

I le mur peint dans l'Histoire

« une fresque du mur peint, rapidement broyée... »

L'Histoire nous montre que la pratique du mur peint est intemporelle et universelle. Mais que recouvre ce mode d'expression ? Comment a-t-il évolué ? Quel sens prend-t-il selon les civilisations, les époques ? Quelles sont ses dimensions utilitaires ? Quelle peut être sa dimension artistique ? A qui s'adresse-t-il et dans quels buts ?... L'histoire du mur peint est une vaste fresque, qu'aucun livre à ce jour n'a encore broyée dans son ensemble. Voici quelques repères, non exhaustifs et parcellaires, un début d'éclairage sur ces questions...

A La Préhistoire (*« Le plus vieux métier du monde ? »*)

PHASE I

Tout au fond d'une grotte, l'homme, debout, applique la paume de sa main contre la paroi rocheuse, ses cinq doigts bien écartés, comme pour en prendre possession. La lueur incertaine de sa torche fait danser son ombre au-dessus de lui. Ses narines exhalent une buée épaisse dans l'air glacé et sa bouche achève de malaxer un mélange d'eau, de terre ocre et de charbon.

Soudain, il tend son visage vers sa main, pince les lèvres et crache en pluie fine sa salive colorée. Puis retire sa main.

Depuis 27 000 ans, cette main noire, dite « en négatif », orne la grotte Cosquer, parmi des dizaines d'autres, occupant toutes les surfaces disponibles, parfois jusqu'à quatre mètres de hauteur.

C'est la plus ancienne peinture au monde ayant fait l'objet d'un datage au carbone 14. Elle illustre ce que Jean Clottes, missionné par le ministère de la Culture en 1991 pour une étude scientifique de cette grotte, appelle la phase I.

PHASE II

Quelque 10 000 ans plus tard (18 000 à 19 000 ans BP), d'autres hommes redécouvrent cette grotte et ses empreintes de mains.

Ils tentent d'en effacer certaines, d'en strier d'autres, de les rayer au silex, et les recouvrent d'autres motifs peints : un incroyable bestiaire du paléolithique vient s'immiscer partout où ces hommes peuvent se dresser, se glisser, grimper.

Charbon et ocres dessinent, au pinceau cette fois, des chevaux, des rennes, chamois, bouquetins, bisons, cerfs, aurochs, et même des poissons, des pingouins, des phoques...

Ici comme à Lascaux ou à Chauvet, et comme dans nombre des 300 grottes étudiées à ce jour, de l'Oural au sud de l'Espagne, l'innovation est multiple : le trait de dessin, le plein de la couleur, la perspective latérale et/ou courbée, le plein et le délié, la volonté d'insuffler l'idée de mouvement par la position de l'animal ou la répétition du motif en décalés, le principe de la frise, l'utilisation des accidents de la roche comme bas-relief, le symbole (*points, traits, rectangles colorés...*), et même la narration (*avec par exemple, « l'Homme tué » de la grotte Cosquer, ou « l'Homme blessé » de Lascaux, étendu au pied d'un bison dont les entrailles pendent, percé par une flèche ...*)

Bien plus encore, au-delà de la représentation graphique, naturaliste, d'un bestiaire inspiré de la réalité, ces hommes imaginent des animaux hybrides, des humains à tête animale, ... sans compter d'innombrables signes, signifiants ou pas, en tous cas indéchiffrables à nos yeux.

Si l'on se doit de s'attarder quelque peu sur cette période préhistorique dans le cadre d'une réflexion sur les murs peints, c'est que les plus anciennes traces volontairement laissées par l'être humain que nous ayons découvertes sont ces peintures pariétales.

Avant cela, seuls des témoins accidentels nous viennent de nos lointains ancêtres : principalement des ossements fossilisés et des morceaux d'outils tels des silex taillés, du Néolithique au Paléolithique inférieur.

La découverte de ces grottes ornées soulève bien entendu une infinité de questions. Celle qui peut nous intéresser ici est, ni plus ni moins, la question de **la « Naissance de l'Art »¹**.

La main négative et toutes ses déclinaisons (*autres couleurs, mains aux doigts plus ou moins repliés, mains « positives »...*) peuvent sans doute s'apparenter à des traces (*comme en laissent les animaux*), au mieux à des « signatures » destinées à s'approprier symboliquement le site. (*Elles deviendraient alors les ancêtres des tags de nos villes contemporaines !*).

Les motifs de ce type, ne témoignent peut-être pas d'autre chose que d'inventions de techniques graphiques. Dans ce cas, il semble impropre de parler d'art : aussi émouvante soit leur découverte 30 000 ans plus tard, ces peintures seraient alors « simplement » une forme de trace plus sophistiquée que l'empreinte naturelle d'un pied dans la boue, que le tracé digital d'un doigt dans la glaise, que les stries verticales du silex dans la roche, tous types de traces fréquentes dans les grottes préhistoriques ornées.

En cela, les techniques inventées rejoignent les précédentes tels les silex taillés, la lance ou la flèche, prolongements de la main pour améliorer les conditions de chasse, de pêche, de survie. L'acte semble ne pas dépasser la finalité utilitaire, qu'il s'agisse de marquage de territoire de rite magico-religieux ou de toute autre fonction.

De tout temps et dans le monde entier, ce geste a existé et existe encore. Des grottes de Las Manos en Amérique centrale, aux mains de bienvenue peintes par les Warlis du Maharastra indien, des décors ton sur ton des actuelles maisons de torchis du Nord ivoirien aux empreintes de mains des stars hollywoodiennes laissées sur Sunset Boulevard..., sans oublier nos propres mains, les premières « peintures » de tous les enfants de maternelle du monde...

Elles ne sont que la trace directe de la réalité. Elles ne relèvent pas d'un acte d'interprétation du réel.

Tout autre est la portée des peintures animalières qui apparaissent quelque 10 000 ans plus tard. Là, les hommes de l'âge du Renne (*L'aurignacien selon l'Abbé Breuil*) réalisent une interprétation du monde qui les entoure, posent un regard analytique sur les animaux qui peuplent leur espace de vie et traduisent ces images selon des codes graphiques qu'ils inventent. Leurs interprétations et leurs restitutions sont si justes que 20 000 ans plus tard, nos contemporains, même néophytes en matière de peinture pariétale, distinguent instantanément, pour peu que les peintures soient bien conservées, le bison, le cheval, le chamois, le renne...

On ne sait, et ne saura peut-être jamais, le « pourquoi » des ces peintures qui, pourtant réclamaient des efforts de la part du peintre (*avant le plaisir éventuel qu'il pouvait tirer du fait de ses réalisations*) : effort physique pour s'élever à 3 ou 4 mètres du sol parfois, sans doute porté par d'autres ; effort physique pour graver, pour malaxer les pigments, effort physique pour pénétrer au plus profond des moindres recoins de grottes sombres et potentiellement dangereuses, effort intellectuel pour créer de toutes pièces un « langage » plastique ...

