

Intervention artistique et production de citoyenneté dans un quartier de Santiago du Chili

Neighbourhood Artistic Intervention and the Production of Citizenship. Questions Based on a Case Study in Santiago de Chile

Fernando Ossandón, Luis Campos Medina et Mónica Aubán Borrel

Numéro 91, 2023

Des projets collaboratifs pour renouveler la citoyenneté culturelle ?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1109662ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1109662ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Lien social et Politiques

ISSN

1204-3206 (imprimé)

1703-9665 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ossandón, F., Campos Medina, L. & Aubán Borrel, M. (2023). Intervention artistique et production de citoyenneté dans un quartier de Santiago du Chili. *Lien social et Politiques*, (91), 86–110. <https://doi.org/10.7202/1109662ar>

Résumé de l'article

Le Musée à ciel ouvert de San Miguel est une initiative lancée en 2010 par des habitant·e·s du quartier du même nom, dans le but de contrer la détérioration de l'environnement ainsi que la pression des entreprises immobilières. Dans le présent texte, nous nous intéressons à la création et au développement de ce musée dans une optique de production de citoyenneté. Nous proposons d'envisager ce phénomène comme un cas d'« extension du processus d'inclusion » (Sassen, 2003 : 64) qui interviendrait dans les dynamiques matérielles et symboliques de l'inégalité urbaine au Chili. Cette inclusion expansive favoriserait la revitalisation des relations au sein de la population. La méthodologie consiste en la réalisation de trente-cinq entretiens individuels, six entretiens de groupe, trois accompagnements à des visites guidées d'étudiant·e·s ainsi qu'en une cartographie des investissements et une cartographie des oeuvres murales du quartier. En nous appuyant sur les informations tirées de cette recherche, nous concluons que le Musée à ciel ouvert de San Miguel correspond à une nouvelle manière de composer le territoire du quartier, dans la mesure où ce musée a permis l'émergence de nouveaux modes d'interaction chez ses habitant·e·s, de nouvelles dynamiques de relation à l'égard du milieu dans lequel il se trouve ainsi que de nouvelles formes de reconnaissance qui dérogent aux stigmates habituels associés aux quartiers pauvres de Santiago de Chile.

Intervention artistique et production de citoyenneté dans un quartier de Santiago du Chili

FERNANDO OSSANDÓN

Chercheur indépendant

LUIS CAMPOS MEDINA

Professeur associé, Institut du logement, Faculté d'architecture et d'urbanisme
– Université du Chili

MÓNICA AUBÁN BORREL

Chercheuse postdoctorale, Institut du logement, Faculté d'architecture et
d'urbanisme – Université du Chili

—

Introduction

La littérature spécialisée (Bustos et Castrillo, 2020; Paquette, 2020; Bustos *et al.*, 2021) nous enseigne que le Chili possède une riche tradition d'amélioration de ses quartiers vulnérables, que ce soit par des programmes publics ou l'intervention de groupes sociaux organisés (Brakarz, 2002; Link *et al.*, 2017). Bien entendu, ce parcours n'est pas à l'abri des critiques (Rodríguez et Sugranyes, 2005; Fuster-Farfán, 2016; Fuster-Farfán, Ruiz et Henry, 2023). Cependant, les initiatives, qui étaient autrefois axées sur l'offre de services urbains essentiels et l'amélioration des logements, se sont complexifiées et mettent désormais fortement l'accent sur la participation citoyenne et la coproduction de projets avec la population (Bazzaco et Sepúlveda, 2010; Ulriksen, 2019; Campos et Dupré, 2021) – aspects qui, il faut le dire, ne sont guère passés inaperçus et ont également été abordés de manière réflexive et critique dans la littérature (Orellana, 2016; Biskupovic et Stamm, 2021). Dans ce contexte, l'emploi d'outils culturels et artistiques est devenu de plus en

plus important. On considère en effet ces outils comme des déclencheurs de participation et des vecteurs d'intégration sociale (Campos et Paquette, 2021). Toutefois, ce constat ne repose pas nécessairement sur des preuves empiriques détaillées (Aubán et Campos, 2023).

L'étude de cas à l'origine de la présente analyse est celui du Musée à ciel ouvert de San Miguel (MACASAM). Situé dans la commune de San Miguel, dans la *villa* du même nom, au sud de la ville de Santiago, ce musée rassemble soixante-quatre œuvres murales de grande envergure¹. Les peintures occupent dans l'espace public une surface de plus de 6000 m², et les plus anciennes datent de 2010. Le présent travail a été élaboré à partir du matériel recueilli dans le cadre d'une recherche antérieure conduite par l'un des auteurs, Fernando Ossandón, en 2019, et dont l'objectif était d'évaluer et de comprendre l'impact du MACASAM chez les habitant·e·s et les leaders communautaires du quartier ainsi que chez les touristes, les passant·e·s et les artistes ayant participé à sa conception. Pour notre étude, nous avons effectué trente-cinq entretiens individuels, six entrevues collectives, trois accompagnements à des visites guidées d'étudiant·e·s, une cartographie des investissements réalisés durant cette période et une autre faisant l'inventaire des œuvres murales ayant été conservées, effacées, restaurées ou remplacées depuis les débuts du projet².

La *villa* San Miguel s'est constituée dans les années soixante avec l'arrivée de membres de la classe ouvrière travaillant dans des usines situées à proximité, comme Madeco et Mademsa. En 2009, deux habitants du quartier fondent le Centre culturel Mixart, une organisation ayant pour ambition de freiner le processus de détérioration du quartier grâce à la mise en place d'un musée à ciel ouvert. En avril 2010, ils déposaient leur projet au Fonds national des arts, qui l'a approuvé en juillet de la même année. C'est donc au mois de septembre 2010 que les activités ont commencé avec une première peinture murale des artistes locaux Peña, Jano, Basti, Gesak, Hoze, Pobre Pablo et Ecos, consacrée au groupe musical chilien Los Prisioneros (nous y reviendrons). Dès l'année suivante, on assistait à la première intervention réalisée par des artistes provenant de l'extérieur du Chili : Seth (France) et Roa (Belgique).

Dans le cadre de notre recherche, nous souhaitons comprendre la logique des actes posés dans l'espace urbain, les façons dont on intervient dans les communautés, les formes de sociabilité dans le quartier, ainsi que la valeur, le sens qu'on accorde à l'environnement construit. Cet article comporte donc quatre sections. Dans la première, nous expliquons les éléments théoriques

sur lesquels notre étude repose. Dans la seconde, nous présentons des éléments d'information sur la création et le fonctionnement du MACASAM. Dans la troisième, nous analysons l'intervention du MACASAM en fonction des clés analytiques proposées, en mettant en évidence son caractère d'inclusion expansive qui a altéré l'ordre sensible du quartier et qui a favorisé de nouvelles dynamiques interactionnelles et de reconnaissance symbolique (Honneth, 1997; Gandler, 2012). Finalement, dans la quatrième section, nous présentons les conclusions de notre étude.

Clés analytiques pour aborder une expérience susceptible de passer inaperçue

Comment traiter d'une expérience artistique déjà normalisée dans l'imaginaire des habitant·e·s de la ville de Santiago ? En effet, le muralisme est chose courante dans les quartiers défavorisés du Chili contemporain (Pinochet, 2009). Cependant, il s'avère pertinent de se demander quels en sont les enjeux du point de vue politique, et particulièrement dans le cadre du débat entourant les nouvelles formes de composition de la citoyenneté³. Pour mener à bien cette tâche, nous nous inspirons principalement de deux sources : la problématisation que fait Saskia Sassen (2002, 2003 et 2004) de la notion de citoyenneté et celle « d'actes de citoyenneté » élaborée dans le champ des études culturelles de la migration.

Selon Sassen, la citoyenneté se définit d'abord comme une « relation légale entre l'individu et la communauté politique » (Sassen, 2003 : 60)⁴. Bien que cet énoncé puisse sembler banal, il revêt un certain intérêt si l'on considère que son autrice reconnaît que la relation en question ne se limite pas simplement à un régime juridique, mais renvoie à un tissu d'éléments variés qui interagissent les uns avec les autres par le biais de mécanismes formels d'articulation de la citoyenneté, par exemple le régime juridique et les institutions issues de l'État-providence, de même qu'à travers d'autres entités particulièrement importantes, comme la ville et l'espace urbain.

