

La transmission d'un objet d'étude marginal : le cas du muralisme latino-américain contemporain dans les manuels scolaires français de Langue Vivante Étrangère : Espagnol

Caroline PREVOST

Université Bordeaux Montaigne – Ameriber

Résumé : En France, on remarque, depuis 2019, un intérêt grandissant de la part des équipes pédagogiques de Langue Vivante Étrangère : Espagnol pour le muralisme contemporain, un objet d'étude qui demeure marginal dans le domaine de l'histoire de l'art. Le manuel scolaire étant un outil de la transmission qui fait communément autorité dans l'espace académique et institutionnel, nous avons donc mené une étude comparative de 41 ouvrages de l'enseignement secondaire afin de mesurer leur contribution à l'identification, à la reconnaissance et à la valorisation du mouvement latino-américain.

Mots-clefs : Muralisme, Pédagogie, manuels scolaires, Amérique Latine

Resumen: En Francia, desde 2019, existe un interés creciente por parte de los equipos docentes de *Langue Vivante Étrangère : Espagnol* en un objeto de estudio que sigue siendo marginal en el campo de la historia del arte, a saber el muralismo contemporáneo. Dado que el libro de texto es una herramienta de transmisión que suele ser autoridad en el espacio académico e institucional, realizamos un estudio comparativo de 41 libros de enseñanza secundaria para medir su contribución a la identificación, el reconocimiento y la valoración del movimiento latinoamericano.

Palabras clave: Muralismo, Pedagogía, Libros de texto, América latina

Abstract: In France, since 2019, there has been a growing interest on the part of *Langue Vivante Étrangère : Espagnol* teaching teams in contemporary muralism, an object of study that remains marginal in the field of art history. As the textbook is a commonly authoritative tool of transmission in the academic and institutional space, we therefore conducted a comparative study of 41 secondary school books in order to measure their contribution to the identification, recognition and valorisation of the Latin American movement.

Keywords: Muralism; Pedagogy; Textbooks; Latin America

Introduction

Les muralistes latino-américains du XXI^e siècle interviennent dans leurs espaces urbains et ruraux, s'inscrivant dans le sillage d'une tradition artistico-politique initiée il y a plus d'un siècle, par leurs prédécesseurs mexicains. Rappelons qu'en 1921, alors qu'il est contractualisé par le secrétaire de l'éducation publique José Vasconcelos, le Dr Atl réalise la première œuvre murale à Mexico sur les parois de l'escalier et du cloître du Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, donnant naissance à un mouvement dont la portée devient, dès les années 1930, continentale. Deux ans plus tard, en 1923, le mouvement affirme ses lignes directrices, aussi bien esthétiques que politiques, avec la rédaction du *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* qui circule plus largement en 1924 avec sa publication dans le second numéro de la revue *El Machete*. Particulièrement sévères envers la classe bourgeoise de l'époque, les artistes signataires, que sont David Álfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto et Carlos Mérida, revendiquent un art populaire, pédagogique et social qui se veut le projecteur d'une identité nationale nourrie des cultures originaires :

El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. (Siqueiros *et al.* 1924)

Malgré l'essor de ce muralisme mexicain qui suscite, encore aujourd'hui, le vif intérêt des historiens¹, des curateurs et des commissaires d'art², la mésentente et les désaccords qui surgissent entre les artistes et avec les autorités dirigeantes³ de l'époque accélèrent le déclin du mouvement sur le sol national ; constat que relèvent notamment Armando Pereira et Claudia Albarrán dans leur ouvrage *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo 1947-1968* :

¹ Voir, entre autres, les travaux de Claudia Albarrán et Armando Pereira, de Serge Fauchereau, de Barbara Haskell et de Xavier Treuiller-Schlachter.

² En 2016, le Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires a notamment organisé un cycle de visites guidées, de conférences et d'ateliers autour de l'exposition « Orozco, Rivera, Siqueiros. La exposición pendiente y La conexión sur » afin de mettre en avant la production des trois « grands » muralistes mexicains.

³ À cette époque, les représentations de personnes indigènes font notamment débat.

En 1940, el muralismo mexicano – Siqueiros, Rivera y Orozco – había producido ya la parte medular de su obra y empezaba a perder terreno frente a otras manifestaciones pictóricas de carácter marcadamente vanguardista. Ya para entonces, pero sobre todo durante el sexenio de Miguel Alemán, el muralismo había perdido toda la fuerza de su retórica, que en el Manifiesto del Sindicato de Artistas Revolucionarios proponía [...] y había devenido un arte puramente decorativo: ornamente insulso en los muros de edificios públicos u hoteles de lujo, su mensaje revolucionario había quedado reducido a una mera fraseología huera y sin sentido, a una imagen fría y hierática que ya no le decía nada a nadie (Pereira et Albarrán 2006 : 18).

La circulation du manifeste et des artistes eux-mêmes en Amérique Latine et aux États-Unis assure toutefois la sauvegarde du mouvement qui s'enracine sur de nouveaux territoires. L'exil de Siqueiros dans la Ville Autonome de Buenos Aires en 1933 marque notamment le début d'un muralisme argentin, par la suite affilié à l'activisme syndical des ouvriers et des travailleurs péronistes. La création des brigades muralistes au Chili (Brigada Elmo Catalán, Brigada Ramona Parra, Brigada Cecilia Magni) accompagne, quant à elle, la campagne présidentielle de 1963 tandis, qu'au Nicaragua, les fresques surgissent à partir de 1979, en pleine révolution sandiniste. En d'autres termes, et comme l'atteste la diversité géographique des travaux menés sur le sujet⁴, le projet muralistique, initialement pensé par les Mexicains, s'internationalise au cours du XX^e siècle.

Si l'existence d'un muralisme latino-américain est incontestable, l'identification d'un mouvement renouvelé à l'époque contemporaine est loin de faire l'unanimité parmi les chercheurs. Une telle filiation est notamment remise en question par la critique d'art mexicaine Raquel Tibol (2007) qui refuse d'observer toute forme de continuités esthético-politiques entre l'œuvre des « grands » muralistes mexicains du XX^e siècle et ceux d'aujourd'hui :

A más de siete décadas de haber surgido la corriente pictórica del "Muralismo Mexicano", México no ha dado grandes exponentes como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros [...]. Hoy hay jóvenes que se dicen continuadores del muralismo mexicano, para ser un continuador tendrían que tener la inhibición de Rivera, el temperamento expresionista de Clemente Orozco, el sentido experimental y profundo de Siqueiros y la capacidad creativa y vanguardista de Rufino Tamayo. A la fecha no conozco a ninguno de "estos" muralistas que se dicen continuadores del muralismo.⁵

Pourtant, les artistes contemporains, tels que Leopoldo Hernández Castellanos, Julio Carrasco Breton et Diego De Luca, s'efforcent, par le biais de leur pratique, par la rédaction de textes et par leurs prises de parole autoréflexives, à démontrer que « *¡El muralismo*

⁴ Voir, entre autres, les travaux de Cynthia Arvide, d'Olivier Dabène et de Verónica Capasso.