Tant d'efforts ne peuvent-ils s'admettre que s'ils tendent vers un but, remplissent un besoin, une fonction utilitaire : rite magique, transmission de savoir aux plus jeunes (*on ne retrouve aucune trace de main d'enfant dans les grottes ornées*), support de visions chamaniques, tableau de chasse ? . Ou bien a-t-on affaire à un acte gratuit, ludique, à une recherche de sublimation du réel, d'élévation de la conscience humaine, détachée de tout objectif directement utilitaire ? Ces deux notions ne sont-elles pas d'ailleurs compatibles ?

Quelles que furent les intentions de ces premiers hommes, et sans qu'on puisse seulement les deviner, leurs peintures conservent aujourd'hui une puissance évocatrice et une charge

émotionnelle immenses qui relèguent leurs supposées fonctions utilitaires au second plan, pour ne mettre en relief, quelque 20 000 ans plus tard, que leur dimension de recherche innovatrice.

« Comment ne pas voir la faible portée des intentions particulières à telle œuvre d'art, si l'on envisage la constance et l'universalité de cet objet ?/.../ L'élément isolé ne survit pas, jamais la volonté de prodige ne cesse d'être sensible à celui qui peut négliger l'intention, tombée dans l'oubli » (idem)

La volonté de sublimer le réel, avec la représentation peinte du monde extérieur (*en l'occurrence du monde animal dont vient juste de se détacher l'être humain*) définit, selon G. Bataille, le passage à l'homo Faber, prisonnier encore de son animalité outillée, à l'homo Sapiens, notre égal, libéré du seul utilitarisme pour sa survie, par sa capacité à interpréter, avec recul, le monde réel et à le sublimer dans un univers virtuel, mental, ludique.

Ainsi la naissance de l'homme, en tant que notre égal, coïnciderait avec la naissance de l'art en tant que savoir capable d'objectiver la réalité pour mieux la sublimer.

« Le nom de Lascaux est le symbole des âges qui connurent le passage de la bête humaine à l'être délié que nous sommes ».(idem, p.20).

De ce chapitre sur la préhistoire, deux aspects essentiels nous apparaissent comme fondateurs de l'histoire du mur peint :

Le mur peint est la plus ancienne activité artistique, connue à ce jour, de l'être humain

Le mur peint, sous forme de peinture pariétale fut l'une des premières activités artistiques de l'être humain, en tous cas la plus ancienne dont nous ayons pu découvrir les traces (*car bien entendu on ne sait rien de ce qu'auraient pu être d'autres formes de créations artistiques liées au langage, à la gestuelle, ou même à d'autres formes plastiques éphémères...*)

Si l'on excepte quelques (rares) statuettes contemporaines de ces fresques ou à peine plus ancienne qu'elles, (*telle la Vénus de L'Espugue*), les peintures pariétales sont à ce jour les seules traces existantes des premières expériences artistiques réalisées par l'homme.

On y trouve deux types au moins d'utilisation de la technique peinture :

-la phase I : des mains tracées au pochoir servent de traces de passage, de sceau s'appropriant l'espace, voire de simples décorations ou de rites magico-religieux. Ces « signatures » sont comparables à un marquage non signifiant, de l'espace, au même titre que les cerfs marquent les limites de leurs territoires en frottant les bases odoriférantes de leurs bois sur le sol. On ne peut, à ce stade et dans l'état actuel de nos connaissances, en déduire une quelconque autre volonté que celles-ci, qui reste attachée à la notion de nécessité et de dépendance au monde extérieur. La technique « peinture » ne sert alors

que des objectifs utilitaires.

La phase II, celle des représentations d'animaux, (*voire d'hommes sur d'autres sites*) utilise la technique « peinture » dans des buts qui dépassent consciemment les fonctions utilitaires de la simple survie animale. La peinture sert alors une volonté de séparation, d'objectivation du monde naturel, pour une projection du réel en une image de la réalité. Cette image est passée au filtre de l'interprétation, codée par l'intelligence.

La technique « peinture » n'est donc en elle-même qu'un outil, exploitable à divers niveaux, du simple marquage utilitaire jusqu'à la recherche du dépassement de la condition humaine.

Ce critère nous apparaît, au fil de l'histoire, comme le principal discriminant entre la peinture murale utilisée comme un art et cette même technique utilisée dans tout autre but (*propagande, décoration, publicité, marquage identitaire, signalisation...*).

« Nous ne pouvons dater ces peintures avec une certitude définitive. Mais quelle qu'en fût la date réelle, elles innovaient : de toutes pièces elles créaient le monde qu'elles figuraient. Il y a dans ce sens une secrète parenté de l'art de Lascaux et de l'art des époques les plus mouvantes, les plus profondément créatrices. L'art délié de Lascaux revit dans les arts naissants, quittant vigoureusement l'ornière (ndl) : la convention). Cela se fit parfois sans bruit : je pense à l'art de l'ancienne Egypte, à l'art grec du VI^e siècle... Mais rien à Lascaux ne quittait l'ornière : c'était le premier pas, c'était le commencement. » (G. Bataille, p.130)

La peinture pariétale comme pratique artistique, marquerait la naissance de l'humanité :

Des milliers de philosophes, artistes, sociologues, théoriciens de tous ordres ont tenté de définir, dans des milliers d'ouvrages, ce qu'est l'Art, sans jamais trouver de réponse commune.

Les premiers Homo-Sapiens nous laissent quelques indices éloquentes :

La notion d'art se mêle dès son origine à d'autres plus utilitaires. Mais, le temps passant, ces objectifs utilitaires perdent leurs significations. Ils répondaient à des besoins du moment, ils étaient liés à un contexte historique. En revanche, au-delà des siècles, voire des millénaires, la dimension artistique qui touche à ce que les êtres recherchent de commun à leur humanité, au génie humain, reste source d'émotions partagées, de reconnaissance fraternelle, de sympathie et d'empathie. *« C'est de l'homme de Lascaux qu'à coup sûr et pour la première fois, nous pouvons dire enfin que, faisant œuvre d'art, il nous ressemblait, qu'évidemment c'était notre semblable. Si nous entrons dans la caverne de Lascaux, un sentiment fort nous étreint que nous n'avons pas devant les vitrines où sont exposés les premiers restes des hommes fossiles ou leurs instruments de pierre. C'est ce*

même sentiment de présence, de claire et brûlante présence, que nous donnent les chefs-d'œuvre de tous les temps. » (idem)

Ainsi le temps est nécessaire pour apprécier la valeur d'une œuvre d'art, le temps d'en oublier les fonctions initiales, le temps de mesurer son impact sur une culture, le temps pour finalement voir ce qui lui reste d'essentiel, de sublime, une fois décontextualisée, une fois nue.

