

## INTRODUCTION

Qui marche dans les rues de Montevideo pour la première fois s'étonnera sans doute de l'abondance des inscriptions murales, peintures, graffitis et affiches. Pour le flâneur plus curieux, le décalage interpelle : le contraste entre de petits dessins à peine esquissés et de grandes fresques aux couleurs vives, des messages allant de l'insulte la plus triviale à l'aphorisme le plus sophistiqué, du texte le plus intime au slogan le plus universel. La ville étant relativement peu encombrée de messages officiels (publicitaires, signalétiques, etc.), les inscriptions des murs de Montevideo sont d'autant plus visibles. Dans les quartiers du centre-ville et dans les périphéries ouvrières, les fresques politiques, les graffs et les différents styles de graffitis marquent le paysage d'une manière très spécifique.

Pour tenter de déchiffrer ce phénomène, ma démarche a été celle de l'ethnologie « classique », un travail de terrain fait de longs séjours, réalisés entre 2005 et 2009. J'y ai réalisé des entretiens semi-directifs, de l'observation en situation, parfois participante, et mené une enquête plus directive sur la réception des inscriptions murales. J'ai procédé également par immersion : vécu de la ville au quotidien, discussions fortuites, attention flottante, repérage constant des murs et de leurs changements. J'ai appris ce qu'était la vie à Montevideo en même temps que j'apprenais à décrypter ses murs. Dans la volonté de constituer un recueil représentatif des expressions murales de la ville, la prise d'images fut une autre de mes activités principales durant les différents séjours. Ayant réuni près de cinq mille clichés, je décidai de ne garder, dans mon *corpus* de travail, que les photos qui me paraissaient particulièrement pertinentes pour ma réflexion. J'ai cependant continué à observer l'évolution des inscriptions urbaines jusqu'en 2010, sans constater de changement dans la forme ou le contenu susceptible de réorienter mes hypothèses.

Portant sur un objet aussi éphémère que les inscriptions murales, les photographies réunies ici ne sont certainement plus d'actualité. Certaines de ces inscriptions ont disparu aujourd'hui, recouvertes par d'autres ou effacées par le temps et d'éventuels ravalements de façade. D'autres subsistent, volontairement préservées ou par force d'inertie, puisque les murs de Montevideo ne sont que très rarement « nettoyés » ou repeints. Les réflexions que ces inscriptions ont engendrées, en revanche, sont sans doute encore valables si l'on accepte que c'est d'un ensemble d'intentions, de systèmes de communication et de cultures politiques, toutes construites sur un temps long et dépassant largement ces cinq années de recherche, dont il sera ici question. Beaucoup des exemples que je développerai sont relatifs à la vie politique et culturelle de 2005

à 2009, mais ils permettent de penser les inscriptions comme des éléments en jeu dans la construction du politique et de ses imaginaires, c'est-à-dire dans une temporalité plus vaste, à savoir la superposition de 30 ans d'inscriptions, que je tenterai de remettre dans leur contexte. Je ne m'attarderai pas ici sur l'histoire nationale<sup>1</sup>, qu'il faudrait réduire à un survol trop rapide; je tacherai néanmoins de redonner, dans le fil du texte, les éléments nécessaires à la compréhension de mon propos. Je ne rentrerai pas non plus dans les détails de l'histoire, longue et complexe, des inscriptions murales. Nous retiendrons, pour l'instant, que le graffiti est une pratique presque aussi vieille que l'écriture. Des textes anonymes à caractère politique, érotique, personnel, religieux, humoristique ou poétique, sont apparus au fil de l'Histoire sur des murs aux quatre coins du monde, toujours parallèlement aux écritures exposées officielles. C'est au xx<sup>e</sup> siècle, cependant, et en Europe, que le graffiti se développe et devient un « mouvement » politique et artistique. Des années soixante à aujourd'hui plusieurs « sous-catégories » de graffitis apparaîtront, et l'absence d'une terminologie admise entraîne parfois des confusions.

La typologie utilisée ici est construite pour les besoins de cette étude, elle est donc historiquement et localement située. Elle est constituée d'une terminologie éémique, celle du langage courant de l'Uruguay contemporain (comme le *stencil*, la *pintada*, le graffiti), mais contient aussi des termes inventés et employés par les personnes qui étudient et interprètent ces écritures (graffitis de *leyenda*, art contextuel, etc.). J'ai enfin délimité une sous-catégorie opératoire, celle du « graffiti politique », comme une forme spécifique de l'écriture anonyme. Je reviendrai, plus loin, sur chacune de ces formes ou catégories.