Considérant l'aspect dynamique de ces entités, il faut éviter, selon l'autrice, d'envisager l'évolution de la citoyenneté comme un processus linéaire et progressif. À son avis, les transformations qui se sont produites au cours des derniers siècles sont des processus discontinus, par le truchement desquels s'est mis en place le régime politique et institutionnel, et ont émergé de nouvelles individualités ainsi que de nouvelles expressions subjectives.

Sassen utilise la notion d'« extension du processus d'inclusion » (2003 : 64) pour désigner l'émergence de ces nouveaux sujets de droit. Ces processus, par ailleurs, suivent des trajectoires multiples.

En ce sens, l'auteurice défend l'idée selon laquelle, dans le contexte contemporain, les villes globales « doivent être considérées comme des espaces productifs pour des politiques et des pratiques informelles ou qui ne sont pas pleinement reconnues en tant que telles » (Sassen, 2002 : 4)⁵. À son avis, l'environnement des villes globales est particulièrement sensible à la reconfiguration des pratiques des droits de citoyenneté puisqu'en leur sein même, « des éléments dynamiques se manifestent qui révèlent les possibilités émergentes d'une politique d'appartenance à la fois localisée et transnationale » (Sassen, 2002 : 4).

Précisément, selon Sassen, les dynamiques du capitalisme contemporain ont des conséquences déstabilisantes sur la citoyenneté et sur l'appartenance nationale. Cependant, ces dernières suscitent les conditions qui permettent l'avènement de nouveaux espaces d'action politique. Cela signifie que les nouvelles caractéristiques et les nouvelles composantes de la citoyenneté émergent d'éléments changeants de l'environnement politique, mais également de l'environnement urbain. C'est en effet de celui-ci que surgissent « les pratiques informelles et les sujets qui ne sont pas pleinement reconnus en tant que tels » (Sassen, 2003 : 59), c'est-à-dire de nouveaux sujets qui s'érigent contre les positions dominantes et contre les pratiques plus classiques des répertoires d'action.

En nous inspirant de Isin et Nielsen (2008), nous pouvons envisager la fondation et la mise en œuvre du MACASAM comme un « acte de citoyenneté » dans la mesure où ce concept renvoie non seulement à la consécration ou à la transformation d'un statut légal, mais aussi à des actes pratiques qui rompent avec les modèles sociaux et historiques d'organisation de l'inégalité. Ainsi, ces actes permettent l'émergence de nouveaux sujets, particulièrement grâce à l'utilisation d'éléments créatifs. Ils correspondent à des actions qui « interrompent l'habitus, qui suscitent de nouvelles possibilités, qui revendiquent des droits et qui imposent des obligations en employant un ton chargé d'émotions » (Isin et Nielsen, 2008 : 10)⁶.

De leur côté, Vrasti et Dayal (2016) affirment que la notion d'« actes de citoyenneté » permet de faire évoluer la réflexion sur la citoyenneté par-delà l'appartenance présumée à la communauté imaginée de la nation, vers

des formes d'appartenance ancrées dans les communautés de proximité. La proximité spatiale joue un rôle central, dans la mesure où elle désamorce les formes d'hégémonie déployées par l'État sur les territoires et ouvre la voie à l'autonomie des acteur·rice·s.

Vrasti et Dayal présentent un exemple pertinent de la notion d'actes de citoyenneté dans le cadre de leur analyse d'une intervention artistique réalisée à l'extérieur de l'espace d'exposition de la Biennale de sculpture de Berlin. À leur sens, cette intervention a suscité l'émergence d'un espace-temps transitoire d'hospitalité et de solidarité entre personnes résidentes et étrangères grâce à la transformation d'éléments tels que le statut légal, la blancheur, la masculinité et le privilège de classe, ce qui a généré un espace fugace de démocratie radicale. De plus – et ceci est un élément central de notre argumentation –, Vrasti et Dayal déplacent la réflexion et examinent le lien étroit qui existe entre la ville et la citoyenneté, à partir de la compréhension des dimensions expérientielle et relationnelle du lieu.

Cet exemple est utile pour notre réflexion entourant la formation de collectifs qui ne se réclament pas d'un statut légal commun, mais qui se construisent plutôt dans des espaces de proximité physique. Ce type d'expressions favorise les processus de négociation avec les récits et les identités hégémoniques, tout cela à partir de l'élargissement du spectre de possibilités d'expression et de communication auquel l'art dans les espaces publics donne lieu.

Le travail de Knauer (2008) sur les immigrant·e·s d'origine cubaine à New York illustre bien l'importance de la référence à l'espace et au lieu dans ce type d'actes. Bien que sa position soit quelque peu différente de la nôtre, l'autrice relève tout de même l'importance d'une « géographie imaginaire » chez cette population. Elle parvient ainsi à montrer le processus par le biais duquel les lieux significatifs se composent, des lieux au milieu de la ville cosmopolite pour lesquels on se sent une appartenance. Son texte est centré sur l'usage fréquent d'un espace particulier à Central Park dont « le caractère public est important pour la politique de reconnaissance et de visibilité dont ces immigrant·e·s se réclament » (Knauer, 2008 : 1259). Selon Knauer, bien que les activités qui conviennent à la communauté afro-cubaine de Central Park ne soient guère pourvues d'une connotation politique explicite, elles posent tout de même un défi au « régime de visibilité », et les membres de la communauté sont projetés dans un ensemble plus vaste de luttes pour la reconnaissance.

En utilisant une approche similaire et en contribuant aux études culturelles avec un regard spatial, Rapošová (2019) explore de quelle manière les festivals configurent des formes d'activisme culturel cherchant à rendre manifeste la présence de migrant·e·s et à altérer les frontières symboliques qui les empêchent de devenir des membres légitimes de la société.

La bibliographie consultée jusqu'à maintenant nous invite à examiner diverses démarches par lesquelles les espaces urbains sont transformés et réinventés selon les désirs et les aspirations des personnes qui les habitent ou qui en font usage. Ces manières d'agir concernent les façons d'habiter et de cohabiter, mais elles touchent aussi les modes par lesquels sont reconnues ou non les différences qui structurent l'espace social, différences qui habituellement apparaissent comme un défi pour la cohabitation. Il nous semble que le cas du MACASAM permet d'illustrer plusieurs de ces éléments.

L'origine de l'initiative du MACASAM

Le projet de fonder un musée à ciel ouvert à la *villa* San Miguel a surgi de conversations entre deux habitants de ce quartier, Roberto Hernández et David Villarroel. Ceux-ci cherchaient une manière créative et efficace de réagir à trois situations qu'il leur semblait impossible d'ignorer : a) l'évidente détérioration matérielle des édifices et des espaces publics de la *población* de San Miguel, rebaptisée *villa* San Miguel par l'ordre établi⁷; b) la détérioration croissante de la qualité et de l'intensité du vivre-ensemble des habitants du quartier, aujourd'hui très éloigné de celui de leurs souvenirs d'enfance; et c) la présence grandissante de tours de logements privées qui cernent le territoire et qui sont destinées à des franges de la classe moyenne provenant d'autres communes et quartiers de la ville de Santiago. Ces édifices menaçaient littéralement de détruire le quartier et d'en déplacer la population vers des destinations incertaines et inconnues, tout comme cela s'était déjà produit dans diverses *poblaciones* de la ville (Ossandón, Jara et Poblete, 2019). Pour les membres des familles originaires de la *población* qui décident de rester, c'est la «grammaire de la dignité» qui prévaut. Nicolás Angelcos rappelle que la grammaire de la dignité revendique le droit à la ville pour les habitant·e·s contre les divers types d'exclusion qui ont marqué leur expérience sociale urbaine (Angelcos, 2021: 11).

