

Textes et contextes

ISSN : 1961-991X

: Université Bourgogne Europe

16-1 | 2021

Réenchanter le sauvage urbain

Le sauvage dans le street art, ou comment l'artiste colombienne Bastardilla réenchante les jungles urbaines

15 July 2021.

Marie-Pierre Ramouche

✉ <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=3143>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Marie-Pierre Ramouche, « Le sauvage dans le street art, ou comment l'artiste colombienne Bastardilla réenchante les jungles urbaines », *Textes et contextes* [], 16-1 | 2021, 15 July 2021 and connection on 15 December 2025. Copyright : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.. URL : <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=3143>

PREO

Le sauvage dans le street art, ou comment l'artiste colombienne Bastardilla réenchante les jungles urbaines

Textes et contextes

15 July 2021.

16-1 | 2021

Réenchanter le sauvage urbain

Marie-Pierre Ramouche

✉ <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=3143>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

1. L'art urbain, un art sauvage
 2. Le sauvage dans les œuvres de Bastardilla
 3. *Uma Hallu/Hallu Uma*
 - 3.1. La guerre de l'eau
 - 3.2. La cérémonie de l'appel à la pluie
 - 3.2. Bastardilla, chamane de l'art urbain
-

¹ Bastardilla est le nom artistique que s'est choisi une jeune artiste urbaine ou graffeuse colombienne qui, comme de nombreux autres artistes de cette branche, préfère garder l'anonymat. Nombre de ses œuvres sont situées sur les murs des grandes villes latino-américaines et notamment dans les quartiers de misère qui les ceinturent. Ces mégapoles sont nées de l'urbanisation massive, incontrôlée, désordonnée, en un mot sauvage, qui a caractérisé l'explosion urbaine en Amérique-Latine depuis la moitié du XXe siècle. Les transports, la pollution, l'insécurité, font souvent de ces mégapoles des endroits inhospitaliers, des jungles urbaines.

² Or, dans ces jungles de béton, les œuvres vandales, illégales, rebelles, pour ainsi dire sauvages, d'artistes urbains tels que Bastardilla,

peuvent faire l'effet de petites oasis d'humanité qui insufflent un peu de couleur et d'âme au milieu de la grisaille et des voitures¹. C'est très certainement le cas des œuvres de Bastardilla dans lesquelles se dessine une humanité reconnectée à la nature, à l'animal, au végétal, au minéral, au travers d'êtres harmonieusement hybrides dont la douceur et la force réenchantent pour partie un univers urbain plutôt morne et d'où la nature autre qu'humaine est largement absente.

1. L'art urbain, un art sauvage

- 3 Comme nous venons de l'évoquer, ce que l'on appelle communément le graffiti, mais qui englobe autant les tags que le street art ou le post graffiti (Lemoine 2012), est souvent associé au vandalisme et à l'illégalité², ce pourquoi l'on pourrait tout à fait appliquer le qualificatif de sauvage à cet art.
- 4 Sauvage, l'art urbain l'est s'il on pense tout d'abord à ces writers vandales qui rivalisent de hardiesse pour marquer illégalement leur territoire, dans l'habitat urbain public et privé. Il existe néanmoins un street art légal et reconnu. En effet, grâce à la légitimation institutionnelle relativement récente que connaît l'art urbain, de nombreux artistes, et Bastardilla en fait partie, peuvent scinder leur travail en deux avec d'un côté un volet officiel, rémunéré via des commandes publiques, associatives, des festivals, etc. ; et de l'autre, la réalisation illégale, clandestine, de peintures murales éphémères, dans les plus strictes règles de l'art³.
- 5 En ce sens, l'art urbain est également sauvage, c'est à dire rebelle, indomptable, vis-à-vis du monde institutionnel de l'art. Éphémère, gratuit, éminemment publique, il échappe aux circuits commerciaux traditionnels de l'art. C'est là l'un des principaux combats que mène le plus connu des graffeurs anonymes, Banksy, au travers de ses spectaculaires happenings ou encore du documentaire *Exit Through the Gift Shop* (2010) où sont décriées les dérives mercantilistes de certains graffeurs.
- 6 Sauvage, l'art urbain l'est enfin si on entend par là, insoumis, non domestiqué, rebelle sur un plan politique et social. Ce côté insoumis a favorisé l'utilisation politique de l'art urbain (ou du graffiti) tout au long de son histoire, des murs de Pompéi à ceux du Paris de mai 68.

Dans le cas de l'Amérique Latine, ainsi que le souligne Holly Eva Ryan (2017 : 21), « les activistes politiques et les mouvements sociaux en Amérique Latine et ailleurs sont conscients depuis longtemps du pouvoir politique du street art »⁴. L'art urbain est en effet un des moyens d'expression pour les victimes de ce que Holly Eva Ryan (2017 : 14) nomme « la double excommunication » qui frappe le continent : celle qui découle des inégalités socio-économiques et celle qui découle de la répression politique. Ryan écrit ainsi : « sous les régimes autoritaires, les murs sont un des seuls endroits où les artistes peuvent répondre aux tyrans » (Ryan 2017 :6)⁵. Prenons, pour illustrer ce propos, l'exemple du *siluetazo* : en 1983, plusieurs artistes argentins organisèrent une performance consistant à recouvrir les murs de la ville de Buenos Aires de silhouettes noires représentant les ombres des milliers de disparus de la dictature militaire.

