-même et que la seule perturbation créatrice, vient du seul élément « discours-média ». L'on peut donc se passer de peinture, on est déjà loin de la toile blanche signée, et c'est ce que l'on voit, et surtout dans les endroits les plus à la mode et les plus branchés, et si de mésaventure les acheteurs officiels s'y laissaient entraîner, c'est un nouvel académisme qui renaîtrait, celui du discours. Sans peinture. Les sentiers battus sont très souvent sous les pieds de ceux qui les dénoncent, surtout en matière de création, chose la plus mouvante qui soit, par définition.

Votre critique est pessimiste, on entend souvent parler de la fin de la peinture, le pensez-vous ?

Ce n'est pas une critique, c'est un constat sommaire que je fais de notre époque, j'aime plutôt ses paradoxes, car je crois que cette évolution était inévitable, et ces

étapes paradoxales, incontournables, dès l'instant, où il y a spéculation sur les produits de l'esprit. Ce dernier se venge sur lui-même de ses propres libertés. A moins de l'aliéner et d'arrêter la machine du temps et les découvertes de demain qui en seront issues.

Ma vision est partielle, et schématique, elle a eu le temps d'être énoncée mille fois, bien plus finement déjà, et générer ses multiples contraires, au niveau des idées, qui attendent les actes...

Je peins en marge de ce système, tout en y étant plongé, et je veux découvrir les limites qui entourent ma vie, voir plus loin, c'est avec cette curiosité primitive et vitale que j'ai envie de participer à la découverte des choses nouvelles, qui nous remettent toujours en question et en déséquilibre. Voilà un des dilemmes passionnant : vouloir peindre ce mouvement avec un mode d'expression qu'il renie : la peinture !

C'est de ce dilemme que se nourrit la mienne. Heureusement ce n'est pas le seul, et j'aime beaucoup le confronter à l'effort physique, arkaïque et brutal, humain, de la rue et de l'échaffaudage, du mur de béton et de la toile. J'ai l'impression que c'est du va-et-vient entre ce dilemme mental, et cet acte physique que le futur de la peinture est fait. Car il y a forcément une issue : c'est le désir... Et l'autoflagellation de la peinture ne peut durer !

La grande société de communication actuelle, basée sur le « discours-média », laissera place, à une autre, qui pourrait être celle du Désir. On parle déjà de celle de l'art de vivre. Sait-on jamais, cela pourrait venir très vite !

En attendant, peindre les murs de la rue, c'est une manière de prendre en défaut la cause du bouclage. C'est en inverser le sens. Le mur n'est-il pas le plus simple des médias ?

Et en physique, encore, comme dans les mécanismes de la vie, on constate souvent qu'un système bouclé sur lui-même peut prendre fin, soit par une soudaine décroissance de l'élément retour, lié à son propre cheminement, soit par l'apparition d'une perturbation nouvelle, prenant sa source dans la réaction elle-même, mais allant en sens inverse, et tendant ainsi à autoannuler son amplification parasite. Moins par moins ça fait plus. La maladie produit son remède.

Le mur peut porter en lui, le dilemme de la peinture contemporaine, et contribuer à la renaissance de celle-ci, puisqu'il peut en être un authentique média, et parce qu'il se trouve dans la rue, hors du circuit fermé, du marché de l'art, encore faut-il, que l'autre marché, celui de la façade, lui laisse parler peinture, et non, joli décor, trompe l'œil, publicité, etc.

Pour revenir à vos murs, ne pensez-vous pas, qu'ils puissent remplir une fonction décorative et contextuelle ? Le niez vous ?

Le décor fait partie du concept et de l'image qui peut exister sans peinture et si la peinture n'est pas l'image, l'image n'a jamais empêché la peinture d'exister ! Il y a bien longtemps que les peintres de la peinture l'utilisent, non pas comme une fin, mais comme un moyen, un prétexte, un alibi. Sa lecture primaire, peut en faire une finalité, mais son apparente réalité est bien futile, face à ce que recherche le peintre de toute époque, de

toute tendance, je crois que la chose est entendue. Actuellement, personnellement, lorsque ce prétexte, ou cet alibi, ne me paraît pas nécessaire, je préfère m'en passer et aller droit au but d'une peinture pure. Cependant une peinture génère toujours une image, même la plus abstraite, elle est alors le résultat de la peinture et des préoccupations conscientes et inconscientes du peintre face au milieu. Sa lecture est multiple et différente suivant l'œil qui regarde. Elle peut refléter pour moi, par exemple, des symboliques métaphysiques correspondant à des préoccupations hors peinture et que le lieu a réveillées, comme : la gare Pereire, l'école d'Oullins, les halles de Dijon, ou bien, plus simplement, un climat, une atmosphère, parce que l'endroit n'en demandait pas plus et que l'on y était bien comme cela, placette Garibaldi, dans cette même dernière ville, par exemple. Que vous soyez dans la rue ou bien dans votre atelier, le lieu, comme le moment, les rencontres, agissent sur vous, que vous le vouliez ou non. Vouloir s'en affranchir, équivaldrait à vouloir se libérer de vivre... La liberté du peintre ne réside pas dans le renoncement de ses sens, et de ses émotions, donc dans la mort de la peinture comme certains ont pu ou peuvent le penser, mais dans la possibilité de choisir pour nourriture ses contraintes en fonction de ses désirs. Je ne sais plus qui a dit, je crois : « La création se nourrit de contraintes », de Picasso ou de Cocteau ?

L'environnement, sur l'œuvre murale agit, et cette action, qui est réciproque, induit une fonction décorative à travers l'image, tout comme une toile placée dans un appartement. Il serait dommage de n'attendre d'un mur ou d'une toile, que cette fonction complaisante. Il y a tant d'autres choses plus fortes à exprimer lors de notre court passage d'humain sur la terre. C'est même une question de respect. Les hommes méritent bien que l'on s'adresse à eux, au moins dans le cœur des villes, et des quartiers, d'une autre manière, que par le cliché, le stéréotype, de l'imagerie publicitaire, ou du trompe l'œil cache misère. Par contre, tous les murs ne sont pas bons pour la peinture. On ne met pas

une toile n'importe où, c'est identique pour le mur de peintre. Par contre on peut inventer un mur de peintre à un endroit où il n'y en a pas, et le construire exprès. Pourquoi pas ? Et imaginer, quelle douce utopie, la ville, ensuite se développant autour. Cela, pour insister sur le fait, que le mur de peintre, comme la toile, sont des œuvres qui ont d'abord leur valeur en eux-mêmes et non pas à travers une fonction, même s'ils en acquièrent une par la suite à titre secondaire.

C'est très important, c'est là toute l'authenticité du mur de peintre par rapport à tout ce qui peut être fait sur un mur en « mur peint ». Et choisir cette option, c'est être conscient de cela. C'est la décider pour ce qu'elle implique et qui n'est pas neutre : une volonté, un acte culturel.

Dans le concret, comment cela se passe-t-il, lorsque l'on vous propose un mur ?

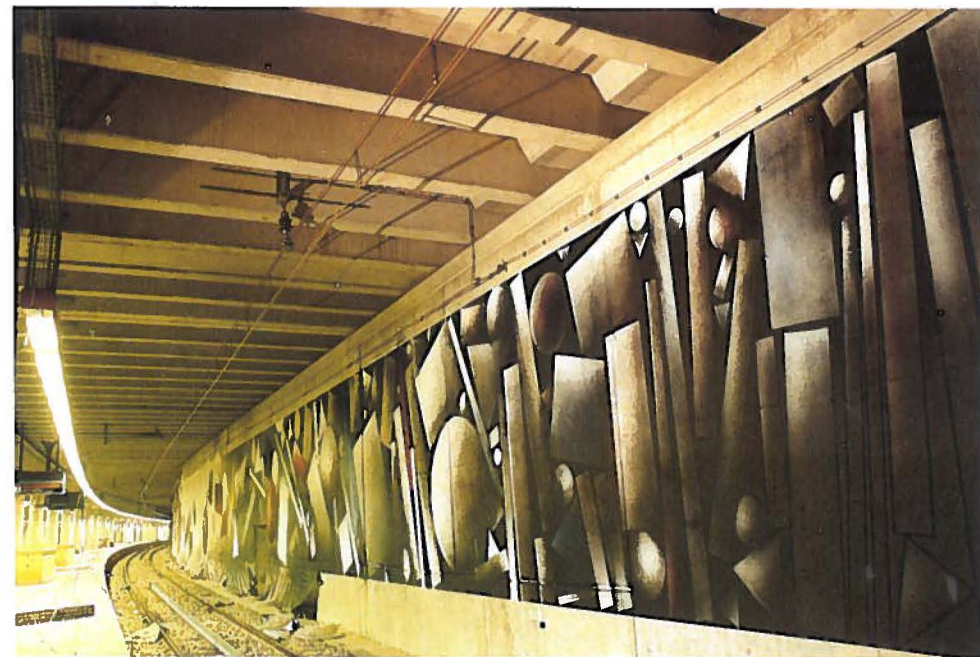
En premier lieu, je vais le voir. Voir s'il me plaît, évidemment, voir et sentir, s'il correspond à tout ce que je viens de vous dire, je me plonge dans le quartier, je vais manger au restau d'à côté, je papotte, de la pluie et autres choses de tous les jours, puis je vais voir le maire, les élus, même chose. C'est une histoire de diapason et ensuite une histoire d'amitié, puis je travaille et je propose, c'est comme une danse, ça ne peut se faire bien qu'avec plaisir, sinon il vaut mieux pas.

En tous les cas, lorsque j'en suis là, ce n'est plus une affaire de mots. Comme pour la danse, on ne parle plus, comme vous me le faites faire en ce moment, et quand je me mets à peindre, je serais bien incapable d'aligner deux phrases sur ce que je fais.

Dominique MARAVAL
Artiste peintre



Réalisé au pochoir, l'un des nombreux exemplaires du personnage, grandeur nature, le plus célèbre de Blek.
© Denys Riout.

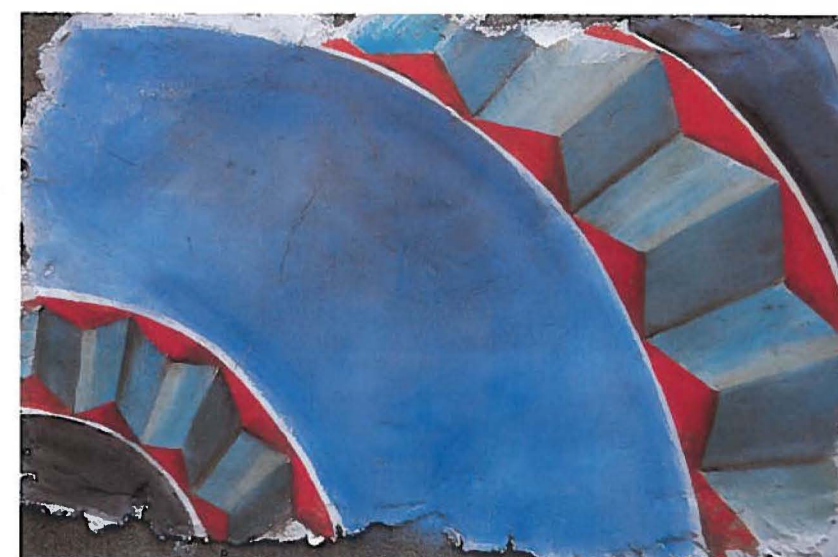


Dominique Maraval — Fresque, hauteur 4 m, longueur 500 m, Gare Péreire, 75017 Paris. Mise en service en 1988. Photo TDR.



Dominique Maraval — Mur peint. Placette Garibaldi, Dijon. Photo TDR.

Dominique Maraval — Ecole de la Convention, Oullins. Photo TDR.



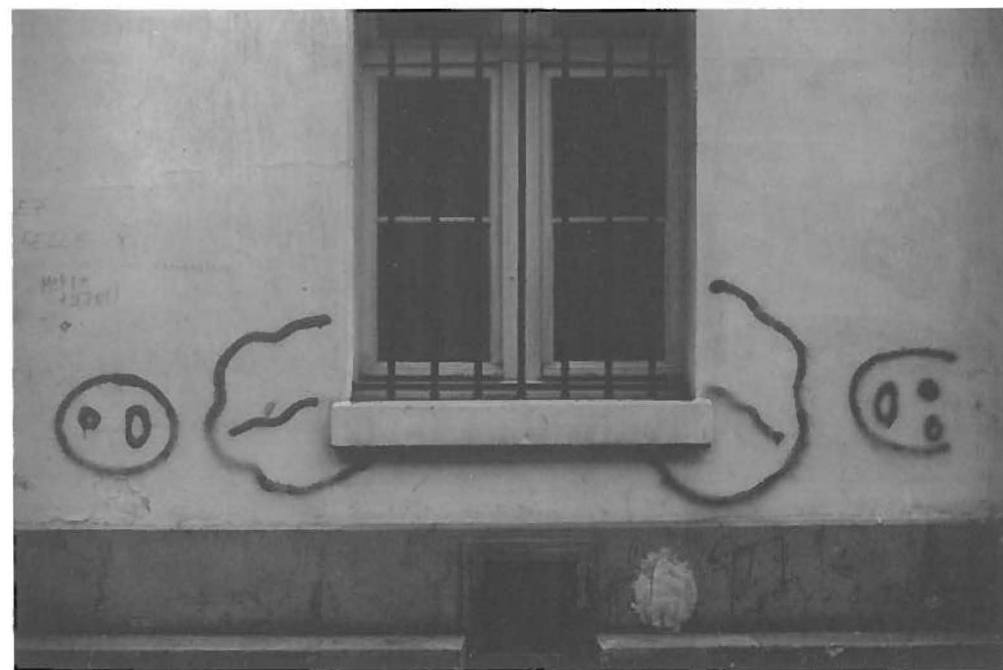
Claude Thibaud — Fragment de fresque, environ 90 × 45 cm. Photo TDR.



Claude Thibaud — Revers du fragment. Photo TDR.



Gérard Zlotykamien : Ephémères. © Denys Riout.



Gérard Zlotykamien : Ephémères. © Denys Riout.



Jérôme Mesnager : Corps blancs. © Denys Riout.



Jérôme Mesnager : Corps blancs. © Denys Riout.



Claude Thibeu — Raccord d'un morceau d'enduit frais avec la peinture de la veille.
Mur extérieur d'une école maternelle. Vallet (Charentes-Maritimes), 1987. Photo TDR.



Claude Thibeu — Passage de l'enduit. Photo TDR.



Jean Sabrier — « Fenêtre n° 1 », 174 × 102 cm, laque glycérophthalique / polyuréthane - 1977. Photo TDR.



Jean Sabrier, Claude Thibeu — Peinture à fresque, rue Leyteire, Bordeaux, 1982-83. Photo TDR.



Autres lieux, même énergie : personnage tracé sur un mur de Lausanne. © Denys Riout.