Le récit que nous construisons dans les lignes suivantes porte sur les origines du Musée. Il est fondé sur le témoignage de ses créateurs qui se trouve systématisé dans le livre *Museo a cielo abierto en San Miguel*, coécrit avec

Jorge Soto (Soto, Hernández et Villarroel, 2012 : 20-23). Concrètement, la volonté d’amorcer un projet artistique dans la *villa* San Miguel s’est traduite par la réalisation d’œuvres peintes sur les murs aveugles des immeubles résidentiels. Ces œuvres «devraient être le reflet du Chili dans son entièreté, c’est-à-dire de sa géographie, de son histoire, de ses personnages, de son folklore, de même que du présent, du passé et de l’avenir de la population». L’initiative du Musée à ciel ouvert a non seulement été fondamentale pour le déroulement du projet en soi, mais elle marque également le commencement d’un véritable exercice de citoyenneté qui, avec le temps, s’exprimera de plus en plus clairement.

Avec la stratégie d’incorporer l’art urbain aux murs aveugles des édifices de la *población*, ces deux résidents du quartier entendaient réaliser un rêve et se donner un projet de vie concret; l’étape suivante n’était pas simple du tout, puisqu’il fallait encore mettre cette stratégie à l’œuvre. Afin de rendre cette initiative viable, ils ont entrepris diverses actions. En premier lieu, ils ont conçu l’entité juridiquement adéquate qui leur permettrait d’agir dans tous les espaces selon les formalités nécessaires. C’est ce qui a mené à la création du Centre culturel Mixart. En second lieu, ils ont sollicité le conseil de quartier (la Junta de Vecinos n° 19). Le conseil a accepté le projet et lui a offert son appui, et ce, malgré les doutes qu’il suscitait. En effet, le recours à l’art de rue était vu comme un élément susceptible de stigmatiser le quartier parce que les endroits où l’on trouve ce type de peintures murales sont généralement perçus comme étant politisés, dissidents et marginaux⁸. En troisième lieu, ils sont entrés en contact avec les divers organismes communautaires du quartier, dont certains étaient actifs depuis de nombreuses années tandis que d’autres étaient paralysés par la détérioration du vivre-ensemble et l’abandon des autorités.

Dans le cadre d’une lecture qui permet d’interpréter les actes posés à San Miguel en tant que promotion des nouvelles formes de citoyenneté, l’établissement d’alliances avec divers acteur·rice·s provenant, d’une part, du monde des arts et, d’autre part, des pouvoirs publics a constitué un autre facteur central du projet. Pour ce qui est du premier, on doit souligner l’intégration au MACASAM de l’artiste de rue de renom Alejandro «Mono» González⁹. En tant que directeur artistique et responsable du commissariat du Musée, fonctions indispensables au bon déroulement de ce projet, il a joué un rôle de rassembleur. Par ailleurs, l’ONG Nodo Ciudadano s’était jointe à l’équipe pendant un certain temps afin de renforcer la gestion et l’administration du Musée. Cependant, l’organisme s’est retiré du projet par la suite.

En plus de ces alliances avec le milieu artistique, l'administration du Mixart n'a pas ménagé les efforts pour obtenir le soutien des institutions municipales et étatiques. Ainsi, elle est premièrement parvenue à décrocher une commandite de la part de la Municipalité de San Miguel, dont le maire était alors Julio Palestro. Deuxièmement, en vertu de la loi des Donations culturelles en vigueur depuis 1992, l'administration du Mixart a aussi convaincu la Chambre chilienne de la construction de l'appuyer dans sa démarche en vue d'obtenir une donation privée, sans toutefois y parvenir. Finalement, elle a déposé une demande de projet aux Fondos de Cultura (Fondart) dans le cadre de l'édition spéciale de 2010, année de commémoration du bicentenaire de la République du Chili. Les Fondart, qui relèvent du Conseil national de la culture et des arts (devenu le ministère de la Culture, des Arts et du Patrimoine), accorderont finalement un soutien d'une valeur de 73 millions de pesos, soit approximativement 91 000 dollars américains d'aujourd'hui.

Parmi les activités prévues dans le cadre de ce projet Fondart, on comptait, entre autres, la réalisation de dix peintures murales sur l'avenue Departamental, la voie la plus en vue du quartier. La localisation de ces œuvres a été sujette à débats. En effet, quelques sceptiques préféraient qu'on les trouve plus loin à l'intérieur du quartier afin d'éviter de nuire à l'image de la *villa* chez les gens de passage (Ossandón, Jara et Poblete, 2019). Or, le Mixart et ses commanditaires ont justement choisi la stratégie opposée : profiter d'un maximum de visibilité pour légitimer l'existence du Musée à ciel ouvert et le faire connaître (Soto, Hernández et Villarroel, 2012).

Dans l'optique d'une action territoriale située, on doit ajouter que la proposition de solliciter des fonds publics importants en vue de consacrer les façades des édifices à l'art public n'a pas non plus reçu une adhésion unanime des membres de l'assemblée des voisin·e·s. En plus de ce que nous avons déjà mentionné sur la stigmatisation des quartiers qui accueillent l'art mural, d'autres voix critiques ont argumenté qu'il était plus pertinent de lutter pour améliorer le mobilier urbain, comme l'éclairage. Cette incompréhension initiale des bienfaits de l'art public dans le territoire allait nettement changer à la suite de la première peinture murale, intitulée *Los Prisioneros*¹⁰, qui est encore aujourd'hui emblématique et représentative de l'identité du quartier (Soto, Hernández et Villarroel, 2012 : 36; Jara, 2019).

C'est peut-être le fait que cette peinture murale en particulier fut la première à être réalisée qui a suscité la confiance des résident·e·s et qui les dissuada de s'opposer à celles qui viendraient ultérieurement. Les protagonistes de

cette œuvre étaient des visages connus de la communauté. En effet, Los Prisoneros étaient un groupe de jeunes musiciens rebelles qui ont connu une brillante carrière après avoir grandi et vécu dans le quartier. Ils étaient ainsi perçus dans le voisinage comme étant « des leurs », et étaient parvenus à se faire une place importante sur la scène musicale malgré leur discours contestataire à l'égard du système et le fait que les médias et les stations de radio s'étaient efforcés de les ignorer.

Figure 1

Murale Los Prisoneros



Source: Catali Milla, 7 décembre 2022, villa San Miguel.

Muralisme et production de citoyenneté

Pourquoi ce projet mérite-t-il notre attention ? Bien sûr, il s'agit d'une initiative reconnue à l'échelle nationale, en raison de sa pertinence dans le monde de l'art de rue (Rodríguez-Plaza, 2017; Palmer, 2013). Cependant, nous considérons également qu'elle a sa place dans les discussions portant sur les nouveaux modes de composition de la citoyenneté. Dans les lignes qui suivent, nous expliquons pourquoi.

En nous inspirant des contributions de Saskia Sassen, nous pouvons envisager l'expérience du MACASAM comme celle d'une forme d'organisation locale émergente cherchant à lutter contre le problème de l'inégalité dans le cadre de la ville néolibérale (Hidalgo et Janoschka, 2014). Il faut ici comprendre que la *villa* San Miguel fait partie d'un ensemble de quartiers destinés à être habités par des ouvrier·ère·s et des employé·e·s. Ces quartiers ont été construits par l'État chilien durant la seconde moitié du vingtième siècle, d'abord à des fins de logement social ou public. Au cours des dernières décennies, ils ont, de manière caractéristique, été abandonnés par ce même État (Bustos *et al.*, 2021). De façon générale, l'implantation et l'expansion de la logique néolibérale dans le contexte chilien se sont traduites par une certaine négligence en matière d'équipements collectifs et d'infrastructures urbaines. L'État a été limité à jouer un rôle passif vis-à-vis des politiques publiques en matière de logement. De plus, il n'a pas su faire face aux formes grandissantes de détérioration physique et de dégradation communautaire de ces quartiers. Il est important de signaler que ce n'est qu'en 2006 que l'État chilien a lancé un programme de politique publique destiné à améliorer les conditions de vie dans le parc de logements subventionnés actuel (Ulriksen, 2019)¹¹.