De cette notion en découle une autre : pour quelques traces conservées des expériences artistiques de tous les temps, dans toutes les civilisations et dans tous les domaines artistiques, combien de milliards de musiques, de chants, de textes, non écrits, non gravés, disparus physiquement à jamais ? Combien de milliards de peintures détruites, de mélodrames et de chorégraphies évanouies ? Où est donc passé ce flot continu de matières, de sens, d'émotions, de savoirs ?

On peut avancer que précisément cette richissime matière survit en l'homme, en chacun de nous, inscrite dans la mémoire du vivant, par la culture transmise, voire par l'empreinte laissée dans notre biologie, notre ADN façonné peu à peu par ces acquis devenant innés. L'art a délié l'être humain de ses chaînes naturelles animales, et n'aurait cessé depuis d'alimenter sa culture, voire de remodeler sa nature.

Quant au « public » de cette époque, on ne peut bien entendu rien dire.

Ces peintures pariétales étaient-elles réservées à quelques initiés, à toute une tribu, ou bien accessibles à d'autres humains « spectateurs » ?

Avaient-elles une fonction « sociale » de transmission des savoirs aux générations montantes ? D'affirmation de pouvoir de certains sur d'autres du même clan, ou de clans étrangers ? De rituel religieux, magique ou festif réunissant de nombreux participants ?

L'espace de la grotte ornée, qui n'était pas, semble-t-il, l'espace d'habitation de ces premiers hommes, peut-il être considéré comme un espace public ?

La notion même de public a-t-elle un sens à cette époque, où l'espace public, extérieur aux grottes, était probablement non différencié de l'espace naturel ?

A ces questions aucun anthropologue, aucun scientifique ne peut aujourd'hui apporter de réponse vérifiable.

B- L'Antiquité *(La fresque à l'usage des illettrés)*

La pratique du mur peint accompagne les hommes devant toute leur histoire et sur quasiment tous les continents. L'Égypte ancienne, la Grèce antique, l'Empire romain, mais aussi l'Asie, l'Amérique pré-colombienne..., peignent leur histoire, leurs croyances, leurs aspirations, leur mode de vie sur les murs intérieurs et/ou extérieurs de leurs maisons, de leurs temples, de leurs sépultures.

Les grottes de Mogao, Asie centrale, racontent les routes de la soie, les palais mycéniens illustrent la Grèce antique, les fresques de Pompéi l'art de vivre romain, les 150 peintures des tombes de Tarquinia, la civilisation étrusque...

Bien souvent, l'architecture et les murs peints sont parmi les seuls témoins restants de certaines civilisations anciennes pour permettre aux archéologues de reconstituer leur Histoire.

Les peintures funéraires, notamment, remplissent souvent ce rôle de témoins. Les chambres funéraires des pyramides d'Égypte, les sarcophages de Crimée, les columbarium romains, les nécropoles étrusques... regorgent de scènes peintes. « *Souvent enterrée, l'architecture funéraire s'est bien préservée et a pu conserver intacts façades et murs intérieurs sur toute leur élévation. C'est pourquoi, elle est parfois tout ce qui reste à l'archéologue pour connaître la maison des vivants et tenter de la restituer.* »²

Le plus souvent ces peintures ont pour fonction d'accompagner le mort dans son voyage, et d'entretenir sa mémoire auprès des vivants. « *C'est d'abord le souci de la tombe, qui est proprement la maison du mort... Elle est un peu le reflet de la maison qu'il occupait vivant ... /...elle conserve son image, qui est comme son double, elle représente plus ou moins concrètement sa personnalité. Elle lui permet de continuer à exister dans l'esprit des vivants* » (*idem*)

La peinture sur les murs, symbolique et/ou figurative, reste encore de nos jours, pour certains peuples n'ayant pas développé de système d'écriture, le seul outil de transmission non oral du savoir, des traditions, croyances et modes de vie.

A titre d'exemple, le peuple Warli (150 à 200 000 personnes vivant en quasi-autarcie dans une vallée à 200 km au nord-est de Bombay) transmet sa culture de génération en génération, par des peintures réalisées en pâte de riz diluée dans de l'eau additionnée de sève, sur les murs en torchis de leurs habitations. On pourrait tout aussi bien citer les peintures des aborigènes australiens, celles des femmes Ndembélé d'Afrique du sud...

Ainsi la pratique du mur peint s'avère non seulement la plus ancienne trace connue d'expression artistique, mais elle fut partagée, sur des modes divers, dans pratiquement toutes les civilisations, de tous temps.

Durant toute cette période, le mur peint est avant tout un outil au service des croyances religieuses, et notamment de média entre le monde des vivants et celui de l'au-delà.

Dans certaines civilisations, le mur peint acquiert aussi une fonction moins publique, étant mis au service privé des riches et des notables, comme en témoignent, par exemple, les fresques de Pompeï.

Durant tout le Moyen- Age en Occident, il servira à transmettre l'Histoire Sainte aux illettrés, c'est à dire à l'immense majorité des hommes.

Indépendamment de ses qualités esthétiques, liées à son époque, et de sa valeur actuelle de témoignage historique, le mur peint est alors principalement un outil de propagande pour un public de croyants, un genre de « mass média » avant l'heure...

C La Renaissance *(Dieu est un trompe l'œil)*

Le lien peinture/architecture semble avoir toujours existé : des éléments architectoniques peints ont, depuis l'antiquité et sur presque tous les sites, « mis en scène » des motifs figuratifs et/ou des textes peints dans des encadrements, soubassements, colonnades, frise, fausses ouvertures...

Mais, en Occident, ce rapport architecture/peinture devient plus étroit encore avec l'évolution de la perspective géométrique développée par les artistes de la Renaissance « *Dans la peinture murale, l'emploi de la perspective scientifique a donné sa vraie dimension au trompe-l'œil architectural ; il l'a aussi poussé jusqu'à ses limites. Par la négation de la réalité architectonique du support, ou par son amplification, .../... Le trompe-l'œil architectural utilise le nouvel espace perspectif pour affirmer la 3^e dimension d'un monde à l'échelle de la nation et de l'être humain* »³. (Miriam Milman, *Architectures peintes en trompe-l'œil*, p.27).

L'utilisation de la perspective, jusqu'à l'excès baroque, permettra de transcender l'architecture de nombreux palais et lieux de culte.

Après le culte des morts et des divinités de l'Antiquité, après la mise en images de l'histoire sainte par les prêtres du Moyen Age à l'attention des illettrés, l'Eglise de la Renaissance utilise la perspective pour rendre l'infini visuellement accessible (*Lat. per - spectiva : voir à travers*).