Toutes les inscriptions murales présentées ici sont, directement ou indirectement, politiques. Le passage de la *pintada* (le slogan politique signé par une organisation) au graffiti politique, en passant par l'art urbain, permettra alors de cerner des cultures politiques traditionnelles comme des modalités nouvelles de militantisme ou d'expressions politiques « obliques ». En effet, les expressions graphiques que nous explorerons ici traduisent, tout en contribuant à les construire, différentes manières de s'engager et de formuler cet engagement. Au-delà des questions techniques ou de typologie formelle, c'est avant tout les intentions mobilisées par ces inscriptions et leur fonction dans la société qui nous intéresseront.

Une propriété essentielle qui distingue les inscriptions entre elles repose sur la présence du texte et de l'image. Les différents genres que nous verrons appartiennent à l'un ou à l'autre de ces systèmes sémiotiques, ou se situent le plus souvent à leurs intersections. Le signifiant comptant autant que le signifié pour comprendre leur sens, je porterai une attention particulière aux formes graphiques et stylistiques des inscriptions murales. Le *corpus* photographique est présenté en deux cahiers, situés en amont des chapitres qui les analysent. Il s'agit en effet de les observer d'abord, pour saisir quelque chose de l'ambiance graphique que ces photos produisent, avant de se plonger dans un

---

1. Je renvoie pour cela à mes travaux de thèse : EPSTEIN A., « “¡Arriba los que luchan!” Cultures politiques sur les murs de Montevideo », thèse de doctorat d'anthropologie, sous la direction de Marlène Albert Llorca et Modesta Suárez, université Toulouse-Le Mirail, 2010, et surtout à l'excellent ouvrage d'histoire générale CAETANO G. et RILLA J., *Historia contemporánea del Uruguay. De la colonia al siglo XXI*, Montevideo, Éd. CLAEH/Fin de siglo, 2005.

texte qui n'a que peu d'intérêt sans l'expérience visuelle qui le précède. Dans chaque chapitre cependant, des explications plus précises renvoient aux images du cahier correspondant, sur lesquelles le lecteur est invité à revenir au fil du texte.

On peut également différencier les inscriptions selon leurs auteurs, je le ferai en portant mon regard sur le monde des brigades d'une part, et d'autre part, sur celui d'une jeunesse politisée s'exprimant individuellement ou de manière collective. On différenciera alors les graffitis « non corporatistes » – le plus souvent anonymes, qui ne représentent que « soi-même » – des écritures « corporatistes » réalisées et signées par des groupes constitués. Cela nous amènera à observer un éventail de groupements allant des plus officiels (les partis politiques), dans la première partie, aux plus informels, volatiles ou éphémères, comme des collectifs ou des groupes affinitaires n'ayant souvent aucune existence juridique, dans la seconde.

Ces différentes formes d'écriture murale connaissent, par ailleurs, une inscription sociale différente. Toutes celles que nous verrons sont illégales mais elles n'ont pas toutes, pour autant, le même degré de légitimité. Nous interrogerons ainsi leurs différentes modalités de réception et de légitimation, basées sur une acceptation coutumière pour certaines, une reconnaissance artistique ou esthétique pour d'autres, et enfin sur le rejet de pratiques considérées comme vandales et salissantes. Par ailleurs, ces écritures et peintures exposées dans la rue, corporatistes ou non, se distinguent des écritures officielles (sollicitées par l'État ou les autorités locales), comme de la publicité commerciale qui implique la « location » de morceaux d'espaces publics<sup>2</sup>. Les inscriptions qui nous occupent entretiennent des rapports différents avec le pouvoir et correspondent à des cultures politiques bien distinctes. Je les appréhenderai dans leur diversité et dans leurs dialogues, qui établissent un discours culturel particulier, pris dans l'ensemble de toutes les écritures exposées. Un ensemble qui, comme le souligne Béatrice Fraenkel,

« rend visible et constitue la mémoire de la cité. L'effet d'accumulation est ici central. C'est l'ensemble des écritures exposées qui fait sens, non comme accumulation d'informations mais comme spectacle d'une "généalogie textuelle" qui fonde la société<sup>3</sup> ».

Sans s'attarder trop longuement sur un état de la question des écritures murales<sup>4</sup>, un détour sur quelques éléments constitutifs de ma démarche théorique s'impose. Une approche développée en France et dans laquelle s'inscrit cet ouvrage est celle de l'anthropologie de l'écriture. Ces études ne traitent pas spécifiquement du graffiti mais de toutes les pratiques d'écriture – des différentes cultures de l'écrit –, elles sont néanmoins une des bases de cette réflexion. À la suite des travaux historiques de Roger Chartier<sup>5</sup> et d'Armando Petrucci<sup>6</sup>, ainsi que des réflexions anthropologiques de Jack

2. PETRUCCI A., *Jeux de lettres. Formes et usages de l'inscription en Italie, 11<sup>e</sup>-20<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éd. de l'EHESS, 1993 (1<sup>re</sup> éd. 1980).