II

Pour réaliser cet exposé j'ai tenu compte des observations et des recherches personnelles que je mène depuis quelques années sur la peinture à fresque, ainsi que des réflexions consignées dans un journal que j'ai tenu jour après jour pendant le temps de la réalisation d'une peinture réalisée à fresque en Juillet 1986. Ces notes aussi anodines soient-elles m'ont permis de fixer/maîtriser un peu le temps qui par ailleurs semble s'échapper lorsque l'on peint à fresque, et de poser certaines questions sur lesquelles j'ai pu revenir.

Il peut sembler anachronique d'entreprendre une peinture à fresque en 1986 alors que la connaissance technologique et scientifique marque le XX^e siècle. On a vu se développer des matériaux fabriqués industriellement qui sont relativement fiables, tels que les peintures vinyliques. D'autres techniques opèrent une séduction incontestable sur les peintres muralistes telles que l'emploi de la toile synthétique, peinte préalablement dans l'atelier et marouflée après coup sur le mur.

Si cette technique solutionne bien des problèmes de réalisation, cela laisse en suspend tout ce qui concerne l'engagement du peintre dans un ensemble architectonique. Son face à face avec le mur ; sa position vis-à-vis des spectateurs : ce temps d'élaboration qui « apprivoise » le regard des passants.

Le message visuel peut, une fois l'œuvre achevée, être le même : qui peut en effet dire, hormis les spécialistes, la manière dont a été fabriquée la peinture ? Il me semble pourtant que le choix des matériaux et de la technique peut être considéré comme l'investissement initial du peintre, et répond de son engagement face au problème qui lui est posé, à travers les procédures de réalisation.

C'est l'importance que j'accorde à ces procédures qui me fit envisager la possibilité de peindre un jour à fresque.

QUE RECOUVRE LE MOT « FRESQUE » ?

Il semble qu'il est difficile de nos jours de s'entendre sur ce terme, alors qu'il est passé dans le langage courant pour désigner n'importe quelle peinture, de nature en général monumentale, et travaillée directement sur un mur. En fait la peinture à fresque désigne une technique bien particulière.

Etymologiquement fresque dérive de l'Italien « fresco » qui signifie frais. C'est-à-dire peindre sur un enduit

encore humide. Or si l'on respecte l'étymologie, toutes les peintures murales ne méritent pas le nom de fresques qu'on leur attribue abusivement.

Sans doute les recettes de métier se transmettaient-elles oralement de maître à élève et d'un atelier à l'autre. Toutefois quelques peintres se sont attachés à les codifier, tel le moine THEOPHILE qui dans la « *Schedula diversarum artium* » rédigée en latin au X^e ou XI^e siècle nous indique la marche à suivre pour préparer les couleurs et la manière de les poser sur le mur.

« *J'ai vérifié par des expériences multipliées, par des études de l'œil et de la main, l'exactitude de mes observations et je les ai livrées d'une façon aussi claire que possible et sans la moindre réticence jalouse* »

notera-t-il dans la préface du deuxième livre de l'*Essai sur divers arts* (traduit en français en 1843).

CENNINO CENNINI dans son ouvrage : « *Il libro dell'arte* » (environ 1390) se penchera lui aussi sur la technique de la fresque. De tels traités permettent d'expérimenter encore aujourd'hui les procédés de la peinture à fresque.

Trois façons de peindre sont distinguées :

1°) « **A buon fresco** » : peinture réalisée à l'aide de pigments colorés broyés (principalement des minéraux) dilués dans de l'eau, que l'on applique sur un enduit humide (frais) composé exclusivement de chaux grasse et de sable. La réaction chimique entre la chaux et l'air donne une cristallisation en surface qui fixe les pigments. La peinture doit donc être obligatoirement terminée avant que l'enduit ne soit sec.

(C'est le procédé « a buon fresco » que j'ai choisi pour peindre, c'est de lui dont il sera question au cours de la suite de cet exposé).

2°) « **A la détrempe** » dérive directement du procédé « a buon fresco » et exige comme lui de la part de l'artiste une promptitude dans l'exécution (un « fa presto »). La différence essentielle concerne la préparation du mur : le mortier qui sert de support à la couche colorée n'est pas appliqué journée après journée uniquement sur la surface que l'artiste est capable de peindre en six ou sept heures, mais en une seule fois sur toute la paroi à peindre. L'enduit est ensuite remouillé au cours du travail.

La technique « à la détrempe » exclut donc les raccords, admet les repentirs et permet les retouches.

Cela dit, elle reste plus fragile car les pigments n'ont pas pu pénétrer dans l'enduit trop sec. Il s'écaille alors, et entraîne la chute de la pellicule colorée.

3°) « **A secco** » : exige une longue préparation du support mural qui doit tout d'abord être piqué (comme les deux autres manières ci-dessus citées), pour permettre au revêtement d'adhérer parfaitement. Mais, il est ensuite revêtu successivement de cinq couches de mortier. Dans la dernière couche un liant gras a été ajouté à la chaux et au sable. Ensuite les couleurs sont passées en deux temps : en un premier lieu les tons mats sont posés par aplâts à la colle, puis les modelés sont repris à l'aide de couleurs brillantes mélangées à la cire.

La gamme des couleurs employées est plus étendue. Cette technique dont la structure interne est complexe, est travaillée à sec.

QUEL EST L'INTÉRÊT DE PEINDRE À FRESQUE EN 1986 ?

A) Du point de vue du peintre

Régénérer un plaisir initial, mais aussi aller à l'encontre de l'impression de perte éprouvée devant ces peintures qui appartiennent au passé, qui s'effacent inexorablement. Qui ne se souvient des fresques découvertes à l'occasion de la percée des galeries d'un métro et qui disparaissent dès qu'elles se trouvent au contact de l'air. « **FELLINI ROMA** » film de **Fédérico FELLINI**, 1972.

Peindre à fresque sur un mur, c'est aussi, me semble-t-il, la manière la plus juste, d'intégrer la couleur dans un cadre architectural. Cette peinture relève en effet de la même essence que l'environnement dans lequel elle apparaît : calcaire, eau, minéraux. Elle est régie par les mêmes lois : humidité, sécheresse. Chaque élément continue à vivre en interaction permanente : la pierre respire, boit, elle opère des incidences sur la peinture.

Cette vie interne à la matière, contribue à attribuer à la fresque une réputation de longévité et de robustesse, résistant aux siècles.

Pourtant, bien peu subsistent dans leur intégrité. On parle alors de vandalisme, de mauvaise préparation du support. Peut-être faut-il aussi envisager leur fragilité au milieu ambiant ? Les fresques les mieux conservées sont celles qui ornent les catacombes, où l'absence de lumière et une température constante ont assuré aux œuvres des conditions de conservation excellentes. Faut-il considérer ces peintures comme étroitement liées à la disparition, à la mort ? Ce serait faire fi de tout ce que comporte de vivant l'acte même de les fabriquer. J'ai déjà évoqué la vie qui perdurait entre la peinture et le mur.

B) Du point de vue du public

L'image apparaît morceau après morceau, journée après journée. Cela lui permet de la voir naître de la même manière que le peintre, d'assister à l'enchantement ou au désenchantement de la peinture qui apparaît.

Ce temps d'élaboration, cette durée qui s'écoule au fur et à mesure que le mur disparaît au profit de la peinture, où le peintre juché sur son échafaudage apparaît comme un artisan, tantôt maçon tantôt peintre, tout cela établit une correspondance entre lui et ceux qui l'observent.

RÉALISATION

En terme de fresque on parle de journée de travail : « **giornata** ». On procède en effet par petites sections murales qui doivent être achevées le soir. Il convient bien sûr de commencer par le haut et de descendre progressivement vers le bas pour éviter les retombées d'enduit ou de couleurs.

Chaque journée de travail se rajuste à la précédente par un raccord. Celui-ci doit être le moins visible possible une fois la peinture terminée. Pour cela il faut prévoir des découpes qui épousent les lignes du dessin. Entre deux raccords il s'écoule une « **giornata** » nous allons nous attacher maintenant à étudier les différents stades qui la composent.

1°) L'arrosage

Le premier travail à faire lorsque l'on arrive le matin sur le chantier, c'est d'arroser : non seulement sur la partie du mur à enduire, mais aussi sur la peinture réalisée les jours précédents (afin de prolonger le temps de séchage et d'éviter ainsi les risques de craquelures). Il est toujours étonnant de projeter tant d'eau sur une peinture composée uniquement de pigments et d'eau, et que cela tienne. C'est dire que les intempéries n'ont pas grand chose à voir avec la fresque qui bien que rarement employée en extérieur dans les pays latins, couvre de nombreuses façades et frontons en Europe de l'Est.

2°) Préparation du mortier

C'est une tâche difficile mais à laquelle il faut s'astreindre avec soin car c'est de la qualité de cette préparation dont dépendra celle de la peinture (équivalent à la préparation d'une toile).

Chaque élément qui compose l'enduit devra être débarrassé de ses impuretés, pour cela on utilisera un tamis. Ensuite, il faudra le gâcher jusqu'à l'obtention d'une pâte homogène. On peut en préparer pour deux ou trois jours si on le protège entre chaque utilisation.

3°) Passage de l'enduit

Une fois le mortier prêt on l'applique sur l'arricio à l'aide de la truelle. Là encore c'est une tâche qui demande un savoir faire précis, plus de l'ordre de l'artisanat.

La pose s'effectue en deux couches.

La première doit faire cinq à huit millimètres d'épaisseur, on laisse tirer une heure environ, on égalise ensuite la surface et on repose une couche qui cette fois est plus liquide : deux à trois millimètres d'épaisseur, pas plus, comme une pellicule. De plus, il faut prendre soin de mouiller davantage au niveau des raccords, car le séchage s'y fait très rapidement. Il faut également s'appliquer à ne pas déborder sur la partie peinte la veille. Cette opération est minutieuse, on peut la réaliser avec « une langue de chat ».

La couche d'enduit ainsi posée est appelée « **l'intonaco** ». C'est sur elle que l'on va reporter le dessin à l'aide des poncifs. C'est l'intonaco enfin, qui une fois bien lisse va recevoir la peinture.

4°) La peinture

Le temps dont on dispose pour peindre peut varier selon les conditions climatiques, mais ne peut guère excéder six heures.

C'est dire que lorsque l'on commence à peindre, il faut aller vite. De plus, le repentir est impossible : les couleurs absorbées dans le mortier remontent en surface, et marquent de manière indélébile les erreurs du peintre.

Ces conditions engendrent non seulement une grande rapidité dans l'exécution mais aussi un plan de travail strict excluant toute possibilité d'improvisation.

Faut-il pour autant conclure qu'une telle pratique ne laisse place à aucune liberté ?

Je ne le pense pas. En effet lorsque l'on peut on se rend compte très vite que cette rapidité entraîne une certaine gestualité qui provoque des élans du pinceau et des jets de couleurs très libres (tels ceux que l'on peut admirer dans certaines fresques romanes de la Catalogne espagnole, ou encore dans les vêtements des personnages de Giotto). J'ai évoqué plus haut l'impossibilité de rectifier la peinture. Si l'on se trompe c'est tout le morceau qui doit être enlevé et recommencé le lendemain. Quand on sait ce que coûte comme effort la préparation et la pose du mortier, avant de se plier aux contraintes d'un tel processus le peintre reconsidérera peut-être l'erreur. Parfois elle est due à un accident du mur, ou de l'enduit ou à un passage entre deux couleurs qui s'est plus ou moins bien opéré : tout cela joue un rôle sur la peinture et peut parfois apparaître comme plus éloquent que ce qui avait été prévu.

« Dans une évolution créatrice, il n'y a qu'une loi générale, c'est qu'un accident est à la racine de toute tentative d'évolution ».

*G. Bachelard**

Il me semble que la fresque contient en elle la part d'accident que préconise Bachelard, ne serait-ce que par la marque des raccords ou l'effacement que produit la chaux.

Enfin la part du hasard c'est aussi le dernier coup de truelle que le peintre donne sur la peinture avant qu'elle ne soit définitivement fixée par la « vitre » que constitue alors la chaux. Ce moment est crucial, l'outil risque de tout arracher.

Le temps consacré à la réalisation de la peinture est fait d'attention et de tension. Le support absorbe les couleurs, la peinture absorbe le peintre. Une sorte de vertige l'envahit mêlé à la crainte de ne pas pouvoir aller jusqu'au bout de la tâche qu'il s'est assignée.

A cela il oppose une sorte de « **boulimie** » : gagner tous les jours un peu sur le mur par sa peinture. Cet appétit

est remarquable lorsque l'on considère les fresques de Giotto où la trace des raccords témoigne clairement de l'ampleur de la surface qu'il peignait en une journée.

En fait ne pourrait-on pas dire que c'est lorsque le peintre dépasse les contraintes que lui impose la technique que son art prend toute sa force et son ampleur ?

— La fin de la journée du fresquiste est marquée par la découpe à la truelle des limites de sa peinture. Le soir lorsqu'il quitte son chantier, il est fatigué certes, heureux aussi d'avoir mené à bien sa tâche, mais surtout me semble-t-il, assailli par le doute et l'inquiétude : la fresque va évoluer pendant la nuit, et il n'en découvrira les effets que le lendemain matin.

Cela explique peut-être l'intense émotion qui l'envahit lorsqu'il quitte ou retrouve sa peinture, émotion qu'il souhaite voir perdurer à travers le regard du public.

Un public qui tout au long des différentes phases du travail peut voir l'artiste s'acharner sur son mur, et percevoir ainsi tout ce qu'engendre la réalisation d'une fresque.

Ne peut-on pas penser que l'engagement physique et affectif du peintre passe à travers sa peinture et cela quel que soit le type de sentiment qu'il ait éprouvé ?

BONHEUR OU DÉSESPOIR DU FRESQUISTE ?

A) Corps à corps avec le mur

Comme nous l'avons vu, peindre à fresque, engage l'artiste dans un temps donné (6 h), face à un espace limité (morceau d'enduit posé), et par rapport à un support qui évolue (transformation chimique). Cet engagement, qui est total, va donner naissance à un corps à corps entre le peintre et le mur. (Il ne s'agit pas pour moi, de faire de la fresque la seule détentrice de tous les effets et pouvoirs que je vais lui attribuer, car ils sont inhérents à toute création, pourtant, il me semble qu'ils sont particulièrement manifestes dans ce cas précis, au point que certains termes, employés ailleurs dans un sens figuré, prennent leurs sens propres).

— Corps à corps, donc, entre le mur et l'artiste.

Pour ce qui est du corps du peintre, il se trouve dans une situation insécurisante : juché sur des madriers glissants, souillé par les retombées de mortier, pataugeant dans l'humidité, brûlé par la chaux. La tension extrême que suscite une telle situation et le temps très court qui lui est imparti le fatiguent. Une impression d'usure gagne. S'ajoute à cela le manque de recul : on est collé au mur et on n'a pas le temps de descendre pour voir ce que l'on fait. Ici j'aimerais évoquer M. Blanchot lorsqu'il décrit l'état de fascination : il nous dit que voir suppose la distance, le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact la confusion. Mais si ce que l'on voit semble nous toucher (nous touche) par un contact saisissant, alors le regard est entraîné, absorbé dans un mouvement immobile et un fond sans profondeur. La fascination est le regard de l'incessant et de l'interminable.