⁵ « Lamentan decadencia de Muralismo Mexicano ». (2007, 22 octobre). *El Universal*.
<https://archivo.eluniversal.com.mx/notas/456560.html>

va⁶! ». Le *Congreso internacional a 100 años del Muralismo Mexicano*⁷, qui a réuni plus de 40 muralistes latino-américains en 2021, a notamment abouti à la rédaction d'un manifeste collectif qui réaffirme la pérennité du mouvement :

Este año se cumplen 15 años del nacimiento de nuestro nuevo Movimiento de Muralistas Mexicanos (MMM) como una continuidad del movimiento histórico con la participación de ya cuatro generaciones de muralistas en México, desde los discípulos de los grandes muralistas hasta la generación de jóvenes que actualmente comienzan a hacer del muralismo su ruta. [...] Por eso hoy, a cien años del nacimiento del muralismo mexicano, los muralistas manifestamos que: ¡EL MURALISMO SIGUE VIVO Y VIGENTE!⁸

Quelques travaux universitaires ont également participé, au cours de ces dernières années, à l'identification, à la reconnaissance et à la valorisation du muralisme contemporain en Amérique Latine. On peut notamment mentionner les contributions de Soledad Lencinas et Víctor Alfonso Melara Chávez (2007), de Verónica Capasso (2010) ou encore de Leopoldo Hernández Castellanos (2015) qui déclare dans sa thèse de doctorat : « *Y es en estas dinámicas donde el muralismo no solo NO desaparece sino que se diversifica, se trabaja [...] desde todos los ámbitos desde la calle, el museo, el recinto oficial, etcétera.* » (Castellanos 2015 : 54).

Malgré ces apports significatifs, la bibliographie de référence reste pauvre et on remarque qu'elle se limite bien souvent au champ scientifique hispanophone. Les travaux portant sur la production contemporaine se font, en effet, extrêmement rares dans le monde de la recherche francophone qui s'est davantage penchée sur les pratiques urbaines étatsuniennes telles que le graffiti. À ce manque d'intérêt académique, s'ajoute un manque de reconnaissance institutionnelle. Le muralisme étant une pratique issue du militantisme et de l'autogestion, les artistes ne bénéficient pas toujours d'un soutien univoque de la part des secrétariats et des ministères de la culture. En atteste la faible quantité de subventions octroyées aux muralistes⁹ mais aussi les nombreux cas de censure municipale. Toutes ces raisons nous portent à croire que le mouvement est loin de jouir, à l'heure actuelle, d'un pouvoir d'autorité aussi bien académique qu'étatique infaillible.

⁶ Il s'agit du slogan du *Congreso internacional a 100 años del Muralismo Mexicano*.

⁷ L'évènement a été organisé par le Movimiento de Muralistas Mexicanos (MMM) en collaboration avec l'Instituto Tecnológico de Tláhuac III de Mexico et s'est tenu en ligne du 29 mars au 4 avril 2021.

⁸ MMM. (2021). *Manifiesto Movimiento de Muralistas Mexicanos a 100 años del nacimiento del muralismo en México*. [Publication Facebook].

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=5644235602268851&set=g.265207923983535>

⁹ Lors du *Primer encuentro virtual de muralismo y arte público*, organisé par le Salvadorien Isafías Matta et l'Argentin Fernando Calzoni en août 2020, les artistes latino-américains exigeaient qu'au moins 1% des dépenses budgétaires liées à la culture soient réservées à la pratique murale.

Pour convaincre de la recevabilité de leur projet, les muralistes n'hésitent donc pas à se placer sous le patronage de leurs prédécesseurs dont la légitimité n'est plus à prouver. Ils appliquent notamment certains concepts développés par les artistes pionniers¹⁰ et ont recours, dans leurs compositions, à l'intericonicité¹¹. Enfin, certains artistes comme les membres du collectif argentin Red Sudakas revendiquent clairement leur appartenance à la tradition continentale :

Nosotros claramente nos sentimos herederos de una historia del muralismo, que tiene que ver con el muralismo mexicano de principios del siglo pasado y también con los movimientos muralistas que florecieron en la Argentina entre los sesenta y los setenta. Así como Siqueiros estuvo en la Argentina y compartió debates y muros con muchos argentinos, lo mismo pasó con integrantes del grupo Espartaco en Chile, y de esas historias está llena nuestra América. En los últimos veinte años, nosotros creemos que nuevas generaciones de muralistas a lo largo de Latinoamérica creció construyendo lazos colectivos y enriqueciéndose de las experiencias colectivas, eso explica en parte la alta producción mural y lo que podría llamarse una "renovación" de la tradición muralista.¹²

Alors, comment transmettre un objet d'étude qui demeure, malgré les quelques récents travaux mentionnés, en marge du débat scientifique ? Quels supports pédagogiques et quels outils méthodologiques sont utilisés afin de valoriser ce patrimoine culturel et populaire dont le caractère éphémère le rend d'autant plus vulnérable ?