3. FRAENKEL B., « Graffiti : un mauvais genre », J. L. POUETO (dir.), *Illettrismes et cultures*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 107.

4. Je renvoie à nouveau à mes travaux de thèse, EPSTEIN A., *op. cit.*

5. CHARTIER R. et CAVALLO G., *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Le Seuil, 1997.

6. PETRUCCI A., *op. cit.*

Goody<sup>7</sup>, des chercheurs comme Béatrice Fraenkel, Daniel Fabre et bien d'autres se sont attachés à analyser les différentes formes d'écritures non littéraires.

Armando Petrucci pose quelques questions fondamentales : celle des fonctions et des usages sociaux de l'écriture, celle des espaces graphiques et de la maîtrise de ceux-ci par un « *dominus* qui en détermine l'utilisation<sup>8</sup> ». Selon lui, ce sont les inscriptions du pouvoir qui provoquent ce type de « contre-écritures », qui se manifestent de manière bien différente d'un type d'inscription à l'autre. Petrucci explore également la dimension perlocutoire des écritures exposées, sujet qui sera enrichi par d'autres investigations en anthropologie de l'écriture. Béatrice Fraenkel, notamment, interroge sous l'angle de la performativité<sup>9</sup> les fonctions symboliques de l'écriture, liées à l'exposition de celle-ci<sup>10</sup> : leur présence est alors plus significative que leur contenu. Dans son enquête sur les écrits de New York, elle rompt ainsi « avec la problématique classique du *corpus*<sup>11</sup> », considérant moins des textes que des actes d'écriture. On se situe alors dans une approche pragmatique des écritures exposées, qui appréhende les questions des significations, des intentions et des pratiques, comme trois domaines dynamiques de la vie sociale complexe de ces objets<sup>12</sup>. On préférera décrire des processus plutôt que des images figées, ajoutant à l'analyse visuelle celle des usages<sup>13</sup>. Pour reprendre les termes de Gell<sup>14</sup>, on observera des objets graphiques insérés dans un réseau de relations, une série d'agents mobilisés qui leur donnent leur efficacité. Ces agents sont les personnes ou les groupes qui réalisent les inscriptions, le regard et les actions des autres scribeurs, les lecteurs (passants, militants ou non, etc.), les médias, et à un autre niveau, les autres murs peints, écrits, collés, la ville dans son ensemble et dans ses détails.

L'autre versant des travaux français sur l'écriture est regroupé dans deux ouvrages dirigés par Daniel Fabre : *Écritures ordinaires*<sup>15</sup> et *Par écrit*<sup>16</sup>, qui portent sur les formes

---

7. Dès son premier ouvrage sur le thème (*La Raison graphique*, Paris, Minuit, 1979) Jacques Goody pose la question centrale des formes de pensée qu'engendre la projection graphique du langage dans les sociétés à écriture. Il postule l'idée d'une « raison graphique », une logique propre de la pensée écrite. Voir aussi GOODY J., *L'Homme, l'écriture et la mort*, Paris, Les Belles Lettres, 1996; GOODY J., *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute, 2007.

8. PETRUCCI A., *op. cit.*, p. 10.

9. FRAENKEL B., « Actes écrits, actes oraux : la performativité à l'épreuve de l'écriture », *Études de Communication*, n° 29, 2006, p. 69-94. Elle y reprend le modèle de la performativité créé par Austin pour le langage oral et l'applique au langage écrit; voir AUSTIN J., *Quand dire c'est faire*, Paris, Le Seuil, 1970.

10. FRAENKEL B., « Les écritures exposées », *Linx*, n° 31, Nanterre, 1994, p. 99-110.

11. FRAENKEL B., *Les écrits de septembre. New York 2001*, Paris, Textuel, 2002.

12. APPADURAI A., *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, London-New York, Cambridge University Press, 1986.

13. C'est aussi la démarche adoptée dans le dossier thématique sur la peinture murale, coordonné par Francesca Cozzolino et moi-même. COZZOLINO F et EPSTEIN A., « Un siècle de peinture murale. Fonctions et dynamiques comparées », dossier thématique de *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en ligne], mis en ligne le 30 janvier 2014.