⁷ Ces œuvres urbaines peuvent donc être considérées non seulement comme sources d'informations très riches sur les préoccupations d'une société mais elles sont également, pour certains artistes, comme Bastardilla, une arme pour éveiller les consciences. Pour toutes ces raisons, l'art urbain permet à l'artiste d'être en contact direct avec le public, de mettre l'art au milieu de la vie et de la ville. L'artiste entretient ainsi un rapport singulier avec la cité : il se l'approprie, la revisite, la transfigure de façon éphémère. Cette relation particulière avec la ville semble chère à Bastardilla. Sur la page web de son œuvre *Gentrificación de las murallas*, elle s'adresse directement à la ville en ces termes : « Chère dame fardée, quand tu t'y attends le moins, je visite ta pesante pâleur pour détruire le mutisme du patrimoine qui t'habille »(Bastardilla : 2020)⁶. Bastardilla entend donc faire chanter, réenchanter, cette dame fardée en donnant voix à un patrimoine où humains et autre qu'humains sont indissociables.

2. Le sauvage dans les œuvres de Bastardilla

⁸ L'adjectif sauvage s'applique parfaitement aux œuvres de cette artiste pour toutes les raisons que nous venons d'évoquer mais également et surtout de par leur contenu même, où le sauvage, soit ce qui est non civilisé, ce qui est considéré comme étant hors de la cité, autrement dit, ce que l'on appelle 'la nature', occupe une place prépondérante.

La caractéristique majeure de la représentation de la nature chez Bastardilla est l'hybridation entre l'humain et le non-humain, ou plus qu'humain (animal, végétal, minéral). Des êtres métissés, à la fois végétal et/ou minéral et/ou animal s'incarnent sur les murs de Bastardilla et dégagent une impression d'harmonie et de douceur, presque d'évidence. Loin de la dichotomie occidentale moderne qui établit un fossé infranchissable entre l'humain et le reste du cosmos, Bastardilla puise dans les racines amérindiennes de sa Colombie natale une approche animiste et/ou totémiste de notre être-au-monde. Comme l'anthropologue Philippe Descola (2005 :13) l'a démontré dans *Par-delà nature et culture*, la séparation nature/culture qui s'est amplement imposée en Occident « ne possède pas l'universalité qu'on lui prête ». L'anthropologue explique ainsi que cette division n'a de sens que pour les Modernes et qu'elle n'apparaît que tardivement dans la pensée occidentale, plus précisément à l'âge classique. De surcroît, en se référant à d'autres cosmologies de la planète et notamment à celles des peuples amérindiens, Descola écrit :

Toutes ces cosmologies [les régions forestières des basses terres d'Amérique Latine] ont pour caractéristique de ne pas opérer de distinctions ontologiques tranchées entre les humains, d'une part, et bon nombre d'espèces animales et végétales, d'autre part. La plupart des entités qui peuplent le monde sont reliées les unes aux autres dans un vaste continuum animé par des principes unitaires et gouverné par un identique régime de sociabilité. (Descola 2005 : p 27).

9 Il ajoute plus loin :

La manière dont l'Occident moderne se représente la nature est la chose la moins bien partagée. Dans de nombreuses régions de la planète, humains et non humains ne sont pas conçus comme se développant dans ses mondes incommuniquables et selon des principes séparés ; l'environnement n'est pas objectivé comme une sphère autonome, les plantes, les animaux, les rivières et les rochers (...) n'existent pas dans une même niche ontologique définie par son défaut d'humanité. (Descola 2005 : p 56)

10 Depuis des décennies, cette ouverture aux ontologies relationnelles⁷ est largement partagée par les courants écocritique et écopoétique qui portent une vision de l'humanité reliée de façon inhérente et in-

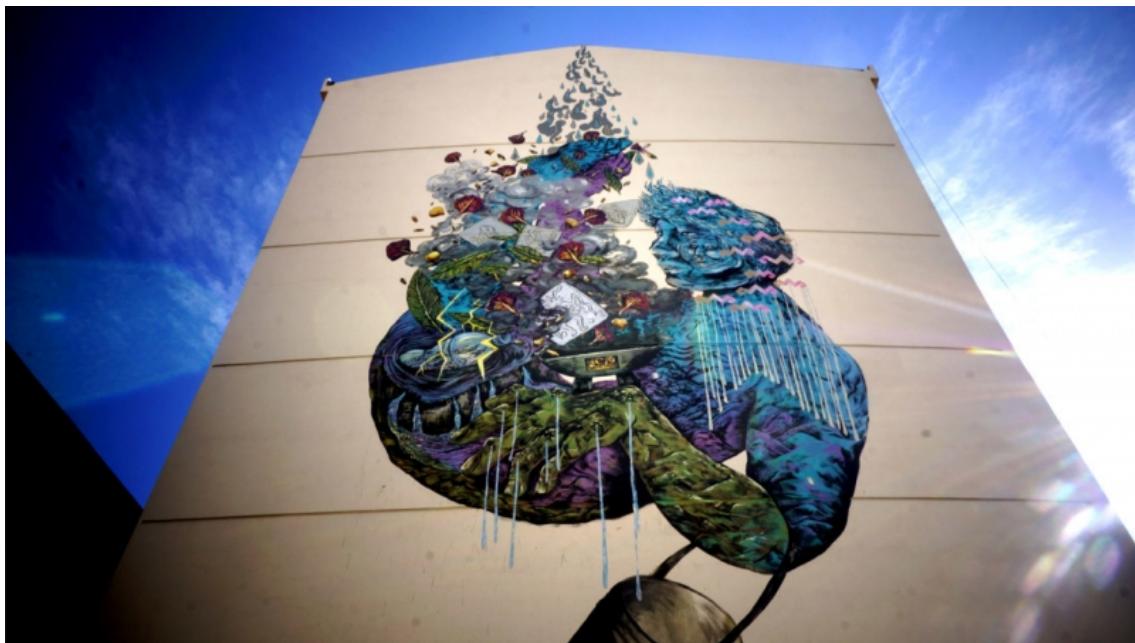
extricable aux autres éléments du vivant, vision que reflètent parfaitement les fresques de Bastardilla.