Présentation du corpus

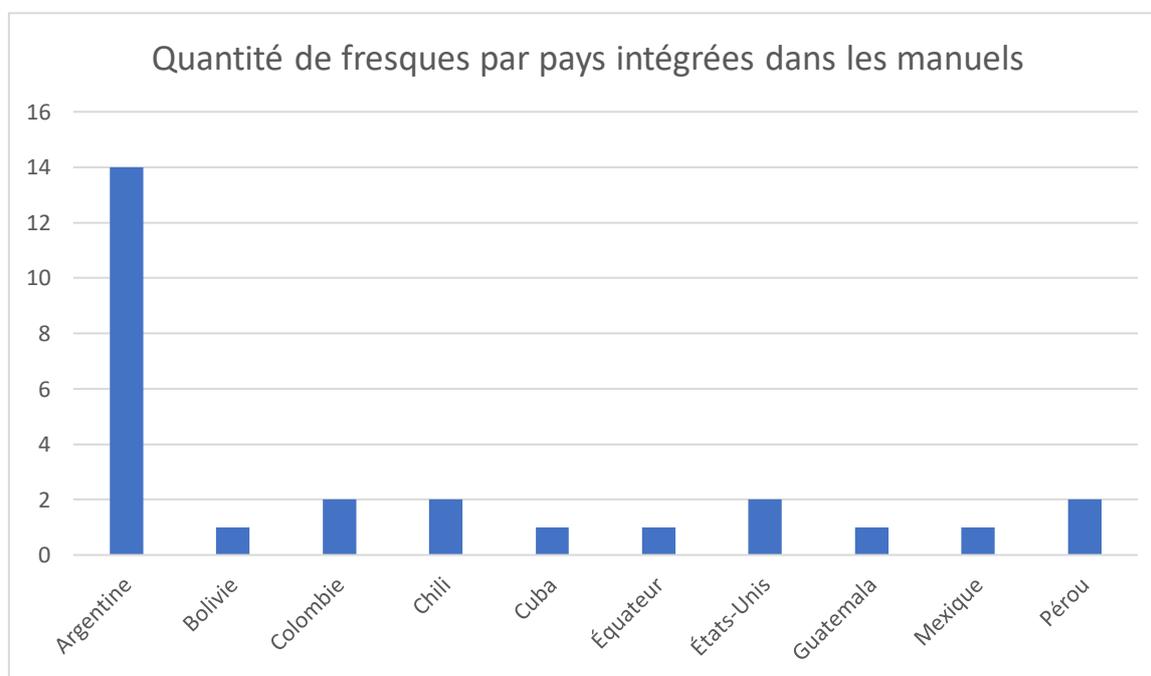
En France, on remarque, depuis 2019, que les équipes pédagogiques de Langue Vivante Espagnole (LVE) s'intéressent particulièrement au muralisme contemporain en intégrant un vaste corpus de fresques latino-américaines dans les manuels scolaires. Défini par le dictionnaire de la langue française (Littre) comme le « titre de certains livres ou abrégés qu'on doit toujours avoir, pour ainsi dire, à la main, et qui présentent l'essentiel des traités longs et étendus écrits sur la matière », le manuel est un manuscrit qui fait autorité dans une discipline. Il s'agit d'un support de référence mis au profit de la transmission de connaissances. Il nous semblait donc intéressant de mener une étude comparative sur une sélection de 41 manuels scolaires du secondaire (collège et lycée) dans le but de dresser

¹⁰ On peut notamment mentionner le concept de « poliangularité » développé par David Alfaro Siqueiros qui consiste à projeter, dans l'espace de réception, un spectateur mobile qui doit, par conséquent et quelle que soit sa position, avoir accès à la totalité de l'œuvre sans que les volumes ne soient altérés.

¹¹ Reproduction d'une partie ou de la totalité d'une œuvre dans une nouvelle création.

¹² Entretien réalisé le 2 octobre 2019 avec le collectif argentin Red Sudakas dans le cadre du travail de recherche doctorale.

une synthèse du traitement du mouvement dans l'espace académique français. Après avoir écarté les ouvrages qui ne comportaient aucune composition murale, nous avons fait le choix de conserver les manuels de la seconde et du cycle terminal (première et terminale). L'analyse quantitative s'est ainsi poursuivie avec 15 livres publiés chez 7 maisons d'édition que sont Nathan, Hatier, Hachette Éducation, Bordas, Magnard, Didier et Belin éducation, entre 2013 et 2019¹³. Nous avons, au total, relevé 38 fresques contemporaines parmi lesquelles 4 sont reproduites plusieurs fois. Le corpus est donc constitué de 34 œuvres inédites peintes dans 11 pays américains (Argentine, Bolivie, Colombie, Chili, Cuba, Équateur, États-Unis, Guatemala, Mexique, Pérou) et 1 pays européen (France). Nous avons effectivement fait le choix de privilégier la nationalité de l'artiste et non le lieu de création ; les muralistes étant régulièrement invités à peindre à l'international. Une composition réalisée en Europe par un artiste latino-américain est donc, selon nous, un apport tout aussi viable au projet artistico-politique continental. Enfin, mentionnons que nous n'avons pas été en mesure d'identifier la localisation de 6 compositions. Ci-suit, un graphique, fruit de cette analyse quantitative illustrant la proportion de fresques peintes dans chaque pays mentionné.



En gardant bien à l'esprit que notre analyse ne peut être exhaustive, nous avons cherché à comprendre comment les équipes de direction pédagogique des manuels scolaires

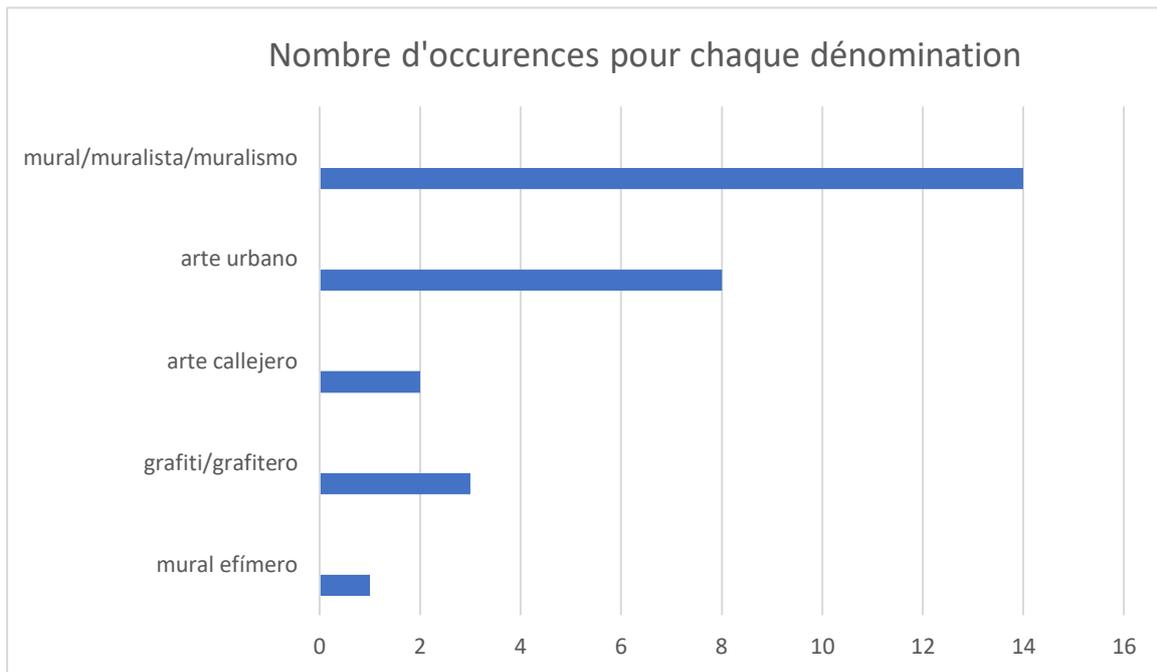
¹³ Les références des manuels sont reportées en fin d'article.

contribuaient à la transmission d'un phénomène artistique qui ne peut être décontextualisé de l'espace-temps dans lequel il est produit. En effet, face à un public français, dont l'héritage culturel ne les conditionne *a priori* pas à recevoir, de façon optimale, ces œuvres latino-américaines, quels outils pédagogiques sont convoqués ? Enfin, en présence d'un mouvement récent et peu étudié par les chercheurs, les auteurs des manuels parviennent-ils à proposer une approche uniforme du muralisme contemporain ?