Les gens de San Miguel qui promouvaient le Musée à ciel ouvert le voyaient bien : les inégalités et la situation d'abandon dont souffrait la *villa* étaient manifestes dans le délabrement des immeubles et la détérioration générale du milieu, et dans la stigmatisation dont étaient victimes les *poblaciones*. Pour rappeler notre problématique de départ, nous pouvons, en nous inspirant de Isin et Nielson (2008), considérer que les résident·e·s de ce quartier se sont comporté·e·s comme de *nouveaux sujets de citoyenneté* « qui brisent les habitudes et qui créent de nouvelles possibilités ». D'autre part, en nous inspirant cette fois de Vrasti et Dayal (2016), nous relevons que leurs *actes de citoyenneté* génèrent un « sentiment d'appartenance ancré dans la proximité ».

À partir de la situation que venons d'ébaucher brièvement, il nous faut souligner que les pratiques d'articulation collective des habitant·e·s du quartier entourant l'initiative du MACASAM ne coïncident guère avec les structures générales de compréhension de la vie publique et de la citoyenneté du Chili des premières décennies du deuxième millénaire. Affronter les problèmes liés à la détérioration du quartier, à la présence de déchets et à la pression des entreprises immobilières avec le muralisme n'est pas chose commune. Dans le répertoire de l'action collective (Tilly, 2002), le muralisme constitue pour l'essentiel une stratégie de dénonciation et de communication. Or, le cas du MACASAM consiste plutôt en une stratégie : i) d'articulation collective; ii) de resignification du quartier (ce qui suppose l'activation d'une nouvelle dynamique affective entre ses habitant·e·s); iii) de re-connaissance par les personnes externes au quartier, qui valorisent clairement la lutte contre la stigmatisation territoriale; et, enfin, iv) des actes contre la détérioration du quartier et contre la pression immobilière¹² :

Pablo : Nous sommes protégé·e·s.

Alejandra : [La menace] est enfin éradiquée.

Pablo : Oui, en fait, avant l'arrivée du Musée, il y avait beaucoup de rumeurs d'expropriations d'édifices ici, dans la *población* [Alejandra approuve]. Ils allaient exproprier un bloc entier à partir de Panamericana, je ne sais pas, pour commencer à construire de nouveaux édifices. Alors, c'était une vraie menace. Et un des effets du Musée, des œuvres murales, disons, c'est que, maintenant, nous sommes protégé·e·s. (Entretien avec les dirigeants de l'organisation Golpeando Puertas)

En ce sens, il s'agit d'actes qui déstabilisent le caractère institutionnel traditionnel de la citoyenneté par le biais d'une intervention et d'un mode d'organisation particuliers, qui s'éloignent de la politique formelle pour faire valoir la revendication d'une meilleure qualité de vie et le refus de la stigmatisation territoriale (Wacquant, Slater et Pereira, 2014). Si on envisage ces actes sous l'angle de la production de nouvelles formes de citoyenneté, on constate qu'ils s'appuient sur certaines ressources de l'État (notamment le financement étatique des premières œuvres murales dans le cadre d'un projet Fondart), mais également sur une utilisation relativement originale et nouvelle de celles-ci. À partir d'une initiative promue et gérée par les résident·e·s, une revalorisation des solidarités se déclenche à l'échelle du quartier. Cette dynamique entraîne à son tour la mise en œuvre de nouveaux programmes

étatiques sur le territoire de la *villa*. En nous inspirant à nouveau de l'analyse de Saskia Sassen, nous proposons que l'entretien et la protection de l'espace public urbain le convertissent en un lieu stratégique pour les « nouvelles formes d'action politique et de pratique sociale » (Sassen, 2003 : 129).

Mais quelles sont ces nouvelles formes d'action politique et de pratique sociale ? Qu'est-ce qui nous permet d'affirmer que le MACASAM a joué un rôle de producteur de nouvelles formes de citoyenneté ? De quelle façon cette initiative de quartier a-t-elle influencé les manières d'entrer en relation avec le territoire ?

Parmi les découvertes les plus intéressantes découlant de la recherche réalisée par Antesala, on observe d'abord que les habitant·e·s du quartier perçoivent que le MACASAM marque un avant et un après dans leur vie quotidienne. Toutefois, ces dernier·ère·s ne parlent guère d'un musée, mais bien d'un ensemble de peintures murales qui embellissent leur territoire (Ossandón, Jara et Poblete, 2019 : 11-12). Ce sont les gens qui le visitent et qui l'étudient depuis l'extérieur qui reconnaissent l'existence d'un « musée à ciel ouvert » :

Nous, les six mille personnes qui vivent ici, sommes en train de créer une nouvelle identité avec un nouveau sens de quartier. (Entretien avec un leader communautaire)

Cela indique que le pouvoir de transformation du MACASAM passe moins par son statut de musée que par la matérialité perturbatrice que cette initiative implique. C'est cette matérialité qui a contribué à la redéfinition de l'imaginaire collectif à l'égard de la *villa* ; les gens disent que l'identification à la *población* s'est renforcée. Parmi les effets que les habitant·e·s soulignent, on trouve l'amélioration de l'état d'esprit dans le voisinage (Ossandón, Jara et Poblete, 2019 : 12-13), l'impression d'un resserrement des liens entre les habitant·e·s, le renforcement du sentiment d'appartenance (Ossandón, Jara et Poblete, 2019 : 28), et également, comme nous l'avons mentionné précédemment, l'éloignement de la menace destructrice des entreprises immobilières :

Ce quartier est spécial. De Panamericana jusqu'à Gauss, c'est comme un morceau de résistance. Il se passe quelque chose de très ennuyeux à San Miguel, et c'est que les entreprises de construction tuent les quartiers ; elles ont dépassé les limites. (Entretien avec un voisin)

De plus, de nombreux résident·e·s affirment que l'arrivée des œuvres murales a amélioré la cohabitation. Cela s'explique, d'abord, par le fait que l'amélioration des espaces publics a en quelque sorte redonné de la vie au quartier. En ce sens, l'art public et l'art de rue ont contribué à améliorer la cohabitation ainsi qu'à susciter des rencontres, ne serait-ce que pour prendre des décisions concernant les peintures murales¹³. Par ailleurs, dans les dernières années, l'art mural a accompagné l'émergence de nouveaux organismes communautaires et il en a réactivé d'autres qui avaient cessé de fonctionner dans la *villa* pour diverses raisons (Ossandón, Jara et Poblete, 2019 : 16-17).

Un autre facteur positif a été souligné par les résident·e·s : les peintures murales ont, de manière remarquable, attiré quantité de visiteur·euse·s chilien·ne·s et étranger·ère·s intéressé·e·s par cette initiative artistique singulière (Ossandón, Jara et Poblete, 2019 : 13). Plusieurs personnes interviewées rapportent qu'il y a même des groupes d'étudiant·e·s qui arrivent à la *villa* en autobus pour admirer les œuvres murales. À cela, on peut ajouter la présence plus soutenue des autorités municipales, du ministère de la Culture, des Arts et du Patrimoine et des médias ainsi qu'une interaction régulière avec les artistes responsables de la réalisation des peintures murales :

[Il y a eu u]ne intervention assez intéressante sur ces endroits. Nous venions ici et, justement, nous ne connaissions pas cette commune, par exemple. C'est avec des choses comme ça qu'on apprend à sortir un peu de notre cercle, à voir autre chose et, en ce sens, qu'il y ait de l'art ici, c'est en bonne partie ce que ça encourage parce que ça attire les gens et ça les intéresse. (Entretien avec un étudiant)

Ça m'enchante. C'est très joli, tu vois ? Lorsque l'on se promenait sur l'avenue Departamental, c'était rempli d'affiches, de posters et je ne sais pas combien d'autres choses. Ils les posaient, les enlevaient et les posaient à nouveau. Maintenant, au moins, on respecte ça. (Entretien avec un touriste)

Eh, oui, nous les avons vues ! Elles sont très jolies, très bien faites. Lorsque tu passes, tu les vois et tu t'arrêtes pour les admirer [...] ; on voit qu'ils et elles y ont mis du cœur au moment de les faire. (Entretien avec un résident)

Pour ce qui est du rôle des artistes, le processus d'élaboration des œuvres murales se voulait participatif à ses débuts avec des ateliers, des invitations à

peindre (les pieds au sol, sans monter sur les échafaudages à cause du risque que cela impliquerait) :

[Au début,] tous les gens du voisinage se réunissaient, on présentait la ou les illustration(s), et ce sont les gens qui choisissaient la murale. (Entretien avec un résident)

Le travail sur le terrain est considérable : visiter, parler aux gens, résoudre [les problèmes], établir des liens entre les artistes et les voisin·e·s, insister. (Entretien avec un leader communautaire)

Cependant, l'inertie, l'enfermement des familles dans leurs logements durant la semaine ainsi que les clôtures qui bloquent le libre accès aux édifices ont empêché la poursuite des réunions collectives.