- 11 Cet enchevêtrement organique entre humain et plus qu'humain est en effet, comme nous l'avons évoqué, clairement visible dans les êtres hybrides qui peuplent les œuvres de Bastardilla et notamment dans la fresque *Uma Hallu/Hallu Uma*⁸, réalisée en 2017 dans le cadre de la Biennale d'Art Urbain de Cochabamba en Bolivie : sur le mur latéral d'un grand immeuble s'affiche une immense et mystérieuse goutte d'eau qui rappelle aux habitants de Cochabamba l'importance des liens entre toutes les entités du vivant en même temps qu'elle réenchantent leur relation à leur ville.

3. ***Uma Hallu/Hallu Uma***

- 12 *Uma Hallu/Hallu Uma* est une œuvre sibylline pour qui ne détient pas les clefs culturelles que possèdent, à n'en pas douter, les habitants du quartier populaire de Cochabamba où elle se trouve. Heureusement pour les néophytes, quelques clefs nous sont données par Bastardilla elle-même sur sa page internet. La page consacrée à cette fresque nous apprend que « *Uma Hallu/ Hallu Uma* » signifie en aymara « eau de pluie ». Dans le texte qui accompagne les photographies de l'œuvre, Bastardilla se remémore les deux éléments qui ont inspiré ce travail : les cérémonies d'appel à la pluie pratiquées par les communautés andines et la lutte des Boliviens contre la privatisation de l'eau.

Fig. 1. *Uma Hallu/Hallu Uma*, Bastardilla, 2017, Cochabamba, Bolivie.



3.1. La guerre de l'eau

13 Commençons par éclaircir le deuxième point et par donner quelques éléments de contextualisation essentiels à la compréhension de cette fresque. La Bolivie est un des pays d'Amérique Latine avec la plus forte densité de populations amérindiennes (en majorité des Quechuas et des Aymaras mais également des Guaranis, Yucaré, Chiman etc., qui représentent 40 % de la population du pays). C'est d'ailleurs le seul pays d'Amérique où un Amérindien, Evo Morales, d'origine aymara, fut élu président de la République (2005-2019)⁹. Son arrivée au pouvoir en 2005 fut le point culminant d'un réveil indigène qui prit forme à partir des années 1990, autour des questions ayant trait au respect des cultures autochtones, à leur préservation et leurs droits vis-à-vis des ressources naturelles du pays¹⁰. Un des moments les plus forts de cet essor politique indigène eut lieu en 2000, précisément à Cochabamba, autour de la question de l'eau. Pourquoi dessiner une gigantesque goutte d'eau sur les murs de Cochabamba ? Car la ville fut le théâtre de ce qu'on a appelé la guerre de l'eau. En avril 2000, les citoyens de Cochabamba prennent d'assaut les rues de la ville pour s'élever contre la privatisation des ressources hydrauliques qui passaient sous le contrôle d'un consortium international, consor-

tium qui commença par augmenter le prix de l'eau jusqu'à 300 % et s'arrogea le droit de faire payer aux habitants l'eau qu'ils pouvaient tirer de leurs puits, des rivières et même de la pluie... C'est d'ailleurs ce titre, *Et même la pluie* (2010), que choisit la réalisatrice espagnole Icíar Bollaín pour le film qu'elle réalisa sur cette guerre de l'eau.

- 14 Bastardilla rend hommage à ces luttes sur sa page web en parlant de :

(...) [ces] mobilisations solidaires, pleines de dignité, qui durant des années ont combattu la privatisation de l'eau, en expliquant et répudiant le modèle néfaste de l'exploitation minière et énergétique dont l'Amérique Latine souffre depuis des siècles et qui, malheureusement est encore en vigueur aujourd'hui au travers des assauts d'intérêts individuels représentés par des multinationales hydroélectriques et des politiques qui sont en train de dévaster la survie et l'autosuffisance de très nombreuses communautés, ainsi que le droit de tout un chacun de jouir de l'eau et de la considérer comme un bien commun irremplaçable. (Bastardilla 2017)¹¹

- 15 Cette gigantesque goutte d'eau, en s'affichant de façon publique et gratuite, est autant un hommage qu'en quelque sorte une métaphore de cette lutte citoyenne contre la privatisation de l'eau.