14. GELL A., *L'art et ses agents – Une théorie anthropologique*, Paris, Les Presses du réel, coll. « Domaine Fabula », 2009.

15. FABRE D. (dir.), *Écritures ordinaires*, Paris, POL/Centre George Pompidou, 1993.

16. FABRE D. (dir.), *Par écrit*, Paris, La Maison des Sciences de l'Homme, Mission du Patrimoine ethnologique, coll. « Ethnologie de la France », 1997.

d'écriture du quotidien. Celles-ci sont caractérisées par le fait d'être généralement sollicitées ou provoquées par la société. Elles n'ont pas « la volonté de faire œuvre<sup>17</sup> » et sont produites par des scribeurs qui ne se positionnent pas en tant qu'auteurs. Ces écrits ne correspondent donc pas à la pratique professionnelle du scribe ni à celle, « transcendante », de la littérature. Les deux ouvrages présentent des ethnographies de situations d'écriture, permettant aux auteurs de poser la question centrale du rapport à l'écrit tel qu'il se joue dans les divers groupes sociaux et d'avancer ainsi dans la réflexion sur les spécificités de l'écrit par rapport à l'oral, sur son efficacité propre.

En ce qui concerne l'Uruguay, et plus précisément les murs de Montevideo, les textes se comptent aussi sur les doigts d'une main. Abril Trigo<sup>18</sup> reprend différents aspects culturels propres à la vie urbaine de Montevideo des années 1980 et 1990, qu'il considère comme des *items* représentatifs des sensibilités, des identités nationales et « sous-culturelles », c'est-à-dire diverses représentations de ce que pourrait être la « *uruguayez* ». Ainsi, les thèmes des frontières, du carnaval, du *candombe*<sup>19</sup> ou de la « lumpen-poésie » font l'objet de différents chapitres, jusqu'à « *Rockeros y grafiteros : La construcción al sesgo de una Antimemoria*<sup>20</sup> », qui nous intéressera particulièrement. Trigo pose, à travers les graffitis et les paroles des chansons de rock, les questions de la mémoire, des utopies déçues, de l'absence d'idéaux, et présente le graffiti comme une forme de réaction, comme le témoin d'une autre mémoire et d'une « contre-culture » émergentes. Publié en 1997, ce livre tire surtout sa richesse de l'analyse d'une époque, d'un moment culturel : celle de la « *movida* » post-dictatoriale sur laquelle nous reviendrons largement<sup>21</sup>.

Au début de mes recherches, hormis l'ouvrage de Trigo, on ne pouvait trouver sur les inscriptions murales que quelques articles de revues et travaux universitaires<sup>22</sup> et deux compilations de graffitis écrits<sup>23</sup>. En 2010 cependant, deux nouveaux recueils,

---

17. FABRE D. (dir.), *Écritures ordinaires*, op. cit., p. 11.

18. TRIGO A., *¿Culturas Uruguayas o culturas linyeras? (Para una cartografía de la neomodernidad posuruguaya)*, Montevideo, Vintén Editor, 1997.

19. Le *candombe* est une pratique musicale et festive, issue de la tradition afro-uruguayenne mais aujourd'hui entrée dans la culture populaire au sens large. Il s'agit essentiellement d'un rythme particulier joué sur des tambours et d'un défilé accompagnant les musiciens.

20. TRIGO A., « Rockeurs et graffiteurs : la construction au biais d'une antimémoire », op. cit., p. 157-190.

21. ALPINI A., « Una generación sin dioses », *Memoranda* (XI), Montevideo, 7 p., [http://www.chasque.net:8081/relacion/antiores/9611/xx-50.htm], consulté le 30 août 2006; VERDESIO G., PEVERONI G., ROLAND E., « La movida de los 80 : la ruptura cultural en Uruguay I y II », *Henciclopedia.org*, revue en ligne, Montevideo, [http://www.henciclopedia.org.uy], consulté le 10 mars 2007, ou enfin, le dossier dirigé par CAPLAN Raúl (coord.), dossier « La culture uruguayenne entre deux espoirs (1980-2005) », *Les langues néo-latines*, n° 334, Paris, septembre 2005, ouvrage en français mais composé essentiellement d'articles traduits d'auteurs uruguayens.

22. ZAMBRA P., MOLINA A., « Cuando las paredes hablan », *Temas de comunicación*, Montevideo, septembre 1993, p. 19-48 et DEFAGO A., « Del grafiti a las escrituras en los muros de Montevideo. Elaboración de una formación discursiva », mémoire de fin d'études en anthropologie sociale et culturelle, sous la direction de Susana Rostagnol, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2004.