Afin d'esquisser quelques éléments de réponse, nous nous intéresserons, tout d'abord, aux enjeux de la construction d'une autorité terminologique qui repose, dans les manuels scolaires, sur le choix de certains vocables destinés à désigner les œuvres du XXI^e siècle. Ensuite, nous nous pencherons sur les modalités de transmission du muralisme contemporain et donc sur l'expérience esthétique potentiellement vécue par le lycéen français. Nous poursuivrons l'analyse en soulevant les limites de l'archive iconographique élaborée par les équipes pédagogiques. Nous nous demanderons notamment en quoi elle peut être un frein à la légitimation du mouvement et à la qualité de sa transmission.

En quête d'une autorité terminologique

Identifier un phénomène, c'est tout d'abord lui attribuer un signifiant. L'être humain se distinguant par sa nécessité absolue de projeter dans son espace mental le monde référentiel qui l'entoure, il lui est nécessaire de nommer les choses afin de les comprendre, de les interroger voire de les questionner, que ce soit de manière individuelle ou collective. Si nous avons employé, dans cet article, l'expression « muralisme contemporain », partant du postulat que les artistes actuels réactivent une tradition continentale qui fait autorité, on remarque que les auteurs des manuels scolaires n'ont pas toujours recours à ce vocable d'origine hispanophone. Ils convoquent, en effet, une diversité d'appellations, dont le nombre d'occurrences est recensé ci-dessous.



Le terme « *mural* », ainsi que ses dérivés « *muralista* », « *muralismo* », demeure majoritaire, ce qui semble valider notre hypothèse de départ, à savoir que les artistes contemporains s'inscrivent dans le sillage des générations antérieures dont la production fait pleinement autorité. En revanche, les vocables « *arte urbano* » arrivent en deuxième position, ce qui nous amène à examiner avec attention cette proposition. La charge sémantique de la dénomination nous indique qu'il s'agit d'œuvres produites en contexte urbain, autrement dit exposées dans les villes. Si cela est vérifiable dans le cas du muralisme contemporain, on ne peut omettre les compositions peintes dans les espaces reculés, ce qu'Anne Puech (2014) relève de façon très éclairante dans sa thèse de doctorat. Après avoir rappelé que l'art urbain renvoie originellement à l'architecture et au paysagisme, se rapprochant davantage de l'urbanisme ou de l'« *urban design* » que des arts de rue, elle pointe les limites¹⁴ de l'adjectif « urbain » qui « fait référence à la ville, alors que nous savons que certains artistes interviennent dans des milieux ruraux » (Puech 2014 : 4). Ensuite, « *arte callejero* » semble être une alternative intéressante dans la mesure où elle annule cette opposition empirique entre les centres urbains et périphériques. Néanmoins, son caractère générique renvoie davantage à une famille de productions artistiques au sein de laquelle nous pourrions inclure une multiplicité de techniques telles que le graffiti, le pochoir ou le collage. Elle manquerait donc de précision.

¹⁴ À noter que les mêmes problématiques émergent en espagnol, avec la dénomination « *arte urbano* ».

Quant au terme « *graffiti* », il ne nous paraît pas convaincant voire incorrect dès lors qu'il s'agit d'une pratique issue du mouvement *Hip-hop* nord-américain, dont l'essor s'observe dans les années 1960-1970 à Philadelphie puis à New-York et qui se caractérise par une exploration stylistique du lettrage. Qu'il se décline en *tags*, en *throw-up* ou en pièces, le graffiti est par ailleurs une signature qui se fait dans la clandestinité. Or, si les muralistes contemporains s'affilient, en partie, aux traditions des écritures urbaines, en intégrant des légendes dans leurs compositions, celles-ci demeurent figuratives. De plus, qu'en est-il des fresques peintes dans un cadre institutionnel, lors de festivals par exemple ou de projets municipaux ? Ainsi, qualifier de « *graffiti* » la fresque monumentale de l'Argentin Alfredo Segatori, qui ne comporte aucune inscription lettrée et qui a été soutenue par le gouvernement de la ville de Buenos Aires, s'avère contradictoire. La confusion vient probablement du fait que l'artiste a eu recours à la bombe aérosol, outil initialement inséré dans l'espace public par les graffeurs mais aujourd'hui largement utilisé par les muralistes également. Enfin, il suffit de se rendre sur le profil Instagram de l'artiste pour observer que Segatori se définit lui-même comme un « *Muralista de la City Porteña* » et non comme un « *grafitero* ». Relevons, pour terminer, qu'au sein d'une même séquence voire d'une même description, différentes appellations sont employées tels des synonymes : « *Un muralismo mexicano contemporáneo [...] sitúa el arte urbano en la historia artística de México* », (Clemente et Laffite 2019 : 118), donnant lieu à de véritables imprécisions terminologiques. Il semblerait que celles-ci ne soient autres que le reflet d'un débat scientifique hétérogène mais aussi d'opinions diverses au sein de la communauté artistique. À titre d'exemple, Leopoldo Hernández Castellanos, dont le discours tente de déconstruire les sophismes que cristallisent certaines appellations, explique lors du *Congreso internacional a 100 años del Muralismo Mexicano* :

Primero habría que hacer una aclaración que es pertinente en el sentido en que hay una diferencia entre el muralismo actual, el grafiti y el arte urbano. Si bien el arte urbano y el grafiti son vertientes del muralismo, son rutas distintas, aunque compartamos el espacio público y una gran hermandad con los artistas urbanos y el grafiti [...] es decir no hay una pugna que nos mantenga alejados o en conflicto sino que no todo lo que se pinta en un muro es muralismo, no todo lo que se pinta en un muro es grafiti y no todo lo que se pinta en un muro es arte urbano. Esto tiene que ver muchísimo con la participación y la intervención de las instituciones, de muchos lamentablemente académicos y muchos artistas que quieren meter todo en el mismo saco. Sí hay una diferencia, sí hay distintas rutas que no están peleadas pero las cosas tienen su nombre.¹⁵

¹⁵ Intervention de Leopoldo Hernández Castellanos lors du « *Congreso internacional a 100 años del Muralismo Mexicano* », le 29 mars 2021.