3.2. La cérémonie de l'appel à la pluie

- 16 Le message de Bastardilla (2017) se réfère également, et je cite, « au sens des offrandes », « au sens de l'eau », à ces rituels vivants, « paiements en sucre », « alcool, feuille de coca, jeûne, pèlerinages ardus et autres innombrables réponses qui s'acheminent vers la protection, la réciprocité et le respect de la terre »¹². Elle énumère ici les différents éléments intervenant dans les rituels d'appel à la pluie pratiqués par les communautés andines. Le texte sur la page web s'achève par le récit d'une légende incaïque sur l'eau de pluie :

Pachacámac (créateur de la terre) et Viracocha (dieu créateur) ordinèrent le Monde et situèrent dans les cieux une belle jeune fille en lui donnant un seau d'eau pour qu'elle le déverse sur la terre chaque fois que celle-ci en aurait besoin ; quand la pluie tombe paisiblement c'est que la jeune fille vide son seau sans que personne ne l'embête, mais si elle le fait enveloppée de tempêtes, c'est que son

coquin de frère, l'Éclair, lui a brisé son seau pour la faire enrager.
(Bastardilla 2017)¹³

- 17 Ce récit mythologique est emprunté à un article de l'anthropologue Francisco M. Gil García, paru dans la *Revista Española de Antropología Americana* en 2012, et intitulé « Lloren las ranas, casen las aguas, conténganse los vientos. Rituales para llamar la lluvia en el centro y sur andino » (Gil García 2012). Dans cet article, que nous incite indirectement à lire Bastardilla, se trouvent toutes les clefs pour comprendre la symbolologie de cette fresque¹⁴.
- 18 Que représente cette fresque ? On y distingue une multitude d'éléments dessinant le contour d'une goutte d'eau ainsi qu'une silhouette humaine qui porte au bras le fameux seau de la légende. Cette goutte d'eau ne tombe pas paisiblement. L'éclair du frère facétieux que l'on distingue à l'intérieur de la goutte semble avoir déchaîné une tempête qui soulève en tous sens les multiples éléments que contient cette goutte d'eau. Voilà pour la légende.
- 19 Bastardilla s'inspire également de la vision cosmique de la circulation de l'eau chez les populations andines pour qui l'eau circule « depuis les montagnes et les lacs jusqu'aux sources et canaux d'irrigation, champs ou directement dans la mer », et « de là elle s'évapore et se transforme en eau contenue dans les nuages de pluie qui de nouveau auront à se décharger de leur eau » (Gil García 2012 : 148)¹⁵. Dans cette œuvre, Bastardilla rappelle cette circulation par le biais de différents éléments. Premièrement, la forme circulaire de cette goutte d'eau dont les lignes directrices nous font descendre de la tête vers les bras de la figure anthropomorphe. Ce cheminement vers les bras est souligné par les gouttes d'eau qui tombent de nuages stylisés à la façon incaïque. On remonte ensuite le long des avant-bras afin de rejoindre les jambes et les pieds situés juste au-dessus la tête. En suivant la courbe de ce cercle, on voit comment la figure humaine et aquatique devient minérale dans sa poitrine et ses bras qui représentent des montagnes, mais également végétale avec le vert qui recouvre ces mêmes montagnes. Cette hybridité caractéristique du style de Bastardilla renforce cette idée de circulation, de continuité, d'interconnexion¹⁶. L'idée de circulation commence et se termine, au sommet de la goutte, par une multitude de silhouettes humaines grises chutant en même temps que la goutte et évoquant les liens des

humains avec l'élément aquatique. Bastardilla (2020) explique ainsi que « c'est une chute avec possibilité de retour, un retour cyclique de cette eau non illimitée. Cette partie peut symboliser cette renaissance cyclique, mais naît aussi comme évocation de nos corps qui sont composés en grande partie d'eau, nous sommes aussi cette eau (...) »¹⁷.

- 20 Enfin, cette goutte d'eau est sur le point de tomber sur la ville de Cochabamba ce qui d'une certaine manière inclut la ville dans ce cycle de l'eau et en fait un autre maillon connecté au cosmos.
- 21 Pour en revenir aux rites d'appel à la pluie, au-delà de la légende de la création et de la circulation de l'eau, on retrouve dans cette fresque différents éléments utilisés lors de ces cérémonies, tout d'abord les instances d'invocation, à savoir les montagnes et les lacs. Chaque communauté, explique Gil García (2012 :148), est placée sous l'égide d'un pic ou d'un lac tutélaire où ses membres se rendent pour célébrer ces cérémonies. Ces deux instances d'invocation sont anthropomorphisées par les communautés, d'où ces visages sur les phalanges de la main/montagne. De même, un immense visage humain entièrement bleu rappelle notre relation intrinsèque avec l'élément aquatique évoquée plus haut, mais symbolise peut-être également les divinités des lacs. Au sujet de ce même visage, on peut apercevoir que sur la joue du visage principal, qui semble être celui d'un homme, est dessiné un autre visage aux traits féminins. Cette bisexualité peut être vue comme le reflet de certaines croyances andines qui attribuent un sexe aux lacs selon leur taille (les « lagunas » ou petits lacs sont féminins et les « lagos », ou grands lacs sont masculins). Certaines communautés distinguent de surcroît différents types d'eau en fonction de leur provenance et là aussi, leur attribuent un sexe : l'eau de pluie est féminine, l'eau de la grêle masculine, etc. Une des modalités de ces rituels consiste ainsi à mélanger les eaux entre elles pour les marier, ce qui donne au rite une dimension sexuelle et procréatrice, qui à travers la pluie, engendre la vie dans les champs et pâturages (Gil García 2012 : 149).
- 22 L'autre dimension fondamentale de ces rites a trait aux offrandes. Feuilles et graines de coca, cacahuètes, encens¹⁸, tels qu'ils apparaissent à l'intérieur de la goutte d'eau, ainsi que des grenouilles. Gil García écrit :