23. ROLAND E., *Contra cualquier muro. Los graffitis de la transición (1985-1989)*, Montevideo, Vintén Editor, 1992 et BLANQUE A., *Antología del retrete. Graffitis de los baños de mujeres*, Montevideo, Memphis/Vintén, 1991.

essentiellement photographiques, avaient paru<sup>24</sup>, ainsi que de nombreux articles de presse. Par ailleurs, quelques expositions autour de l'art urbain avaient été réalisées<sup>25</sup> et une série de portraits filmés, donnant une vision assez complète de l'art urbain de Montevideo, a été diffusée en 2009 sur une chaîne de télévision locale et mise en ligne<sup>26</sup>. Ce qui semblait être un vide ou une indifférence scientifique, médiatique et sociale, a évolué de manière surprenante en quelques années, faisant des inscriptions murales un objet extrêmement dynamique et source d'une attention croissante. Les apports théoriques uruguayens les plus intéressants pour cette étude ne sont cependant pas directement liés à la thématique précise. La plupart des auteurs mobilisés, comme Angel Rama, Hugo Achugar, Abril Trigo ou Hugo Verdesio, se situent dans le champ des *estudios culturales*<sup>27</sup>. Version latino-américaine des *Cultural Studies* britanniques, ils permettent d'appréhender des « cultures populaires » et leur rapport au politique :

« Il s'agit de considérer la culture au sens large, anthropologique, de basculer d'une réflexion centrée sur le lien culture-nation à une approche de la culture des groupes sociaux. Si elle demeure fixée sur une dimension politique, la question centrale est alors de comprendre en quoi la culture d'un groupe, et d'abord celle des classes populaires, fonctionne comme contestation de l'ordre social ou à l'inverse comme mode d'adhésion aux rapports de pouvoir<sup>28</sup>. »

Sans dériver vers une vision culturaliste ou essentialiste de la culture, il s'agira ainsi, en partie, d'évaluer le rôle des classes sociales, des facteurs générationnels et des traditions militantes dans différentes manières de s'exprimer politiquement sur les murs, dans des pratiques qui cohabitent au sein d'une même culture plus large.

À un niveau plus général, ces travaux se situent au croisement de différents domaines de l'anthropologie du contemporain, en particulier ceux du politique et de la ville.

---

24. PITTALUGA E., FONSECA H., *Montepintado. Graffitis/stencils/stickers*, Montevideo, Trasluz, 2008 et INDIJ G., *MVD : Gráfica popular de Montevideo. Montevideo Street Graphics*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2008.

25. Des expositions telles que : « Manejate stencil », Facultad de Arquitectura de la UdelAR, du 11 au 22 octobre 2005 ; des interventions d'art urbain au Museo de artes visuales, lors de la « Noche de los museos » en 2006 ; l'exposition « Montevideo como lienzo » du 15 au 31 décembre 2007 à Arteteatro et dans le hall de la mairie de Montevideo ; l'exposition « Versus : Arte Urbano vs Cubo Blanco », du 18 au 23 décembre 2008, au ministère de l'Éducation et de la Culture. Des rencontres et des plateformes Internet sont régulièrement organisées par de jeunes artistes et commissaires d'exposition comme Agustín Sabella et les membres du collectif Big Lala, Agustina Rodriguez et Eugenia González. En 2013, au moins une autre compilation de photographies a été publiée : PEREZ M. et CAORSI L., *La voz del muro*, Montevideo, Zruko Books, 2013.

26. Série *Arte Urbano*, TV Ciudad, réalisation : J. Hayrabedian, production : S. del Cioppo, production journalistique : G. Peveroni, 2009. La série est visible sur le site vidéo « Youtube ».

27. Pour ne nommer que quelques-uns de leurs ouvrages : RAMA A., *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1969 ; ACHUGAR H. (dir.), *Imaginarios y consumo cultural. Primer informe nacional sobre consumo y comportamiento cultural*, Montevideo, Trilce, 2002 ; ACHUGAR H., *La balsa de la medusa. Ensayos sobre la identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*, Montevideo, Trilce, 1992 ; VERDESIO G., *La invención del Uruguay : La entrada del territorio y sus habitantes a la cultura occidental*, Montevideo, Éd. Graffiti Trazas, 1996 ; HAMED A., *Artigas blues band*, Montevideo, Fin de Siglo, 1994 ; REMEDI G., « Ciudad, paisaje, estado de ánimo : el problema de imaginar Montevideo », *Henciclopedia*, [<http://www.heniclopedia.org.uy/autores/remedi/CiudadPaisaje1.htm>], consulté le 25 août 2006.