A Florence ou à Rome, les voûtes des églises s'ouvrent sur des ciels chargés de divin. « *...Les architectures feintes ouvrirent les voies de la communication entre le divin et le terrestre, l'irréel devenu réalité, le réel transposé en vision* ». (*idem*)

La peinture murale religieuse, sous ce mode de trompe-l'œil architectural, offre au peuple la proximité, la présence « réelle » des figures de l'histoire sainte, et le soulage en partie de l'effort d'imagination nécessaire pour accéder aux mystères des Ecritures.

Parallèlement à cette utilisation propagandiste du trompe-l'œil architectural par la religion, se développe un usage profane : palais, châteaux et même gentilhommières campagnardes magnifient leurs architectures par le biais du trompe-l'œil.

L'espace habité quotidien est « mis en scène » par des décors factices, des ouvertures virtuelles sur des espaces de rêve peuplés de personnages profanes, d'animaux exotiques, de compositions florales étranges, et même de clinis d'œil humoristiques.

C'est ici qu'apparaît la comparaison avec le décor de théâtre, qui a toujours utilisé le trompe-l'œil pour transposer le spectateur dans un monde imaginaire. Mêmes techniques, fondées sur les lois de la perspective, et mêmes peintres parfois, que l'on trou-

ve en scénographes comme en « quadraturistes » (*décorateurs de l'architecture*). Mais le point de vue du public de théâtre est fixe : il n'a donc besoin que d'un seul point de fuite pour s'immerger dans le trompe-l'œil du décor de théâtre. Le public qui regarde l'architecture lui, est mouvant : son déplacement suppose, pour que l'illusion de la réalité fonctionne quelle que soit sa position, de multiplier les points de fuite.

C'est de cette manière que sera contournée cette limite technique des lois de la perspective, aussi bien par Michel-Ange sur les plafonds de la chapelle Sixtine, que plus tard par Siqueiros, avec les fresques mexicaines des années 20.

Si la Renaissance continue d'utiliser le mur peint pour donner aux hommes une vision de leur Dieu, c'est aussi une période pendant laquelle le mur peint vient ennoblir l'architecture de lieux profanes, publics et privés.

La magie du trompe-l'œil architectural, ce jeu entre le vrai et le faux, cet équilibre entre l'illusion et la réalité, cette affirmation/négation du mur-support, sont encore de nos jours, des attraits, parmi les plus forts, du grand public pour le mur peint.

D LE XIX° siècle (*« La peinture quitte le mur ? »*)

LE XIX° siècle est une période de nouveautés architecturales et sociales qui vont entraîner le déclin provisoire du mur peint en occident.

L'ARCHITECTURE FONCTIONNELLE

La période de surcharge baroque, qui trouva son apogée dans le style « Rococo » purement décoratif, étouffe le mur peint durant la fin du XVIII et le début du XIX siècle, sous un éclectisme de techniques (*stuc, bas-reliefs, fer forgé, dorures,...*) et de thèmes exotiques (*orientalisme,...*).

En réaction contre cette pesanteur, naîtra l'architecture fonctionnelle des années 30, aux murs « nus », bruts de décoffrage, qui captent la lumière pour souligner le volume du bâti, supposé noble en tant que tel.

Même si Tony Garnier recommande les arts plastiques pour agrémenter certaines façades de sa « Cité industrielle », même si Le Corbusier plaide pour la couleur comme animation de plans architecturaux, la banalisation de l'architecture fonctionnelle, le plus souvent pour des raisons économiques, fera fi de leurs préconisations.

Aujourd'hui, les façades préfabriquées ou de verre-miroir « collés », qui renvoient l'image mouvante du ciel et de la ville, se passent de mur peint. Celui-ci ne vient le plus souvent que combler un vide architectural, un mur pignon apparu lors de la destruction d'un immeuble voisin ou une façade restée aveugle de par l'arrêt d'un programme immobilier.

Si cet état de fait n'enlève rien à la qualité artistique potentielle d'un mur peint, il confère au phénomène une connotation à priori négative de « cache misère », « d'emplâtre sur jambe de bois », l'architecture défailante n'étant alors améliorée que par une image (*ou pire, aux yeux de nombreux architectes, par une illusion d'architecture, s'agissant d'un trompe-l'œil*).

LE MUR PEINT PUBLICITAIRE

Dans cette période de fort développement du capitalisme, le mur peint divorce de l'architecture pour ne conserver qu'un rôle de propagande commerciale.

Ré-encadré sous forme de réclame murale, il complète, puis remplace l'enseigne publicitaire. S'il existe depuis le milieu du XIX^e siècle, c'est dans les années 30 que le phénomène envahit les murs des grandes villes et s'étend sur les grands axes jusqu'à être qualifié de « *Lèpre des Routes.* »

« Cette nouvelle forme d'expression picturale était favorisée par l'apparition du mur pignon, cette surface issue des mutations urbaines de l'époque Haussmannienne qui surgit brusquement de terre, dominant maladroitement les modestes toitures des siècles antérieurs »⁴

Cet usage exclusivement propagandiste et marchand de la peinture murale discréditera le mur peint, assimilé à des « ripolinages » (*en référence aux trois frères Ripolin qui, en file indienne marchent sur les murs de la capitale pour vanter la fameuse marque de peinture*).

« Le foudroyant succès des barioleurs de murailles. Partout ils sont venus et presque partout ils sont vainqueurs. Alors derrière eux, les contrats signés, des armées de barbouilleurs ont surgi qui ont transformé les chères vieilles maisons grises en de provocantes et gigantesques panneaux-réclame. Des villes entières ont ainsi été ripolinisées. »⁵

Il faudra attendre la loi de 1943 pour restreindre l'affichage et les publicités peintes, à une surface maximale de 16m². (*Exception faite de murs peints publicitaires à caractère unique*).

LE MARCHÉ DE L'ART

Le développement sans précédent du marché de l'art, au début du siècle, sonnera provisoirement le glas du mur peint artistique dans les pays occidentaux.

Jusque là, les peintures primitives, puis médiévales, étaient quasi anonymes et créées, *a priori*, pour s'adresser au plus grand nombre.

Le mur peint, fixe par nature, n'appartient légalement qu'au propriétaire de la façade qui le supporte et, de fait, profite aux habitants et passants qui le regardent.

La peinture sur toile, encadrée, peut être l'objet, elle, de toutes les spéculations: elle est transportable d'un acheteur à l'autre, d'un pays à l'autre. Galeristes, collectionneurs et critiques d'art se chargent d'en faire monter et descendre la cote, la valeur virtuelle, au point de transformer ces œuvres en véritable monnaie internationale.

L'explosion du marché de l'art durant cette période et jusqu'à aujourd'hui, se fera au détriment la pratique artistique communautaire du mur peint.