Or, il semble bien que c'est de cela dont il s'agit ici : là où le regard se perd à force d'être en face, et rien que cela, en face.

* « L'intuition de l'instant ».

Le corps et l'esprit baignent dans une matière confuse qui est loin d'être désirable :

« ...Ma peau s'allonge par devant et par derrière à force de me plier, elle fait des rides et je reste tendu comme un arc de Syrie. Aussi des jugements que porte mon esprit sortent faussés et biscornus on vise mal avec sarbacane tordue... »

Michel-Ange

En face du corps meurtri du peintre, comment se présente le corps de l'œuvre ?

C'est avant tout une étendue, elle constitue comme une peau sur le mur, et exhibe tout au long de sa surface des marques, telles des cicatrices dans la peinture : les raccords. (De nos jours il n'est pas toujours facile de les voir, car les fresques sont très restaurées, et les nombreux repeints tendent à les masquer. Dommage pour la qualité intrinsèque de la peinture !)

Qui préside à ce corps à corps ?

C'est avant tout le temps, compris comme rythme imposant des contraintes. Chaque journée correspondant à un bout de peau, à un autre morceau accolé. Les raccords témoignent du rythme prégnant auquel est assujéti le peintre. Ils constituent les ineffaçables empreintes des limites de l'artiste.

DECOLLAGE D'UN FRAGMENT DE FRESQUE

Avant d'entreprendre une telle opération on doit s'assurer que la fresque est tout à fait sèche.

A) Technique

La première étape consiste à encoller la surface peinte avec une colle diluable à l'eau.

Ensuite on y applique une toile de lin (robuste et dont la trame permet le maximum d'adhésion avec la surface encollée). Une fois ce travail effectué, on devra encore respecter un temps de séchage d'environ quatre à huit jours.

Il suffit ensuite d'arracher du mur la toile, au dos de laquelle est fixée la pellicule de peinture cristallisée par la chaux. C'est en quelque sorte l'envers de la peinture qui s'offre dorénavant à notre regard.

Quant au mur il garde la trace de la fresque mais qui n'est alors plus fixée.

B) Effets

Ce morceau qui me reste dans les mains après l'avoir arraché du mur m'apparaît étrangement signifiant de tout ce que représente pour moi la peinture en général et la fresque en particulier.

C'est un fragment et en tant que tel il suggère, il est comme l'indice d'une totalité qui n'est plus. Il prend

figure de symbole par rapport à la fresque toute entière, « ...dans le sens selon lequel le symbole était déjà étymologiquement autrefois l'acte de jeter ensemble, de mettre en rencontre, en reconnaissance et en communion (par exemple rappelons-nous que c'était aussi l'anneau ou le dé brisé partagé entre les membres d'une famille pour se retrouver et se reconnaître) » ?

Formaggio

Le fragment peut symboliser ici non seulement la fresque toute entière mais aussi sa condition qui est de n'être perçue de nos jours que fragmentée, effacée, craquée ou arrachée de son contexte pour être transplantée ailleurs (dans les musées).

Ce bout de fresque inversée m'apparaît aussi comme une mue, comme le pansement du mur.

Il me plaît de penser que la fresque est encore en 1988 le temps et le lieu d'une révélation, tant pour ceux qui la regardent faire, que pour ceux qui la font.

Dans la durée et les exigences qu'elle implique, je vois une école, un apprentissage, une instruction, et cela tant au niveau de la peinture en particulier, que de la création en général.

Claude THIBEAU
* Artiste peintre

Claude Marie THIBEAU

Née le 14 avril 1952 à Bordeaux

- Diplômée des Beaux-Arts
- Licenciée en Arts Plastiques
- Maîtrise : « La peinture à fresque »
- Agrégation d'Arts Plastiques

Expositions collectives :

- 1973 — Festival de la Rochelle
- 1976 — Symposium Franco-Allemand (à Bordeaux et à Aix-la-Chapelle)
- 1978 — « Entre le Musée et la Ville », Périgueux

Expositions personnelles :

- 1981 — Galerie d'Art Contemporain « Janus », (Bordeaux)
- 1982 à 1983 — Réalisation en extérieur d'une peinture à fresque (Bordeaux)
- 1984 — Galerie d'Art Contemporain « Zographia », (Bordeaux)
- 1985 — Peinture à fresque en extérieur (Vallet, Charente-Maritime)

III

« Classiquement, le trompe-l'œil n'a guère servi qu'à fabriquer des choses comme si habilement trompeurs, mais il permet d'interroger la représentation par elle-même. En 1977, à Périgueux, Jean Sabrier fait ériger un échafaudage de douze mètres de haut et de six de large, et il représente l'ensemble en trompe-l'œil sur un support de polyuréthane d'égales dimensions. L'échafaudage réel est ensuite déposé, et il ne reste en place que sa représentation sur la bâche de polyuréthane — bâche qui renforce l'illusion puisqu'elle sert d'ordinaire à recouvrir les échafaudages afin de protéger les passants durant les travaux. Ce faux paraît vrai dans le volume transparent de la bâche en plastique, d'autant plus vrai que la forme projette une ombre. En fait, l'ombre seule est vraiment de l'ombre, et c'est à partir d'elle que tout le dispositif se dénonce par renvoi du rien de l'ombre au rien de l'image.

La force de cette entreprise est en fonction de sa simplicité. Elle saisit par l'évidente adéquation de la forme et de la question : que voyons-nous quand nous résumons d'un mot la certitude d'avoir vu ceci ou cela ? Et la transparence du matériau est également significative étant donné qu'elle suggère un milieu du regard : une substance aérienne analogue à l'eau du miroir où toute réalité devient reflet, et où la marque par ailleurs l'irréductible distance entre le regard et la chose regardée malgré notre volonté de les identifier. »

Bernard Noël
« Pour Voir » 1982 (extrait)

En même temps que cet échafaudage et dans la même rue j'ai réalisé plusieurs peintures de modestes dimensions mais obéissant à des principes analogues. Une de ces peintures reproduite ici représente deux fenêtres dans un bâtiment, j'ai reproduit dans une de ces ouvertures le voilage en lambeaux qui recouvrait l'autre fenêtre. En utilisant certains objets que je trouvais sur place au lieu de m'approprier cet espace je voulais le révéler à lui-même. J'évitais que mon intervention serve de prétexte à un nettoyage, la peinture jouant le plus souvent un rôle d'embellisseur, je n'étais censé ignorer le rôle de mon invitation à intervenir dans cette rue. Raccordant ma peinture à un compteur du gaz hors service, j'évitais ainsi que celui-ci soit enlevé. Et dès qu'il a été question d'ôter cette fenêtre en lambeaux je l'ai repeinte car la peinture n'aurait pu exister sans son modèle. Ces peintures ne sont restées en place qu'une dizaine de jours et leur réalisation m'avait occupé tout un mois, mais une dizaine d'années plus tard me promenant à nouveau dans cette rue, j'ai été très heureux de retrouver cette fenêtre inchangée.

En 1982, Claude ThibEAU m'a invité à peindre avec elle la façade d'une maison rue Leyteire à Bordeaux. La technique de la peinture à fresque était imposée. Il s'agit d'appliquer des pigments en suspension dans l'eau sur l'enduit frais. Les couleurs ainsi posées sont fixées dans l'enduit de chaux qui se cristallise en réaction au gaz carbonique de l'air.

Jean SABRIER
Artiste peintre

Responsabilité des décideurs dans l'élaboration du programme et le choix des artistes. La politique de la ville de Berlin

I. Peintures murales à Berlin - les débuts

Je suppose bien connus de vous les motivations, les intentions et les arrière-plans pour tout ce qui concerne la peinture murale, qui a commencé aux Etats Unis vers la fin des années soixante.

Les premières peintures murales à Berlin sont apparues au milieu des années soixante-dix, pour des raisons d'embellissement de la ville par la figuration artistique en tant que protagoniste de signaux symboliques.

Dans un premier cas, l'initiateur était un artiste berlinois qui s'occupe des questions de milieu et d'ambiance, Ben Wargin, avec le « Weltbaum » (arbre de l'univers). Ce projet artistique résulte de la coopération de plusieurs artistes. Il se trouve à proximité de l'Université Technique, et du Hansaviertel (lieu de l'Interbau 1957). C'est un avertissement en faveur de la conservation et de l'entretien des arbres. Le Sénat de Berlin — le gouvernement de la ville — a soutenu ce projet et a participé à son financement.

Un deuxième cas est une initiative de la ville : pendant des années, un terrain municipal a été très discuté. Un pignon très laid, à proximité de la nouvelle cité autour de la nouvelle Gedächtniskirche (église) gênant visuellement le paysage urbain. Pour cette raison on a décidé, provisoirement, la réalisation d'une peinture murale. On a mis en concours 5 artistes, et le projet de Paolozzi a été choisi et réalisé en 1976. A la suite de négociations assez longues au sujet du terrain, la propriété non bâtie est passée à une banque, laquelle a réalisé une nouvelle construction au début des années quatre-vingt. La peinture murale a du disparaître.

A la suite de ces initiatives, un grand nombre de peintures murales ont vu le jour dans la banlieue, et ceci grâce à l'appui intellectuel et matériel du Sénateur für Bau- und Wohnungswesen (construction et logement). Ces activités intenses ne sont sans doute compréhensibles qu'en regard d'un arrière-plan de développement général de réalisations d'artistes dans les espaces publics, et notamment celles dues à la créativité des artistes Berlinoises.

II. Avancement de « Kunst im Stadtraum » (l'art dans l'espace urbain) par le Sénat de Berlin.

Avec la stabilisation de la situation politique et écono-

mique à Berlin, respectivement vers le début et le milieu des années soixante-dix est apparue une disposition plus forte à soutenir et à promouvoir « l'art dans l'espace public », ce qui existait déjà depuis des dizaines d'années, par le financement des œuvres d'art, pour des projets de construction publique, en qualité de « Kunst am Bau » (l'art avec l'architecture). Le modelage de l'environnement aussi par les arts plastiques, la création artistique comme élément naturel de la vie humaine reprend, par là, tout son sens.

Le financement pour « Kunst am Bau » était donc, en principe, déjà réglé (en moyenne 2 % des frais de construction), et on poursuivait les démarches pour le financement de « Kunst im Stadtraum » pour la réalisation de peintures murales de différents courants.

Le financement s'orientait par rapport aux efforts d'autrefois vers la protection des monuments et du paysage urbain, avec des programmes et des initiatives aux motivations diverses.

a) Les programmes :

« Kunst im Stadtraum »

Programme financier pour tous sites urbains, sans projets de construction, et dont les ressources peuvent être prises pour « Kunst am Bau ».

« Pot » central avec un dépôt annuel de 2 à 2,5 millions DM.

« Farb im Stadtbild » (couleur dans la physionomie de la ville).

Sous le slogan « Berlin coloré » et « Notre ville doit être plus belle » on a décidé un programme financier pour propriétaires n'étant pas en mesure (ou ne voulant pas l'être) de renouveler les façades et les murs extérieurs de leurs maisons sans aides publiques (Sénat), ou dont les maisons se trouvent dans des zones où la physionomie devrait être entièrement embellie, ceci souvent en même temps que la restauration des bâtiments. A côté de la construction usuelle, on a ici financé un grand nombre de peintures murales.

Le dépôt annuel pour ce programme est d'environ 3 millions DM.

Certains grands événements de la ville ont servi de moteur pour la réalisation de ces programmes :

— Exposition Internationale d'Architecture - IBA 1984/87

— 750^e anniversaire de la ville de Berlin - 1987

— Berlin, ville culturelle européenne - 1988.

A la longue, on a reconnu l'importance de prolonger les efforts surtout dans le cadre des mesures de plus en plus exigeantes en faveur du rétablissement de la ville.

Le citoyen berlinois attache de plus en plus d'importance au décor, à l'atmosphère de sa ville, quitte à y participer personnellement. Je me permets de mentionner que le programme sénatorial Bau- und Wohnungswesen propose chaque année, en guise d'incitation à l'initiative individuelle, des concours de réalisation de façade, dotés de prix (entre 2000 et 8000 DM), avec un dépôt annuel d'environ 45 000 DM. Depuis 1978, presque 300 projets ont été primés.

b) Les initiatives

Rénovation - restauration - évolution de l'urbanisme.

Le financement de l'évolution de l'urbanisme avec les deniers publics — Etat fédératif (Bund), Etats fédéraux (Bundesländer) —, constitue la condition première pour une rénovation permanente de la ville.

Dans le cadre de ces mesures, les façades et les murs extérieurs sont également restaurés, les murs peints peuvent l'être aussi.

Exposition Internationale d'architecture, IBA 1984/87.

La Société de planification : Bauausstellung Berlin GmbH, fondée par le Sénat et le parlement de la ville, pour la préparation et la réalisation des expositions a reçu en 1979 l'ordre de trouver de nouvelles voies de planification et de « handling » pour la ville et le citoyen.

Ces efforts se retrouvent dans les slogans suivants : Rettet die kaputte Stadt (Sauvez la ville fichue)

Stadtreparatur (Réparation de la ville)

Verbessertes Leben und Wohnen in der Innenstadt (Meilleures conditions de vie et de logement au centre)

Behutsame Stadterneuerung (Rénovation prudente de la ville)

Beteiligung der Bürger an der Planung (Participation des citoyens à la planification).

Les conflits avec les occupants des maisons et les initiatives des citoyens qui ont eu lieu dans les années 1979-1987, particulièrement dans les zones de manifestation de l'IBA à Kreuzberg, et aussi les problèmes qui y sont liés ont trouvé leur expression dans un grand nombre de peintures murales.

Les peintures murales sont devenues moyen d'articulation, de représentation de soi-même et de participation.

Lorsqu'on considère les deux points de départ, puis les expériences les plus récentes, on s'aperçoit que les murs peints restent un élément important de la rénovation permanente de la ville.

Il faut aujourd'hui utiliser ce moyen artistique de manière prudente afin d'éviter une saturation qui conduit à la perte de ce que l'on veut transmettre.

III. Règlement en vue de la réalisation de murs peints

Dans le cadre du règlement général, il faut suivre les

démarches administratives suivantes, qui correspondent à une mise à concours :

1. Présentation d'une ou de plusieurs peintures murales dans le cadre du programme Bau- und Wohnungswesen.

2. Décision sur l'acceptation par le Conseil de délibération auprès du Sénat ou bien, suivant le cas, par un organe régional.