28. MATTELART A., NEVEU E., *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2003, p. 4.

J'ai retenu des écritures et des iconographies explicitement orientées, des langages militants, mais aussi des expressions prenant des chemins de traverse, s'exprimant par le détour, l'obliquité, la dérision. Inscrite sur les murs, supposant donc des pratiques « de rue », la parole politique y donne à voir ses dimensions les plus informelles et les plus sensibles. Interroger l'efficacité symbolique de ces inscriptions revient à les penser sous l'angle des affiliations idéologiques, des formes d'engagement, des constructions identitaires, c'est-à-dire comme des éléments structurants les cultures politiques de Montevideo. L'objet empirique de ma recherche prend donc place dans le cadre plus général de l'anthropologie du politique<sup>29</sup>, c'est-à-dire « un instrument de découverte et d'étude des diverses institutions et pratiques assurant le gouvernement des hommes, ainsi que des systèmes de pensée et des symboles qui les fondent<sup>30</sup> ». Il s'agira d'analyser l'imbrication du politique avec d'autres dimensions du social, à travers des questionnements sur les processus de politisation, les représentations et les symboliques du pouvoir. Il faut aussi inclure dans ce champ la question des luttes pour le pouvoir ou la remise en cause de celui-ci. Précisons aussi que nous comprendrons le politique au sens le plus large d'un agir sur la cité. Lié à la mise en ordre politique de la société, à son organisation, ce n'est pas tant sa structure et son fonctionnement que l'on l'observera que quelques-unes de ses dimensions attendant au symbolique, aux sentiments d'appartenance historique et identitaire qui le soutiennent.

Un paradigme particulièrement efficace pour penser notre objet d'étude est celui que Denis-Constant Martin et son équipe nomment des OPNI, Objets politiques non identifiés<sup>31</sup>, à savoir et plus précisément :

« Objets : est à prendre ici au sens d'objet d'étude : on s'intéressera à des pratiques culturelles (on pourrait écrire socioculturelles, si l'expression ne paraissait receler un pléonasme) et à ce qu'elles engendrent, des produits, des œuvres ; politiques : en s'interrogeant sur ce qu'ils contiennent et diffusent concernant les relations de pouvoir ; non identifiés : en les choisissant parmi les pratiques et les produits qui ne sont habituellement pas pris en considération par la politologie, ou en approchant d'une manière différente ceux qu'elle étudie ordinairement (en traitant un meeting électoral comme un rituel, par exemple). Autrement dit, le jeu de mot invite à l'étude de pratiques culturelles, et de produits issus de ces pratiques (y compris, donc, mais pas exclusivement, des œuvres de ce qu'on appelle communément l'art) dont les visées ne sont pas explicitement politiques, ou de pratiques et de produits politiques saisis autrement que dans leur rapport immédiat à l'officiel du politique. Les frontières entre les deux sont intraquables et les pratiques ou œuvres envisagées doivent être placées sur un continuum allant du plus au moins ouvertement politique<sup>32</sup>. »

29. Telle qu'elle se construit depuis les années 1950, en France notamment, de Balandier (BALANDIER G., *Anthropologie politique*, Paris, Presses universitaires de France, 1967) à Marc Abélès (ABÈLÈS M., *Anthropologie de l'état*, Paris, Payot, 2005 [1<sup>re</sup> éd. 1990]) ou encore Daniel Cefaï (CEFAÏ D. [dir.], *Cultures politiques*, Paris, Presses universitaires de France, 2001).

30. BALANDIER G., *op. cit.*, p. 7.

31. MARTIN D.-C., (dir.), *Sur la piste de OPNI (Objets Politiques Non Identifiés)*, Paris, Karthala, 2002.

32. *Idem*, p. 16.

Les inscriptions murales seront envisagées comme des objets où la culture – dans toute sa polysémie – et le politique deviennent indémêlables. Dans ce sens, on inscrira cette recherche en filiation de l'ouvrage dirigé par Michel Offerlé, Laurent Le Gall et François Ploux sur la politique informelle<sup>33</sup>. Ces derniers explorent des formes « rejetées » hors du champ politique mais qui participent pour autant à la constitution de celui-ci, des régimes du politique qui peuvent être « objectivé(s) comme la production et le produit d'une délimitation du politique, de ses frontières, de son périmètre d'action et de ses à-côtés, inaperçus, illégaux ou tolérables, insignifiants ou relevés de leur quotidienneté par une qualification/disqualification productrice de sens<sup>34</sup> ».