De leur côté, les artistes interviewé·e·s témoignent du fait que les résident·e·s les remercient avec de l'eau, des repas ou en gardant leurs instruments de travail pendant plusieurs jours (Ossandón, Jara et Poblete, 2019 : 16). Tout au long de sa réalisation (dix jours en moyenne), l'œuvre éveille la curiosité, on s'interroge sur son élaboration et on discute de ce qu'elle représente (Ossandón, Jara et Poblete, 2019 : 28) :

Nous avons pu les aider dans le contexte de l'élaboration de la peinture murale. Nous ne savons pas peindre. Ce sont elles et eux qui viennent faire le travail, mais les gens aident et ils donnent un coup de main aux personnes que nous voyons peindre. Nous leur tendons la main, il y a des contacts, des ondes positives. (Entretien avec un voisin)

Sur le mur où se trouve la petite fille qui est de dos, ce n'était pas elle qui était là. Il y avait une autre personne avant. Quel est le but ? Pourquoi ont-ils commencé à peindre ? Mais nous nous sommes habitué·e·s. En passant çà et là, tous les jours, ça finit par faire partie du paysage. (Entretien avec un voisin)

Tant les touristes que les gens du voisinage soulignent le soin qu'on porte aux peintures murales et la propreté du quartier, et apprécient le mobilier urbain rehaussé de mosaïques :

Ce qui attire mon attention, c'est qu'elles soient si bien entretenues. La communauté en a clairement assumé la responsabilité, j'imagine.

Sinon, elles seraient toutes raturées là-haut, avec des signatures. (Entretien avec un voisin)

En ce sens, nous considérons la peinture murale comme une action politique localisée, dans la mesure où nous comprenons l'œuvre comme un *objet affectif* présent sur le territoire et ayant le pouvoir de perturber l'ordre établi. Il est à cet égard important d'envisager l'œuvre murale comme un objet capable de déployer ses propres dynamiques spatiales et de contester l'atmosphère affective du quartier (Ahmed, 2004 et 2010). Ces dynamiques mettent en évidence des changements dans l'ordre sociospatial en le transformant en un geste politique à partir de l'ordre symbolique. Ainsi, conformément aux affirmations de Saskia Sassen (2003), la ville apparaît comme un lieu stratégique propice au déploiement de certains conflits sociospatiaux qui peuvent être subvertis par le biais de l'action politique de l'œuvre murale :

Le moment est venu pour que ce soit valorisé comme il se doit par le gouvernement local; que l'on désigne la *villa* comme lieu emblématique; qu'on assigne un poste budgétaire pour l'entretien du Musée. (Entretien avec un leader communautaire)

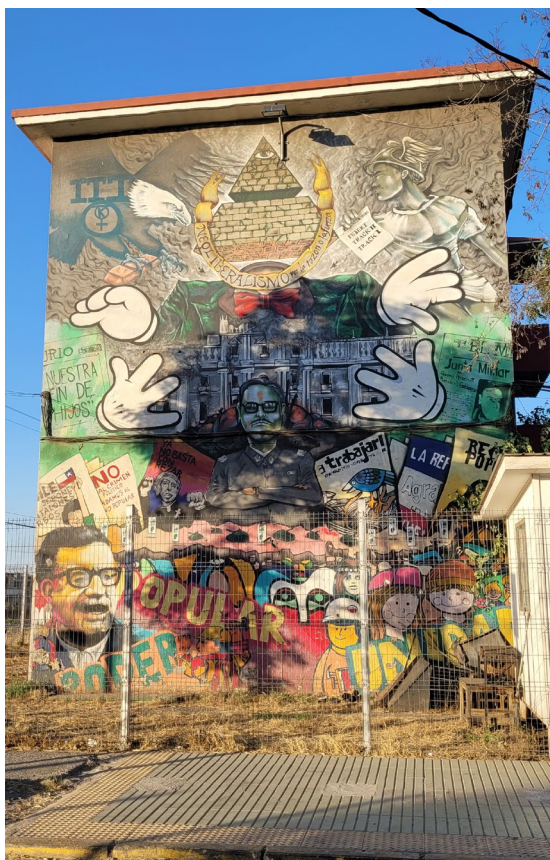
Au Musée, les relations formelles de citoyenneté sont déstabilisées et les rapports hiérarchiques sont mis en question alors qu'un nouvel espace est généré par l'action politique. Ce nouvel espace se situe là où les habitant·e·s détiennent le pouvoir citoyen, en un lieu qui n'est pourtant pas destiné à ces fins. Ainsi, le Musée se présente comme un nouvel espace pour l'action politique, une nouvelle façon de territorialiser l'institution de la citoyenneté. Néanmoins, la question politique dans le MACASAM demeure complexe. Un rapport sur l'évolution de la recherche publié sur le blogue de Antesala analyse cette question dans les termes suivants :

Quand les gens parcourent le Musée à ciel ouvert de San Miguel en compagnie d'un·e leader communautaire qui travaille bénévolement au Centre culturel Mixart en tant que guide, on leur rappelle toujours que les peintures murales possèdent un fort contenu social, mais on considère qu'il n'y en a qu'une seule dont le caractère est proprement « politique ». Cette affirmation a de quoi surprendre étant donné que, parmi les 60 œuvres murales du Musée, on observe des scènes de la vie quotidienne mapuche, un hommage au Día del Joven Combatiente (Jour du jeune combattant) [...], des sous-cultures urbaines anticonformistes, dont plusieurs se réclament d'une culture latino-américaine qui leur serait

propre [...], un enfant qui travaille à côté d'une voiture demandant un toit et un emploi, un hommage à la lutte pour les droits fondamentaux [...], et nous pourrions continuer. On compte même d'imposantes peintures murales arborant des paysages remplis de montagnes, de fleurs et d'animaux de toute sorte, qui nous rappellent de manière flagrante l'existence d'une flore et d'une faune en voie d'extinction ou la raréfaction croissante des sources naturelles d'eau. Alors, pourquoi la peinture murale n° 26, intitulée *Neoliberalismo por la razón o la fuerza* [Néolibéralisme par la raison ou par la force], créée par 12 Brillos Crew, est-elle qualifiée de politique tandis que les autres ne le sont pas? (Ossandón, 2019b)

Peinture murale n° 26

Neoliberalismo por la razón o la fuerza, création de 12 Brillos Crew



Source: Catali Milla, 8 décembre 2022, villa San Miguel.



Source: Luis Campos Medina, 4 août 2022, villa San Miguel.

La principale réponse possible à cette question, après une lecture rapide de l'œuvre murale, est qu'elle se distingue par la présence de Pinochet et d'Allende, deux personnages « politiques » majeurs de l'histoire chilienne des cinquante dernières années. Or, cette peinture murale a créé des tensions entre des voisin·e·s de l'édifice sur lequel elle se trouve. Leurs discussions portaient sur l'opportunité de conserver l'œuvre ou de la remplacer. Celle-ci faisait donc ressortir les affrontements idéologiques présents non seulement dans le pays, mais également dans cette *villa*. Voici deux fragments de discours recueillis dans le cadre de la recherche qui illustrent cet aspect :

J'ai beaucoup aimé ce sujet-là, [celui de la peinture murale] politique, parce que c'est comme si ça expliquait tout, comment c'est en réalité, le monopole, comment on représente les États-Unis avec les mains de Mickey Mouse. J'ai aimé parce que c'est comme si on y avait tout représenté. (Entretien avec un étudiant de la troisième année de lycée, lors d'une visite guidée)

Ce n'est pas tout à fait à mon goût, à cause de l'impact qu'elle peut avoir sur la communauté. Il y a des opinions et des idéologies très différentes et controversées qui peuvent provoquer des disputes et éloigner les gens les uns des autres. (Entretien avec un étudiant universitaire, lors d'une visite guidée)

D'après ce qui précède, il nous semble plausible de penser le MACASAM comme un outil d'intervention sur les institutions de la citoyenneté; il rend visibles les sujets directement touchés par certains des phénomènes les plus criants de l'inégalité urbaine contemporaine, des sujets dont les besoins et les exigences avaient été ignorés jusqu'alors par l'appareil étatique.