Comme dans toute demande à des instances supérieures de pouvoir qui se respecte, les appels à la pluie incluent toujours de manière plus ou moins visible et accentuée une supplique (...) On peut ainsi faire appel à la miséricorde des seigneurs de la pluie par le biais du repentir communautaire, de rogations, de processions de différents types ou en maltraitant des animaux ou des enfants afin de susciter la clémence de la Nature (...). (Gil García 2012 :152)¹⁹

- 23 Dans certaines processions, on fait avancer les enfants à genoux, ou on les expose nus à la belle étoile, durant les nuits d'été, ou on les maltraite (mais Gil García ne spécifie pas les modalités de ces maltraitances.). Les animaux, et en particulier les grenouilles, sont d'autres émissaires privilégiés pour susciter cette miséricorde. Il s'agit ainsi de faire pleurer les grenouilles en les tapotant par exemple avec de petites baguettes. Une autre possibilité consiste à enfermer des grenouilles, ou des poissons, dans une bouteille et à les abandonner sur les flancs d'une montagne rocailleuse, lointaine et désertique ; d'où la bouteille remplie de poissons qui apparaît au milieu de la goutte. Gil García (2012 :162) mentionne aussi les sacrifices d'animaux tels que le lama ou le cochon d'inde. Les apports de cet article sont précieux car il nous éloigne de l'écueil de l'idéalisation béate et bienpensante des Amérindiens comme 'bons sauvages' et soulignent combien les relations qu'ils entretiennent avec leur environnement sont plus complexes qu'une harmonie 'à l'eau de rose'. Néanmoins, ces pratiques ont vraisemblablement paru trop cruelles à Bastardilla qui n'a préféré ne retenir que la version la plus douce de ces offrandes. Gil García (2012 : 153) rapporte en effet, qu'au lieu de vrais animaux, certaines communautés laissent des figurines en pierre (appelées « milagros », miracles) à l'effigie de crapauds, de grenouilles et autres animaux aquatiques. Tel est le sens de ces figurines carrées où sont gravées des grenouilles. On peut supposer que l'artiste fait tout de même une allusion très discrète et elliptique à la maltraitance des enfants avec cette silhouette humaine qui se détache sur un fond montagneux sur l'une des figurines de pierre.

3.2. Bastardilla, chamane de l'art urbain

- 24 Comme nous venons de le voir, dans *Uma Hallu/Hallu Uma*, Bastardilla reprend divers symboles et éléments constitutifs de ces cérémonies

nies d'appel à la pluie. De ce fait, elle veut rappeler aux habitants de Cochabamba la dimension sacrée des éléments naturels (eau, lac, montagne) et des liens qui unissent tous ces éléments. Par ailleurs, il est intéressant de souligner qu'elle ne peint pas les prêtres et les communautés en train de réaliser ces rituels, mais seulement les ingrédients utilisés lors de ces rituels. Cette observation nous invite à concevoir cette œuvre non pas simplement comme une évocation de ces rites mais comme la réalisation du rite lui-même. On pourrait ici accorder une dimension presque performative à la réalisation de cette fresque : en représentant le rite, l'artiste réalise le rite. Le chiasme présent dans le titre *Uma Hallu/Hallu Uma*, qui est une citation littérale de l'entrée « eau de pluie » dans un dictionnaire aymara-espagnol (Gil García 2012 : 24), pourrait également être lu comme l'évocation d'une incantation pour appeler la pluie. Bastardilla, ordonnée ici grande prêtresse, chamane du street art, appelle la pluie, et ce, non pas sur les bords d'un lac sacré, ou sur le sommet d'une montagne tutélaire, mais sur le mur d'un immeuble de Cochabamba qu'elle revêt ainsi d'une dimension sacrée. Ce mur d'immeuble est ainsi transformé en waca, à savoir ces lieux, roches, arbres etc., dotés d'une dimension divine qui parsèment le territoire dans la cosmologie incaïque²⁰. D'une certaine manière, elle réenchevêtre la ville dans le monde naturel. Comme elle nous l'expliquait : « L'espèce humaine vit en humanisant et anthropologisant tout ce que qu'elle voit et pense ; même s'il est également riche de métaphores, le monde à monothématique humaine m'ennuie, surtout l'urbain qui annule toute possibilité de co-existence » (Bastardilla : 2020)²¹. Avec *Uma Hallu/Hallu Uma*, Bastardilla transforme cette conception exclusivement humaine de l'urbain, réactive la connivence de l'urbain avec les milieux considérés comme non-humains, comme sauvages, avec ce qu'en anglais on nommerait « the wilderness ». Elle s'éloigne ainsi de cette vision très occidentale du monde qui fragmente l'espace en mettant d'un côté la nature, de l'autre la culture, la cité. Joy Porter (2014 :17), dans son livre *Native American Environmentalism : Land, Spirit and the idea of Wilderness*, rappelle ainsi au sujet de la création du Parc naturel de Yosemite « 'la nature sauvage' a toujours été une notion construite, construite en relation avec le regard d'un touriste non indigène »²². Cette construction implique qu'il y ait d'un côté cette wilderness, cette nature sauvage, « pensée comme immaculée, sans his-

toire et innocente » et de l'autre une « non-wilderness », « rejetée car polluée, souillée, impure » (Porter 2014 : 18)²³. Cette distinction oppose donc des zones protégées, les parcs naturels (8 % du territoire américain), à tout le reste du territoire qui peut être allègrement soumis aux impératifs de l'exploitation économique, sous toutes ces formes, ce qui implique aussi la privatisation de l'eau contre laquelle a lutté la ville de Cochabamba. Par le biais de cette fresque, Bastardilla s'inscrit en faux contre cette fragmentation de l'espace, et fait tomber les cloisons entre wilderness et non-wilderness, entre le sauvage et l'urbain.