3. Structure du Conseil de délibération :

- Artiste/représentant des associations d'artistes
- Architecte/représentant des associations d'architectes
- Représentant d'administration et représentant des Musées de la ville (s'occupant des collections)
- Journalistes/autres experts

Fonction du Conseil de délibération :

- détermination de la mise au concours
- nomination du Jury pour le concours
- nomination des artistes participants

4. Procédé des concours : coordination par le Sénateur de Bau- und Wohnungswesen.

5. Le jury des concours fait un choix parmi les œuvres présentées et donne des conseils pour la délégation.

6. Exécution/réalisation du projet après délégation par le Sénat, l'administration régionale ou le propriétaire.

7. Prise en charge, en règle générale, par le trésor public des frais de procédure du concours, du jury, des prix et des achats ainsi que de la préparation des résultats de concours.

Frais d'exécution/réalisation pris en charge par les pouvoirs publics et le propriétaire.

8. Les frais de réalisation des peintures murales sont pris en charge par les collectivités locales. Ces coûts sont généralement compris entre 15 000 et 400 000 DM et habituellement la part pour l'artiste représente jusqu'à 50 % du coût total.

9. La question de la rénovation postérieure semble encore faire problème, malgré des accords contractuels. Les propriétaires restent toujours sur leurs gardes. Maintes choses alors seront « Kunst auf Zeit » (l'art à terme).

L'exposé ne permet pas de s'étendre sur les peines et les efforts nécessaires à la réalisation de ces projets. Des intérêts opposés sont en jeu en ce qui concerne le possible, l'impossible et le souhaitable et entraînent des discussions véhémentes entre les participants.

Chaque pas en avant vers la concrétisation d'un projet coûte un effort.

Cet exposé devrait donner une idée globale des problèmes qui se posent.

Jürgen NOTTMAYER
Sénateur de Berlin

A Narbonne : un mur peint archéologique

Dans son intervention, ce matin, le Président Jantzen employait l'expression « mur peint archéologique ». Il désignait ainsi un mur peint parisien, mur publicitaire remontant aux premières années de ce siècle et que cette ancienneté lui permettait d'assimiler à un vestige légué par le passé, sorte de témoignage « archéologique » par rapport aux actuelles réalisations dans ce domaine.

Si je parle à mon tour de « mur peint archéologique » c'est dans un sens bien différent : il s'agit de désigner une fresque murale toute récente mais dont l'implantation en un lieu déterminé, le thème de la composition, ainsi que les auteurs de celle-ci sont étroitement liés à la science archéologique, dans le sens habituel du terme.

C'est à Narbonne que le décor a été réalisé. Vous n'ignorez pas le grand passé romain de cette ville, première colonie de Rome (60 ans avant César) et première capitale provinciale sur le sol gaulois. Elle ne possède, hélas, que les miettes, certes volumineuses parfois, de sa splendeur antique et pour la plupart renfermées dans ses musées. Voici quelques années cependant, profitant, de la démolition d'un bâtiment vétuste, l'occasion avait été saisie par notre municipalité d'agrandir et aménager une petite place, jusqu'alors très anonyme, pour rappeler que là se situait jadis la place principale : le Forum de la cité antique, sur lequel se dressait la façade du grand temple le Capitole.

L'opération avait alors consisté essentiellement à présenter là un groupe de vestiges : bases de colonnes, morceaux de chapiteaux et deux pilastres à peu près complets provenant de ce monument et découverts à la fin du siècle dernier, lors de la construction d'un collège dans le voisinage.

Ainsi ramenés pratiquement in situ, ces documents lapidaires se trouvaient disposés devant deux murs pignons, formant angle droit interne et visibles dans l'axe de deux rues. L'idée fut bientôt émise par des archéologues narbonnais, et tout spécialement par M. Yves Solier, conservateur de nos collections d'antiques et maître de recherches au C.N.R.S., d'utiliser cette surface pour évoquer, par un décor peint en trompe-l'œil, le Capitole disparu.

La municipalité a aussitôt été séduite par cette proposition qui pouvait ajouter à la fois un intérêt touristique et un agrément d'environnement dans un quartier ancien, où démarrait, au même moment, une O.P.A.H. Le projet, après quelques délais, put se concrétiser grâce aux excellentes relations nouées au sein du C.N.R.S. avec deux architectes membres de cet organisme et spécialisés dans les études sur les grands travaux de l'Antiquité : MM. Jean-Marie Gassend et Jean-Pierre Adan.

Très vite, cependant, il apparut difficile, compte-tenu des proportions (le temple atteignait 40 mètres à son faite) de restituer par l'image une vision d'ensemble du Capitole. D'où la décision de peindre non la perspective du monument achevé mais de représenter un moment de sa construction, le chantier en activité. Ce qui avait l'avantage supplémentaire de montrer les techniques utilisées par les Romains dans l'édification de leurs bâtiments.

Finalement, l'opération a été menée en trois semaines au printemps 1987. Après préparation des deux murs par les services techniques municipaux, l'ensemble de la composition a été matériellement peint par les deux architectes-archéologues eux-mêmes qui l'avaient conçu ; ils furent seulement aidés dans leur travail par deux jeunes élèves de l'Ecole des Beaux-Arts de Marseille.

Mieux qu'une description, quelques diapositives vont vous permettre de vous rendre compte de l'intérêt et de la qualité de cette œuvre décorative. Au passage de cette série de photos, montrant plan d'ensemble et détails de la fresque, j'attire votre attention sur trois points :

— l'utilisation des éléments antiques réels comme supports du « trompe l'œil » ; ainsi les bases de colonnes, en marbre, authentiques se voient en train d'être complétées par leurs parties supérieures qui, elles, sont figurées en peinture.

— la présentation dans la composition des outils, instruments et « machines » dont usaient les Romains pour leurs constructions : la grande « chèvre » pour hisser les matériaux, les palans, le charroi des blocs de pierre sur rondins de bois, etc.

— l'animation conférée à cette peinture par les nombreux personnages qui y figurent : les uns au premier plan, grandeur nature, mais d'autres plus éloignés donnant la perspective ; un clin d'œil plein d'humour a même conduit les auteurs à se représenter parmi les maîtres d'œuvre et ouvriers au travail. Ainsi les portraits en pied de J.-P. Adan, J.-M. Gassend et de leurs deux aides sont là, un peu comme ceux des donateurs dans les peintures médiévales... Mais on reconnaît aussi : chien et chat du quartier, devenus familiers du chantier, paraît-il, et même souris et escargot !

En conclusion, je voudrais souligner les deux caractères qui me semblent donner son originalité au mur peint de Narbonne : vestiges du Capitole, nous avons ici non pas un élément étranger au site, plaqué sur celui-ci, mais un apport intimement lié à la mémoire de ce lieu historique : l'emplacement du Forum antique. D'autre part, grâce à la parfaite authenticité de cette image d'un

chantier de grands travaux à l'époque romaine, outre la valeur esthétique, commune du moins je le présume à tous les murs peints, nous avons ici une valeur pédagogique évidente.

Permettez-moi de révéler enfin que la ville de Narbonne se félicite d'une dernière caractéristique, financière celle-là, de cette opération : celle-ci a été pour elle pratiquement gratuite. Les deux membres du C.N.R.S., œuvrant dans les limites de leur mission permanente

de travail sur l'architecture antique, ont généreusement offert l'entière conception et réalisation de ce mur peint à la population narbonnaise. Ceci mérite bien le merci public et très amical que je leur adresse devant les auditeurs de ce colloque.

André MECLE
Adjoint au Maire de Narbonne
Délégué aux Affaires Culturelles.

Les murs peints sauvages

Dénombrant et décrivant les diverses techniques plastiques, Vasari écrivait, au milieu du XVI^e siècle : « Il est une autre espèce de peinture qui est à la fois peinture et dessin ; ce sont les *graffiti*, utilisés uniquement pour le décor des façades de maisons et de palais » (1). On procédait ainsi : le mur était d'abord enduit d'une préparation sombre, puis blanchi à la chaux. Le dessin était alors tracé sur la surface blanche avec un outil de fer qui, griffant la chaux, faisait apparaître la préparation foncée sous-jacente. Des rehauts d'aquarelle monochrome venaient souvent raffiner la composition ornementale. Il faudra attendre le XIX^e siècle pour que *graffiti* prenne le sens que nous lui connaissons aujourd'hui, désigne un ensemble d'inscriptions textuelles ou iconiques interdites et généralement réprouvées. Cette acception entérine maints clivages idéologiques autant que juridiques et leur donne une formulation langagière. Trace illicite inscrite dans un espace public, le graffiti s'oppose aux formes et aux signes nantis des autorisations officielles. Charmant ou obscène, discret ou ostentatoire, individuel ou collectif, intime ou politique, il outrepassa l'interdit des lois, glisse sa voix, en dépit des règlements, au sein des textes et des images admises, permises.

Les graffiti ont trouvé des apologistes d'autant plus résolus qu'ils étaient violemment vilipendés. Parmi ceux-ci, de nombreux peintres du XX^e siècle se sont penchés sur leur puissance éruptive, ont convoqué le style conféré par la nécessité et l'urgence mêlées pour monter à l'assaut des conventions de tous ordres, toujours renaissantes. On a conservé des graffiti pornographiques recopiés par George Grosz dans des toilettes publiques dès 1916. Quelques années plus tard, il précisait : « Pour parvenir à un style qui reproduirait la dureté frappante et crue, l'inhumanité de mes objets, j'étudiais les manifestations brutes de l'instinct artistique. J'allais dans les urinoirs pour recopier les dessins folkloriques, qui m'apparaissaient comme l'expression la plus immédiate et la traduction la plus directe de sentiments forts » (2). Picasso évoque devant Brassaï, grand photographe de graffiti (3), ceux qu'il a laissés

sur les murs, et affirme, lui aussi, en avoir copié ; il confesse : « Quelle invention prodigieuse on y trouve parfois... Quand je vois dessiner les gosses dans la rue, je m'arrête toujours... On est surpris de ce qui sort de leurs mains... Ils m'apprennent souvent quelque chose... » (4). De Jean Dubuffet à Cy Twombly en passant par Asger Jorn — fondateur de l'Institut scandinave de vandalisme comparé (5) — et bien d'autres, nombreux sont les peintres qui ont observé les graffiti avec délectation, fascinés par la présence du corps, corps de l'artiste, mais aussi corps du support, dressé contre le précepte de l'esthétique classique : « Cacher l'art par l'art. »

Dans le même temps, un deuxième mouvement de convergence entre peinture et graffiti se dessinait. De jeunes américains inventèrent les *Tags*, signatures pseudonymiques tracées tout au long de leurs parcours urbains, initialement sans intentions artistiques explicites. Rapidement envahi, le métro de New York en fut couvert. La bombe aérosol permit la réalisation de vastes compositions sauvages. Les autorités fulminèrent et une part de l'intelligentsia s'enthousiasma (6). Au milieu des années 1970, des galeries commençaient à exposer les travaux des enfants des ghettos. L'Europe, où la « révolution » de 1968 avait mis en valeur l'efficacité des graffiti, fit écho à ces juvéniles pratiques : le graffiti y devint souvent pictural. Les picturo-graffiti, véritable phénomène social relayé et amplifié par les médias, connurent, en France, leur apogée autour de 1985.

Bien qu'il soit tentant d'évoquer ici les peintures politiques basques ou irlandaises, les « fresques » d'une grinçante ironie apposées sur la face occidentale du mur de Berlin, les manifestations picturales *underground* d'Amsterdam, etc., nous nous limiterons aux exemples français pour observer quelques caractéristiques des picturo-graffiti. Urbains, souvent de grande dimension, ils affectionnent les quartiers déshérités autant que les abords des lieux culturels et les arrondissements à la mode. Dans le premier cas, ils obéissent à une logique socio-politique. Fred, par exemple, estime que les façades des immeubles n'appartiennent pas plus aux propriétaires, surtout quand ils les laissent se dégrader, qu'à tous ceux qui passent devant elles chaque jour.

(1) Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. critique sous la direction d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981 ; vol. I, pp. 180.

(2) Georges Grosz, « Dévidage », *Das Kunstblatt*, 1924, cité in Uwe M. Schneede, Georg Bussmann et Marina Schneede-Szesny, *George Grosz, vie et œuvre*, trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Maspero, 1979 (1975) p. 44.

(3) Brassaï a publié ses premières photographies de graffiti dans la revue *Minotaure* en 1933 ; son livre *Graffiti de Brassaï* (...). Stuttgart, Belser Verlag, 1960, Paris, Editions du Temps, 1961, présente de superbes documents accompagnés d'un texte particulièrement pénétrant ; il n'a malheureusement pas été réédité.

(4) Brassaï, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964 ; 27 novembre 1946, p. 284.

(5) Cet institut a publié un ouvrage placé sous la direction d'Asger Jorn et consacré aux graffiti : *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados*, Copenhague, 1964.

(6) Cf. Norman Mailer, « La Religion des graffiti », in *Graffiti de New York*, Paris, Chêne, 1974.

Aussi, quand leur grisaille lui devient insupportable, les repeint-il, seul, ou aidé par un groupe d'amis. Dans le second cas, les graffitistes empruntent leurs méthodes aux publicitaires ; ils recherchent la meilleure implantation pour leurs messages. Costa en est une parfaite illustration : il descendit dans les stations de métro afin de détourner les grandes affiches qu'elles abritent. Un an plus tard, les amateurs d'art pouvaient acquérir ses œuvres à la F.I.A.C. où une galerie réputée les exposaient.

Certains jeunes artistes sont des graffitistes occasionnels. Ils peignent le mur trop terne qui fait face à leur chambre atelier, ou font à leur petite amie l'hommage d'une « fresque » dans la rue qu'elle habite. Mais d'autres, reconnus ou non par l'establishment artistique, considèrent leurs peintures sauvages comme une part essentielle de leur œuvre. Les *Corps blancs* de Jérôme Mesnager, les ombres noires de Richard Hambleton ou les *Ephémères* de Gérard Zlotykamien ont investi bien des villes. Si leurs acteurs respectifs en revendiquent fièrement la paternité, avec tous les risques que cela comporte (1), ils s'abstiennent de les signer. Anonymes pour le passant non prévenu, leurs personnages emblématiques hantent la cité, sollicitent le regard. Ruptures dans le tissu de nos habitudes, ils troublent notre quiétude, nous apostrophent d'autant plus vivement qu'ils s'abstiennent de donner une réponse aux interrogations qu'ils suscitent.

Qu'il soit poussé par le désir de se manifester ou qu'il ait l'ambition tout à la fois modeste et démesurée de « changer la vie », ici et maintenant, le picturo-graffitiste ne s'autorise que de lui-même et considère l'espace public comme un patrimoine commun ouvert aux interventions de chacun. Souvent implantées sur les murs les plus lépreux, dans des lieux dépourvus d'attrait, ou exécutées sur le support provisoire des palissades de chantier, les peintures graffitées dans l'illégalité ne posent pas véritablement le problème du vandalisme soulevé, à juste titre, par les autres activités graffitiques. Les services spécialisés pourchassent cependant avec vigueur toutes les peintures et inscriptions réalisées sans autorisation. Je connais des murs plusieurs fois nettoyés en une année et autant de fois repeints.