En ce sens, les œuvres murales pourraient être considérées selon deux couches de sens : d'une part, la peinture murale en sa matérialité et en sa qualité représentationnelle, envisagée comme un révélateur des transformations actuelles des grandes villes, et, d'autre part, en tant qu'instrument qui agit sur le régime de citoyenneté en modifiant des pratiques, en provoquant de nouvelles sensibilités, et en donnant lieu à des changements qui activent de nouvelles territorialités de quartier.

Le MACASAM agit comme une espèce de catalyseur de la participation et de l'engagement communautaire dans le quartier. Les organismes communautaires, par le biais d'une stratégie peu habituelle, parviennent à rendre

visibles leurs problèmes et leurs rêves face au pouvoir étatique. On le constate par exemple lorsque le ministère du Logement et de l'Urbanisme agit dans le quartier par l'intermédiaire du programme *Quiero mi Barrio* (J'aime mon quartier) et de diverses initiatives visant l'amélioration des infrastructures urbaines, la réhabilitation de façades, l'installation de luminaires, l'amélioration du revêtement des rues, l'implantation d'institutions bancaires et la création de terrains de jeu et de zones destinées aux enfants. Étant donné que ces réalisations découlent de la participation et de l'engagement communautaires, on peut penser que le MACASAM donne lieu à une « inclusion expansive » (Sassen, 2003 : 118) qui force la prise en compte des inégalités nouvelles et propose une stratégie pour les combattre :

Ce qui alimente et nourrit le programme *Quiero mi Barrio*, c'est le dialogue permanent de l'institution avec les territoires. Dans le cas particulier de la *villa San Miguel*, pour nous, ce fut une expérience complètement différente parce que le capital historique, le patrimoine immatériel, était déjà en place. Généralement, lorsque nous arrivons sur place, ce que nous constatons, c'est que les communautés sont souvent endormies, et c'est le programme qui vient animer, faire bouger ou dynamiser les territoires. Dans le cas de la *villa San Miguel*, c'est l'inverse qui s'est produit. À partir de ce qui existait déjà, nous avons généré des interventions physiques et des interventions sociales qui, finalement, ont été menées à bien en trois ans. (Entretien avec un responsable du programme *Quiero mi Barrio*)

Ainsi, on peut interpréter ce phénomène comme une altération au sein du « référentiel » (Muller, 2010) qui guide la politique publique sectorielle en matière d'urbanisme parce que cela crée des tensions tant sur le plan de la lecture classique de l'inégalité qu'en ce qui concerne les instruments avec lesquels on intervient.

Nous considérons donc les œuvres murales comme des ouvertures opérationnelles et rhétoriques dont l'objectif est de rendre la citoyenneté accessible à ceux et celles qui étaient devenus avec le temps des citoyen·ne·s invisibles et marginalisé·e·s, des citoyen·ne·s de seconde zone. En ce sens, le MACASAM réoriente les actions et donne lieu à de nouvelles territorialités parce qu'il parvient à réduire les gribouillages sur les murs, en plus de contribuer à la disparition des microdépotoirs. Ce faisant, le Musée contribue à l'amélioration de l'espace public et à la résolution de certains problèmes qui touchent les habitant·e·s du quartier en favorisant l'accès aux droits citoyens.

Conclusion

En nous inspirant de Sassen, nous avons affirmé que c'est sur la scène des grandes villes actuelles que se lisent les transformations de la citoyenneté. En utilisant l'approche de cette autrice, nous avons distingué trois caractéristiques de l'expérience citoyenne déployée par le MACASAM : i) la pertinence de la ville et de l'espace urbain dans les transformations de la citoyenneté ; ii) la permanence de la problématique de l'inégalité comme élément central pour comprendre le fonctionnement de l'institution de la citoyenneté ; et iii) le caractère discontinu des dynamiques de production et de transformation de la citoyenneté.

Ainsi, nous considérons que le MACASAM représente un cas singulier et éloquent de la matérialisation des transformations de l'institution de la citoyenneté, une illustration concrète qui permet d'observer les modifications actuelles de la citoyenneté dans lesquelles s'exprime une des problématiques transversales qui traverse toute son histoire : l'inégalité. C'est en ce sens que Sassen affirme que l'inégalité, l'exclusion et les manières d'agir contre ces dernières interviennent dans « de nouvelles transformations de l'institution [de la citoyenneté] » (2003 : 65).

L'action du MACASAM vis-à-vis du caractère institutionnel de la citoyenneté peut être comprise suivant trois registres : premièrement, en tant que déclencheur de l'implication des résident·e·s du quartier et élément de fierté chez celles et ceux qui l'habitent ; deuxièmement, comme instigatrice d'une nouvelle forme de reconnaissance à l'extérieur, le quartier n'étant plus essentiellement perçu comme détérioré et pauvre, mais plutôt comme un lieu d'art urbain, un musée à ciel ouvert qui parle en bien de la population de l'endroit ; troisièmement, comme un catalyseur d'alliances entre une diversité d'agent·e·s (artistes, secteur public, entreprises, etc.), ce qui met en évidence le caractère multiforme du lien qui existe aujourd'hui entre citoyenneté et régime politique.

En effet, le MACASAM constitue une force performative combinant des matérialités, des dimensions affectives et des revendications qui brisent l'ordre sensible de la ville pour créer un espace propre à ses résident·e·s. Il offre également aux gens la possibilité d'accéder au statut d'interlocuteur·rice·s légitimes. L'ensemble des dynamiques et des relations de pouvoir qui définissent ce qui compte pour une société ainsi que ce qui est visible et ce

qui est entendu est perturbé par des actes de nature collective. En ayant recours à l'art dans les espaces publics, l'action collective déclenche de nouveaux modes d'occupation et d'appropriation de l'espace et, au passage, rend manifeste l'existence de sujets touchés par des formes concrètes et particulières d'inégalité urbaine.

Parallèlement, ces actes renversent le modèle de reconnaissance qui opère par étiquetage symbolique et qui qualifie unilatéralement les quartiers pauvres comme étant détériorés tant sur le plan physique que moral. Ce faisant, ils activent de nouvelles plateformes de négociation ainsi qu'une nouvelle manière d'entrer en contact avec ces acteur·rice·s en émergence, non plus par le biais du misérabilisme ou de façon condescendante, mais plutôt par le biais de rencontres symétriques reposant sur un capital symbolique inédit.

Le rôle politique du Musée et sa contribution à la transformation de la citoyenneté ne doivent cependant pas être idéalisés. Un musée à ciel ouvert ne peut se substituer à d'autres formes de participation et d'inclusion plus traditionnelles. Cependant, il s'avère opportun de faire ressortir l'agentivité, à l'intérieur de divers registres, que provoque ce type de manifestation, particulièrement lorsque les voies de la participation politique classique sont bloquées, que la confiance dans les institutions est inexistante ou que celles-ci font la sourde oreille à l'expression des besoins de grandes franges de la population.

Pour récapituler, nous estimons que cette agentivité est liée, d'une part, à l'organisation des communautés et, d'autre part, à la possibilité d'utiliser divers outils d'expression non verbaux permettant aux gens de s'exprimer dans leurs propres mots et d'une manière efficace. Pour le dire comme Sassen :

les conditions qui caractérisent actuellement les villes globales créent non pas seulement de nouvelles structurations du pouvoir, mais également des ouvertures opérationnelles et rhétoriques pour de nouveaux types d'acteurs politiques, qui peuvent avoir été submergés, rendus invisibles ou réduits au silence (Sassen, 2003 : 77).