25 Cette étude de l'œuvre de Bastardilla nous aura permis d'explorer les raisons pour lesquelles l'on peut affirmer que son art est urbain et sauvage à la fois. Les fresques dont l'artiste colombienne colore les murs des villes dépassent et réconcilient les deux termes de ce qui peut apparaître à première vue comme un oxymore, le sauvage urbain. L'hybridité apaisante et bienfaisante dont elle métisse les différents êtres du vivant est un appel à la reconnexion des citadins avec le non-humain. Ses œuvres sont une sorte de pont, de chemin pour contempler l'interconnexion des différents éléments du vivant.

26 Dans le même temps, cet appel à la reconnexion se fonde sur une réhabilitation des ontologies animistes et totémistes amérindiennes rendues inaudibles et invisibles pas l'imposition de la culture occidentale. Ces ontologies relationnelles, loin de désanimer et désenchanter la nature autre qu'humaine pour mieux justifier une entreprise colonialiste de surexploitation des ressources, accordent une valeur intrinsèque à toutes les agentivités du vivant, comme l'illustre, jusque par son titre en aymara, *Uma Hallu/Hallu Uma*.

27 Pour conclure, il nous faudrait rajouter que sauvage, l'art urbain de Bastardilla ne l'est pas, si l'on entend par là, cruel, dur, féroce, car, dans la grande majorité des cas, c'est avec douceur et empathie que ses œuvres se lovent dans l'habitat urbain, qu'elles nous reconnectent aux éléments du vivant et participent ainsi au (ré)enchantement de notre 'être-en-ville'. Comme le souligne Jane Bennet dans son étude sur l'enchantement de la vie moderne, « le monde contemporain, qu'il soit humain ou non, naturel ou artificiel, offre toujours de précieuses sources d'enchantement ; surtout, éprouver des moments de ravisse-

ment reste essentiel pour donner du sens et une ligne de conduite éthique à notre être-au-monde. » (Meillon, Lauwers 2018 :4)

28 Merci à Bastardilla pour ces pépites de ravisement.

Banksy, *Exit Through the Gift Shop*, 2010.

Bastardilla, Blog, consultable à : <http://www.bastardilla.org/blog>. Page consultée le 29 avril 2020. Bastardilla, courriel envoyé le 18 avril 2020.

Belhadje-Ziane, Kheira, « Dynamique historique d'une contre-culture : la culture hip-hop », in Belhadje-Ziane, Kheira, Mouchtouris, Antigone, Actualité Graffiti, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2007, p.7-34.

Bollaín, Icíar, *También la lluvia*, 2010.

Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, 2005.

Escobar, Arturo, *Sentir-penser avec la Terre*, Paris : Éditions du seuil, 2018.

Gil García, Fransisco, « Lloren las ranas, casen las aguas, conténganse los vientos. Rituales para llamar la lluvia en el centro y sur andino », in Revista Española de Antropología Americana, XLII/1, 2012, p.145-168.

Lavaud, Jean-Pierre, « Bolivie, la mise à mort d'un parc naturel », Document

électronique consultable à : <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-lavaud/blog/040917/bolivie-la-mise-mort-d-un-parc-naturel>. Page consultée le 29 avril 2020.

Lemoine, Stéphanie, *L'art urbain : du graffiti au street art*, Paris : Gallimard, 2012.

Meillon Bénédicte et Margot Lauwers, « Lieux d'enchantement : Approches éco-critiques et écopoét(h)iques des liens entre humains et non-humains », in Crossways Journal, I/2, 2018, p.113. Document électronique, consultable à <http://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/4686/4659>. Page consultée le 29 avril 2020.

Porter, Joy, *Native American Environmentalism: Land, Spirit and the idea of Wilderness*, Santa Barbara : University of Nebraska Press, 2014.

Ryan, Holly Eva, *Political street art: communication and resistance in Latin America*, London : Routledge, 2017.

1 Il ne s'agit pas ici de faire de généralisations et de dire que tout tag, graffiti ou œuvre murale embellit et égaye la grisaille des villes et encore moins que l'art urbain saurait se substituer aux éléments naturels ni, sur un autre plan, effacer la misère sociale. Il y a tout d'abord de grandes différences techniques entre un tag (signature stylisée) et une œuvre murale, entre ce

que l'on appelle le graffiti et le street art ou post-graffiti. Par ailleurs, comme dans toute appréciation esthétique, nous assumons notre part de subjectivité dans l'intérêt que nous portons à l'art de Bastardilla.