Spontanés et éphémères, les picturo-graffiti possèdent en commun plusieurs caractéristiques liées à leurs conditions d'exécution. L'absence d'échaffaudage, la nécessité de faire vite, les risques réels liés à la transgression d'un interdit, l'implication financière personnelle (bien entendu, le graffitiste doit se procurer lui-même l'indispensable matériel), sont autant de facteurs qui doivent être mis en relation avec la disposition des peintures sauvages dans la ville, toujours situées à hauteur d'homme, avec leur dessin généralement allusif, simplifié, avec l'expressionnisme de leur gestualité

comme de leurs couleurs, avec la violence de l'énergie qu'ils manifestent, avec l'humour de leurs provocations, enfin. Cette simple énumération suffit à indiquer à quel point les picturo-graffiti diffèrent des murs peints officiels, sujet central de ce colloque.

Les peintures institutionnelles, artistiques ou publicitaires, s'élèvent sur toute la hauteur du mur d'accueil. Peintes avec soin pour résister quelques années aux intempéries, elles sont presque toujours réalisées par des professionnels d'après les maquettes d'un artiste. Toute improvisation est alors bannie : ces maquettes ont préalablement été dûment acceptées — c'est-à-dire contrôlées — par des autorités compétentes. Résultats d'une commande sociale, ces peintures doivent soumettre leurs audaces éventuelles à des commissions attentives à ce que les sensibilités des administrés ne soient pas trop vivement choquées et à ce que les deniers de la communauté ne soient pas dépensés à mauvais escient. Tributaire de l'esthétique du juste milieu, affectionnant la technicité rassurante du trompe-l'œil, les murs peints, soucieux de respectabilité, ont une fâcheuse tendance à se présenter au garde à vous. Propre, nette, lisse jusqu'à l'ennui, leur beauté est parfois celle du mort.

Face aux modèles imposés par le goût moyen, les peintures sauvages affichent ceux d'une autre culture, sans doute ni meilleure ni plus mauvaise, mais autre, tout simplement, où prévalent l'univers rock, la convivialité de la B.D. et une sensibilité libertaire plus éthique que politique. Elles font office d'analyses qui permettent de mieux cerner les caractéristiques et les limites de l'art public officiel. Impertinentes ou académiques, nées d'une initiative individuelle ou bien collective, improvisées sous la pression de l'urgence ou lentement préparées au fil de réunions multiples, interdites ou protégées par l'autorité publique, toutes ces peintures tentent de pallier les mêmes dysfonctionnements du système urbanistique : si la peinture est bien « un pansement du vide » (2), sur quelles blessures de notre tissu urbain naissent-elles ?

Avant de clore ce bref exposé, je voudrai souligner l'attitude paradoxale de nos communautés qui dépendent de lourdes sommes pour faire disparaître des peintures sauvages offertes, quand, dans le même temps, elles cherchent — ainsi que l'on fait remarquer plusieurs intervenantes à ce colloque — des solutions au financement des murs peints. Enfin, et puisqu'il fut ici maintes fois question d'art, je rappellerai, pour le plaisir de la provocation, cette opinion de Jean Dubuffet : « La rue ne me semble pas un endroit propice pour une exaltation d'esprit face à une œuvre » (3).

Denys RIOUT
Maître de Conférences
Université Paris I - Panthéon-Sorbonne

(2) René Passeron, « Inimages », *Revue d'Esthétique : Collages*, Paris, U.G.C., coll. 10/18, 1987, n° 3/4 ; p. 42.
(3) Jean Dubuffet, *Bâtons rompus*, Paris, Editions de Minuit, 1986, p. 77.

Mur peint et architecture Le mur peint ancien dans la ville

ou, plutôt, le mur peint dans la ville ancienne.

Au-delà du jeu de mots, ce risque de lapsus illustre parfaitement les deux questions auxquelles nous devons répondre dans ce colloque :

- au-delà de la peinture, le décor mural est-il une tradition dans la ville ?
- quelle est, vis-à-vis du mur peint, la spécificité de la ville ancienne (sous-entendu de qualité, d'art et d'histoire), par rapport à ces banlieues ou quartiers récents ?

1°) Le mur peint est un décor mural, au même titre que les autres :

- pierres de taille, bossages, bandeaux et autres cannelures,
- enduits reprenant les formes et décors de la pierre,
- pans de bois affirmant leur géométrie,
- enduits colorés,
- trompe-l'œil à décor d'architecture,
- treilles et treillages,
- absence volontaire de décor, reprise par les solutions récentes de façades-miroirs.

Il convient également d'évoquer les décors involontaires, heureux ou non, résultant par exemple d'anciennes « publicités » à demi-effacées, ou de ces enduits dégradés laissant ressurgir au hasard la trame de la maçonnerie.

Mais il est certain que le terme de mur peint concerne plutôt le décor intérieur, où il a deux rôles traditionnels :

- imiter ou accompagner l'architecture (faux-marbres des cimaises ou escaliers),
- truquer l'architecture dans les perspectives de l'époque baroque ou les faux caissons du Palais Pitti.

Le mur peint extérieur oscillera, lui aussi, entre ces deux extrêmes :

- renforcement de l'architecture (églises des Alpes, cadrans solaires),
- ou contraste total (le singe et ses yaourts près de Beaubourg) ;

mais, si la deuxième tendance est plutôt moderne, on peut affirmer que le principe en est vieux... comme la ville.

2°) La spécificité de la ville ancienne tient en trois points :

- le type des perspectives,
 - la densité du décor (elle a horreur du vide),
 - la prééminence et la pérennité de l'architecture, cadre peu évolutif, élément de stabilité.
- sans oublier la vie et le commerce, éléments d'animation permanente et de renouvellement.

La peinture murale extérieure, en centre ancien, est intéressante dès qu'elle intègre ces éléments et permet une lecture à plusieurs niveaux, c'est-à-dire prend en compte le reste de son cadre bâti et introduit l'imaginaire, l'élément poétique (tableau) ou le vivant (publicité similitudes), ce qui n'exclut pas même les graffiti dans un espace défavorisé de la ville.

En résumé, l'exigence est simplement la qualité de l'œuvre, et l'amélioration du spectacle, ce qui permet beaucoup de créations.

Jean-Michel MAROUZE
Chef du service départemental de l'architecture

(1) Pour avoir peint ses *Ephémères*, Gérard Zlotykamien a dû affronter l'épreuve de deux procès en Correctionnelle, dont l'un s'est conclu par une condamnation.

La politique de Dauphin en matière de murs peints

La loi sur la publicité extérieure votée en 1979 permettant la réalisation de fresques murales ne pouvait qu'intéresser la société Dauphin ; il faut en effet savoir qu'une de ses premières activités, entre les deux guerres, était la peinture publicitaire le long des routes.

Ainsi il y a une dizaine d'années, nous n'avons fait que reprendre une activité dans laquelle nous avons acquis une expérience certaine. Dauphin étant avant tout vendeur d'espaces, nous proposons à nos clients potentiels des espaces urbains, principalement des murs pignons que nous leur louons pour des périodes de deux, trois ans ou plus. La maquette de la fresque peut être créée par notre propre service d'architecture, ou par les soins de l'agence de création de l'annonceur avec essentiellement notre assistance pour tous les problèmes propres à ce genre d'ouvrages qui ne sont pas forcément connus et maîtrisés par les créatifs d'agence publicitaire.

Dans tous les cas nous prenons en charge la réalisation de l'ouvrage, c'est-à-dire la remise en état éventuelle du mur, la reproduction de la maquette et nous assurons enfin le bon état de conservation pendant toute la durée du contrat.

Parallèlement à cette activité publicitaire, nous réalisons aussi en accord avec des municipalités, des fresques décoratives selon le même processus, ces ouvrages faisant l'objet d'échanges : peintures murales contre concessions d'emplacements publicitaires.

Enfin dernier aspect de notre activité en matière de murs peints, nous améliorons sans cesse nos propres emplacements publicitaires. Il s'agit la plupart du temps de murs pignons équipés de un ou plusieurs panneaux de 12 m² (voir concession de la Ville de Paris) sur lesquels nous procédons à des décorations faisant appel à la peinture, au treillage et à la végétation naturelle existante en combinant parfois ces trois éléments.

Cette activité s'est considérablement développée ces dernières années grâce aux nombreux contacts que nous avons dans toute la France à travers nos succursales, avec les municipalités, les Directions Départementales de l'Équipement et les Architectes des Bâtiments de France.

Il est évident que nous sommes devenus, comme d'ailleurs d'autres sociétés d'affichage, des interlocuteurs intéressants et si nous avons pu constater quelques réflexions critiques lors de ce colloque nous tenons particulièrement à confirmer que nous sommes disposés à travailler avec les artistes qui le désirent, à l'image des municipalités qui n'hésitent pas à marquer leur préférence pour tel ou tel artiste de leur choix.

Pierre COMBET
Architecte
Société Dauphin

Murs d'identité urbaine

Je suis un praticien du mur peint et non un théoricien, c'est donc à travers des exemples que je vais pouvoir vous parler du mur d'identité urbaine. Je représente une société de production, un groupe de création artistique constitué en SCOP-SARL qui s'appelle « Cité de la création » et dont l'objet est la communication par l'esthétique urbaine. Cela s'applique à différents domaines depuis l'aménagement de l'espace, la signalétique jusqu'à la coloration de façade. Le mur peint est un des outils qu'on utilise fréquemment dans le but de communiquer avec une population ou de faire communiquer une ville ou une entreprise. C'est probablement la méthode la plus spectaculaire, la méthode qu'on retient le plus facilement, d'expression, de communication sur un mur.

Le thème que je vais développer est l'identité urbaine. Durant les exposés précédents, on n'a pas parlé des personnes. Nous pensons que les murs ne sont pas uniquement des murs qui constituent les maisons, mais c'est aussi la « peau » des habitants. On le voit par exemple avec le phénomène des graffitis, qu'on peut comparer à des tatouages un peu sauvages. On le voit à travers des murs un peu décrépis : on parle de lèpre des murs. On peut multiplier les analogies. Il est vrai que les murs au-delà de leur simple surface qui consiste à abriter des personnes, ou à architecturer une ville, les murs sont aussi la peau des habitants. Par là-même, leur habillage prend une grande importance, de la même manière que vous et moi, nous ne nous habillons pas tout à fait au hasard. Dans nos vêtements, on essaie de faire transparaître une personnalité ou un rôle social, il en va de même au niveau des murs peints. La manière de peindre un mur, pour nous en tout cas, dépend énormément du milieu social et de la ville, des spécificités du lieu, qu'elles soient géographiques, sociologiques ou historiques.

C'est à travers quatre exemples que je voudrais illustrer cela. Le premier est l'exemple d'un mur qui est situé dans un quartier où l'identité est très marquée, très forte et très spécifique. C'est le cas de figure le plus facile. Il a suffi pour nous à ce moment-là de faire une espèce de collage, « montage photographique », de ce quartier et de le peindre sous forme de trompe-l'œil pour renforcer cette identité et la révéler sur une surface murale.

Le deuxième exemple s'applique à un quartier assez différent, dont l'image est perçue comme négative à l'extérieur. Là, il ne s'agissait pas simplement de « photographier » le quartier, mais de rendre une image positive du quartier.

Le troisième exemple s'applique à une petite ville de

l'Isère, qui n'a pas culturellement un patrimoine très riche et qui voudrait s'en constituer un. Il s'agit, à ce moment-là de créer des images là où il n'y en a pas suffisamment.

Le quatrième exemple est une tentative de synthèse, l'idée de trouver, au-delà du mur peint, un produit adaptable à toutes ces circonstances-là.

Le premier exemple consiste donc à révéler l'identité d'un site. Ici, il s'agit de la Croix Rousse, un quartier lyonnais qui a une identité très forte. Les croix-roussiens se disent croix-roussiens et non pas lyonnais. L'architecture est très particulière. Le passé historique est très présent à travers les Canuts, à travers les histoires spécifiques de la région. Ce mur était une espèce d'énorme verrue dans le quartier, 1200 m² (40 m × 30 m environ), borgne, noir. La société Avenir y disposait de 5 panneaux et a donc financé la réalisation du mur peint sur ce pignon. On voit ici les premières sous-couches, puis le résultat final : un trompe-l'œil représentant les aspects spécifiques de l'architecture croix-roussienne depuis les montées d'escalier (puisque c'est un terrain extrêmement en pente), les traboules, les cages d'escalier ouvertes sur l'extérieur, bref, tout ce qui constitue la spécificité de ce quartier sur le plan architectural. On s'est simplement permis de rajouter à certaines des fenêtres, les personnages principaux du théâtre de Guignol, lui aussi très spécifique de la Croix Rousse, mais plus connu sur le plan national, de façon à transformer ce simple trompe-l'œil en un décor urbain, un petit peu à la manière d'un décor de théâtre, la ville étant un peu le théâtre de la vie. L'aspect communication dans un mur tel que celui-ci se situe en amont (effectivement il s'agit plastiquement d'étudier le terrain avant la réalisation de la maquette), mais surtout en aval dans la mesure où ce qui est peint correspond tout à fait à ce que vivent les gens quotidiennement, et au milieu architectural dans lequel ils évoluent. A partir de là, ils s'approprient la peinture très vite, automatiquement, et ils la défendent. Cela veut dire que le week-end, on voit tous les quarts d'heure une cinquantaine de personnes venir, amener les copains ou la famille pour montrer ce mur qui représente leur vie de tous les jours, leur quartier. Et puis, il est venu des exploitations qu'on n'avait pas prévues au départ, des cartes postales créées par des commerçants, des posters, le générique du film de Tavernier sur Lyon, l'office de tourisme qui envoie des cars de japonais. C'est dans ce sens-là que ce mur communique. Ici, on voit le gendarme du théâtre de Guignol, disproportionné pour donner l'idée du décor. Puis différentes anecdotes qui accrochent le regard et qui permettent aux personnes qui viennent voir ce mur de deviner quelles sont les

fausses fenêtres, les vraies, de trouver de petits détails.

Ici, « rendez-vous des « gones » : ce sont les enfants, les copains, un mot spécifiquement croix-roussien. Il s'agit de pousser le réalisme jusqu'à l'usure, jusqu'au moindre détail de vieillissement de la façade, de façon à donner illusion. Et c'est un peu ce côté magique qui attire les gens dans un premier temps et dans un deuxième temps, c'est l'image de leur quartier qu'ils arrivent à lire et à communiquer à d'autres personnes qui viennent de l'extérieur. Les personnages qui sont peints sont des personnages réels, qui existent, qu'on a mis en situation.

Voilà une vue en contre-plongée, qui montre bien que le mur est plat et qu'il a fallu intégrer sur le plan technique différents types de surfaces de crépi qui ont donné la composition de base de l'image, différents fénestrons existants ou descentes de cheminées existantes qu'il a fallu intégrer. (La fumée est réelle !)