Le muralisme apparaît ainsi comme une nouvelle stratégie narrative et un mode d'action permettant aux personnes défavorisées par l'inégalité urbaine et invisibles aux yeux du pouvoir public d'acquérir une présence : « Réappréhender les villes [...], c'est réappréhender la multiplicité des *présences* occupant le paysage. » (Sassen, 2003 : 73) Cela peut aussi être interprété comme la

possibilité pour les classes « défavorisées » de devenir sujets politiques, et ce, malgré leur situation de dépossession. À ce propos, il est pertinent de penser le muralisme au-delà de sa vocation militante et de la dénonciation politique qu'il permet. Il convient en effet de l'envisager en tant que stratégie sociale performative de transformation spatiale du quartier, en tant qu'action politique à la portée de celles et ceux qui ne possèdent pas tout le pouvoir de revendiquer leurs droits.

Traduit de l'espagnol par Alexandre Beaudoin Duquette.

—

Bibliographie

- Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. New York, Routledge.
- Ahmed, Sara. 2010. *The Promise of Happiness*. Durham, Duke University Press.
- Angelcos, Nicolás. 2021. «Luchas por el significado del derecho a la ciudad: el caso de la coordinadora "Plebiscito por La Reina", Santiago de Chile», *Revista EURE. Revista de Estudios Urbano Regionales*, 47, 140 : 179-197.
- Aubán, Mónica, et Luis Campos. 2023. «El mural como objeto feliz. Una lectura en clave afectiva del Museo a Cielo Abierto en San Miguel (Santiago de Chile)», *Arte, Individuo y Sociedad*, 35, 3 : 1-16.
- Bazzaco, Edoardo, et Sebastián Sepúlveda. 2010. *Barrio trabajando. Metodología de la evaluación de la Participación ciudadana*. Mexico, AECID.
- Bellange, Ebe. 2012. *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. 2^e édition. Santiago de Chile, Editorial USACH, coll. « Testimonios ».
- Biskupovic, Consuelo, et Carolina Stamm (dir.). 2021. *Experiencias participativas en el Chile actual*. Santiago de Chile, Ril Editores, coll. « Estudios Urbanos UC ».
- Brakarz, José. 2002. *Ciudades para todos: la experiencia reciente en programas de mejoramiento de barrios/por José Brakarz con Margarita Greene y Eduardo Rojas*. Santiago de Chile, Banco Interamericano de Desarrollo.
- Bustos, Mónica, et María Castrillo. 2020. «Luces y sombras de la regeneración urbana: perspectivas cruzadas desde Latinoamérica y Europa», *Revista INVI*, 35, 100 : 1-19. <<https://revistainvi.uchile.cl/index.php/INVI/article/view/63425>>. Page consultée le 12 décembre 2023.
- Bustos, Mónica, Luis Campos, María Castrillo, Catherine Paquette et María Pía Montero. 2021. *Policy Brief. Barrios vulnerables deteriorados: ¿qué tipo de regeneración urbana para reducir las desigualdades socio-espaciales?* Santiago de Chile, Universidad de Chile, Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo. <doi.org/10.34720/27ej-dd29>.
- Campos, Luis, et Amaëlle Dupré. 2021. «Programa Quiero mi Barrio como dispositivo de afectación sensible», *Bitácora Urbano Territorial*, 31, 2 : 283-296.
- Campos, Luis, et Catherine Paquette. 2021. «Arte y Cultura en la transformación de barrios populares en América Latina», *Revista IdeAs*, 17. <doi.org/10.4000/ideas.10789>.

Fuster-Farfán, Xenia. 2016. «La histórica deuda de las políticas sociales: pertinencia territorial. El caso del programa habitabilidad, Chile», *Revista INVI*, 31, 86: 61-88. <<https://revistainvi.uchile.cl/index.php/INVI/article/view/62683>>. Page consultée le 12 décembre 2023.

Fuster-Farfán, Xenia, Ignacio Ruiz et Lucila Henry. 2023. «Las periferias de la periferia: producción de ciudad y política habitacional en Chile», *Territorios*, 49. <doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/territorios/a.12404>.

Gandler, Stefan. 2012. «Reconocimiento versus ethos», *ÍCONOS. Revista de Ciencias Sociales*, 43: 47-64. <doi.org/10.17141/iconos.43.2012.348>.

Hidalgo, Rodrigo, et Michael Janoschka (dir.). 2014. *La Ciudad Neoliberal. Gentrificación y exclusión en Santiago de Chile, Buenos Aires, Ciudad de México y Madrid*. Santiago de Chile/Madrid, Instituto de Geografía, Pontificia Universidad Católica de Chile/Departamento de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Autónoma de Madrid, coll. «Geolibros».

Honneth, Axel. 1997. *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales*. Barcelone, Grijalbo Mondadori.

Houssein, Sohad, et Isabel Contador. 2019. Présentation d'Isabel Contador et Sohad Houssein (responsables des communications), Programa Quiero Mi Barrio, Minvu. «Mesa 1. Política Pública y arte público comunitario». 4 et 5 octobre. Encuentro Comunitario de Muralismo (ECoM). Organisé par Antesala, Département d'histoire de l'USACH et MACASAM. Santiago de Chile.

Inis, Engin, et Greg Nielsen. 2008. *Acts of Citizenship*. Londres, Zed Books.

Jara, Victoria. 2019. «Mural n° 1, *Los Prisioneros*». Document de travail. Rapport d'évolution de la recherche. <<https://museosacieloabiertoantesala.wordpress.com/2019/05/16/notas-de-investigacion/#more-1742>>. Page consultée le 12 décembre 2023.

Knauer, Lisa. 2008. «The Politics of Afrocuban Cultural Expression in New York City», *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 34, 8: 1257-1281.

Link, Felipe, Margarita Greene, Rodrigo Mora et Cristhian Figueroa Martinez. 2017. «Patrones de sociabilidad en barrios vulnerables: Dos casos en Santiago, Chile», *Bitácora Urbana Territorial*, 27, 3: 9-18. <doi.org/10.15446/bitacora.v27n3.42574>.

Mixart. 2023. Présentation «Museo a Cielo Abierto en San Miguel», de José Hernández, lors du séminaire *Museología social y prácticas artísticas comunitarias*, organisé par le Museo Urbano de Memoria à Medellín, 5 mai.

Muller, Pierre. 2010. «Référentiel», dans Laurie Boussaguet, Sophie Jacquot et Pauline Ravinet (dir.). *Dictionnaire des politiques publiques*. 3^e édition actualisée et augmentée. Paris, Presses de Sciences Po, coll. «Références»: 555-562.

Orellana, Victor. 2016. «Exigir a los pobres. La participación como principio abusivo de la política social/Demanding the Poor Participation as an Abusive Principle of Social Policy», *Rumbos TS. Un Espacio Crítico Para La Reflexión En Ciencias Sociales*, 13: 82-102. <<https://revistafacso.ucecentral.cl/index.php/rumbos/article/view/60>>. Page consultée le 12 décembre 2023.

Ossandón, Fernando. 2019a. «Arte comunitario, territorio y organizaciones culturales». Inédit. Santiago de Chile.

Ossandón, Fernando. 2019b. «El mural político. Avances de investigación». <<https://museosacieloabiertoantesala.wordpress.com/category/avances-de-investigacion/>>. Page consultée le 12 décembre 2023.

- Ossandón, Fernando, Victoria Jara et Fernanda Poblete. 2019. « Impacto sociocomunitario del Museo a cielo abierto en los habitantes y la Villa de San Miguel ». Rapport final de recherche. <https://museosacieloabiertoantesala.files.wordpress.com/2019/10/informe-final_investigacic3b3n-macasam.pdf>. Page consultée le 12 décembre 2023.
- Palmer, Rodney. 2013. *Arte callejero en Chile*. Santiago de Chile, Ocho Libros.
- Paquette Vassalli, Catherine. 2020. « Regeneración urbana: un panorama latinoamericano », *Revista INVI*, 35, 100 : 38-61. <<https://revistainvi.uchile.cl/index.php/INVI/article/view/63370>>. Page consultée le 12 décembre 2023.
- Pinochet, Natalia. 2009. *El muralismo social y la identidad comunitaria: dinámicas de relación y significación cotidianas (1990-2009)*. Séminaire en vue d'obtenir la licence en histoire, Santiago de Chile, Universidad de Chile. <<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/109858>>. Page consultée le 12 décembre 2023.
- Rancière, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile, LOM.
- Rapošová, Ivana. 2019. « "We can't just put any belly-dancer into the program": Cultural Activism as Boundary Work in the City of Bratislava », *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 45, 11 : 2100-2117.
- Rodríguez, Alfredo, et Ana Sugranyes. 2005. *Los con techo. Un desafío para la política de vivienda social*. Santiago de Chile, Ediciones SUR. <<http://www.sitiosur.cl/r.php?id=81>>. Page consultée le 12 décembre 2023.
- Rodríguez-Plaza, Patricio. 2017. « El Museo a Cielo Abierto en San Miguel. Apuntes para un trabajo de creatividad urbano poblacional », *Revista AUS. Arquitectura, Urbanismo, Sustentabilidad*, 22 : 12-18.
- Rovisco, María. 2019. « Staging Citizenship: Artistic Performance as a Site of Contestation of Citizenship », *International Journal of Cultural Studies*, 22, 5 : 647-661.
- Sassen, Saskia. 2002. « The Repositioning of Citizenship: Emergent Subjects and Spaces for Politics », *CR: The New Centennial Review*, 3, 2 : 41-66.
- Sassen, Saskia. 2003. « Le repositionnement de la citoyenneté : sujets émergents et espaces politiques », dans Ronan Le Coadic (dir.). *Identités et démocratie. Diversité culturelle et mondialisation : repenser la démocratie*. Rennes, Presses universitaires de Rennes : 57-80.
- Sassen, Saskia. 2004. « Introduire le concept de ville globale », *Raisons politiques*, 15 : 9-23.
- Soto, Jorge, Roberto Hernández et David Villarroel. 2012. *Museo a Cielo Abierto en San Miguel. Proyecto financiado por Fondart*. Concours 2010. Santiago de Chile, Centro Cultural Mixart.
- Sziarto, Kristin, et Helga Leitner. 2010. « Immigrants Riding for Justice: Space-Time and Emotions in the Construction of a Counterpublic », *Political Geography*, 29, 7 : 381-391.
- Tilly, Charles. 2002. « Repertorios de acción contestataria en Gran Bretaña: 1758-1834 », dans Mark Traugott. *Protesta social: repertorios y ciclos de la acción colectiva*. Barcelone, Editorial Hacer.
- Ulriksen, Constanza. 2019. « Genealogía del primer programa chileno de recuperación de barrios vulnerables "Quiero mi Barrio" en su primera generación 2006-2010 », *Revista INVI*, 34, 96 : 9-50.
- Vrasti, Wanda, et Smaran Dayal. 2016. « Citizenship: Rightful Presence and the Urban Commons », *Citizenship Studies*, 20, 8 : 994-1011.

Wacquant, Loïc, Tom Slater et Virgilio Pereira. 2014. «Estigmatización territorial en acción», *Revista INVI*, 29, 82 : 219-240.

Wise, Amanda. 2010. «Sensuous Multiculturalism: Emotional Landscapes of Inter-Ethnic Living in Australian Suburbia», *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 36, 6 : 917-937.

Notes

¹ Au moment d'écrire ces lignes, en mai 2023, le nombre d'œuvres murales serait passé à 80 selon Mixart (Mixart, 2023).

² Les questions suivantes ont guidé la présente étude : Quel imaginaire collectif traverse les habitant·e·s de ce quartier-musée ? Ceux et celles-ci participent-ils et elles au Musée ? Le cas échéant, de quelle façon ? Quelle valeur esthétique accordent-ils et elles aux œuvres murales ? Quelles sont les répercussions de ce musée dans l'investissement public de la VSM ? Il existe deux rapports de recherche disponibles sur le blogue d'Antesala (<<https://museosacioloabiertoalantesala.wordpress.com>>) : le rapport final complet (version numérique) et un résumé de celui-ci également publié sous forme de dépliant imprimé.

³ La bibliographie portant sur l'évolution du muralisme politique, du graffiti et de leurs expressions de résistance et de contre-culture au Chili est abondante. Pour les fins du présent article, nous nous sommes concentrés sur deux auteurs pertinents : Ebe Bellange (2012) et Rod Palmer (2013).

⁴ N.D.T. Nous nous appuyons ici et plus loin sur la version originale des textes cités, et sur les versions françaises lorsqu'elles existent. Toutes les références sont données dans la bibliographie.

⁵ Bien que la notion de «ville globale» renvoie aux zones métropolitaines depuis lesquelles le contrôle et la direction de l'économie mondiale s'exercent (Sassen, 2004), nous l'employons ici dans un sens moins strict pour faire référence à des villes qui jouent un rôle pertinent dans l'économie mondiale – et particulièrement en Amérique latine –, mais qui ne la dirigent pas ou ne l'orientent pas nécessairement, comme dans le cas particulier de Santiago de Chile.

⁶ Cette proposition fait sans doute écho aux approches de Jacques Rancière (2009), qui considère que «le partage du sensible» renvoie aux rôles et aux hiérarchies établis pour participer à la définition et à la production du commun. Selon cet auteur, il est essentiel de comprendre la pertinence des évidences sensibles dans la configuration de notre monde et dans la formation des délimitations qui organisent notre perception.

⁷ Au Chili, la dénomination «*población*» est liée au monde populaire et elle possède une connotation péjorative. En revanche, «*villa*» renvoie habituellement à un type d'agglomération associé davantage aux classes moyennes.

⁸ À ce sujet, plusieurs entretiens réalisés par l'équipe d'Antesala témoignent de réactions empreintes de scepticisme ou allant même jusqu'au refus direct à l'égard de la réalisation d'œuvres murales dans la *villa-población*. De manière très explicite, l'association des peintures murales aux «*poblaciones* périphériques», au «trafic de drogues» ou aux «*favelas*» a été l'une des raisons brandies pour justifier ce refus initial. Avec le temps, ce rejet s'est atténué et, dans certains cas, il s'est totalement inversé (Ossandón, Jara et Poblete, 2019 : 12-13).

⁹ Né en 1947, il s'agit de l'un des plus importants muralistes du pays. On trouve ses œuvres murales au Chili, en Argentine, en France, en Italie et au Canada. Il a commencé son travail à la fin des années soixante, à l'époque du gouvernement de l'Unité populaire, et il a fondé la Brigada Ramona Parra, une référence fondamentale en ce qui a trait au muralisme chilien.

¹⁰ Los Prisioneros est un des groupes de musique populaire (pop-rock) les plus connus du Chili. Leur popularité s'est étendue à l'échelle latino-américaine. Le groupe a fait carrière entre la décennie des années quatre-vingt et le début des années quatre-vingt-dix. Entre 2002 et 2003, ses membres se sont réunis brièvement avant de se séparer à nouveau de façon définitive.

¹¹ L'intervention de ce programme du nom de Quiero mi Barrio (J'aime mon quartier) dans la *villa* San Miguel débute en 2012, c'est-à-dire deux ans après la mise en œuvre du MACASAM. À cette époque, l'existence d'un processus de recomposition tant de l'espace public du quartier que des liens sociaux entre ses habitant-e-s était déjà évidente. On peut prendre connaissance de la mission et de l'organisation de ce programme dans Campos et Dupré (2021).

¹² Les segments d'entrevues codifiés que nous utilisons dans la suite du présent texte font partie des 35 entretiens individuels et des six entretiens collectifs réalisés dans le cadre de la recherche du collectif universitaire Antesala. Celle-ci a été réalisée entre 2017 et 2019. Ces entretiens sont disponibles dans le rapport de recherche complet ainsi que dans la version résumée, publiés en 2019. Voir : <<https://museosacieloabiertoalantesala.wordpress.com>>, section «Resultados de investigación» (résultats de recherche).

¹³ Dans l'élaboration d'une œuvre murale, la séquence de travail est la suivante : les voisin-e-s de l'édifice se mettent d'accord, ils et elles autorisent sa réalisation, et l'artiste choisi leur présente une ou plusieurs esquisses. Les voisin-e-s lui indiquent alors celle qui leur plaît. Avec le temps, ce sont également les voisin-e-s qui doivent faire part de leur opinion et décider s'il convient de restaurer, de remplacer ou d'effacer une œuvre murale détériorée (ce dernier scénario ne s'est produit qu'à une ou deux occasions).