Je ferai l'hypothèse que les inscriptions urbaines sont des éléments importants dans la construction des cultures politiques uruguayennes. Denis-Constant Martin nous permet d'aller plus avant dans la définition de cette notion. En effet, selon lui :

« La culture politique désignerait la prégnance, au sein d'un groupe déterminé, de représentations du politique, donc d'organisations symboliques permettant de l'évoquer et de pratiques culturelles mettant en jeu des mécanismes de symbolisation ; elle impliquerait que ces pratiques, déployées à l'intérieur d'un horizon (ni clos, ni étanche, ni immuable) traversé par des processus hégémoniques, constituent des enjeux par suite de leur faculté de « donner à penser » et de leur insigne capacité à émouvoir et à mouvoir<sup>35</sup>. »

Les inscriptions sont des outils politiques, mais elles sont aussi l'expression de manières de voir le monde et de se situer en lui ; des façons d'agir symboliquement sur lui et d'y trouver sa place en tant qu'individu. Nous sommes face à des aspects du politique qui touchent au sujet individuel, pris dans des représentations sociales, des imaginaires, ainsi que des situations vécues, directement dépendantes de la vie politique et des émotions qu'elle engendre<sup>36</sup>. Nous verrons alors comment, à travers les inscriptions murales, se construisent ou se déconstruisent les notions de participation, d'investissement ou de désinvestissement du politique, et nous porterons une attention particulière aux constructions sociales du passé et du futur. Nous verrons, dans le contexte politique du premier gouvernement du *Frente Amplio*, mais également dans celui d'une histoire plus longue et plus globale, les façons dont « cultures » et « politique » se mêlent et se mettent en scène sur les murs de la ville.

Cette recherche est enfin à replacer dans le champ de l'anthropologie urbaine. Située dans une capitale latino-américaine, elle pose des problématiques classiques de ce type de démarche, tournée vers les mondes contemporains, les usages informels ou les « cultures » de la rue, les partages de l'espace public. Si l'on étudie les écritures urbaines dans une perspective large, on peut dire qu'elles sont, à un premier niveau, un objet qui demande un regard sur Montevideo dans son ensemble. Observer la manière

33. LE GALL L., OFFERLÉ M. et PLOUX F., *La politique sans en avoir l'air. Aspects de la politique informelle, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

34. *Ibid.*, p. 16.

35. MARTIN D.-C., « Pratiques culturelles et organisations symboliques du politique », D. CEFÄI (dir.), *Cultures politiques, op. cit.*, p. 135.

36. BRAUD P., *L'émotion en politique*, Paris, Presses de Sciences-Po, 1996. Voir aussi : ANSART P., *La gestion des passions politiques*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.



dont l'espace public donne lieu à une expérience urbaine de prise de l'écriture politique implique d'abord une approche globale. Ainsi, tous les types d'écrits informels, saisis dans leur ensemble, sont-ils appréhendés comme « un phénomène typique de la ville<sup>37</sup> ». Puis, faisant le choix d'une ligne thématique (les inscriptions politiques), il s'agit de se centrer sur les quelques groupes sociaux produisant ces écritures. Cela conduit à les envisager en termes de pratiques ou d'actions, à replacer les sujets individuels et sociaux au sein de ce système graphique. Dès lors, mon travail relève plutôt d'une anthropologie dans la ville, liée à des groupes déterminés d'habitants qui s'exposent sur elle.

Par ailleurs, explorer des imaginaires politiques et les expressions qu'ils génèrent, c'est avoir à faire à l'Histoire uruguayenne telle qu'elle est racontée sur les murs. Les inscriptions témoignent de cette histoire nationale, que ce soit par des « traces » du passé – d'anciennes inscriptions non effacées –, ou par des discours à propos de celui-ci (discours mémoriels ou références historiques visant à légitimer un discours ou à le déconstruire). Chaque culture politique utilise le passé différemment pour se situer en continuité ou en rupture avec lui; chacune recompose une vision rétrospective de l'Histoire. Le passé reconstruit sur les murs fait appel à la mémoire des habitants et forme un récit qui n'obéit pas à la ligne du temps; faisant coexister différents moments historiques, les murs offrent une histoire fragmentaire et sans chronologie (un même graffiti peut avoir des références anachroniques). En continu, en palimpseste et parfois en cycles (généralement électoraux), les Montevidéens écrivent l'Histoire sur leur territoire, dessinent le temps dans l'espace, créant des raccourcis, voire des courts-circuits. Toutes ces images sont là, côte à côte, sur le même horizon urbain faisant de la ville un livre d'histoire changeant et toujours ouvert aux réécritures et modifications. Elles portent les versions officielles et officieuses d'une Histoire qui se fait moins dominante, plus débattue. À travers le nom des rues, Anne Raulin observe dans *Manhattan ou la mémoire insulaire*<sup>38</sup> les manifestations de la mémoire et de l'histoire, et la manière dont la ville les enregistre. Celle-ci est un espace privilégié de construction de la mémoire collective, là où cette dernière « fait corps » avec l'espace et la ville, créant notamment des lieux de mémoire. Anne Raulin suggère que l'absence de mémoire collective laisse la part belle à l'imagination. On pourrait faire une hypothèse semblable, non pas autour d'une absence de mémoire (Montevideo, au contraire, la cultive), mais d'une crise d'identité ou d'identification qui laisse libre cours à la créativité et la réécriture de soi. Il s'agit de comprendre comment la rue et le politique s'articulent, en quoi l'occupation de l'espace public dessine une manière montevidéenne de construire des idéologies, d'entrer dans le politique par sa dimension la plus informelle, *callejera*.