Ensuite, on a remis les panneaux publicitaires qu'on a essayé d'intégrer dans la composition en tant que telle. Pour nous, ils ne sont pas vraiment un problème sur le plan esthétique. Ils participent un petit peu à la vie du mur.

Le deuxième exemple est radicalement différent puisqu'il s'agit du quartier de la Saulaie dans la ville d'Oullins qui a pour particularité de ne pas en avoir, mis à part le fait que c'est un quartier multi-ethnique et que cette école regroupe plus de 80 % d'enfants immigrés de 17 nationalités différentes. Ce qui donne un quartier exclu du reste de la ville, la ville étant elle-même une ville de banlieue, c'est dire si le problème de l'identité à cet endroit là est fort et si l'image qui s'en dégage est relativement négative (au moins jusqu'à il y a un certain temps).

A l'époque des « minguettes » quand les voitures brûlaient, elles brûlaient aussi dans ce quartier. La presse en parlait moins, mais ça existait. Donc s'est développée une image négative. Là-dessus est venu se greffer un plan de réhabilitation de l'ensemble des bâtiments et au-delà de ce plan tout un projet qui consiste à traiter plastiquement les 500 m d'autoroute qui borde ce quartier (l'autoroute A7, en direction de Marseille, c'est-à-dire 40 millions de véhicules qui passent par an). Il s'agissait donc de peindre cette école en tenant compte de ces deux éléments. D'une part, arriver à donner une image unifiée au contraire de cette image éclatée de quartier multiracial, une image unifiée à travers des couleurs qui nous ont été réclamées, qui étaient le bleu, blanc, rouge, et d'autre part, à faire quelque chose, qui ne nuise pas au futur projet d'aménagement des 500 m en bordure d'autoroute. On ne pouvait pas peindre un drapeau français sur cette école, on a gardé le bleu, blanc, rouge dans l'image du cahier d'élève avec ses pages blanches, ses lignes bleues, et puis le trait route, la marge — dans tous les sens du terme —. Il s'agit plus ici d'un habillage du bâtiment que d'une peinture murale au sens classique. Le papier vient parfois se dérouler, s'enrouler, se déchirer, se froisser et toutes ces utilisations du papier contribuent à donner une âme à ce bâtiment qui était l'école communale type de l'entre deux guerres, lourde, imposante, grise et sans architecture intéressante. Le nom a été remplacé par une écriture plus enfantine mais on a voulu conserver une petite trace de patrimoine sur le fronton de l'école (qui en mosaïque écrivait « école communale

Jean Jaurès »), parce que beaucoup de personnes âgées vivent encore dans ce quartier et ont suivi des cours dans cette école. Donc pour eux au moins, on a voulu conserver un peu de ce passé.

La peinture murale a été complétée par une étude d'aménagement de l'espace au sol devant l'école. Avant il y avait ici un garage à vélos avec une espèce de mur d'enceinte et cet espace n'était pas utilisé par l'école. Pour le restituer au quartier, on a proposé à la commune de détruire le mur et d'aménager la place en tant que telle, avec un traitement qui à la fois rappelle le reste du quartier, et en même temps la peinture. Exemple : cet abri-bus en forme d'avion tel qu'on les fait à l'école en pliant du papier.

Donc l'objet de cette peinture était de donner une image vierge nouvelle : il s'agit maintenant pour le quartier d'écrire son histoire sur ce papier, en quelque sorte.

Le troisième exemple est à Beaurepaire dans l'Isère (37 000 habitants). La ville nous a demandé de réfléchir, de faire des propositions sur la signalétique, des accompagnements artistiques qui suivent la réhabilitation en cours. Comme cette ville n'a pas de patrimoine vraiment marquant, on a proposé de lui fournir une spécificité, un peu à la manière du Facteur Cheval à Hauterive. Quelque chose qui puisse lui servir par la suite, qui puisse être exploité en carte postale, brochure, qui puisse la faire connaître à travers cette particularité.

On a donc proposé une série d'emblèmes qui s'appliquent à toutes les façades réhabilitées, qu'elles soient municipales ou privées. On en voit une ici qui est sur une maison appartenant à un architecte, maître d'œuvre. Le haut a été ravalé (avec à noter la conservation de la mollasse d'angle qui nous paraissait intéressante). Le bas de la photo présente cet emblème avec au centre le passé de l'architecte tel qu'on peut l'imaginer au XVI^e siècle et son avenir de part et d'autre : essayer de s'appuyer un peu sur le passé pour se projeter dans l'avenir.

Plusieurs exemples, ici l'imprimeur : Gutenberg, l'imprimerie mécanique et l'imprimerie informatique.

Il s'agit à terme — actuellement une douzaine d'emblèmes sont réalisés —, de constituer une signalétique un peu particulière à hauteur d'œil, de format à peu près constant, de style relativement cohérent qui devienne une spécificité pour cette ville. C'est une ville assez petite et le phénomène du mur peint n'a pas atteint ces endroits-là. Les gens sont plutôt sensibles à ce qu'on peut faire dans une ville aussi petite, où tout le monde est très attaché à son habitat. Donc, il s'agissait de débiter sur quelque chose qui conserve une part très figurative, de façon à ce que les gens accrochent leur regard sur quelque chose qu'ils comprennent immédiatement et qu'ils reconnaissent. Par exemple ici une caserne de pompiers dont la partie très figurative à droite est presque anecdotique, illustrative, et puis à gauche quelque chose de plus purement plastique qui est ce combat entre l'eau et le feu. On sait qu'on va travailler de nombreuses années dans cette ville : une démarche presque pédagogique s'impose, commencer par des images directement préhensibles par tous pour peu à peu arriver à des créations plus abstraites.

Dernier exemple pour la ville de Beaurepaire, c'est un autre mur peint à l'une des sorties de la ville, appliqué sur un bâtiment qui s'appelle « la porte du faubourg ». On a donc repris le thème de cette porte, avec une

partie à droite traitant du passé, (avec des matériaux anciens type marbre, bois) et puis sur la gauche des matériaux plutôt futuristes qui utilisent la transparence du verre.

Dernier exemple dont je voulais vous parler, c'est cette tentative pour nous de trouver au-delà du mur peint, un produit déclinable, adaptable à tous les cas de figures qui s'appelle le « mur démo ». On voit ici le prototype, qui fonctionne depuis un an, sur lequel on a pu constater les avantages et les faiblesses, et à partir duquel depuis quelques semaines, on a développé un produit que l'on commercialise avec l'aide de la société Avenir dans différentes villes de France. Sa définition c'est une carte d'identité urbaine. C'est un mobilier mural qui a plusieurs fonctions. D'une part révéler et afficher l'identité de la ville dans lequel il s'implante. Deuxièmement, servir de point de renseignement et d'information pour les habitants de la ville comme pour les visiteurs. Troisièmement servir d'outil d'animation soit en tant que tel, soit pour renforcer une animation municipale.

Le principe est le suivant : il s'agit d'un mur sur lequel on trouve réunies trois choses. D'une part, une peinture murale qui est une « photographie » de la ville, où on trouve représentés ses éléments forts. Deuxième élément : un jeu de mots croisés géant qui permet d'afficher 100, 200 ou 300 mots-clés de la ville, qui sont déterminés par une étude sociologique et marketing faite en amont. Ces mots-clés trouvent leur définition (à la manière des mots croisés) en bas sur ces panneaux qu'on voit ici. Techniquement, le jeu de mots croisés, est une plaque de métal émaillé sur lequel viennent s'appliquer des lettres et des cases de couleur aimantées. Ce qui fait qu'on peut le modifier. L'idée est donc d'avoir ce mur avec ses mots-clés et ses définitions rela-

tifs à la ville de façon permanente, et puis chaque fois que la ville le souhaite, l'animer : à l'occasion par exemple d'un anniversaire ou du bicentenaire de la Révolution, d'une braderie commerciale ou d'un événement quelconque, on peut démonter ce jeu qui est aimanté et installer un jeu de mots croisés sur le thème en question. Quand la municipalité nous contacte, nous démontons la carte d'identité, nous installons les cases de couleur et les définitions du jeu, qui pourra durer un jour, 2 jours, 15 jours, avec des mots uniquement reliés au thème demandé. Les gens peuvent participer à cette animation de plusieurs façons, c'est un peint peu à la carte : soit sur place au pied du mur (c'est le cas de le dire) en cherchant les réponses aux définitions qui sont accrochées par une personne sur une nacelle, qui vient aimanter les plaques au fur et à mesure que les réponses arrivent ; soit à travers un concours qui consiste à distribuer une grille vierge à remplir par les joueurs ou même à distribuer la grille vierge et les définitions ce qui fait que les gens peuvent aussi jouer chez eux et pas uniquement au pied du mur et participer à un concours où on gagne des lots de toute nature. On a expérimenté comme ça depuis un an, tous les deux mois, une nouvelle grille, sur différents thèmes, on a vu comment répondaient les gens : ils répondent en masse. C'est un produit qui est au point, qui pourra se décliner, celui-ci fait 2000 cases, à peu près 600 définitions ; mais on peut très bien en imaginer de 500, 1000, 3000 cases, dans des tons et avec une peinture murale adaptés aux sites concernés.

Patrick COMMECY
Directeur artistique à la Cité
de la Création

Aspects sociologiques des murs peints à Bruxelles

Je voudrais d'abord dire à l'assemblée que j'ai à faire plusieurs mises en garde. La première mise en garde c'est qu'on m'a annoncé comme journaliste et que je ne suis pas journaliste, je suis photographe et cinéaste. La deuxième mise en garde c'est que je pense qu'on a un petit peu surestimé mes connaissances en murs peints étant donné que je ne suis pas un spécialiste de l'art mural, je suis un observateur et quelqu'un qui me suis intéressé par la publication d'un livre et la production d'un film aux murs peints. Je pense que c'est une chose importante à dire au départ, ce qui est vrai en tout cas, c'est que je suis Belge et Bruxellois, ça c'est tout à fait exact.

Le livre que j'ai fait sur les murs peints est sorti en 1979 et c'est un livre qui est dû à un hasard total étant donné que je me préparais à réaliser un film sur les ghettos immigrés de Bruxelles et que j'ai fait, comme tout cinéaste un peu consciencieux, des repérages et des photos de repérages. A cette époque-là et à Bruxelles en tout cas, on n'était pas très intéressé par les murs peints, j'irai même jusqu'à dire que très peu savaient que ça existait. Parlant de ce que nous appelons à Bruxelles le quartier Nord, qui est principalement occupé par des immigrés maghrébins et turcs, et voyant les photos certains de mes amis en ont parlé à un éditeur qui a publié le livre. Donc ce livre est un hasard. Le film n'est pas un hasard car il est dû au livre étant donné que le livre a suscité énormément d'intérêt à Bruxelles. Un producteur qui est Danny Degrave, ici présente s'est intéressée à l'idée d'en sortir un film. Et ce film est sorti dans les salles à Bruxelles et sur différentes chaînes de télévision fin 1981. Malheureusement je n'ai pas de moyens de vous montrer les photos du livre et je ne peux pas vous projeter le film qui est en 35 mm et qui ne peut pas être projeté dans cette salle. Je vais donc vous parler en deux mots de deux choses que je ne peux pas vous montrer.

Ça n'a pas beaucoup d'importance dans le sens où à Bruxelles en tout cas, ce n'est pas pour rien que le mur peint a démarré dans ces quartiers un peu ghettos immigrés étant donné que c'étaient des quartiers du centre de Bruxelles mais laissés totalement à l'abandon. Il est bien évident que le mur peint a commencé par les graffitis aux alentours de 68, a enchaîné par des tentatives de petits murs peints et puis de plus en plus importants, et qui se sont regroupés parce qu'un mur peint en amenait un autre.

Ce qui est extrêmement rare en tout cas à Bruxelles et en Belgique c'est que la municipalité commande un mur peint, elle n'a pas encore compris le rôle que le mur

peint pouvait jouer dans l'environnement. Il faut dire une chose, qui pour moi est importante, c'est que n'étant pas spécialiste du mur peint, je suis pétri d'admiration pour les gens qui s'y intéressent et ceux qui les fabriquent parce que, et cela a été répété par les orateurs de ce matin, les murs peints sont un art, du moins pour ce qui est du graffiti de départ, éphémère et pourtant certains les poursuivent, alors qu'ils améliorent une situation existante souvent déplorable et que si on ne se contente pas de les poursuivre, les auteurs des graffitis du moins, on s'arrange pour essayer d'effacer toute trace des graffitis existants. Ces graffitis sont au départ, (ça a été dit ce matin, c'est pareil à Bruxelles), souvent là pour essayer de camoufler une situation architecturale ou d'environnement déplorable. C'est aussi pour ça qu'ils sont apparus dans le quartier Nord à Bruxelles parce que c'était un quartier complètement démoli du centre de Bruxelles étant donné que Bruxelles a connu une vie architecturale tout à fait curieuse, depuis 58, ou du moins jusqu'à 58, Bruxelles était une ville qui ne bougeait pas. Le tempérament du Belge est un tempérament de commerçant, passif, lourd, tranquille, et qui ne veut pas déroger à ses habitudes, le Belge est généralement comme ça, mais le Bruxellois encore plus que les autres. En 58 il y a une exposition et on décide de rénover la ville. Ça a été fait d'une manière tellement anarchique qu'à Cincinnati, si je me souviens bien c'était en 59, on a consacré le mot anglais qui était « to bruxellise a town », ce qui voulait dire : complètement démolir une ville. Et donc Bruxelles a été une ville qui a continué à se démolir courageusement jusqu'aux alentours de 1965, et à partir de 65 il y a eu tous les cris de révolte et le démarrage de prise de responsabilité des gens de l'environnement. On ne parle plus heureusement de « Bruxelliser une ville » et Bruxelles redevient intéressante. Mais les premiers à vraiment jeter ce cri ont été les artistes à travers les murs peints dans les quartiers les plus démolis de Bruxelles et donc occupés par les laissés pour compte que sont les immigrés. Il est étonnant de voir qu'un des orateurs ce matin a souligné que les murs peints, même inférieurs au XV^e siècle, étaient prévus pour cacher entre autres l'architecture. Mon prédécesseur a aussi parlé d'un art de camouflage. J'ai entendu ce matin également parler de la Place Garibaldi, ce paysage imaginaire que je trouve fabuleux, permet de s'échapper du paysage désolant que l'on a autour de soi. Alors je trouve, et c'est pour ça que j'admire les gens qui s'intéressent et qui travaillent sur les murs peints, que le mur peint a certainement une grande carrière devant lui. La carrière qu'il a eu jusqu'à présent,

et certainement en Belgique, n'était qu'une carrière d'emplâtre sur une jambe de bois ou une carrière de tribune à l'instar des murs peints mexicains. Soit on essayait de lancer un cri de révolte, soit on essayait d'arranger le mieux possible une situation architecturale déplorable, ce qui se fait encore aujourd'hui. Je pense en réalité que l'environnement et que le mur peint est une première prise de position face aux architectes. Je voue une haine énorme aux architectes, ou du moins à 80 % d'entre eux, qui je pense sont irresponsables. Je fais métier de photographe et de cinéaste. Quand nous faisons un film, quand nous mettons en scène une pièce de théâtre, quand un peintre fait un tableau, on le critique en positif ou en négatif. Faire un film coûte aussi cher que construire une maison, la vie de ce film dépendra de la critique populaire ou du critique spécialisé. Un architecte peut commettre n'importe comment, suivant la volonté ou l'inconstance de la municipalité, peut bâtir n'importe comment une œuvre d'art. Mais cette œuvre d'art peut être monstrueuse, il n'y a pas suffisamment de critiques pour pouvoir faire raser cette œuvre d'art. Un mauvais film ne sort pas dans les salles. Une vilaine construction est là pour 50 voire 100 ans. Je pense que l'impact sociologique n'est plus à démontrer, l'impact d'une maison sur la vie de tous les jours des habitants n'est plus à démontrer, alors parler de la possibilité d'une heure trente de rêve dans une salle de cinéma ne paraît important, parler de

l'impossibilité de vivre pendant 50 à 100 ans devant une bâtisse monstrueuse est totalement à discuter et représente quelque chose de terrifiant.