Enfin, nous avons volontairement distingué la première série lexicale « *mural/muralista/muralismo* » de la dernière occurrence mentionnée dans le graphique, à savoir « *mural efímero* ». Bien que la distinction réside dans le simple ajout d'un adjectif, elle véhicule une charge sémantique supplémentaire et donc un nouveau postulat qui consisterait à penser que l'art mural ne pourrait être pérenne. Or, cette prise de position nous semble discutable. S'il est certain que l'on ne peut nier la vulnérabilité d'une œuvre créée dans un contexte urbain – celle-ci pouvant être recouverte d'un nouvel acte créatif ou endommagée par des conditions météorologiques défavorables –, l'existence même de réflexions collectives autour de la recherche d'outils et de matériaux favorisant la conservation et la restauration des fresques¹⁶ démontre les limites de l'appellation suggérée. Aujourd'hui, les artistes appliquent quasi systématiquement des protecteurs comme le vernis et se tournent vers des techniques à l'image de l'*esgrafiado*¹⁷ et de la mosaïque qui offrent aux compositions murales une résistance de haute qualité. L'évanescence n'est donc pas une caractéristique absolue du muralisme contemporain. Avec l'expression « *mural efímero* », les auteurs du manuel scolaire semblent se référer davantage à une culture urbaine liée au graffiti ou au pochoir ; des pratiques qui, au contraire, revendiquent leur caractère éphémère.

Nous l'aurons compris, la dénomination permet aussi bien aux historiens de l'art qu'aux muralistes de s'affilier à un projet générationnel, de revendiquer un lignage artistique ou, au contraire, de s'en affranchir sur certains aspects. L'exercice de désignation facilite, par ailleurs, la transmission de l'objet d'étude. Néanmoins, comme nous venons de l'exemplifier, il s'agit d'un long processus qui peut également déboucher sur un manque d'harmonisation lexicale qui vient alors complexifier la quête de l'autorité.

¹⁶ On peut notamment mentionner la thématique de la table ronde qui s'est tenue le 30 mars 2021 lors du « *Congreso internacional a 100 años del Muralismo Mexicano* » et qui avait pour titre « *Muralismo, academia, investigación, restauración y patrimonio* ».

¹⁷ La technique de l'*esgrafiado*, particulièrement développée en Argentine, consiste en une superposition de couches de ciment pigmenté. Les couleurs diluées sont respectivement le noir, le bleu, le vert, le rouge, l'ocre, le blanc et chaque application de matière doit respecter une épaisseur d'un centimètre. Une fois l'opération terminée, il ne reste plus qu'à racler les couches d'enduits encore fraîches pour révéler la couleur souhaitée.

Quelle expérience esthétique pour l'élève-spectateur ?

Dès l'école primaire, l'élève français est encouragé à développer ses facultés cognitives avec l'apprentissage des « fondamentaux », à savoir la lecture, l'écriture et les mathématiques. Le ministère de l'Éducation nationale constitué sous la présidence d'Emmanuel Macron (2017-2022 / 2022-2027) entend, à ce propos, faire de la lecture sa « grande cause nationale ».

Jusqu'à l'été 2022, des initiatives destinées à favoriser l'apprentissage et la pratique de la lecture à tous les âges, et notamment par les écoliers, collégiens et lycéens, sont menées.

La maîtrise de la lecture est essentielle à la réussite de la scolarité. L'École a pour mission de permettre à tous les enfants de lire d'une manière fluide. C'est le préalable nécessaire pour développer le goût de la lecture.¹⁸

Déchiffrer des phonèmes, associer une entité graphique à un signifiant ou encore corréler un signe à son signifié sont autant de compétences que le citoyen adulte se doit de maîtriser afin de prendre part à la vie en communauté. Or, la ville contemporaine, espace géographique mais aussi lieu de cette sociabilité, est précisément construite de sorte à accueillir des passants alphabètes. Qu'il s'agisse d'informations textuelles logées dans les panneaux positionnés sur la voie, dans les affiches publicitaires placardées sur les arrêts de bus ou dans les pancartes des magasins, les aptitudes en lecture du citoyen sont sans cesse sollicitées. Henri Lefebvre affirme notamment que la ville est un « système sémantique, sémiotique ou sémiologique » (Lefebvre 2009 : 53) tandis que Bernard Lamizet déclare que « lire la ville, c'est constituer l'espace urbain en espace sémiotique : c'est, en d'autres termes, une façon de l'habiter, c'est-à-dire d'en assumer les médiations » (Lamizet 2022 : 79). Le passant dépourvu de ces compétences demeurerait, en ce sens, en marge de la vie urbaine où se construisent les rapports sociaux, où s'organisent les débats politiques et où circulent les marchandises.

À l'inverse, les habitants d'une ville ne semblent pas être conditionnés pour le décodage d'œuvres artistiques. Dans l'imaginaire collectif, la création est hébergée par des espaces muséaux ou des galeries, autrement dit des lieux fermés qui se veulent, *de facto*, discriminants. Comme l'expose Pierre Bourdieu, dans son ouvrage *L'amour de l'art : les musées et leur public* (1966), seules les classes sociales moyennes et aisées fréquentent ces sites culturels qui exigent un récepteur instruit capable de comprendre le contenu

¹⁸ Ministère de l'Éducation Nationale et de la Jeunesse. *Les nuits de la lecture* : <https://www.education.gouv.fr/les-nuits-de-la-lecture-9968>

artistique mis à sa disposition. De même, n'oublions pas que le facteur économique réduit l'accès aux musées à certains groupes sociaux. Même si certains centres culturels cherchent à gommer ces inégalités, en réduisant les tarifs voire en promouvant l'organisation d'évènements gratuits, demeure ce sentiment de non-appartenance à une classe cultivée qui se voudrait plus légitime que les autres à se mouvoir dans les espaces artistiques.