Un dernier terme mérite ainsi notre attention : celui de rue. La rue se constitue comme un espace particulier, hautement symbolique, notamment en Amérique latine, et dont les enjeux ont souvent été analysés<sup>39</sup>. Malgré ce que l'on peut dire sur l'abandon de l'espace public à l'ère de la communication médiatique, la rue fonctionne, en

37. HANNERZ U., *Explorer la ville*, Paris, Minuit, 1983, p. 20.

38. RAULIN A., *Manhattan ou la mémoire insulaire*, Paris, Institut d'ethnologie, 1997.

39. À titre d'exemples : MARTÍN-BARBERO J., « Métaphores de la experiencia social », A. GRIMSON, *La cultura en las crisis latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO libros, 2004, p. 293-311, DE MAXIMY R., « La rue. Un lieu de pouvoir en Amérique latine? », J. MONNET (coord.), *Ville et pouvoir en Amérique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 177-184.

Amérique latine, comme un espace central de démonstration et d'expression. Elle est donc un des espaces de la ville où l'individu s'expose en tant que citoyen. Remarquons que *ciudadano* veut dire à la fois citadin et citoyen en espagnol, et c'est au croisement de ces deux notions que je conçois mes « sujets d'études », les Montevidéens et en particulier ceux qui écrivent sur les murs. Je comprendrai donc, tout d'abord, la rue comme un espace traditionnel d'expression des cultures politiques. Mais la rue peut concentrer aussi d'autres usages et d'autres imaginaires. Si elle peut être synonyme d'espace public, le terme de rue, la *calle*, est riche de significations différentes selon les individus ou groupes qui s'y meuvent, et les expériences qu'elle produit. En espagnol, *callejero* désigne ce qui est propre à la rue. Le terme définit une manière de vivre dans la ville, de l'aimer (on dit aussi de quelqu'un qui aime la rue qu'il est *callejero*) et d'y construire une forme d'expression particulière. Celui qui vit dans la rue (*en situación de calle*) s'inscrit dans les mondes de la pauvreté, de la marginalisation, de l'impureté et de l'insécurité. La rue a aussi trait à des pratiques et à des langages propres à cet espace, renvoyant alors à du transgressif, de l'informel, du festif ou de l'événementiel, et le tout généralement associé à la jeunesse, souvent celle des milieux populaires. Nombre d'auteurs parlent ainsi de cultures de la rue, renvoyant généralement à des usages de « bandes de jeunes », mais aussi à des formes d'esthétique. Anne Raulin rappelle que la notion de culture de rue est aussi liée à l'émergence de la violence urbaine juvénile, apparue au début du xx<sup>e</sup> siècle aux États-Unis, exportée et réappropriée différemment dans bien des villes du monde<sup>40</sup>. La rue évoque alors l'incivilité ou la violence, mais elle donne lieu, par ailleurs, à des formes de créativité et à des expressions culturelles foisonnantes, la culture Hip Hop étant l'un des exemples le plus globalisé. C'est bien la rue qui donne naissance à l'art urbain, phénomène qui nous intéressera de près. Si le terme d'art urbain renvoie à la ville comme contexte de création ou d'exposition, le terme anglo-saxon de *street art* est le plus couramment employé au niveau international. Remarquons qu'en espagnol on utilise les deux termes : « *arte urbano* » ou « *arte callejero* », avec une nuance subtile où la ville renvoie à un espace légitime d'art et d'expression ou, au contraire, à une appropriation plus revendicative à travers des formes d'expressions particulières faites dans, par, et pour la rue. Le monde des inscriptions urbaines relie ou fait appel, alternativement, à chacun des sens du mot « rue ».

---

40. RAULIN A., *Anthropologie urbaine*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 128.