Ce n'est pas pour rien, et je conclurai là-dessus, qu'à Bruxelles s'est construit ce qui s'appelle le Palais de Justice sur une place qu'on appelle Place Poularte. Ce Palais de Justice a été construit dans le quartier le plus ancien de Bruxelles au début du siècle, et encore aujourd'hui c'est-à-dire à peu près 100 ans après, dans ce quartier de Bruxelles une des injures les plus terribles qu'un Bruxellois peut dire à un autre Bruxellois c'est « Skale en architect » qui n'a pas d'équivalent, « Skale » que je traduirai par « bizarre ». Plus personne ne pense que c'est en référence à l'architecte de la Place Poularte et du Palais de Justice, mais en réalité c'est devenu pour tous les habitants la pire injure que de traiter quelqu'un d'architecte. Je pense qu'heureusement il y a aujourd'hui des gens qui s'intéressent de plus en plus à l'environnement, que l'environnement prend une place prépondérante dans la vie de tous les jours, je pense que les architectes doivent trembler sur leurs bases et bien faire attention à ce qu'ils font parce qu'ils commettent des actes souvent irréparables, et je bénis les gens qui s'intéressent aux murs peints.

Michel HUISMAN
Photographe - cinéaste

DÉBATS

Michel Jantzen (commentaire de photos)

Il s'agit d'un mur peint qui a été tout récemment inauguré à Rouen, et je vous le propose parce que je le trouve assez humoristique, c'est l'exploitation d'une friche à l'entrée de Rouen. Il y a là une recherche tout à fait intéressante, c'est un créateur qui a exploité la forme des bâtiments qui étaient tournés vers la rue, vers la chaussée, c'est un mur qu'on apprécie lorsqu'on sort de Rouen et qu'on gagne l'autoroute sur la rive gauche. Ces tableaux, cette accumulation de toiles est adossée aux héberges de friches industrielles. Ici, on comprend un peu mieux. Le tableau du milieu est logé contre la toiture, avec un petit clin d'œil de l'artiste, le nom de la ville Petit-Quevilly est inscrit sur le revers de la toile en trompe l'œil à l'extrémité de la composition. C'est à un carrefour où tout le monde s'arrête au feu rouge.

Pierre Canivez - Architecte à Lille

Une question : est-ce que les lierres et les vignes vierges, toutes ces plantes grimpantes qui envahissent nos murs aveugles depuis des siècles, peuvent craindre pour leur avenir ? Je pose la question, aussi bien à Monsieur Huisman qu'aux artistes qui n'ont pas l'air de s'en servir beaucoup pour agrémente leur mur. Depuis hier on n'a vu aucune photo, juste un petit bout de végétation qui grimpait sur un mur. On ne voit même pas de végétation associée aux murs peints. Pourtant ce serait une des façons de les rendre moins « pérennes », c'est-à-dire d'avoir la végétation qui gagne progressivement sur ce qui est peint.

Jean-François Bazin - Maire adjoint de la ville de Dijon
Madame Puissant a cependant montré hier quelques vues d'aménagement paysagers avec le service des espaces verts de la ville de Paris...

Un intervenant

Je vais répondre, parce qu'en dehors du mur peint, nous faisons beaucoup d'aménagements d'espaces publicitaires, en contre ville plus rarement, mais dans les faubourgs surtout et dans la majorité des cas, nous nous efforçons de conserver non seulement ce qui existe, mais si possible, de créer des espaces verts. Donc les plantations font partie de nos projets, de même que l'installation de treillis et le mélange des deux. Effectivement, il est très agréable de voir au fil des années évoluer la composition. Mais c'est un souci que nous avons continuellement, nous n'avons pas montré de photos parce que nous parlions essentiellement des murs peints et non pas des aménagements paysagers.

Beaucoup de sociétés le font, je pense à Avenir qui a une très belle installation à la gare de la Part-Dieu à Lyon. Un mélange de treillis métalliques et de plantations qui évoluent chaque année de façon magnifique.

Michel Jantzen

Je pense que la vigne vierge et le lierre sont des créations spontanées et qu'on a peut-être l'espoir dans les années à venir de les voir réaccaparer les murs peints pour les exprimer différemment. Quand nous sommes passés en revenant de déjeuner devant le mur peint de la Place Garibaldi, on a pu voir ce que lui apportent les deux catalpas qui sont devant. Il est beaucoup plus intéressant avec les arbres en feuilles que l'hiver, lorsque la végétation est nue.

Un intervenant

Une petite remarque, on a beaucoup entendu dans la journée d'hier, prononcer avec une sorte de gourmandise « tout est faux ». C'est vrai que dans les murs peints, ce « tout est faux », cette espèce de culte du simulacre est apparue avec une grande force, une grande violence.

Je voudrais tout simplement rappeler qu'il était souvent fait référence au monde de l'art, et que art et artifice, c'est la même chose. Alors la nature, la vigne vierge avec son aspect sauvage, sont tout à fait contradictoires, et ce n'est pas par hasard qu'on les a oubliées ici. Il faut vraiment s'interroger du coup sur cette fascination pour le faux, pour le simulateur, ce qui est peut-être plus grave, plus dangereux.

Jean-François Bazin

A propos de la végétation dont il était question, à laquelle Monsieur Jantzen vient de faire allusion, il est vrai que l'on s'était posé la question de savoir si l'on devait supprimer les deux arbres, situés devant cette peinture murale. La réponse n'était pas évidente, car on pouvait considérer que les arbres masquaient à certains moments la fresque. On pouvait considérer également que ces arbres qui se trouvaient là avant, ne correspondaient pas à ce que nous voulions faire. En définitive, le parti a été pris de les garder. Dès lors, est-il vrai que « c'est mieux » l'été que l'hiver, quand il y a des « vrais » arbres devant ? Chacun l'apprécie à sa manière. On peut tout aussi bien penser que « c'est mieux » l'hiver, ... avec des arbres peints qui restent toujours verts. C'est aussi un avantage du mur peint que de défier les saisons.

Michel Visteaux - Directeur de l'Agence Intercommunale d'Urbanisme de l'agglomération dijonnaise
Quelqu'un a rappelé hier que les murs, et plus généralement les villes étaient des objets de communication. Autrement dit, nos cités sont à l'image des sociétés qui les habitent. On a vu également que la plupart des expériences que les habitants se sont véritablement appropriées, sont des réalisations dynamiques où les murs peints émanaient de la base. Ils étaient en fait l'expression d'une population, d'un groupe, d'une ethnie.

Par ailleurs, tous les exemples français que nous avons vus, ont un côté un peu statique parce qu'ils sont soit l'émanation des princes comme quelqu'un l'a rappelé, soit le souci des publicitaires qui s'efforcent, à leur façon, de requalifier la ville, mais dans une expression également figée. Dans ces conditions on peut s'interroger pour savoir quel est le devenir des murs peints dans la ville, si l'on en reste à ce simple schéma de la commande publique ou tout simplement marchande. Certes ce type de commande a sa place également dans la cité, toutefois il y a lieu de rechercher quels sont les efforts à faire pour que le mur peint qui joue un rôle indiscutable dans la cité prenne toute sa signification et soit un objet, une décoration, une participation de la population qui habite ces cités. Sinon je crois que très vite cette mode, ou ces phénomènes, vont disparaître.

Michel Jantzen

Ce n'est pas une réponse, mais un élément de réflexion. On a pu constater dans la vie politique des dernières décennies que lorsqu'on créait un ministère de quelque chose, on était près de la catastrophe. On s'est intéressé à l'environnement, alors qu'il était dans bien des cas déjà trop tard. Heureusement, dans ces domaines on a fait bien des progrès. Et je dois vous dire, c'est peut-être un peu paradoxal, mais je trouve non pas inquiétant, mais préoccupant que l'on organise un colloque sur les murs peints, parce que je trouve déjà qu'ils échappent à leur spontanéité et à leur liberté à partir du moment où on y réfléchit un peu trop. Je n'ai pas été très gentil pour mes confrères, les architectes, en disant que ce n'est pas ce que faisaient les architectes qui étaient le meilleur dans le domaine du mur peint. C'est pas du tout pour faire plaisir à Monsieur Huisman, mais il faut surtout, si l'on veut que les murs peints aient encore de l'avenir et ce serait dommage de s'en priver, je crois qu'il faut laisser la plus grande liberté possible aux créateurs. Je ne sais pas comment organiser la commande, qui doit le faire. Mais ce matin, on nous a montré des graffitis qui étaient vraiment sublimes, ces ombres, ces fantômes. Je ne m'y intéresse pas spécialement, je ne connais pas le nom

des gens qui font ça, j'ai découvert ce matin qu'il y avait une école, des artistes. C'est déjà inquiétant de savoir qu'il y a une intelligentsia du graffiti. Le graffiti est une chose qui est tellement spontanée, qui sort tellement du cœur, elle devrait échapper à toute publicité, à toute connaissance.

Je m'occupe de monuments historiques et on en voit dans les édifices anciens qui sont extraordinaires. Dans une tour de la cathédrale de Rouen, il y a des graffitis qui datent du début du XVII^e siècle. C'est tout à fait étonnant. C'est vraiment ce qu'on peut trouver de plus humain dans un monument ancien. Quand on l'a bien nettoyé, bien soigné, bien gratté et fait disparaître ces traces de la vie spontanée, on lui a enlevé beaucoup de son côté affectif. Je pense qu'il en va de même pour les murs peints. Il est évident qu'une entreprise comme celle de la Croix Rousse, que j'ai trouvée remarquable, ne peut pas s'improviser, il faut que ce soit porté par tout un dispositif. Mais encore une fois ne nous y intéressons pas trop, ou tout au moins laissons rêver les créateurs si on veut sauver les murs peints.

Michel Visteaux

Je suis tout à fait d'accord avec vous et j'adhère pleinement à vos propos. J'ai du mal m'exprimer, je n'avais pas l'intention de proposer l'institution d'un organisme supplémentaire pour régir l'élaboration des murs peints. Par contre, là où je ne suis pas entièrement d'accord avec vous, c'est sur l'existence de ce colloque. Il n'est pas inutile à mon sens que de temps à autre des gens se réunissent pour évoquer un problème en détail, ne serait-ce que pour éviter cette course poursuite, où l'on trouve d'un côté des collectivités qui s'efforcent de mettre en place toute une logistique pour effacer les magnifiques graffitis que vous évoquiez, et de l'autre des gens qui à l'inverse font une course pour au plus vite en terminer avec leurs expressions graphiques.

Il est peut-être temps, puisque des pouvoirs, des institutions, des groupes peuvent dégager des moyens, de mettre ce thème sur la place publique. Il faut donc s'efforcer que les propositions viennent de préférence de la base plutôt que des spécialistes. Voilà quel était le sens de mon interpellation.

Un intervenant

Je suis tout à fait sensible à votre intention que ce soit la base qui prenne en main ses propres affaires. Il a été beaucoup question au cours de ce colloque de « communication ». Or, je crois que la communication est aux mains de spécialistes et qu'elle est généralement institutionnelle. Un autre mot devrait être prononcé ici, celui de convivialité. La ville est prioritairement le lieu dans lequel on vit, ce n'est pas le lieu dans lequel on communique. Il me semble que ce qui va dans le bon sens aujourd'hui, — nous avons entendu hier Monsieur Poujade dire que les créations spontanées l'intéressaient —, ce qui va dans le bon sens, c'est cette acceptation de l'autre, cette tolérance qui fait que des expressions très diverses peuvent coexister dans la ville ; et que les conflits qui naissent à cette occasion puissent engendrer une meilleure compréhension de l'autre plutôt que tourner à l'affrontement.

De ce point de vue, on est dans une période très riche et qui va dans le bon sens.

Jean-François Bazin

Me permettez-vous de mettre un bémol à vos ardeurs ? Un graffiti signé est-il encore un graffiti ? Par ailleurs, s'il arrive que l'art spontané révèle des génies, il s'agit la plupart du temps d'un vandalisme qui enlaidit la ville et impose à tout un chacun des images désagréables, inopportunes... Peut-être font-elles le bonheur de l'auteur du graffiti. En revanche, elles ne contribuent pas précisément à la qualité d'un centre-ville historique. Quant au pochoir, au « taggisme » je crois, que de médiocrité pour quelques trouvailles drôles ! Il faut refaire constamment les façades pour les enlever. Prétendre qu'il faut libérer ce bonheur créateur dans les villes, que ce sera un nouveau et aimable décor urbain, me paraît excessif. Pour un Rembrandt ou un Prévost du graffiti, que de peintres ou

« taggeurs » du dimanche qui seraient mieux inspirés de décorer eux-mêmes leurs propres murs. Ce qu'ils ne font, et c'est curieux, que très rarement... Cette modestie me trouble.

M. Huisman

Cela correspond exactement à ce que j'ai dit tout à l'heure, vous dites que dans le graffiti, il y a du blé et de l'ivraie et qu'il y a des graffitis qui sont faits par des génies et qui peuvent être reconnus par la population, par des critiques d'art ou par tout un chacun, et que ces graffitis-là il faudrait à la limite les préserver. Et par contre, il y a des graffitis qui sont du vandalisme, qui sont d'un goût douteux, qui n'ont fichtrement rien d'artistique et que, vous ne l'avez pas dit, moi je le dis, peut-être on peut les laisser poursuivre, sans doute il est intéressant de repeindre en blanc.

Faisons la même chose pour les bâtiments. Il y a des architectes de génie, laissons-les construire et passons un coup de peinture blanche ou de dynamite sur ces bâtiments monstrueux qui fleurissent, et je ne parle bien sûr que de Bruxelles, je ne connais pas les autres villes. Par hasard en arrivant à Dijon, j'ai vu qu'on était en train de préparer un superbe mur peint près des Halles, j'ai ressenti qu'il enjolivait la ville, qu'il ajoutait quelque chose à ce mur, mais j'ai eu l'impression qu'au même moment on était en train, en dehors de la ville, de construire des bâtiments monstrueux et qu'on les laissait faire. Je me demande pourquoi ceux-là on les laisse faire.