2 Parmi les trois composantes de la culture hip hop, la danse, le rap et le graffiti, c'est cette dernière branche qui est la moins bien acceptée et qui a mis le plus de temps à être en partie reconnue. (Belhadje-Ziane, Kheira 2007 : 23)

3 Cette dimension de l'art urbain tient particulièrement à cœur à la grafeuse qui a choisi pour pseudonyme Bastardilla, ou petite bâtarde, évoquant « ce qui est discrédité », « non officiel », « non reconnu » : « J'aime cette position, nous dit l'artiste, et en assume les préjugés sans pudeur ». (« Me gusta esesta posicón, y asumo esta posición sus prejuicios sin pudor ») (Bastardilla 2020)

4 « political activists and social movements in Latinamerica and beyond have long been aware of the political power of street art. »

5 « Under authoritarian regimes, walls are one of the only places where artists can talk back to tyrants ».

6 « Maquillada señora, cuando menos lo esperas, visito tu pesada palidez, para destrozar la mudez del patrimonio que te viste ».

7 Dans *Sentir-penser avec la Terre*, l'anthropologue colombien Arturo Escobar distingue l'ontologie moderne dite dualiste ou naturaliste, « car basée sur la séparation radicale entre nature et culture, corps et esprit, l'Occident et le reste du monde, etc. », des ontologies relationnelles qui impliquent une interconnexion entre les différents êtres vivants d'un même territoire. (Escobar 2018 :162)

8 Œuvre située sur l'avenue Heroínas, entre les rues Junín et Hamiroya.

9 Pour être plus exacte, Evo Morales n'est pas le premier Amérindien à être devenu président en Amérique Latine : deux siècles avant Morales, Benito Juárez, un indien zapotèque d'origine très modeste fut nommé président du Mexique.

10 La Bolivie appartient en outre au groupe des pays mégadivers, à savoir ceux considérés comme les plus riches en matière de biodiversité. La conscience écologique des Indiens de Bolivie, le rapport particulier qu'ils entretiennent avec leur environnement a été porté par le mouvement politique d'Evo Morales avec, par exemple, l'organisation en 2010, à Tiquipaya, de la Conférence Mondiale des peuples sur le changement climatique et les

droits de la Madre Tierra, la terre mère. Selon Morales et ses partisans, le but de cette conférence était de « promouvoir les droits de l'environnement et des indigènes bafoués par le capitalisme qui les exploite et les asservit, pille leur territoire et souille leur environnement. » (Lavaud 2017)

11 « (...) las dignificadas movilizaciones solidarias quienes por años han enfrentado la privatización del agua, explicando y repudiando lo nefasto del modelo de explotación mineroenergética que América latina sufre desde hace siglos y que desastrosamente aún continúa vigente en el asedio de los intereses individuales representados por multinacionales, hidroeléctricas y políticas que están devastando la supervivencia y auto sostenibilidad de muchísimas comunidades, tanto, como el derecho de todxs nosotrxs a gozar y comprender al agua como irremplazable bien común... » (Bastardilla 2017).

12 « (...) el sentido en las ofrendas, el sentido del agua; gracias a ésta geografía humana, sus afluentes de luchas abiertas, que persevera en la comunicación profunda con otrxs elementos vivos coexistentes de la naturaleza: manifestandos en rituales vivos, pagamentos con azúcar, “misterios”, alcohol, hoja de coca, ayuno, peregrinajes arduos y un sin fin de respuestas que encaminan cuidado, reciprocidad y respeto a la tierra. » (Bastardilla : 2017)

13 « Pachacámac y Viracocha ordenaron el Mundo y situaron en los cielos a una hermosa doncella dándole un cántaro de agua para derramarla sobre la tierra cada vez que ésta la necesitara; cuando la lluvia cae apaciblemente es porque la doncella está vertiendo su cántaro sin que nadie la moleste, pero si lo hace envuelta en tempestades es porque su fastidioso hermano, el Rayo, le ha roto el cántaro para hacerle rabiar. Agua de lluvia: elemento fundamental en el porvenir de las comunidades agro-pastoriles de los Andes, fuente de vida de la cual dependen la fertilidad de las cosechas y la reproducción de los ganados, y por ende la supervivencia humana. »

14 Pour la réalisation de cette œuvre, Bastardilla s'est inspirée de cet article mais également et surtout de ses échanges avec ses amis boliviens, de ses promenades dans les marchés de Cochabamba où sont vendus les offrandes et ornements de ces rituels. (Bastardilla :2020)

15 « (...) la base de los llamados de lluvia queda anclada dentro de una visión cósmica de la circulación del agua: de los cerros y lagunas, a los manantiales, a los canales de riego, a los campos, o directamente al mar... ahí se evapora y se convierte en agua contenida en nubes pluviales que nuevamente habrán de descargar su agua. »

16 Cela rappelle également la faculté de métamorphose reconnue à tous les êtres vivants dans la plupart des peuples amérindiens. Phillippe Descola explique ainsi que chez les Makuna, dans la forêt amazonienne de Colombie orientale, « les humains peuvent devenir des animaux, les animaux se convertir en humains, et l'animal d'une espèce en un animal d'une autre espèce. L'emprise taxinomique sur le réel est donc toujours relative et contextuelle, le troc permanent des apparences ne permettant pas d'attribuer des entités stables aux composantes vivantes de l'environnement. » (Descola 2005 : 26)

17 « Es una caída con posibilidad de retorno, un retorno cíclico de ese agua no ilimitada. Esa parte puede simbolizar ese renacer cíclico, pero nace como evocación a nuestros cuerpos que están compuestos en gran cantidad por agua, somos también esa agua (...). »

18 Gil García ne fait pas état de fleurs, il s'agit d'une observation personnelle de Bastardilla.

19 « Como en toda petición a instancias superiores de poder que se precie, los llamados de lluvia incluyen siempre, de modo más o menos visible y enfatizado, una súplica (...). En este sentido, se puede apelar a la misericordia de los dueños de la lluvia a través del arrepentimiento comunitario, rogativas y procesiones de diferente signo o incluso recurriendo al maltrato de animales o niños con el fin de despertar la clemencia de la Naturaleza (...) ».