En occupant les villes de manière créative et en déplaçant l'art aux espaces publics, les muralistes repensent donc les lieux d'exposition et de réception ainsi que les modalités de transmission établies par les goûts dominants. Si le visiteur d'un musée est invité à performer, au mieux, le rôle d'un récepteur curieux d'accéder à un savoir détenu par l'institution, il est encouragé à adopter une posture créative et citoyenne dans l'espace public. La relation verticale qui s'instaure habituellement entre l'œuvre, l'artiste et le spectateur est déconstruite au profit d'une expérience collective et participative. Le passant peut ainsi échanger voire peindre avec le muraliste. S'il le désire, rien ne l'empêche non plus de contempler l'œuvre sans limite de temps ; de mobiliser l'ensemble de ses facultés sensorielles, en établissant par exemple un contact tactile avec l'œuvre et, dans le cas d'un sujet de société clivant, il est invité à prendre part au débat public, à tel point que dans certains cas, il n'hésite pas à exprimer son désaccord en recouvrant la fresque initiale d'un graffiti ou d'un pochoir contestataire. Autrement dit, un ensemble d'actions qui ne sont pas permises au sein de l'espace muséal. En conséquence, le potentiel créateur du spectateur est rendu légitime et remet en question, par là même, l'autorité traditionnellement concédée à l'artiste. Le muralisme se rapprocherait, en ce sens, de ce que Paul Ardenne nomme un « art contractuel » et qu'il définit comme une « réalisation où l'intersubjectivité se révèle mécanisme de création » (Ardenne 2002 : 181).

Bien que le projet des muralistes semble idéal d'un point de vue social, il faut mentionner que certains riverains ne parviennent pas à assumer le statut de récepteur précédemment décrit. Leur itinéraire, bien souvent rythmé par la frénésie de la vie urbaine et l'organisation néolibérale de la ville, les invite à adopter un rôle de consommateur. Dans ces cas-là, la cocréation à laquelle aspirent les muralistes, qui projettent dans la rue un spectateur actif et collaborateur, s'avère être une ambition utopique (Híjar 2000). L'enjeu, pour les praticiens, est donc de (ré)éduquer les facultés perceptives des passants.

S'il incombe aux artistes d'endosser eux-mêmes ce rôle de pédagogue, on peut s'interroger sur la formation des citoyens, dès leur plus jeune âge, à la lecture des images. Pourquoi le déchiffrement de données textuelles semble être acquis par la majorité des individus¹⁹ tandis que la réception d'une composition picturale cause davantage de difficultés ? Certaines séquences construites dans les manuels scolaires invitent l'élève à observer les « particularités stylistiques des œuvres » (Panofsky 1969 : 47), ce qui relève, selon la méthodologie développée par Erwin Panofsky, de l'analyse iconographique. Afin de guider au mieux le lycéen, les auteurs des livres pédagogiques recensent un ensemble de données techniques et plastiques qui participent à l'enrichissement d'un vocabulaire iconique. Ainsi, nous apprenons que l'œuvre *El muro de la memoria* de l'Argentin Martín Ron, dont la vraisemblance avec le référent est saisissante, s'inscrit dans le courant de l'hyperréalisme ; que l'artiste a recours à la trois dimensions ou encore au quadrillage. On remarque, par ailleurs, en lisant les questions qui accompagnent l'image, que l'élève est encouragé à décrire la fresque. Avant de poser un regard interprétatif sur l'œuvre, il doit donc s'intéresser à la construction du schéma de composition. D'autres manuels s'inscrivent dans cette même optique pédagogique avec des consignes telles que « *observa los colores dominantes. ¿Qué evocan?* » (Kitten 2019 : 149). À travers une lecture guidée de la fresque, c'est donc « l'attention focalisée » (Schaeffer 2015) de l'élève-spectateur, effectivement conditionné à recevoir des informations visuelles, qui est stimulée. Or, plus cette pratique attentionnelle est régulière, plus le spectateur affine et systématise son expérience esthétique, quel que soit le contexte de réception. L'objectif de l'exercice est donc, à long terme, de faire évoluer l'élève « naïf » vers un « sujet expert » :

On peut en conclure que la pratique assidue de l'attention visuelle dans un contexte spécifique est capable, sous certaines conditions, de déclencher un processus d'auto-apprentissage aboutissant à des compétences généralisables (Schaeffer 2015 : 65).

En revanche, cette méthode d'apprentissage est loin d'être utilisée dans l'ensemble des manuels scolaires qui, en règle générale, privilégient l'analyse iconologique : « *¿qué mensaje transmite la imagen?* » (Inzaurrealde 2019 : 57) ; « *Explica qué temas tratan los artistas mexicanos contemporáneos como Spaiik y por qué* » (Clemente 2019 : 118). L'exploration du dénoté est parfois même reléguée au second plan lorsqu'un document journalistique ou littéraire accompagne la composition murale. Certains énoncés tels que

¹⁹ Selon l'enquête « Information et Vie Quotidienne », réalisée par l'INSEE en partenariat avec l'Agence Nationale de Lutte Contre l'Illettrisme, 7% de la population âgée de 18 à 65 ans résidant en France métropolitaine et ayant été scolarisée en France, se trouvait, en 2011-2012, en situation d'illettrisme.

« *Observa el mural y apóyate en el texto para determinar a quiénes representa la mujer que lleva un pañuelo* » (Clemente 2013), incitent ainsi l'élève à repérer des clefs de lecture, non pas à travers le décryptage d'un langage plastique mais bel et bien textuel.

Les limites de la transmission par l'archive iconographique

L'insertion de photographies de fresques dans les manuels scolaires contribue à la sauvegarde d'un corpus voué à disparaître. Les *murales* ont, en effet, une durée de vie limitée puisqu'ils peuvent, à tout moment, être recouverts d'un graffiti, d'une autre composition ou être effacés par une société de nettoyage. En revanche, comme toute étude liée à un phénomène récent, les rouages de la méthodologie de travail sont encore à définir. Comment archiver des œuvres exposées dans un espace aussi mouvant que la rue ? Certaines initiatives, à l'image de la plateforme *O MAR - Museu de Arte de Rua* portée par la préfecture de São Paulo, en collaboration avec les secrétariats municipaux de la culture et les sous-préfectures de l'éducation brésiliens, mettent en lumière les limites de cet exercice cartographique d'envergure. *O MAR* recense par exemple 40 œuvres (graffitis, stencils, fresques) réalisées en 2020 sur le territoire brésilien, ce qui est loin de refléter, de manière exhaustive, la quantité de fresques produites chaque jour dans le pays. Une autre difficulté majeure se pose dans le cas du muralisme, à savoir l'élaboration de fiches techniques. Dans un musée, les tableaux sont généralement accompagnés d'un écriteau indiquant, pour le moins, le nom de l'artiste, son année de naissance, la date de création de l'œuvre et son lieu de réalisation. Or, dans le cas de compositions produites en contexte urbain, qui ne sont, en outre, pas nécessairement signées²⁰, il n'est pas rare que le conservateur soit dans l'impossibilité de recueillir l'ensemble de ces données. Parmi les 35 fresques recensées dans le cadre de notre corpus, 18 œuvres sont anonymes tandis que 6 autres ne sont pas localisées. L'identification du lieu est, par ailleurs, plus ou moins précise et se limite parfois à l'espace géographique national, empêchant le récepteur de se projeter dans un paysage urbain plus précis. Enfin, le muralisme contemporain n'étant pas encadré par le circuit traditionnel de l'art, rappelons que les données de la fiche technique sont parfois collectées à la suite d'échanges oraux ou par le biais de sources secondaires (articles de presse, réseaux sociaux) qui peuvent comporter des erreurs. On