Une intervenante

Je voudrais intervenir sur le laisser aller et la non protection des images du passé. Tout à l'heure on a parlé un peu des décors de façades, je trouve que c'est caractéristique dans l'Inventaire Général des Monuments Historiques en France, on ne s'occupe pas de ce patrimoine. S'il y a une fresque du XVIII^e à l'intérieur d'une église, on la prend en considération dans la mesure où elle appartient à tout le monde, elle est dans le champ public. Si elle en était extérieure, il n'y aurait aucune protection, on ne sait pas si elle devrait être protégée au titre de l'architecture, au titre du décor, il y a une espèce de flou à mon avis irresponsable qui se passe actuellement en France. Ces images font partie du tout petit patrimoine. Il y a une responsabilité à observer, à protéger certaines d'entre elles. Je trouve qu'actuellement beaucoup d'architectes en chef ne connaissent pas leur ville sur le plan friches, chaînes d'angle, etc. Ils ne peuvent citer que les choses évidentes placées par exemple sur une architecture prestigieuse. Il y a une différence entre les architectures classées et les maisons banales au niveau architectural (fermes classiques) qui peuvent cacher des images du passé, fresques ou autres, qui ne sont pas protégées.

D'autre part, pour parler du présent, il y a un aspect consommation complètement accepté par les uns et les autres. Les fresques passent... On fait un travail d'artiste, mais on utilise très souvent des mauvais matériaux, parce qu'il n'y a pas d'architectes pour dire qu'un mur doit avoir une migration d'humidité, on emploie des résines étonnantes qui sont tellement imperméables que le mur ne peut pas vivre. Il est dommage de banaliser cette situation, car il existe des savoir-faire. Ceux qui savent employer les chaux, les fresques sont prêts à travailler. Quant aux commanditaires, ils acceptent la faible durée des « belles images » qu'ils consomment. Pourtant, le désir des gens est que l'image vive, car il existe des milliers de lectures d'une image.

Michel Jantzen

Je rejoins un peu ce qu'a dit M. Visteaux tout à l'heure à propos de la base. Vous savez que la politique du Service des Monuments Historiques est l'émanation de la volonté nationale. C'est un service qui est né au XIX^e siècle, à une époque où on a ressuscité le Moyen Âge, et on s'est d'abord intéressé aux bâtiments du Moyen Âge. Depuis les choses ont bien changé. Vous parlez de responsabilité, mais la responsabilité de la base est énorme. Je crois dans la volonté et dans le mode d'expression des associations, quand il est bien

conduit. Il suffit que quelqu'un attire l'attention des services publics sur un point précis, c'est un travail de longue haleine, mais les choses peuvent changer. C'est comme ça qu'on s'est intéressé aux friches industrielles, à l'architecture rurale, à l'architecture éphémère. Vous parlez des chaînes d'angle, de tous ces aspects éphémères qui ont été laissés pour compte non seulement par les architectes, mais par les populations elles-mêmes. Pour répondre à M. Huisman, les architectes ne sont souvent qu'au bout de la chaîne, l'expression de la volonté collective. Les architectes ont une responsabilité certes très importante, mais souvent minime par rapport à tout ce qui les précède. Donc dans ce domaine, exprimez-vous, Madame, dites-le et je vous assure que vous parviendrez à des résultats.

Un intervenant

Je ne suis qu'en partie d'accord avec ce que vous dites. D'une part, le problème technique : c'est aller un peu vite en besogne que de dire que les muralistes contemporains utilisent des résines qui ne conviennent pas forcément au support prévu. Nous, on a des peintures qui ont dix ans et qui n'ont pas bougé. On fait en sorte que nos peintures soient de qualité suffisantes pour tenir le plus longtemps possible. Au-delà d'un certain degré de vieillissement, on fait un art public, on ne fait pas un art de musée, enfermé quelque part et emballé sous vide, cela veut dire qu'il est confronté à toutes les intempéries, à toutes les critiques, à toutes les personnes. Cela veut dire qu'il va mourir. Les graffitis pour moi sont éphémères, sinon ce ne sont plus des graffitis. La peinture murale meurt, parce que le mur qui est en-dessous meurt de toutes façons, et quelquefois plus vite que la peinture qui est dessus. Parce que nous-mêmes sommes mortels. La seule chose qui reste, c'est l'homme dans son sens abstrait. Donc ce qui compte pour nous, c'est la communication. En tant que plasticien, ce qui m'importe c'est plus l'efficacité d'une œuvre au moment où elle est réalisée, et dans ses années de vie, que sa pérennité en tant que telle. Lorsqu'elle est morte, on en fait une autre. S'il s'avère (vox populi, décision politique) qu'une de nos peintures doit être effacée, pour donner lieu à autre chose, cela ne me pose aucun problème. La ville meurt, et revit, et se réinvente sur sa propre pourriture en permanence. La peinture murale n'est pas sortie du musée, elle n'a rien à voir avec la toile de chevalet, c'est autre chose. Si on n'a pas cela en tête et qu'on veut faire du mur peint, on est très malheureux.

Marie-Claude Pascal, inspectrice du Vieux Dijon

Je m'insurge aussi un peu contre les propos de Madame. Je travaille depuis 20 ans maintenant pour la conservation du patrimoine, je pense qu'au contraire nous sommes à une époque où nous n'avons jamais autant fait attention au patrimoine. Parfois dans une extrême confusion, non seulement on protège autre chose que les architectures nobles, mais l'évolution des règlements d'urbanisme montre qu'on s'attache également au minuscule. C'est-à-dire à tout, la frise de petits cochons émaillés, les cadrans solaires, la moindre fontaine. Et c'est très bien. Mais on doit avoir une interrogation permanente, parce que si on est à ce point conservateurs, cela veut dire qu'on ne construit plus. Si toutes les époques précédentes avaient fait ça, nous ne devrions avoir que des maisons à pans de bois, que des cathédrales gothiques. On n'aurait pas la rue de la Liberté, on n'aurait pas la place de la Libération. Alors le respect du passé, nous qui sommes les censeurs en permanence, nous sommes d'accord, mais nous sommes obligés parfois d'ouvrir un peu de liberté et de faire réfléchir les gens. Je ne pense pas qu'il faille conserver toutes les chaînes d'angle. Je crois que nous avons une création à faire. Ce qui me désole le plus, c'est de préserver les traces du XV^e au XX^e siècle, et de me demander : que va-t-on conserver du XX^e siècle ?

Un intervenant

Juste un mot au sujet des graffitis. Je voudrais qu'on s'interroge sur le fait que, sur aucun mur peint réalisé on a

constaté l'apparition de graffitis. Je crois que c'est intéressant.

Jean-François Bazin

J'apporterais là encore un bémol. Il arrive que l'on rencontre des graffitis. Même sur le mur que vous avez vu hier, il y en a eu, et on a parfois du mal à les supprimer. Mais ce qui est vrai, c'est qu'un espace bien mis en valeur est rarement dégradé. Si tant est qu'il s'agisse de dégradations, puisqu'on nous dit que le graffiti honore la ville ! Si je ne peux pas parler de dégradations, disons que c'est une œuvre sur une autre œuvre. C'est vrai que l'espace mis en valeur est auto-protégé par sa qualité même. Nous avons très peu de dégradations sur nos murs peints.

Denise Caisso, Maire-adjoint à Poitiers

Nous pouvons constater par le contraste entre ce que nous avons vu de Los Angeles, et ce que nous voyons de France, que nous sommes tout de même dans un registre de consommation globale. Consommation du beau, mais consommation quand même. Quant à l'expression que nous regrettons si frustrante, ou existante, elle est aussi signe du terrain inculte dans lequel la population française se trouve. Je pense aussi bien aux jeunes qu'aux moins jeunes. Par rapport aux arts, nous sommes un peuple qui devient de plus en plus inculte. La deuxième chose que je voulais dire est différente, j'ai trouvé ce colloque intéressant par la rencontre de gens qui sur le terrain s'ignorent ou sont souvent antagonistes. Nous avons eu la chance d'entendre architectes, administrateurs, artistes, publicitaires. Pour moi, cela a été passionnant. Je suis ravie d'avoir entendu le monde des publicitaires nous dire leurs ambitions, leurs débuts de réalisations d'aujourd'hui. Il y a parfois un contraste entre ce que nous entendons et ce que nous vivons sur le terrain dans une ville de province où souvent l'environnement se bat avec le monde publicitaire. Alors je me réjouis de pouvoir emporter de ce colloque des espoirs, que des complémentarités face à la beauté et à l'environnement de nos villes puissent se faire jour.

Patrick Commecy, directeur artistique à la Cité de la Création

Un petit mot pour répondre à la première partie de votre propos qui me touche de près. J'en profite pour m'excuser, nous avons changé le thème de la communication (Cité de la Création) qui était prévue « Echanges artistiques franco-mexicains ». Il est vrai qu'on a fait une vingtaine de peintures murales à Mexico. Je connais donc un peu la peinture de ces pays-là. Il y a une volonté d'un discours parfois politique, parfois social. La peinture murale est utilisée comme un moyen d'expression d'un artiste ou d'un groupe. Il y a quelque chose de volontairement provocateur dans ces peintures. Le phénomène est différent en France. On vit dans une démocratie, c'est vrai que parfois les peintures peuvent paraître trop décoratives, trop anodines, sans contenu suffisamment fort. Mais l'excès inverse serait d'appliquer les règles de la peinture de chevalet à la peinture murale. Une peinture murale est directement publique. Rien ne serait plus dangereux qu'un artiste qui ne parlerait que de son problème personnel sur 100, 200 ou 1000 m², dans la mesure où les gens qui sont en face sont directement concernés. Là, on rejoint le problème de tous les gens qui travaillent dans la ville. Entre les deux extrêmes, il faut être très prudent. C'est ce qui peut expliquer la prudence de certaines peintures qui tiennent compte des personnes à qui elles sont destinées.

Jean-François Bazin

Si les murs ont des oreilles, elles ont dû leur tinter depuis un jour et demi. Je regrette qu'aucun mur ne soit venu dire ce qu'il en pensait. A défaut du mur qui pourrait dire ce qu'il aime ou n'aime pas avoir sur le dos, c'est notre regard qui décide de tout. Comme personne ne m'oblige à avoir le regard de M. Jantzen ou de telle ou telle autre personne dans cette salle, chacun est donc libre d'aimer ou de ne pas aimer, et on en reviendra toujours à cela. En revanche, la création n'est pas libre, elle l'est quand elle est à l'origine d'un graffiti sauvage, elle l'est, mais elle est répréhensible du fait même de la

loi ou de la propriété d'autrui, indépendamment même du goût. Elle l'est quand le graffiti est plus ou moins intégré à la société. Et elle l'est partiellement sinon plus du tout, lorsqu'il y a commande. Tous les décors muraux que nous avons vus relevaient d'une commande soit publique, soit privée. C'est donc dans cette perspective que nous devons nous situer. Nous parlons de la ville ancienne, personne n'est hostile a priori au mur peint dans la ville ancienne. C'est déjà un pas en avant, car certains puristes il y a quelques années auraient considéré que, sauf dans les villes où le mur peint est une tradition depuis longtemps, il n'y avait pas lieu d'y intégrer le mur peint. Lorsque nous nous sommes posés le problème de la rue Jean-Jacques Rousseau, nous nous sommes demandés ce qu'allait dire l'Architecte des Bâtiments de France, si cette idée serait bien accueillie. Ne fallait-il pas recourir à une image un peu classique pour ne pas trop le heurter ? Finalement, M. Marouzé a été un excellent partenaire dans cette affaire, mais la Ville a eu peur de sa réaction. C'est donc déjà une bonne chose d'être d'accord sur le principe. Il est vrai que la ville ancienne n'appartient pas seulement à ses habitants, ou à sa « base » comme on l'a dit, mais aussi à tout le monde, à une culture. Bruges, Dijon, Florence appartiennent aux Européens, et peut-être à tous les citoyens du monde. A partir de là, est-ce qu'on a le droit de faire n'importe quoi n'importe où ? Vraisemblablement non. Cette intolérance s'impose inévitablement... Une fois que le mur va s'écailler, on se dira c'est dommage, il faut garder le même décor. Même ceux qui y ont été initialement hostiles s'y seront attachés, parce que chacun sait que le mauvais goût d'aujourd'hui devient le bon goût de demain.

Le mur peint est parfois confié à des artistes incertains même s'ils sont convaincus d'être des artistes de qualité indiscutée. C'est une de ses faiblesses. Lorsqu'on titillait un peu hier les publicitaires, les afficheurs professionnels, on ne voulait pas

leur dire qu'ils étaient incapables de réaliser du bon art, mais parfois ils s'adressent à des gens qui ne sont pas les meilleurs. Puis nous avons aussi fait un appel du pied non dissimulé au mécénat ou à des formes de publicité où l'emblème, la marque, le produit restent discrets de façon à ne pas être insupportable, où la qualité du sujet, du motif, de l'œuvre honore à la fois la société qui la finance, l'afficheur, l'artiste ainsi que les yeux du public. Par des exemples nombreux, on a vu que c'était possible, et qu'on peut faire de la bonne publicité avec d'authentiques artistes et pour la satisfaction du public. Or on sait qu'un mur peint coûte cher, un beau mur peint comme toute belle œuvre, nécessite des travaux d'approche, des techniques, des échafaudages, des artistes et leurs collaborateurs, des concours ; tout cela a un coût. Il est évident que tout le monde ne peut pas se l'offrir. Si nous souhaitons que des murs peints ornent les villes, il faut que les collectivités sachent se les offrir, ou que les privés aident à les faire. Les procédures de concours, de sélection, de choix doivent être améliorées pour que les authentiques artistes puissent s'exprimer et qu'ils soient connus et reconnus comme tels. En effet, le mur peint de la place Garibaldi a donné lieu à d'innombrables esquisses de l'artiste et l'approche du choix est intéressante. Pourquoi a-t-on choisi la version du trompe-l'œil qui est rassurante et calme par rapport à une vision plus bousculée ou bousculante de notre décor urbain ? De la même manière le mur peint que nous allons inaugurer a donné lieu à 25 esquisses, certaines très différentes de celle qui a été retenue. Quel cheminement adopter ? Les exemples de Berlin, de la Californie montraient un humour simple et populaire que les murs peints français ont rarement, peut-être par excès de sagesse. Cette expression libre que le mur peint transmet naturellement nous effraie un peu, hors événements exceptionnels, puisque maintenant on vend les affiches et même les pavés de mai 68, en salle des ventes. L'art instantané devient un jour art consacré.

Achevé d'imprimer sur les presses de Copédith

Avril 1991

Dépôt légal n° 3566