20 Bastardilla rapporte une anecdote curieuse concernant cette fresque : quelques jours après le départ de Bastardilla de Bolivie, des amies lui écrivirent qu'alors que la saison des pluies n'avait pas encore commencé, il s'était mis à pleuvoir sur Cochabamba. (Bastardilla : 2020)

21 « En la especie humana, vivimos humanizando o antropologizando cada uno de lo que vemos y pensamos ; aunque también es rico en metáforas, me aburre el mundo humanotemático, (...), sobretodo el urbanizado que anula la posibilidad de co-existencia ».

22 «‘wilderness’ has always been a constructed notion, constructed in relation to the gaze of nonindigenous tourist ». Lauteure explique que, contrairement à ce que les créateurs du parc naturel ont voulu voir, le site de Yosemité n'était absolument pas un espace vierge mais qu'il avait été façonné depuis des siècles par les populations amérindiennes qui l'habitaient. C'est à cette conclusion qu'on dut en venir les autorités du parc qui sont obligées de se lancer dans une champagne de déforestation du site pour préserver « une version prête à photographier de la ‘nature sauvage’ qui garantira que

les touristes continueront à visiter le parc » (« a camera-ready version of ‘wilderness’ that will keep tourist visiting the park »). (Porter 2014 :17)

23 « thought as pristine, historyless and innocent and the other a non-wilderness (...) dismissed as contaminated, sullied, impure. » (Porter 2014 :17)

Français

L'art urbain peut être qualifié de sauvage à plus d'un titre : synonyme de vandalisme, expression des contestations politiques et sociales, il est par essence un produit de la contre-culture qui échappe en grande partie aux circuits traditionnels de la marchandisation de l'art. Les œuvres de la graffeuse colombienne Bastardilla sont 'sauvages' pour toutes ces raisons mais également et surtout car leur contenu accorde une place primordiale aux éléments dits naturels : minéral, végétal et animal s'entrelacent dans ses œuvres jusqu'à former des êtres harmonieusement hybrides qui rompent avec le hiatus humain/non humain qui s'est largement imposé en Occident. En s'appuyant sur une lecture écocritique des œuvres de Bastardilla, nourrie par les apports de Philipe Descola sur les rapports entre nature et culture, ainsi que par les travaux de Joy Porter sur l'environnementalisme amérindien et le concept de wilderness, cet article étudie en quoi les peintures murales de l'artiste colombienne, en dessinant une humanité reconnectée à la 'nature', réenchantent pour partie la grisaille des jungles de béton que sont devenues la plupart des grandes villes latino-américaines. Il y est plus précisément question de l'œuvre *Uma Hallu/Hallu Uma* (« eau de pluie » en aymara), située à Cochabamba en Bolivie. Dans cette œuvre, une gigantesque goutte d'eau rappelle l'importance vitale de cet élément, les enjeux socio-économiques qu'il représente dans un pays comme la Bolivie, mais également son caractère sacré en le reliant aux rites andins d'appel à la pluie décrits par l'anthropologue Francisco M. Gil García.

English

Street art can be viewed as wild from different angles. An expression of political and social unrest, street art is synonymous with vandalism. It is inherently a product of counterculture, slipping through the traditional circuits of the merchandizing of art. The artworks produced by Colombian graffiti artist Bastardilla are “wild” according to the above criteria, and all the more so because they grant a primordial role to elements considered as natural. Bastardilla's works indeed entangle mineral, vegetal, and animal forms so as to create harmoniously hybrid creatures that disrupt the human/nonhuman dichotomy which has come to rule much Western thinking.

Drawing from Philippe Descola's reflection on the relationships between nature and culture, together with Joy Porter's work on Native American environmentalism and the concept of wilderness, this paper proposes an original ecocritical reading of Bastardilla's oeuvre. My aim is to demonstrate

that, by reconnecting humans with “nature,” Bastardilla’s mural paintings partly reenchant the grey, concrete jungles that most Latino-American cities have become. This contribution focuses specifically on *Uma Hallu/Hallu Uma* (meaning “rain water” in Aymara), a piece of work created in Cochabamba, Bolivia. The enormous artwork foregrounds a gigantic rain drop that encapsulates the vital importance of water—an element with huge socio-economic stakes in Bolivia—while recalling its sacred character. As this paper demonstrates, Bastardilla’s artwork taps into Andean rituals meant to invoke rain and which have been studied by Francisco M. Gil García.

Mots-clés

art urbain, Bolivie, nature, culture, rituels d’appel à la pluie, réenchantement

Keywords

urban art, Bolivia, nature, culture, rituals calling for rain, re-enchantment

Marie-Pierre Ramouche

Maître de Conférence, CRESEM, EA 7397, Université de Perpignan Via Domitia,
UFR LSH, 52 avenue Paul Alduy, 66860 Perpignan cedex