²⁰ C'est notamment le cas lorsqu'elles sont peintes de manière clandestine ou lorsque le muraliste fait le choix de ne pas s'approprier nominativement l'œuvre.

relève, par exemple, que la composition du Mexicain Saner, peinte dans la ville française de Fleury-les-Aubrais, apparaît dans l'un des manuels scolaires sous le titre *La conquista del Nuevo Mundo por los conquistadores españoles*. Ce même titre figure, dans son équivalent francophone, sur le site de la commune²¹ tandis que, si l'on se réfère à la page Facebook de l'artiste, on remarque qu'il désigne son œuvre comme *La conquista*²². De même, *El regreso de Quinquela* peint par Alfredo Segatori est présenté comme la fresque la plus grande du monde alors qu'il s'agit, pour être exact, de la fresque la plus grande du monde peinte par un seul artiste²³.

Il semble donc indispensable de nous interroger sur les modalités de l'archive et, pour ce faire, les travaux de Jacques Derrida constituent un apport fondamental. Selon lui, l'archive est un support « hypomnésique » (Derrida 1995), c'est-à-dire la reproduction d'un événement non substituable qui sera, par conséquent, toujours plus pauvre que l'original et insuffisante de mémoire. Dans le cas du manuel scolaire, l'élève accède à l'œuvre par le biais d'un double « objet de médiation » (Loustau et Gellereau 2008), d'une part l'objet-livre et, d'autre part, l'objet-photo, qui entraîne donc une modification de sa réception. Il est évident que la perte de la « poliangularité²⁴ » (Siqueiros 1973) imposée par l'image fixe nous invite à repenser la posture du spectateur. Ajoutons à cela que les compositions picturales sont souvent photographiées en plan rapproché, c'est-à-dire à une échelle qui vise à cadrer la surface murale peinte tout en faisant disparaître l'environnement qui l'entoure²⁵. Or, l'interprétation d'une fresque est interdépendante d'un certain nombre de paramètres « contextuels » (Ardenne 2002) tels que son emplacement dans la ville, le niveau social de la population, l'urbanisme ou l'architecture. En bref, si ces données sont manquantes, la lecture iconologique peut être induite en erreur. La fresque *Crear es resistir* du chilien Ian Ekeko Pierce, qui mesure 200 mètres de long, mériterait par exemple d'être analysée en plan large dans la mesure où le lieu qui

²¹ Fleury-les-Aubrais. (2013). *La conquête du Nouveau monde par les conquistadores espagnols*. <https://www.ville-fleurylesaubrais.fr/Fresques/1100/14907>

²² Saner. (2013, 1^{er} avril). *Detail of the mural "La conquista" At Fleury*. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=441188875967426&set=pb.100044159033240.-2207520000..>

²³ La fresque inaugurée le 19 octobre 2019 dans la ville argentine de Posadas a quant à elle intégré le « Guinness World Records » en tant que plus grande fresque du monde avec une superficie de 149,59 mètres carrés. Elle a néanmoins été peinte par 100 artistes argentins et internationaux, ne détrônant pas Segatori dans sa catégorie.

²⁴ Voir note 10.

²⁵ Relevons toutefois quelques exceptions comme le cas d'une fresque réalisée sur une aire de jeux du quartier argentin de La Boca ou le célèbre *Macromural* mexicain du Germen Crew qui recouvre plusieurs façades de maisons du village de Pachuca.

l'héberge comporte une forte charge mémorielle. Il s'agit, en effet, du centre de détention, de torture et de disparition *Tres y Cuarto Álamos* situé à Santiago du Chili. D'autres œuvres, comme celle de Lucas Quinto qui rend hommage aux disparus de la dictature militaire argentine (1976-1983), ne sont pas reproduites dans leur intégralité. Les auteurs pédagogiques font le choix de présenter à l'élève un fragment de l'œuvre, orientant déjà son point de vue et réduisant sa fenêtre interprétative. Pourtant, certaines séquences construites autour de la notion de citoyenneté encouragent le lycéen à s'interroger sur la localisation de l'œuvre : « *¿qué evoca para ti la palabra ciudadano?* » « *¿qué te parece el hecho de que se encuentre en el centro de la ciudad?* » (Ellafaf 2016). Il n'en demeure pas moins que l'archive iconographique constituée par les équipes pédagogiques entraîne inévitablement une perte de données et d'authenticité ; ce que Walter Benjamin nommerait « l'aura » du *mural* (2013 : 50). On peut alors se demander quel support est légitimé : l'œuvre en contexte urbain ou l'œuvre photographiée. En manipulant l'œuvre originale, il semblerait que l'autorité des pédagogues se superpose à celle de l'artiste. Le manuel devient alors le projecteur d'une réalité tronquée qui véhicule, en outre, un nouveau message.

Conclusions

L'intégration de plus en plus significative, d'un point de vue quantitatif, d'un corpus marginal dans les manuels scolaires contribue, sans aucun doute, à sa progressive reconnaissance. Comme nous l'avons démontré, l'existence même du muralisme contemporain fait débat entre les chercheurs, la production ayant peu été analysée par les historiens de l'art et n'étant pas reconnue comme un patrimoine culturel par les institutions du sous-continent. Pourtant, le traitement pédagogique qui est proposé dans les manuels scolaires français, supports de la connaissance dont l'autorité n'est plus à prouver, fait de ce phénomène urbain un objet d'étude viable. Les imprécisions méthodologiques et épistémologiques relevées révèlent, quant à elles, la complexité d'analyser un mouvement artistique et politique aussi récent et mouvant que le muralisme du XXI^e siècle.

Bien évidemment, nous nous sommes concentrés, dans cet article, sur la place qu'occupe l'art mural latino-américain dans les manuels scolaires mais n'oublions pas de mentionner que le *Street Art* espagnol, le graffiti ou l'affiche sont autant d'interventions *callejeras* qui

sont également exploitées. Il y a donc, de manière plus générale, un véritable intérêt pour les productions artistiques *in situ*, représentatives d'un activisme artistique générationnel.