Le XIX^e siècle et le début du XX^e marquent donc, en Occident, le déclin du mur peint, jusque dans les intérieurs bourgeois où le « papier peint » lui-même n'est plus peint mais imprimé (*ce qui apporte un « confort » accessible aux logements de toutes les classes sociales*) , jusque dans les salles de théâtre qui se transforment en cinémas, (*ce nouveau mur d'images qui, de plus, s'animent*) , jusque dans les portraits désormais photographiques (*photographie dont la chambre noire confirme les lois de la perspective euclidienne des trompe-l'œil !*)

Le mur peint quitte sa dimension artistique et ne reste public que pour servir les intérêts du capitalisme en marche, le public des fidèles devenant le public des consommateurs.

La peinture artistique , elle, suit le même chemin en abandonnant sa dimension communautaire pour se « privatiser » sur toile.

E Le renouveau contemporain du mur peint

(« Attention, peinture fresque ! »)

Si l'on excepte les quelques rares fragments de peinture sur façades qui, résistant au temps, sont parvenues jusqu'à nous, le mur peint en occident, fût principalement réalisé sur des murs intérieurs.

A partir des années 20 au Mexique, puis des années 70 en Europe, le mur peint quitte l'Eglise ou le Palais pour prendre pignon sur rue....

Dans quel esprit s'est réalisé ce retournement ? Comment le mouvement mexicain s'est-il propagé, décliné, redéfini dans les autres pays ? Que reste-t-il de la dimension politique, sociale, de cette innovation, plus d'un demi siècle plus tard ?

Les années 20/40 : la révolution mexicaine (*Viva la revolucion !*)

Le renouveau contemporain du mur peint nous vient incontestablement du Mexique.

Après plusieurs siècles de colonisation, la révolution mexicaine de 1910 aboutit, au bout de 10 ans de guerre civile, à un nouveau gouvernement qui entame de grandes réformes sociales.

En 1921, José Vasconcelos, chargé du développement de l'instruction publique, lance un programme culturel dans lequel il confie la réalisation de peintures à Diego Rivera, Juan Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot, José Clément, et quelques autres.

Le groupe décide, pour toucher un vaste public, de réaliser des murs peints, en croisant les techniques de la fresque de la Renaissance française et celles des peintures ancestrales précolombiennes que la tradition populaire avait conservées (*pour peindre... les cuisines ocre-rouge des maisons !*)

La démarche du célèbre trio Rivera-Orozco-Siqueiros milite pour un art populaire, public, monumental et collectif. Leur conviction va jusqu'à condamner l'œuvre unique, (*et dès lors inique*), considérée comme « *l'art pour privilégiés* ».

Ils co-signent, (*avec d'autres tels Guerrero, Revueltas ou Mérida*), un premier manifeste en 1922, qui affirme : « *L'art du peuple mexicain est la plus saine expression spirituelle qu'il y ait au monde, et sa tradition notre plus grand bien. Il est grand parce qu'appartenant au peuple. Il est collectif, et c'est pourquoi notre objectif esthétique fondamental est de socialiser l'expression artistique qui tend à effacer totalement l'individualisme, lequel est bourgeois. Nous condamnons la peinture dite de chevalet et l'art des cercles ultra-intellectuels parce qu'il est aristocratique, et nous glorifions l'expression de l'art monumental parce qu'il est propriété publique.* »

Par la suite, cette position se durcira encore, jusqu'au manifeste de 1934, qui va jusqu'à

condamner toute forme de création artistique non monumentale ou non reproductible pour un usage par le plus grand nombre.

Cette démarche sociale, révolutionnaire, se marie avec celle, artistique, qui allie la tradition des décors Aztèques, Maya ou Toltèques et les nouvelles influences venues d'Europe comme le cubisme et l'impressionnisme. (*Siqueiros, on l'a vu, réinventera les points de fuite multiples chers au cubisme afin d'adapter ses murs peints aux déplacements des spectateurs.*)

Le poète Philippe Soupault résume ainsi la démarche des muralistes mexicains de l'époque : « *L'art des peintres mexicains n'est pas destiné aux amateurs ni aux musées. Il s'adresse à la foule, au peuple qui en subit directement les suggestions ; autrement dit-il n'exige pas le concours ni le truchement d'intermédiaires, critiques ou professeurs. Cette immédiate prise de contact avec leurs compatriotes permet aux artistes mexicains d'échapper à l'atmosphère des ateliers ou des chapelles ou des coteries et de connaître instantanément les réactions de ceux pour qui ils travaillent. N'étant plus objet de spéculation possible, la fresque n'a plus guère besoin d'un nom attaché à sa réalisation ; elle devient un art non individuel que Jean Charlot a justement comparé à la cathédrale gothique : « Les cathédrales gothiques étaient des réalisations communautaires et anonymes. Appelez-les de la propagande si vous voulez, mais elles étaient si bien en accord avec les foules que tout le voisinage, dans son désir de prendre part, s'attelait aux chariots qui apportaient les troncs des forêts et les blocs de pierre de la carrière... »*

Le mouvement muraliste mexicain est particulièrement prolifique de 1922 jusqu'à la fin des années 40. Sans jamais disparaître tout à fait, il perd peu à peu de sa force à partir des années 40 : le vieillissement de ses pionniers, la stagnation de leurs techniques, et surtout, le désengagement financier du gouvernement pour une expression artistique trop politique, affaiblissent le mouvement.

Des émules de ces pionniers, les « chicanos » forment une relève qui ne peut redynamiser le mouvement, se contentant souvent de développer un nationalisme et un populisme outranciers. Le message social leur paraît parfois secondaire.

Ils n'en perçoivent pas moins ce qui distingue plastiquement l'art mural de la peinture de chevalet :

« *Elle n'est pas l'agrandissement d'une œuvre qui aurait pu tenir sur une toile de format ordinaire. Cette dernière peut être vue de près, plus ou moins longuement, et comporter autant de détails que voudra le peintre. Le muraliste ne peut compter sur cela : toute son œuvre doit être conçue par masses et plans simples, ne pas se perdre dans*

un chatoiement de formes et de couleurs ; on doit pouvoir le regarder avec beaucoup de recul et même en se déplaçant, ce qui entraîne certains problèmes de perspective sur lesquels on reviendra. On ne peut pas appliquer à une fresque les critères qu'on applique à la peinture de salon ou de musée, de là que certains critiques patentés ont des difficultés à l'apprécier et préfèrent ne point s'y arrêter. Il s'agit, dit Siqueiros, d'une autre discipline, au cours créateur de laquelle il faut appliquer une autre structure mentale. »⁶

Il n'en reste pas moins que ces années de révolution artistique qui ont opposé aux lieux fermés des salons, galeries et revues spécialisées modélisés par le microcosme parisien, un art public, fait dans la rue, avec les gens de la rue, fit de nombreux adeptes mexicains et nord-américains.

Les publics trouvent dans ces murs peints contestataires, l'expression de leurs identités en tant que groupes minoritaires, des images de leur Histoire souvent niée par l'Histoire officielle, un mode d'expression politique non institutionnel, et, parfois, le prolongement d'une tradition de peinture communautaire remontant à leurs plus anciennes origines culturelles .

Aux Etats-Unis, l'art mural est pris en charge (*une fois n'est pas coutume*), par les pouvoirs publics à partir de 1933, comme une des réponses sociale et culturelle à la crise économique née du krach boursier de 1929.

Un programme fédéral (*le WPA / FAP*) commande aux artistes de donner vie aux murs des bâtiments publics, dans un langage clair, accessible au plus grand nombre.

Ces artistes assigneront, à l'instar de leurs prédécesseurs mexicains, une double fonction à l'art mural, idéologique tout autant que décorative, profitant de la vague « socialisante » des milieux intellectuels américains de l'époque. Des milliers d'œuvres murales verront le jour, permettant aux artistes et aux publics de toutes les minorités d'entrer en contact.

Après la guerre, le contexte idéologique change radicalement, le conservatisme domine (*et culmine avec le maccartisme*). Parallèlement, la reprise économique s'amorce et les pouvoirs publics cessent le financement du programme WPA.

En France

En France, la question de l'art mural revient en force dès 1937, où, à l'occasion de l'Exposition Universelle, de grands panneaux muraux sont commandés à Léger, Delaunay, Herbin ou Valmier . Fernand Léger commente : « *L'art mural est le grand problème actuel. C'est la peinture liée intimement à la vie. Elle va s'affronter avec les foules, avec les objets usuels ou artistiques, elle devra tenir sous toutes les lumières plus ou moins changeantes ou artificielles... L'art mural doit tenir compte de nombreuses données techniques ou artistiques. Poids de couleur – leur disposition*

dynamique ou statique – savoir animer un mur sans pour cela le détruire. »

Le peintre André Derain, défend même cette idée selon laquelle « *ce n'est pas à l'artiste d'éduquer le peuple mais au peuple d'éduquer l'artiste* », le muraliste ne faisant que donner forme à quelque chose de communautaire.

Ainsi et jusque dans années 80, les commandes de murs peints en France restent rares et réservées à quelques peintres de chevet et de renom, tels Chagall pour le plafond de l'opéra, Masson pour celui de l'Odéon, une mosaïque de Miro pour l'UNESCO, ou la commande de vitraux ou peintures pour des universités ou des églises à Matisse, Braque ou Léger...

Les années 60 / 70) (*Les murs ont la parole*)

Aux USA, face au retour du conservatisme de l'après-guerre, les artistes cherchent à s'affranchir des lieux traditionnels de diffusion de l'art.

La peinture reprend place dans la rue, mais cette fois avec des artistes travaillant de leur propre initiative, souvent bénévolement ou presque, sans aide fédérale, et en étroite relation avec la communauté vivant sur place.

Le premier exemple de réalisation d'envergure de cette époque est le « *Wall of respect* » réalisé en 1967, en concertation avec les habitants d'un quartier noir populaire de Chicago, par un groupe d'artistes noirs, dirigé par William Walker.

Réalisé au plus fort de la lutte des noirs-américains pour les Droits civiques, ce mur peint fit sensation (*on y voit représentés des leaders comme Malcolm X, Martin Luther King...*) et donna naissance à un immense courant d'art mural communautaire militant pour toutes les revendications populaires du moment (*guerre du Vietnam, libération de la femme, minorités ethniques...*)

Peu à peu les pouvoirs publics, dans le but de lutter contre la détérioration du climat social dans les quartiers populaires et pour la préservation des lieux publics, recommença à financer ou co-financer certains projets, tout en laissant, cette fois, l'initiative aux artistes et en respectant leur démarche sociale.

Ainsi, une multitude de murs peints sera financée par le programme CETA (*National Endowment for the Arts*), loi sur la formation continue destinée initialement à l'aide aux chômeurs !

« *Beaucoup d'artistes américains auront alors le sentiment d'appartenir à un vaste courant d'Art Public monumental issu de la Renaissance et dont la peinture murale mexicaine avait été le dernier grand exemple.* »⁷

Avec à peine quelques années de décalage, un phénomène similaire se développe en Europe, prenant souvent ses origines dans la culture hippie de la fin des années 60, sur

le modèle américain, et s'affirme plus fortement après les événements de 68.

En Angleterre, on compte plus de 200 muralistes actifs en 1978...

En Irlande, le mur peint devient un enjeu de la politique : financé par les habitants d'un quartier de Derry ou de Belfort, il est souvent saccagé, restauré, détruit à nouveau, il est au centre de la lutte idéologique...

En RFA, comme en Allemagne de l'Ouest, suite aux initiatives privées d'artistes souvent militants, de vastes programmes officiels de murs peints sont mis sur pied. A Brême, à partir de 1976, le programme « l'Art dans l'espace public » milite pour la production d'œuvres d'art « *non pour le seul domaine de l'art mais pour l'intérêt de groupes plus larges, même s'ils ne s'intéressent pas à l'art en dehors de cela* »

A Berlin, aujourd'hui, plus de 500 murs peints sont recensés, issus pour la grande majorité des programmes du Sénat, tels « Kunst im Stadtraum » (*l'Art dans l'espace urbain*) ou « Farb im Stadtbild » (*Couleur dans la ville*)

Sans compter, sur le mode « spontané », l'ex-« mur de Berlin », mur probablement le plus « peint » du monde !

En Italie, en Belgique, en Suède ou en Espagne, les années 70 voient émerger cette nouvelle forme d'Art public qui allie le plus souvent souci esthétique et démarche sociale sans que le critique d'art, qui est en l'occurrence le passant, voie une quelconque antinomie dans ces deux notions.

En France aussi, «l'après 68 » donne la parole aux murs et l'on retrouve les deux pôles, politique et social d'une part, décoratif et esthétisant d'autre part, dans des œuvres souvent issues de la rue et de la protestation sociale, parfois tombées de la commande publique.

En 1981, Gilles de Bure, journaliste spécialisé, commente :

: « *Cette apparition de murs peints « modernes » dans les années 60/70 correspond à un mouvement généralisé (comme notamment à l'avènement d'un cinéma différent utilisant des canaux de diffusion autres) tendant à faire éclater le cercle magique de la diffusion de l'art et de sa production. Tous les concepts de création collective, de participation, d'implication sociale de l'art, de rôle de l'artiste dans la société, d'expression populaire, de civilisation et d'universalité de l'image sont contenus dans ces incidents urbains* »⁸

Dans les années 60/70 le mur peint, issu des modèles « chicano » puis nord-américain, essaime dans toute l'Europe. De la même manière qu'il donne la

parole aux murs avec le graffiti, le public contestataire s'empare de la peinture pour donner des horizons aux murs et à ceux qui les regardent.

Les années 70 / 80 (*Quelques coûts d'Etat*)

En 1976, les premières commandes publiques de murs peints s'appliquent aux Villes Nouvelles... parfois avant même que les habitants y séjournent !

Sabine Fachard, alors chargée de mission au Secrétariat Général du groupe central des Villes Nouvelles mène une opération de trois murs peints au Vaudreuil, confiés à Cueco, Proweller et Tomasello. Les trois artistes font œuvres de peintres, sans intégrer une pratique de muralisme, ni au plan esthétique, ni du point de vue de la démarche sociale.

Quelques années plus tard Sabine Fachard commente : « *Nous par nécessité, nous nous situons du côté de l'aménageur, ce qui veut dire réfléchir aux choses avant que les habitants ne soient là, avant que le quartier soit construit ; mais il faudrait qu'il y ait des choses qui se passent après : les villes nouvelles n'ont pas de passé mais, malgré tout, les choses vont vite, les quartiers changent très vite sur le plan social et sur le plan physique.../... S'il y a un travail d'information préalable, ou si l'artiste a essayé de collaborer avec les gens, il y a une appropriation très nette de ce qui est proche du logement.* »

C'est ainsi qu'à contrario, à Chanteloup, un Rimbaud de mosaïque murale fut pris par les habitants pour le portrait... d'Alain Delon !

Parallèlement mais dans une démarche sociale, en 1977, un des premiers murs peints spontanés voit le jour à Paris, à la demande des habitants de la rue Pernety, dans le 14^e arrondissement, dans le but de dénoncer un plan de rénovation urbaine jugé dangereux pour leur collectivité. Sous l'égide d'Hervé Béchy, six artistes de diverses formations mènent un travail de concertation avec la population, qui financera les frais techniques de la réalisation murale. Le projet prend rapidement l'allure d'une aventure collective partagée entre artistes et habitants, la peinture devenant outil de médiation entre eux, et de médiatisation vis-à-vis d'un public plus large, l'œuvre devenant symbole d'un regroupement face aux aménageurs.

Ces deux exemples contraires, parmi tant, montrent à nouveau que le mur peint dans l'espace public continue de chercher sa voie en conciliant deux dimensions :

l'esthétique, ne serait-ce que par souci d'intégration à l'environnement architectural du mur, et **la fonction** ne serait-ce que pour légitimer sa présence au sein d'une communauté.

« *Deux tendances essentielles existent qui parfois s'interpénètrent. D'abord, celle représentée par les muralistes dont le soucis est « d'égayer », « d'orner », voire « trans -*

figurer » la ville. Ensuite celle des tenants d'une pratique sociale et communautaire, de l'art pour et par le peuple. »⁹

Les années 90 / 2000 (ça devient graff !)

On ne saurait clore ce survol historique sans évoquer les formes émergentes de murs peints apportées par la pratique du graff, elle-même issue de celle du tag.

Ici encore, l'histoire débute aux USA, avec le premier tag ayant fait l'objet d'un article de presse dans le *New York Times* du 21 juillet 1971. Pratique systématique de la signature d'un pseudo sur les murs des villes, le tag répond ici à un besoin de s'approprier l'espace urbain : l'espace physique de son « block » d'habitation, l'espace social qui sépare les bandes rivales. Très vite le « tagage » prend une ampleur considérable, recouvrant métros, murs, monuments, en une vaste « *pétition illisible* », une « *émeute silencieuse* »¹⁰

Après quelques initiatives de récupération par les institutions culturelles tel le MOMA (*Muséum of Modern Art*), quelques héros (*J.-M. Basquiat* , *Keith Haring* , *Lenny Mc Gurr.*), quelques martyrs (*notamment Mickaël Stewart, jeune noir de 25 ans décédé des suites de coups et blessures assenés par la brigade anti-graffiti de New York*) et un programme draconien et gigantesque de nettoyage du métro (*le Clean Car Program, engloutit 52 millions de dollars durant cinq ans*), le phénomène décroît et tend à disparaître dans la fin des années 80.

A la même époque, en 1986 (*soit 10 ans après le début du phénomène américain*) apparaissent les premiers tagueurs français qui opèrent selon un mode similaire à celui utilisé avant eux par les jeunes américains, mais sans la revendication territoriale qui sous-tendait l'action de ces derniers.

Arrivée après la vague américaine, la vague française s'identifie immédiatement aux grands noms du tag américain. Mais la plupart de ceux-ci ont, depuis, rapidement intégré leurs techniques dans les circuits de diffusion officiels :

Futura 2000 (*Lenny Mc Gurr*) expose depuis 83 en France après les USA et le Japon, et travaille pour un affichage de la RATP .

Keith Haring expose en galerie dès 1981 dans le monde entier et commercialise ses personnages sur des produits dérivés, badges, maillots, disques...

Jean.-Michel Basquiat, (*dit SAMO pour Same Old Shit*), expose lui aussi en Suisse et au Japon dès 1981 ...

Ces ex-tagueurs, « *post-graffitistes* » reconnus, servent de modèles aux premiers graffiteurs français.

A l'inverse des USA où le tag est issu d'un mouvement social populaire, le mouvement

du tag s'amplifie en France à partir de cette « élite » graphiste française (*Speedy Graphito, Costa, Mesnager...*) déjà identifiée par le monde de l'art.

Jusqu'à aujourd'hui, la pratique du mur peint et celle du graff se sont peu croisées. Pourtant « *on fait le même métier qu'eux* » disait un jeune tagueur sur TF1, justifiant par-là qu'« *on ne tague pas sur les murs peints* ».

C'est à ce point vrai que la commande publique d'un mur peint trouve parfois sa justification dans la protection contre les tags !

Pourtant, on constate une évolution dans la maîtrise des graffitis pour qui pourrait renouveler la technique du mur peint. A Lyon, par exemple, nombre rideaux de fer et devantures de magasins du quartier de la Croix Rousse, ont été graffités à la demande de leurs propriétaires, pour éviter par la suite le « tag sauvage ». :un code moral interdit en effet, en théorie, à un tagueur de surajouter son signe au graff réalisé par un autre.

Initialement entièrement réalisées à la bombe aérosol, ces peintures sont parfois, désormais, complétées au pinceau, au pochoir, à la brosse...pour devenir ce que l'on appelle parfois des « picturo-graffiti »

Cette mixité de techniques les rapprochent de plus en plus du mur peint, le tag étant réduit à l'état de signature pour laisser au graff, figuratif, l'essentiel de la surface peinte. Picasso évoquait devant Brassai, grand photographe de graffiti, ceux qu'il avait laissé sur les murs, et affirmait, lui aussi, en avoir copié : « *Quelle invention prodigieuse on y trouve parfois...Ils m'apprennent souvent quelque chose.* »¹¹

F Demain (*Et la lumière sera...*)

La pratique du mur peint pourrait-elle évoluer, du moins techniquement, avec l'arrivée de nouvelles technologies ? Quels seraient les risques liés à ces évolutions ?

L'IMPRESSION GEANTE

Née de la numérisation des images, elle permet aujourd'hui d'agrandir n'importe quelle image en n'importe quel format monumental, sur des supports aussi variés que le tissu, le pvc, le papier, l'autocollant...

Depuis une dizaine d'années, des images monumentales ainsi imprimées sont tendues dans la ville, en général par des messages publicitaires et/ou informatifs de courte ou moyenne durée.

Seul le manque de stabilité des encres aux ultraviolets qui réduit leur durée de vie à trois ou cinq ans, en limite, pour l'instant, l'usage extérieur.

Aujourd'hui il existe même un prototype de « machine à peindre », conçue sur le principe de ces imprimantes géantes, mais se déplaçant sur une façade verticale, et dont les quatre buses.(quadrichromie) peuvent projeter de la peinture acrylique sur un mur !

De même que la technologie numérique permet à n'importe qui, muni d'un programme de création musicale, de produire n'importe quelle cacophonie s'il n'est pas musicien, le risque engendré par ces techniques serait alors de produire, à moindre coût, des œuvres, avec une apparente facilité, en oubliant l'importance de la nécessaire adaptation au site appelé à les recevoir.

On l'a vu, le mur peint n'est pas simplement l'agrandissement d'un tableau, ni même d'une maquette spécialement conçue pour ledit mur. Techniquement, le muraliste adapte son travail aux conditions trouvées sur place, durant la réalisation, qu'elles soient liées à la structure et nature de la construction, à l'ensoleillement et aux jeux d'ombres, ou encore au besoin de multiplier les points de vue. Socialement, son travail trouve toute sa portée dans la concertation avec le public avant et pendant la mise en œuvre.

« Les muralistes communautaires affirment que l'esthétique et la politique fusionnent dans leurs œuvres et ils ont raison .Alors que la théorie classique de l'art « historique » disjoint le sujet (le peintre) et l'objet (ce qui est peint) ; tandis que l'art avant-gardiste accentue cet écart et prône la suprématie de la subjectivité (par exemple dans l'art conceptuel), le muralisme communautaire englobe les deux, ce qui constitue la base de la politique progressiste. Les « sujets » peignent leurs murs avec leurs expressions, leurs aspirations et leurs préoccupations propres. Il y a « objectivisation » dès l'instant où le mur concrétise les pensées et les sentiments de la communauté, mais il n'y a pas d'al -

iénation, pas de scission entre eux, en tant que sujets contrôlant espace et méthode, et eux-mêmes en tant qu'objets représentés dans l'espace. De ce fait, les aspects esthétiques et socio-politiques sont unis et l'image résultant de cette relation gagne en force au lieu de perdre la moitié de sa valeur. »¹²

_MURS-LUMIERES

De plus en plus de villes (à l'instar de Lyon) s'équipent d'un plan de mise en lumières spécifiques, adapté à ses ouvrages d'art, bâtiments, monuments, sur des quartiers entiers.

Les éclairages autrefois réservés à la scène existent aujourd'hui, pour beaucoup, en version « extérieure » permettant toute une gamme de « créations-lumière » sur des façades de bâtiments.

Gérées par un programme informatique, ces sources lumineuses peuvent varier en intensité, couleur, direction, largeur du faisceau, découpage...

La couleur pure, chère aux impressionnistes se passerait-elle dès lors des matières inertes que sont la toile, le mur et les pigments, pour n'être plus que Lumière ?

LA PROJECTION GEANTE

Des écrans de télévision à plasma, qui dépassent 4 m? se posent de nos jours au mur, comme un tableau. Les projecteurs numériques animent de façon très convaincante des murs intérieurs de plus de 20, 30 ou 50 m?.

En extérieur et au format monumental, des écrans géants à diodes diffusent images télévisées et cours du Nasdaq sur les murs de New York. N'importe quel Salon de l'Auto diffuse des films numériques sur des écrans à diodes de 100 ou 200 m?.

L'image est de parfaite qualité, elle est animée et le programme modifiable à volonté. En 1982 déjà, le cinéaste Ridley Scott, dans « *Blade Runner* », nous offrait une vision du futur, où des écrans géants, transportés par des dirigeables, traversaient continuellement la ville en l'illuminant de vastes fresques publicitaires...

De cette première partie historique, nous pouvons tirer quelques repères :

Sous forme pariétale, le mur peint est la plus ancienne expérience artistique connue à ce jour.

Pratiqué sous pratiquement toutes les latitudes, le mur peint est une pratique commune à presque toutes les civilisations

La pratique du mur peint perdure tout au long de l'histoire mais de manière inconstante : elle connaît des phases de fort développement, entrecoupées de périodes de déclin

Le mur peint occidental contemporain, détaché du sacré, est issu de la contestation sociale et du militantisme artistique, et inspiré par le mouvement mexicain des années 20/40.

La pratique du mur peint renaît en France et dans de nombreux pays d'Europe, depuis les années 70 de manière spontanée, et depuis les années 80 de manière assistée par la commande publique.

On ne peut parler , en Europe, de la prise en compte des aspirations d'un public concerté et participant, qu'à partir de la fin des années 70.

Le mur peint est aujourd'hui un mode d'expression où l'esthétique et le social se lient, en diverses proportions

De nouvelles technologie émergent qui pourraient révolutionner le concept de mur d'images.

¹ « Lascaux ou la naissance de l'art » Georges Bataille éd. Skira 1980

² « Au royaume des ombres, la peinture funéraire antique » coll. sous direction de Nicole Blanc éd RMN 1999

³ « Architectures peintes en trompe l'œil » Miriam Milman éd. Skira 1992

⁴ « Les cahiers de l'ICOMOS », actes du colloque « Le mur peint dans la ville ancienne », Dijon, 1988

⁵ « L'Illustration » du 6 septembre 1930, Roland Engerand

⁶ « Les peintres révolutionnaires mexicains » Serge Fauchereau éd. Messidor 1985

⁷ « Peintures murales contemporaines, peintures murales traditionnelles » Coll sous dir. De Françoise Chatel éd. Jacques Damase

⁸ « Des murs dans la ville » Gilles de Bure, 1981

⁹ « Des murs dans la ville », Gilles de bure, 1981.

¹⁰ „Du tag au tag“ Alain Vulbeau éd. EPI 1992

¹¹ « Conversations avec Picasso », Brassai, 1946, éd. Gallimard, 1964

¹² « Art Public » Tim Drescher éd Damase., 1981