RÉFÉRENCES DES MANUELS SCOLAIRES

- BREVART Frédéric, SERRA Georges, HERNANDEZ Yannick (dir.) (2019), *Miradas*, 2^{de} A2+, Paris, Hachette éducation.
- , HERNANDEZ Yannick, ROCCASERRA-POMARES Nathalie (dir.) (2019), *Miradas*, 1^{re} B1, Paris, Hachette éducation.
- CASAS Marie José, CASTERA Nadine, CORTES Céline *et. al.* (dir.) (2016), *¡Anímate!*, A1/A1+/A2 vers B1, Paris, Hatier.
- CHAUVIGNE DIAZ Anne (dir.) (2019), *Buena onda*, 2^{de} A2/B1, Paris, Bordas.
- CLEMENTE Édouard (dir.) (2013), *Juntos*, Terminale B1/B2, Paris, Nathan.
- (dir.) (2015), *Juntos*, Terminales L, ES, S B1/B2, Paris, Nathan.
- (dir.) (2015), *Próxima parada*, 1^{re} A2+/B1, Paris, Nathan.
- (dir.) (2015), *Próxima parada*, Terminale B1/B2, Paris, Nathan.
- (dir.), LAFFITE Monique (2019), *¡Lánzate!*, 1^{re} B1, Paris, Nathan.
- (dir.), LAFFITE Monique (2019), *¡Lánzate!*, 2^{de} A2/B1, Paris, Nathan.
- ELLAFAP Marianne (dir.) (2016), *En voz alta*, Terminale B1/B2, Paris, Didier.
- , RAMIREZ Sonia (dir.) (2019), *Dilo en voz alta*, 2^{de} A2/B1, Paris, Didier.
- INZAURRALDE José (dir.) (2019), *En contacto*, 1^{re} B1, Paris, Belin éducation.
- KITTEN Sabine (dir.) (2019), *Otros mundos*, 1^{re} A2+/B1, Paris, Magnard.
- ROLIN Gaëlle (dir.) (2019), *¡Vía libre!*, 1^{re} A2/B1, Paris, Hatier.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBARRAN Claudia, PEREIRA Armando (2006), *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo 1947-1968*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ÁLFARO SIQUEIROS David (1973), *L'art et la révolution : réflexions à partir du muralisme mexicain*, Paris, Éditions sociales.
- , RIVERA Diego, GUERRERO Xavier *et al* (1924), « Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores », *El Machete*, 7, 1-3.
- ARGENTINA. MINISTERIO DE EDUCACION (2017), *Murales por la Memoria*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación.
- ARDENNE Paul (2002), *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion.
- ARVIDE Cynthia (2017), *Muros Somos. Los nuevos muralistas mexicanos*, Mexico, La Cifra Editorial.
- AUMONT Jacques (2011), *L'image*, Paris, Armand Colin.
- BARTHES Roland (1964), « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, 40-51.
- BENJAMIN Walter (2013), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, (traduit de l'allemand par Frédéric Joly), Paris, Éditions Payot & Rivages.

- BOURDIEU Pierre (1966), « Les conditions sociales de la pratique culturelle », *L'amour de l'art : les musées et leur public*, Paris, Les Éditions de Minuit, 33-66.
- BOUVET Françoise (2019), « Street art et mémoire à Medellín : du déni au défi », *HispanismeS*, 14, 60-83.
- CAPASSO Verónica (2010), *Muralismo en la ciudad de La Plata: La experiencia del colectivo de arte Sienvolando, un análisis de la activación de una esfera pública de oposición*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- (2018), *Arte después de la inundación: La reconstrucción post catástrofe de las tramas simbólica y social*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- CASEMAJOR LOUSTAU Nathalie, GELLEREAU Michèle (2008), « Dispositifs de transmission et valorisation du patrimoine : l'exemple de la photographie comme médiation et objet de médiation », Actes du colloque international des sciences de l'information et de la communication « Interagir et transmettre, informer et communiquer : quelles valeurs, quelle valorisation ? », Tunis, Institut supérieur de documentation (ISD) et Institut de presse et des sciences de l'information (IPSI), Paris, Société française des sciences de l'information et de la communication (SFSIC), 3-11.
- COMISARENCO MIRKIN Dina (2014), *Eclipse de siete lunas, mujeres muralistas en México*, Mexico, Arte de México.
- DABÈNE Olivier (2019), *Street Art and Democracy in Latin America*, Londres, Palgrave Macmillan.
- DERRIDA Jacques (1995), *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée.
- ECO Umberto (1992), *La production des signes*, Paris, Librairie générale française.
- GIUNTA Andrea (2019), *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Mexico, Siglo XXI Editores.
- HERNANDEZ CASTELLANOS Leopoldo (2015), *El muralismo mexicano actual y los imaginarios sociales en la construcción de la identidad nacional*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México.
- HIJAR Alberto (2000), Los torcidos caminos de la utopía estética. *Arte y utopía en américa latina*, Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes, 11-41.
- JOLY Martine (2005), *L'image et son interprétation*, Paris, Armand Colin.
- (2015), *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin.
- KLEE Paul (1998), *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard.
- LAMIZET Bernard (2002), *Le sens de la ville*, Paris, L'Harmattan.
- LEFEBVRE Henri (2009), *Le droit à la ville* (3^e éd.), Paris, Anthropos.
- LEMOINE Stéphanie (2012), *L'art urbain : Du graffiti au Street art*, Paris, Gallimard.
- LENCINAS Soledad, ORTIZ Marina, LORCA Claudio *et. al* (2007), « Combates por la memoria; el Muralismo político en Chile y en Argentina. Hacia la integración de experiencias populares, socioculturales de resistencia », *Cátedra virtual latinoamericana*, <<https://bdigital.uncu.edu.ar/5776>>.
- MELARA CHAVEZ Víctor Alfonso, ORELLANA CORPEÑO Elvi Efraín, RAMIREZ CASTRO Missael Eleazar (2016), *Estrategias para la difusión y desarrollo del muralismo urbano, en espacios públicos del municipio de San Salvador*, San Salvador, Universidad de El Salvador.

PEREZ Viviana (2018), *El mural como género discursivo: una propuesta desde la gestión cultural*, La Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación.

PUECH Anne (2014), *Street art contestataire et revendicatif dans l'Espagne du début du XXI^e siècle*, Nantes, Université Nantes Angers Le Mans.

PANOFSKY Erwin (1969), *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels » Essais d'iconologie : thèses humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard.

SCHAEFFER Jean-Marie (2015), *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard.