UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS

Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques (ACCRA)

THÈSE présentée par :

Mathieu TREMBLIN

soutenue le : **22 octobre 2021**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Arts, Arts visuels

PRATIQUES ARTISTIQUES URBAINES ET CRÉATION-RECHERCHE : récits d'expériences, dialogues et enjeux

THÈSE dirigée par :

Madame GIACCO Grazia	Maître de conférences HDR, Université de Strasbourg
Madame VINCENT-FERIA Françoise	Professeure honoraire des universités, Université de Strasbourg (2014–2019)

RAPPORTEURS :

Monsieur LUSSAC Olivier	Professeur des universités, Université de Lorraine
Monsieur TOMA Yann	Professeur des universités, Université Paris I Panthéon–Sorbonnet

---

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Monsieur BOCQUET Denis	Maître de conférences HDR, École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg
Monsieur PAYOT Daniel	Professeur émérite des universités, Université de Strasbourg
Madame WEBER Pascale	Maître de conférences HDR, Université Paris I Panthéon–Sorbonne

Université de Strasbourg
École doctorale des humanités – ED 520
Unité de recherche – UR 3402, Approches contemporaines
de la création et de la réflexion artistiques (ACCRA)

Mathieu TREMBLIN

Pratiques artistiques urbaines et création-recherche : récits d'expériences, dialogues et enjeux

Thèse pour obtenir le grade
de Docteur de l'Université de Strasbourg
en Arts, Arts visuels
22 octobre 2021

SOUS LA DIRECTION DE (2019–2021)
Madame Grazia GIACCO, maître de conférences HDR, Université de Strasbourg

SOUS LA DIRECTION DE (2014–2019)
Madame Françoise VINCENT-FERIA, professeure honoraire des universités,
Université de Strasbourg

JURY

Monsieur Olivier LUSSAC, rapporteur, professeur des universités,
Université de Lorraine
Monsieur Yann TOMA, rapporteur, professeur des universités,
Université Paris I Panthéon–Sorbonne
Monsieur Denis BOCQUET, examinateur, maître de conférences HDR,
École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg
Monsieur Daniel PAYOT, examinateur, professeur émérite des universités,
Université de Strasbourg
Madame Pascale WEBER, examinatrice, maître de conférences HDR,
Université Paris I Panthéon–Sorbonne

Remerciements

Je tiens à remercier :
– mes directrices de recherche Mme Grazia GIACCO et Mme Françoise VINCENT-FERIA, pour leur soutien, leur accompagnement bienveillant — de la pratique artistique et de la réflexion théorique — sans lesquelles cette recherche n'aurait pu voir le jour et aboutir ;
– pour l'écoute et les échanges autour mon parcours académique : Eloy FERIA, Pedro SOARES NEVES, Javier ABARCA, Christian OMODEO, Rafael SCHACTER, Lise LERICHOMME, Alexandra PIGNOL, les groupes de recherche Attitudes Urbaines à l'Université Rennes 2 et Art, Espaces et Territoires à l'Université de Strasbourg, le CERCLE DES NEUF ANARCADÉMISTES ; pour leur relecture attentive et leur aide dans la finalisation de la thèse : Liliana AMUNDARAÍN, Sophie PRINSSEN, Simon ZARA ;
– pour leur soutien dans le développement de ma pratique artistique, de mon parcours professionnel et de ma recherche : Nicolas COMBES et l'équipe de l'Âge de la Tortue, André SAUVAGE, Alain HÉLOU et le collectif des Ateliers du Vent, Alain BIEBER, Cécile POBLON, Jérôme DUPEYRAT, Maïwenn WALTER, Manuel POMAR, Aurélie NOURY et Leszek BROGOWSKI, Richard GUILBERT et Jean-Jacques LE ROUX, Éric LE VERGÉ et Didier THIBAULT, Hervé FOUCHER, Claire MIGRAINE, Sophie LAPALU, Laurent LE BON, Stéphane CORRÉARD, Ann STOUVENEL, Joëlle LE SAUX, Jasper VAN ES, David DEMOUGEOT et l'équipe de Juste Ici, Laurent BOURDERON et Gwénola MÉNOU, Lucie FREYNHAGEN et Andreas ULRICH, Julie MARTIN, Sophie KAPLAN et Jan KOPP, Martin REED, Laura MORSCH-KIHN et Océane RAGOUCY, Ben PARRY, Kritóf KOVÁCS, Mickaël ROY, John CORNU ;
– pour leur générosité et leur complicité de longue date, les artistes, camarades, amis et amies, collaborateurs et collaboratrices : Cynthia MONTIER, David RENAULT, Richard LOUVET, Arzhel PRIOUL, Philémon VANORLÉ, Bruno ELISABETH, Damien MOUSSEAU, Antoine CHAUDET, Émilie TRAVERSE, Jean-Marie L'HOSTIS, Julien ROLLAND, David MOREAU, Samir MOUGAS, les membres du collectif BRÛLEURS D'ÉCOLES, Pierre LEGRAND, † Manuel SALVAT, Maryse SALVAT-LEBEL, Emma COZZANI, Laurent LACOTTE, Raphaël CHARPENTIÉ, Vladimír TURNER, EPOS 257, THE WA, Brad DOWNEY, BIANCOSHOCK, Julien NICOLAS, Céline AHOND, Evan ROTH, Aram BARTHOLL, les membres du FREE AND TECHNOLOGY LAB (F.A.T), Igor PONOSOV, Gruppo TÖKMAG, Jean-Charles AGBOTON-JUMEAU, Laurent MARISSAL, Antoine LEJOLIVET, Paul SOUVIRON, Arthur POUTIGNAT, Antoine HOFFMANN, Antonio GALLEGO, le conseil artistique du Syndicat Potentiel (Mireille DIETSCHY, Souad EL MAYSOUR, Thomas LASBOUYGUES, Jean-Claude LUTTMANN, Jean-François MUGNIER, Valentin OSSENBURNER, Jeanne OSSWALD-GOUZI, Michel TCHANG-CHARTON) et les artistes associés et invités (Audrey OHLMAN, Vincent CHEVILLON, Élise ALLOIN, Marianne VILLIÈRE), les membres du collectif LES PEINTRES DU DIMANCHE, ainsi que les nombreux contributeurs et contributrices, auteurs et autrices de *Porte-Parole*, de *Paper Tigers Collection*, du *Bulletin de l'Office de la créativité*, de *Cow Demonstration*, de *Creative Littering*, de la *Bibilothèque reformée*, de *Ticket à conserver ou à disséminer*, de *Post-Posters* ;
– mes parents Roselyne et Gérard TREMBLIN ainsi que mes frères Antoine, Thomas, Guillaume, Emmanuel TREMBLIN, pour m'avoir soutenu humainement, moralement et financièrement depuis l'enfance et poussé à m'accomplir artistiquement et professionnellement.

Résumé

**Pratiques artistiques urbaines et création-recherche :
récits d'expériences, dialogues et enjeux**

L'objet de cette recherche-création doctorale en arts visuels est d'apporter un éclairage spécifique sur les pratiques artistiques urbaines, commissionnées ou non, et de développer un champ de connaissances sur la manière dont elles instruisent un mode d'interaction — entre usage, appropriation et partage — avec les espaces publics et leurs usagers, considérés en tant que citadin (rapport spatial), civil (rapport législatif) ou citoyen (rapport social et politique).
À partir du milieu des années 1990, émerge en Europe une génération d'artistes qui réalisent des interventions dans la ville sans autorisation et évoluent à la frange de pratiques sociales et créatives comme le *name writing graffiti*, l'*urbex* (*urban exploration*) ou le *hacking*. Ces artistes constituent un réseau d'acteurs et d'actrices indépendants, dans la mesure où ils développent leurs espaces de diffusion propres en marge ou en complément des espaces institutionnels et investissent le web pour partager la documentation de leurs actions sans intermédiaires. Ils s'inscrivent autant dans la continuité des avant-gardes du XXe siècle qui appellent à un dépassement de l'art et à une intensification de la vie, que dans la lignée de ces citoyens qui militent pour le « droit à la ville » ou défendent les valeurs de partage de la « culture libre ». En partant de mon parcours artistique de 2005 à 2020, il s'agit d'en proposer une analyse, afin d'en dégager les perspectives, en conversation et en collaboration avec cette communauté d'artistes (dont Brad DOWNEY, Vladimìr TURNER, Jeroen JONGELEEN) et d'acteurs (dont Javier ABARCA, Rafael SCHACTER, Christian OMODEO), en miroir de l'émergence de l'art urbain comme champ de recherche académique.
À partir de l'analyse de cinq récits d'expériences artistiques, cette recherche ouvrirait et participerait à une redéfinition du rôle de l'artiste urbain, en pointant sa qualité d'agent intermédiaire — à la fois créateur, intervenant et chercheur — susceptible d'accompagner des transformations urbanistiques et sociales.

Mots-clés

– pratiques artistiques actuelles
– modes d'existence
– urbanités
– archives des pratiques urbaines
– recherche-création
– bien commun

Résumé en anglais

Urban artistic practices and creation-research:
Narratives of Experience, Dialogues and Issues

The purpose of this doctoral research-creation in visual arts is to highlight urban artistic practices in a particular way, whether commissioned or not, and to develop a field of knowledge on the way in which they instruct a mode of interaction —between use, appropriation and sharing—with public spaces and their users, considered as city-dwellers (spatial relationship), civilians (legislative relationship) or citizens (social and political relationship).
From the mid-1990s onwards, a generation of artists emerged in Europe and carried out interventions in the city without authorization and evolved on the fringe of social and creative practices such as name writing graffiti, urbex (urban exploration) or hacking. These artists constitute a network of independent actors, insofar as they develop their own spaces of diffusion in margin or in complement of the institutional spaces and invest the web to share the documentation of their actions without intermediaries. They are as much in the continuity of the avant-gardes of the xxth century—that called for a surpassing of art and an intensification of life—, as in the lineage of those citizens who militate for the “right to the city” or defend the values of sharing that prevade in “open source culture”. Starting from my artistic journey from 2005 to 2020, I will propose an analysis of it, in order to identify its perspectives, in conversation and collaboration with this community of artists (including Brad DOWNEY, Vladimìr TURNER, Jeroen JONGELEEN) and actors (including Javier ABARCA, Rafael SCHACTER, Christian OMODEO), mirroring the emergence of street art as an academic research field.
From the analysis of five narratives of artistic experiences, this research leads to and participates in a redefinition of the role of the street artist, pointing out their quality of intermediary agent—at the same time creator, interventionist and researcher—likely to accompany urbanistic and social transformations.

Keywords
– contemporary artistic practices
– ways of existing
– urbanities
– archives of urban practices
– research-creation
– common good

Sommaire

1 Remerciements
2 Résumé
3 Résumé en anglais
4 Sommaire
6 Avant-propos

8 INTRODUCTION

34 Modes de présentation, usages et règles typographiques

39 CHAPITRE I

40 **Récit d'expérience I**
« Le graffiti comme carte psychogéographique » :
vers un champ de recherche international
[rencontres]
57 **I. 1. Structuration d'une création-recherche en art urbain**
77 **I.2. Formats de création-recherche et méthode d'écritures**

106 CHAPITRE II

108 **Récit d'expérience II**
Les Frères Ripoulain & *Démo de tous les jours* :
Stratégie d'existence dans le champ de l'art actuel
[positionnement]
120 **II. 1. État du champ de connaissances autour de l'art urbain**
135 **II. 2. Constitution d'un fonds documentaire**
153 **II. 3. Déplacements terminologiques**

187 CHAPITRE III

188 **Récit d'expérience III**
Matching with Art, Location & Internet :
art urbain et viralité
[intervention urbaine indépendante]
196 **III. 1. Du graffiti à l'intervention urbaine : réplique et déplacement**
225 **III. 2. Les pratiques artistiques urbaines au cœur de la conversation**

273 CHAPITRE IV

274 **Récit d'expérience IV**
« Mons 2013, c'est local » :
controverses autour de l'appropriation spontanée de l'espace public
[résidence de création urbaine]
291 **IV. 1. *Buff* : transformations à l'œuvre**
329 **IV. 2. L'œuvre urbaine comme espace de négociation**

345 CHAPITRE V

346 **Récit d'expérience V**
« Public Jokes » :
de la documentation diffusée à la conversation exposée
[exposition-dossier]
358 **V. 1. Performativité de la documentation dans les espaces publics**
416 **V. 2. La conservation par la collection à activer**

449 CONCLUSION

477 Glossaire
505 Orientations bibliographiques
550 Index des noms propres et des pseudonymes
561 Table des matières

Avant-propos

À partir de septembre 2014, ma recherche dans le champ universitaire vient s'inscrire en conséquence et en perspective de plus d'une quinzaine d'années de pratique artistique professionnelle en France, en Europe et au-delà ☞ **ANN 5–10**[1]. Cette pratique se déploie du ***name writing****[2], du **graffiti*** ou de l'**intervention urbaine***, sans autorisation et non commissionnée dans l'espace urbain, à des formes de résidence, de workshop, de co-création ou encore de propositions collaboratives et de collections d'œuvres à activer dans la ville, à l'initiative ou en partenariat avec des structures issues de la société civile, du milieu associatif, privé ou institutionnel.

Ces sept années en thèse de doctorat sous la direction de Françoise VINCENT-FERIA, professeure honoraire des universités, puis, à partir de septembre 2019 de Grazia GIACCO, maître de conférences habilitée à diriger des recherches, ont été l'occasion de :

– deux années d'archivage et d'indexation de ma pratique personnelle aboutissant à une archive sur disque dur et en ligne[3] et au développement de postproductions sous forme de publications à teneur scientifique ou de livres d'artiste, pour la constitution d'un corpus issu de ma pratique personnelle à analyser ;

– découvrir et expérimenter des formats de recherche universitaire en arts : avec des séminaires de doctorants[4] auxquels je participe activement (mise en place d'une lettre d'information pour le partage de référence et la solidarité entre doctorants, recherches et mise en forme d'une archive PDF) ; avec entre autres des expositions-

---

1 Les renvois aux Annexes sont insérés, en gras, dans le texte courant et les notes précédées d'une manicule « ☞ ». *Infra*, p. 34 : « Modes de présentation, usages et règles typographiques ».

2 À la première apparition, soulignée en gras, dans le texte courant d'un terme ou d'une notion, l'astérisque vient indiquer sa reprise et sa définition dans le glossaire. *Infra*, *ibidem*.

3 L'ensemble est récapitulé sous un site portail éponyme distribuant par pôles mes activités artistiques depuis 2006, comme une réponse liée à plusieurs nécessités : s'impliquer à différentes échelles humaines pour conserver son indépendance ; développer une pluriactivité comme mode de survie ; se positionner comme corps intermédiaire au-delà de l'activité artistique personnelle. Voir : http://www.mathieutremblin.com [consulté le 08 septembre 2018].

4 De cette manière, dans le cadre de mon contrat doctoral, je prends part à la coordination des six séances du séminaire doctoral mis en œuvre par ma directice de recherche : VINCENT-FERIA, Françoise (dir.). Séminaire doctoral « Art, espaces et territoires ». Université de Strasbourg, Strasbourg. 2015–2016.

dossiers et des journées exploratoires avec ma directrice de recherche Françoise VINCENT-FERIA (2014–2019) archivées sous forme de publications scientifiques comme *Random Memory Machine*[5], ou *Ni autochtone ni contemporain*[6] faisant écho à la post-production des deux biennales de Yakoutsk BY14 et BY16 ; avec des contributions à des publications universitaires et des projets de recherche initiés par des membre de l'ACCRA ; avec des expériences de communication et diffusion de la recherche donnant lieu à des participations à des tables rondes, des journées d'études, des colloques en rapport avec mon champ de recherche ☞ **ANN 11** ;

– déplacements, rencontres, collectes, archivages, indexations du corpus de références artistiques pour définir le champ de recherche, avec la création de formats et d'outils spécifiques à la diffusion de celui-ci ;

– découvrir les méthodologies de **recherche-création*** avec ma directrice de recherche Grazia GIACCO, pendant la finalisation du travail de rédaction de thèse de doctorat.

5 VINCENT-FERIA, Françoise (dir.) ; *et al*. *Random Memory Machine*. Paris : Éditions Hallaca, 2015), 59 p.

6 VINCENT+FERIA (dir.) ; *et al*. *Ni autochtone ni contemporain*. Paris : Éditions Hallaca, 2016, 210 p.

INTRO DUC TION

9 Les pratiques artistiques urbaines, un champ historique de l'art
13 Une archive raisonnée de ma pratique artistique urbaine
17 Des récits d'expériences comme entrées
25 Problématique et déroulé du plan

Les pratiques artistiques urbaines, un champ historique de l'art

Considérer les pratiques artistiques urbaines en tant que champ de création et de recherche nécessite tout d'abord de dérouler l'expression et détailler les multiples approches qu'elle sous-tend : les pratiques artistiques dans la ville égrènent l'histoire de l'art de la fin du millénaire.

Au début du XXe siècle, la ville est le théâtre d'un nouveau récit que les photographes-marcheurs documentent, puisque la population s'y concentre désormais ; les marches performatives comme pratiques initiées par les DADAÏSTES ou les SURRÉALISTES deviennent des outils pour explorer cette nouvelle réalité urbaine. La Première puis la Seconde Guerre mondiale participent à détruire, déconstruire et reconstruire les villes européennes autant que leur imaginaire. Ces deux guerres finissent aussi par bouleverser le récit moderne humaniste et émancipateur auquel succède et s'oppose un nouvel ordre, celui du capitalisme, influant peu à peu le développement et l'administration des espaces publics.

L'espace urbain devient espace politique au tournant des années 1960 avec la lecture qu'en propose le philosophe Henri LEFEBVRE auquel l'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE emboîte le pas, reprenant à leur compte la dynamique de **détournement*** amorcée par l'INTERNATIONNALE LETTRISTE quelques années auparavant pour l'appliquer à la ville. LES SITUATIONNISTES ménagent une approche psychogéographique des unités d'ambiance qu'ils identifient au cours de leurs **dérives***, élaborent un rapport ludico-constructif aux situations nouvelles qu'ils appellent dans leurs textes et leurs publications[7] : leur théorie, envisagée comme pratique artistique en soi, invite au dépassement de l'art et à un renversement de la « Société du spectacle[8] ».

Leurs vœux trouvent un écho certain à un niveau sociétal en occident et dans le monde à la fin des années 1960 avec les événements de mai-juin 1968. La période coïncide avec l'avènement de la société de consommation. Le tissu urbain devient, plus qu'un espace de présence, un espace de représentation exposant les villes à des phénomènes de métropolisation, de proche en proche, à mesure des décennies. Des pratiques urbaines spécifiques — des pratiques sociales et créatives — émergent : le *name writing* devient un phénomène mondial dans le courant des années 1980,

---

7 BERRÉBY, Gérard (dir.). *Textes et documents situationnistes 1957-1960*. Paris : Éditions Allia, 2004, 230 p.

8 Voir : DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*. Paris : Éditions Buchet-Chastel, 1967, 175 p. ; DEBORD, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris : Lebovici, 1988, 97 p.

jusqu'à trouver certains échos souterrains avec, par exemple, les pratiques du *skateboard*, de la ***free party**** ou de l'***urbex**** (pour *urban exploration*) [exploration urbaine]. La jeunesse s'en saisit parce que ces pratiques proposent d'autres usages collectifs des architectures et des temporalités de la ville et mobilisent l'esprit pirate qu'évoque l'essayiste et poète américain Hakim BEY dans son ouvrage *T.A.Z. Zone Autonome Temporaire*[9].

La bureaucratisation progressive de la planification urbaine au cours du XXe siècle permet aussi de déployer des formes de commandes et de commissionnements publics qui dessinent un champ en soi ; avec l'**art public***[10], l'œuvre s'inscrit sur la place publique[11], dans la continuité des statuaires et des monuments, comme expression des arts et de la mémoire[12]. Dans la poursuite des avant-gardes du début du siècle, les pratiques informelles et formes de désœuvrement artistiques[13] explosent dans les années 1960 et 1970[14], et nombre d'artistes dans le monde font du terrain urbain et social[15] leur **contexte***[16] de prédilection, d'action et de revendication sensible : en France Daniel BUREN, Tania MOURAUD, UNTEL ou Boris ACHOUR ; en Europe Roman SIGNER, Ugo LA PIETRA, Esther SHALEV-GERZ et Jochen GERZ, Roman ONDÁK, STALKER, Gianni MOTTI, Thomas HIRSCHHORN, Lois WEINBERGER ou Jeremy DELLER ; en Amérique du nord et du sud Gordon MATTA-CLARK, Mierle LADERMAN UKELES, Jenny HOLZER, Gabriel OROZCO, Suzanne LACY, Francis ALŸS ou Minerva CUEVAS. Leurs expérimentations sont aussi présentes dans, hors, depuis et à destination des lieux dédiés à l'art, où elles sont documentées et archivées.

---

9 BEY, Hakim. *TAZ. Zone Autonome Temporaire*. Paris : Éditions de l'Éclat, 1997, 90 p.

10 GROUT, Catherine. *Pour une réalité publique de l'art*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2000, 320 p.

11 CHARBONNEAUX, Anne-Marie (éd.) ; HILLAIRE, Norbert (éd.). *Œuvre et Lieu. Essais et documents*. Paris : Flammarion, 2002, 264 p.

12 Voir : Catalogue d'exposition collective à l'Espace Électra à Paris du 31 mai au 21 juillet 1996 ; CHABERT, Noëlle (éd.) ; *et al*. *Monument et modernité à Paris : art, espace public et enjeux de mémoire 1891/1996*. Paris : Paris-Musées, 1997, 192 p.

13 Voir : LIPPARD, Lucy R. *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Oakland : University of California Press, 1997, 296 p.

14 Sur une vingtaine d'années, on assiste dans le monde à une remise en question de la pratique de l'art, détaillant de multiples manières de considérer le processus créatif, l'œuvre et son environnement : la performance, l'art vidéo et le *mail art*, le *pop art*, l'art conceptuel, le minimalisme, le *land art*, le nouveau réalisme, FLUXUS, ART AND LANGUAGE, l'art sociologique, jusqu'aux approches postmodernes à la fin des années 1970.

15 LACY, Suzanne (dir.). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle – Washington : Bay Press, 1995, 296 p.

16 ARDENNE, Paul. *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion, 2002, 254 p.

Au tournant du millénaire, le changement de paradigme dans les modes de médiatisation et de socialité provoqué par les technologies numériques permet la visibilité accrue, la reconnaissance progressive et la récupération partielle dans le courant des années 2000 de ce que l'artiste-chercheur espagnol Javier ABARCA[17] appelle l'**art public indépendant*** — c'est-à-dire des formes d'œuvres réalisées dans la ville sans commissionnement ni autorisation.

En tant qu'art public indépendant, les pratiques artistiques urbaines du début du XXIe siècle rejoignent, quand elles ne les recoupent pas[18], les pratiques urbaines existantes, sociales et créatives, parce qu'elles proposent une appropriation individuelle ou collective de l'espace urbain — tantôt en s'insérant de manière interstitielle, tantôt en occupant les espaces publics — qui vient éprouver la gestion et l'organisation par les pouvoirs publics ou privés des signes, des usages, des corps et des espaces. Les usages numériques de masse ont favorisé une fluidité et une mise en réseau entre ces registres de pratiques urbaines complémentaires, dont la dénomination générique en usage est « **art urbain*** » en France et « ***street art**** » dans les pays anglophones, recouvrant une amplitude d'acteurs, de l'amateur au professionnel. Ce champ s'articule avec celui de l'art contemporain et actuel, tant dans les formats de production et de diffusion dont il reprend sous certains aspects les modes et les structurations, mais revêt aussi un certain nombre de spécificités que l'analyse menée dans ce travail de thèse va permettre de rappeler ou de dégager.

C'est à cet endroit au début des années 2000 avec la pratique du *name writing* conjointement à ma formation universitaire que débute ma recherche, par la découverte, en pratique et sous forme documentaire, de l'existence d'un ensemble d'auteurs inscrivant leurs gestes sur le terrain urbain et sous diverses formes de publication, sur papier ou sites web. Elle s'établit avec la constitution méticuleuse et progressive, à mesure des rencontres des acteurs européens, d'un fonds documentaire personnel, produit d'une veille quotidienne double à la fois dans l'espace physique et numérique : rencontre, captation, collecte, prélèvement et archive des phénomènes, événements, œuvres, traces, publications et images qui façonnent la compréhension d'un champ artistique actuel en plein essor. Cette base de données de références issues de sources multiples inclut une bibliothèque personnelle[19] d'ouvrages, de fanzines et de livres d'artistes confidentiels, rares ou

---

17 Voir : http://javierabarca.es/ [consulté le 15 juin 2020].

18 La filiation et la continuité entre la pratique des artistes et certaines pratiques urbaines comme le graffiti, *skateboard*, l'*urbex*, la *free party* sont pour beaucoup d'entre eux explicites et revendiquées dans leur démarche.

19 En plus des volumes d'iconographie et d'annexes, j'ai conçu trois répertoires bibliographiques téléchargeables et imprimables. Ces répertoires sont intitulés « Observer », « Intervenir », « Documenter ». Ils reproduisent des extraits d'une sélection de publications autour de mon champ de recherche et échantillonnnent cette bibliothèque constituée pendant mon parcours

épuisés, mais aussi un corpus de documents, de dossiers de presse, de revues, de monographies, de catalogues d'exposition, d'ouvrages théoriques de référence, où l'art urbain est abordé de manière thématique ou transversale par les acteurs même ou par leurs interlocuteurs. Elle nécessite un travail d'information essentiel, jamais achevé, à l'ombre de la pratique, en ce qu'elle me permet de fixer un cadre temporel et théorique à ma réflexion — puisqu'il n'existe à ce jour aucun espace institutionnel rassemblant un fonds conséquent sur le sujet associant les archives des auteurs à une bibliothèque spécialisée, qui faciliterait l'étude académique[20].

En outre, la mise en œuvre de cette ressource revêt une dimension **auto-ethnographique*** dans la mesure où une part conséquente de celle-ci est tributaire du caractère informel et multiple des sources que j'ai compilées ou produites. Un des objets de la thèse est de mettre en partage ce fonds documentaire personnel et d'en proposer à la fois une description et une analyse. Un va-et-vient permanent entre le subjectif et l'objectif s'opère. Il est manifeste dans l'usage du « je » dans la rédaction que je préférerai au « nous[21] » : cette écriture à la première personne du singulier atteste de la frontière très mince entre ma posture de praticien et ma posture de chercheur, et de la nécessité de maintenir une perméabilité entre les deux pour rendre possible la recherche.

---

doctoral. Voir : http://www.mathieutremblin.com/wp-content/download/o-i-d-trois-repertoires-bibliographiques-sur-lart-urbain.zip [consulté le 2 juillet 2021].
Cette démarche éditoriale s'inscrit dans la poursuite de celle de l'historien de l'art urbain Christian OMODEO avec son ouvrage *Crossboarding: An Italian Paper History of Graffiti Writing & Street Art* paru en 2014. *Infra*, p. 135 : II. 2. Constitution d'un fonds documentaire. Voir : OMODEO, Christian. *Crossboarding: An Italian Paper History of Graffiti Writing & Street Art*. Paris: Éditions LO/A (Library Of Arts), 2014, 188 p.

20 OMODEO, Christian. « Face à l'urbain : bibliothèques d'art, graffiti et street art ». *Perspective*. [En ligne]. 2/2016 [consulté le 2 juin 2018]. Disponible sur : http://journals.openedition.org/perspective/6963.

21 Le « nous » renvoie aussi à la question du duo ou du collectif d'auteurs qui est aussi une des modalités de ma pratique. *Infra*, p. 34 « Modes de présentation, usages et règles typographiques ».

Une archive raisonnée de ma pratique artistique urbaine

Pour rendre possible le développement d'une réflexion à partir de ma pratique artistique personnelle de 2005 à 2020 mise en perspective du champ de l'art urbain, il a fallu tout d'abord que je poursuive le travail de postproduction amorcé à mesure de sa mise en œuvre. Ce travail besogneux consistait à classer, choisir, corriger la colorimétrie ou les perspectives, monter puis exporter les images et vidéos de documentation et rédiger des notices complètes créditant toutes les personnes ou structures mobilisées en fonction des besoins et du contexte de l'intervention pour la réalisation même, sa production ou sa captation.

L'intégralité de cette pratique en solo ☞ **ICO 1–3**[22], en duo avec David RENAULT sous le pseudonyme LES FRÈRES RIPOULAIN ☞ **ICO 4** ou en collaboration avec entre autres[23] Vladimír TURNER[24] ☞ **ICO 5** ou les membres du F.A.T LAB[25] ☞ **ICO 6** fait correspondre à chaque œuvre, **geste***, **action*** ou **intervention***, une notice en fichier texte et, selon le type de travaux, un ensemble de fichiers[26] ☞ **ICO 7-8** classés chronologiquement dans des dossiers « RESSOURCES » et titrés à mesure de leur assemblage au fil des années, indifféremment en français ou en anglais[27] ☞ **ICO 9–28**. Des sites web dédiés répartissent les contenus archivés et les mettent à disposition en

---

22 Les renvois aux planches iconographiques sont insérés, en gras, dans le texte courant et les notes précédées d'une manicule « ☞ ». *Infra*, *ibid*.

23 Mis à part mes activités de direction artistique, d'enseignement, de workshop ou d'action culturelle dont le principe même repose sur la transmission et la collaboration, je compte soixante-dix-huit collaborations ayant donné lieu à des créations avec trente-six artistes, sept *writers*, un poète, un guide-conférencier, un musicien, six curateurs et curatrices, deux agents techniques, et huit personnes issues de la société civile. On peut citer pour leur implication et leur intérêt pour les pratiques artistiques dans la ville : Céline AHOND (FR), AKAY (SE), AKIM (DE), Aram BARTHOLL (DE), Alain BIEBER (DE), Cédric DURIEUX (BE), Brad DOWNEY (US), Antonio GALLEGO (FR), ELTONO (FR), EPOS 257 (CZ), Jérôme FINO (FR), Jeroen JONGELEEN (NL), Jiem L'HOSTIS (FR), Benjamin LAADING (NO), Laurent LACOTTE (FR), Claire MIGRAINE (FR), Cynthia MONTIER (FR), Laura MORSCH-KIHN (FR), OBÊTRE (BE), Guillaume PELLAY (FR), Igor PONOSOV (RU), Arzhel PRIOUL *alias* MARDINOIR (FR), David RENAULT (FR), Evan ROTH (US), Ishem ROUIAÏ (FR), Jordan SEILER (US), Bérénice SERRA (FR), Paul SOUVIRON (FR), Vladimír TURNER (CZ), Philémon VANORLÉ (BE), Tony WEINGARTNER (FR), *etc.*

24 Voir : http://sgnlr.com/ [consulté le 22 juillet 2020].

25 Voir : http://fffff.at/ [consulté le 15 juin 2020].

26 Ces fichiers sont de natures diverses : documents de travail numérisés, cartographies, croquis préparatoires, images ou vidéos de documentation du processus créatif, de la situation, de l'œuvre et de son évolution dans le temps.

27 Le passage d'une langue ou l'autre correspond autant à la situation de création même qu'aux circonstances momentanées à l'archivage, intervenant en France ou en déplacement en Europe et au-delà — l'anglais étant par défaut la langue d'usage avec mes interlocuteurs.

ligne : en duo *lesfreresripoulain.eu*[28] ; en solo ou en collaboration *demodetouslesjours.eu*[29] ; ou celui de mon binôme *phantomsignal.eu*[30] ; ou encore *editionscartonpate.com*[31], plateforme éditoriale ***open source**** créée en 2006 et mise à jour en 2016.

Une lecture quantitative ☞ **ANN 43** de plus de six cents travaux archivés correspondant à ma pratique personnelle, consultable sur le site web *Démo de tous les jours*, permet de constater que 70 % de ma pratique artistique correspond à des gestes, actions et interventions urbaines[32] ☞ **ICO 29**. Au sein de cette part majoritaire, 35 % ont été conçus et réalisés dans le cadre de programmes artistiques dont seulement 11 % avec autorisation. Et seuls 5 % des documentations de mes œuvres ont été montrées dans des espaces d'art. Un constat que l'on peut d'ores et déjà nuancer en portant un regard sur ma pratique en duo ☞ **ICO 30**. À partir des cent-soixante travaux archivés et publiés sur le site web *Les Frères Ripoulain*, on peut conclure que 60 % de notre pratique artistique en duo correspond à des interventions urbaines. Au sein de cette part, 63 % ont été conçues et réalisées dans le cadre de programmes artistiques, dont 34 % avec autorisation. Et 24 % des documentations de ces œuvres ont été montrées dans des espaces d'art. Du solo au duo, la différence entre les parts d'œuvres d'art exposées et de documentation d'interventions exposées, relève d'une stratégie d'existence dans le champ professionnel de l'art actuel[33].

Cette première approche quantitative et statistique de l'archivage de ma pratique permet de dégager quelques spécificités des pratiques artistiques urbaines : ces pratiques urbaines ont pour ancrage premier le quotidien, elles sont sociales autant qu'elles sont artistiques ; le mode d'existence de ces pratiques est tributaire de la publication, au-delà de leur expérience directe, mais pas nécessairement de l'exposition dans les espaces dédiés à l'art ; ces pratiques se développent dans

---

28 RENAULT, David ; TREMBLIN, Mathieu. *Les Frères Ripoulain*. [En ligne]. Depuis 2006 [consulté le 01 septembre 2018]. Disponible sur : http://www.lesfreresripoulain.eu.

29 TREMBLIN, Mathieu. *Démo de tous les jours*. [En ligne]. Depuis 2009 [consulté le 01 septembre 2018]. Disponible sur : http://www.demodetouslesjours.eu.

30 RENAULT, David. *Phantom Signal*. [En ligne]. Depuis 2009 [consulté le 01 septembre 2018]. Disponible sur : http://www.phantomsignal.eu/ [consulté le 22 juillet 2020].

31 TREMBLIN, Mathieu (dir.). *Éditions Carton-pâte*. [En ligne]. Depuis 2006 [consulté le 01 septembre 2018]. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com [consulté le 08 septembre 2018].

32 Trois exemples de geste, d'action et d'intervention urbaine sont reproduits dans l'iconographie. ☞ **ICO 1–3**

33 *Infra*, p. 108 : Récit d'expérience II. *Les Frères Ripoulain* & *Démo de tous les jours* : stratégie d'existence dans le champ de l'art actuel.

la ville sans autorisation, de manière indépendante, mais aussi dans le cadre d'un commissionnement par une structure ou une institution ; l'économie de ces pratiques, malgré leur caractère entropique, est inscrite dans le champ professionnel de l'art.

Suivant ce travail d'archives, j'ai effectué une mise à jour de mon site *Démo de tous les jours* et créé une taxonomie, un classement par mots-clés, de chaque article publié ☞ **ICO 31** afin de pouvoir constituer des ensembles transversaux des interventions et des œuvres réalisées en fonction des notions qu'elles abordent. Ce second niveau de classement, en ligne, m'a permis une approche qualitative de ces archives ; j'ai sélectionné un ensemble d'interventions urbaines et programmes artistiques à partir de l'analyse desquels ma recherche présentée dans cette thèse se déploie et s'articule.

À considérer que mes modalités d'agir artistique représentent une configuration parmi d'autres — qu'il s'agit de nuancer avec elles —, cette articulation est rendue possible, parce qu'en plus d'être auteur d'interventions urbaines, j'ai aussi adopté tour à tour le rôle de documentariste (par le biais de la photographie, la vidéo ou l'écriture), d'archiviste (en compilant et indexant méthodiquement les documents de travail et les traces diverses liées aux interventions) et de diffuseur (par la création de sites web et de publications). Ce rôle prend pour point de départ mon propre travail artistique et s'étend à celui de mes collaborateurs et collaboratrices récurrents[34] et de la communauté d'acteurs urbains[35] avec laquelle je me suis construit, j'ai conversé et interagi régulièrement. Enfin, à celui-ci vient s'ajouter le rôle du chercheur à partir septembre 2014 dont l'objet est la production d'une réflexion et d'une connaissance nouvelle de ce champ artistique.

Cette pluriactivité est une des conditions *sine qua non* de la mise en œuvre d'une

---

34 Ainsi, depuis 2003 avec David RENAULT ou depuis 2011 avec Vladimír TURNER, au-delà de nos collaborations co-signées, nous documentons régulièrement l'un pour l'autre et mutuellement nos actions artistiques individuelles dans la ville.
À rebours de l'archétype de l'artiste créant en solitaire dans son atelier, l'artiste qui intervient dans la ville est souvent accompagné ; le livret de la conversation vidéo *Chutier*, réalisée en 2012 à partir d'un travail de veille urbaine et de documentation d'actions avec David RENAULT, recense par exemple sur chaque plan toutes les personnes impliquées tant dans l'action que la documentation. In : RENAULT, David ; TREMBLIN, Mathieu. *Chutier*. Collection Dialogue d'artistes #6. Quimper : Art4Context, 2012, 50 min 55 s. ☞ **ICO 32**

35 À titre d'exemple récent, lors du festival Bien Urbain n° 8 à Besançon, alors que j'étais présent en tant que visiteur, l'artiste tchèque invité Vladimír TURNER et moi avons été mobilisés par l'artiste américain Brad DOWNEY pour documenter en photographie son action *Pretending To Be In Control*. ☞ **ICO 33**

pratique artistique urbaine puisque la possibilité pour les artistes d'œuvrer dans la ville est aussi tributaire de la maîtrise des modes d'énonciation et d'accès, qui dépassent le simple cadre de la création de l'œuvre, et assume la part du récit polymorphe de l'existence de l'œuvre dans la ville comme composante essentielle de sa compréhension et de sa transmission, au-delà de son expérience en situation urbaine. La pluriactivité est aussi, il faut le souligner, la condition du chercheur en sciences humaines — expérimentant, élaborant et contribuant à la transmission de nouvelles connaissances et méthodes à partir d'une expérience de terrain — et qui participe à la construction de ma posture d'artiste-chercheur.

Des récits d'expériences comme entrées

Ces archives personnelles, du champ de l'art urbain comme de ma propre pratique artistique, se constituent en réponse à la dimension informelle des pratiques artistiques urbaines. Une part du processus créatif, de l'expérience directe ou de la réception en situation est vouée à rester dans le domaine de l'oralité, à la manière d'une rumeur ou d'une légende urbaine ; elle pourra engendrer un travail de documentation supplémentaire que l'auteur n'est pas forcément à même d'assumer seul, puisqu'il vient se superposer voire redoubler celui nécessaire à la mise en œuvre d'une intervention artistique.

La question de, non plus écrire (inscrire une trace) dans la ville, mais écrire la ville (produire une trace écrite de l'inscription dans son contexte) constitue un enjeu en soi dans ma recherche, comme dans le champ de l'art urbain. Le philosophe américain Walter ONG explore en 1982 la complexité des liens entre oralité et écriture, à partir d'une pensée de la parole comme technologie :

> Sans écriture, les mots en tant que tels n'ont pas de présence visuelle, même lorsque les objets qu'ils désignent peuvent être vus. Ce sont des sons. On peut « se les rappeler », les « répéter », mais aucunement les « chercher ». Ils n'ont pas de « siège », ne laissent pas de trace (une métaphore visuelle trahissant une dépendance à l'écriture), pas même une trajectoire. Ce sont des occurrences, des événements.[36]

Une recherche autour de l'art urbain nécessite la production d'un matériau textuel spécifique à même d'« asseoir » l'expérience de création que recouvre cette typologie de pratique. Certes, l'image comme technologie d'inscription et d'expression sensible a permis de concevoir une forme de mémoire du développement de l'art urbain et en particulier du *name writing* depuis les années 1970[37] qui a ouvert la voie à la recherche historiographique et à l'étude visuelle, mais elle est aussi un mode de transmission qui ne remplace pas la parole, qu'elle soit orale ou écrite. Comme le dit Tobias BARENTHIN LINDBLAD de Dokument Press[38] : « Cent mots racontent plus qu'une image[39]. » L'éditeur suédois spécialisé dans les cultures urbaines insiste sur

---

36 ONG, Walter J. *Oralité et Écriture. La technologie de la parole*. Paris : Les Belles Lettres, 2014, p. 51.

37 *Infra*, p. 120 : II. 1. État du champ de connaissances autour de l'art urbain.

38 Voir : http://www.dokument.org [consulté le 5 avril 2019].

39 *Infra*, p. 40 : Récit d'expérience I. « Le graffiti comme carte psychogéographique » : vers un champ de recherche international [rencontres].

la considération particulière à accorder à la parole et à la mise en récit textuel[40], qui doit faire partie de l'accompagnement de toute écriture visuelle, comme un mode d'énonciation autre. On trouve d'ailleurs les prémices de ces registres d'écriture dans certaines publications historiques du *writing* comme *Subway Art*[41] ou *Spray Can Art*[42], qui dispensent également de manière fragmentaire et cumulative des citations, des témoignages et des biographies rédigés par les acteurs même, ainsi que des commentaires et glossaires rédigés par les photographes qui en documentent la pratique.

« L'écriture favorise l'abstraction qui exclut le savoir de l'arène où les humains s'affrontent. Elle sépare celui qui sait de ce qu'il sait[43] » nous dit Walter ONG, la distance critique que l'on élabore dans l'écriture favorise, en particulier dans le champ de la recherche en arts, une certaine prépondérance de la parole et du discours. Celle-ci amène parfois à une sorte de minoration du mode d'écriture visuelle propre aux arts plastiques. Cette idée de se saisir de l'écriture comme forme pour un récit autre — que celui que l'œuvre même écrit dans la ville — est un levier pour l'élaboration et l'articulation d'une pensée sensible — ce singulier apport de la discipline des artistes-chercheurs au champ académique. La forme du récit d'expérience me semble une manière intéressante d'aborder cette stratification sensible entre pratique et réflexion, expérience et contexte, individuel et collectif, oralité et écriture, pour tenter d'inclure « plus que le strictement verbal[44] » de la situation vécue.

Dans un article sur la transmission des expériences[45] publié sur une plateforme web, le chercheur en sciences de l'éducation Pascal NICOLAS-LE STRAT pointe les écueils

---

40 C'est le principe de l'ouvrage collectif *Writing the Memory of the City* paru en 2007, où des *writers* et artistes sont conviés à présenter une série d'interventions urbaines et à rédiger un texte d'intention ou d'éclairage sur leur appréhension personnelle et créative de la ville. ☞ **ICO 34**
Voir : MAI, Markus (dir.) ; WICZAK, Thomas (dir.) ; collectif. *Writing The Memory Of The City: The Avantgarde Spirit of Berlin Graffiti Writing*. Årsta : Dokument Press, 2007, 232 p.

41 CHALFANT, Henry ; COOPER, Martha. *Subway Art*. Londres, New York : Thames & Hudson, 1984, 101 p.

42 CHALFANT, Henry ; PRIGOFF, James. *Spray Can Art*. Londres, New York : Thames & Hudson, 1987, 96 p.

43 ONG, Walter. *Op. cit.* p. 63.

44 « Les mots parlés sont toujours des modifications d'une situation totale englobant plus que le strictement verbal. Ils ne surviennent jamais seuls dans un simple contexte de mots. Et pourtant [les mots] sont seuls dans un texte. La personne même qui produit un énoncé écrit est seule. » ONG, Walter. *Op. cit.* p. 119.

45 NICOLAS-LE STRAT, Pascal. « La transmission des expériences collectives ». *Fabriques de sociologie*. [En ligne]. 18 septembre 2014 [consulté le 21 septembre 2020]. Disponible sur : http://www.pnls.fabriquesdesociologie.net/la-transmission-des-experiences-collectives/.

des méthodologies de la « montée en généralité » que suppose cette démarche de mise en récit du vécu, en particulier dans les champs des sciences sociales. L'idée d'une équivalence des médiums et d'un horizon universel à atteindre vient occulter le défaut de critères qui préside souvent au passage de l'expérience de terrain à sa transmission et son partage par le biais de l'écrit :

> Qui décide, et comment, de ce qui est généralisable ou non, de ce qui peut franchir les limites de l'expérience (le conçu) et de ce qui restera confiné dans le vécu, de ce qui est audible et de ce qui est maintenu silencieux ? Bien qu'ils ne soient pas énoncés précisément, ces critères politiques qui déterminent « la part et l'absence de part », pour le dire dans les termes de RANCIÈRE, n'en sont pas moins parfaitement opérants. Le fait de ne pas les expliciter nous expose à réitérer passivement (ou paresseusement) des critères convenus, plutôt conservateurs, considérés comme des évidences. Même si nous nous montrons vigilants, nous risquons de ne transférer que le caractère performant, utile, réussi de l'expérience, au détriment certainement de ses hésitations, de ses malentendus et du jeu toujours perturbant des affects.[46]

Le travers de cette opération de généralisation, sous couvert de rentabilité et d'efficacité, est celui d'une focalisation sur les aspects les plus formels de l'expérience et d'une polarisation simplificatrice entre le positif et le négatif. Pour palier ce nivellement non adressé des discours, NICOLAS-LE STRAT propose « "une montée en latéralité" — à savoir la capacité des expériences singulières à se confronter les unes aux autres, à se mettre démocratiquement en risque les unes en regard des autres[47]. »

Cette montée en latéralité induit une « transmission transversale dans une logique de réciprocité » qui mobilise à la fois un « art du récit » et ménage un « espace de délibération[48] », permettant une ouverture au dialogue démocratique et à une production de savoir construite à partir des interactions — ce qui veut dire aussi considérer la possible incomplétude de nos tentatives de transmission de l'expérience et la faillite partielle de sa réception ou de son intérêt. Un partage d'expériences réussit en ce qu'il introduit une forme d'économie de la relation à l'autre :

> Dès qu'il y a transmission il y a perte de contenu et de sens mais une perte qui est aussi la condition de l'échange, une perte qui est aussi la possibilité de l'appropriation, la perte qui signe aussi la liberté d'interpréter et de faire la part des choses. Quelque chose de la riche densité de l'expérience est inévitablement perdu, mais ce « lâcher prise » est nécessaire pour que l'échange puisse se

---

46 *Ibid*.

47 *Id*.

48 *Id*.

développer et que l'expérience réussisse à se partager. Cette perte n'est pas un déficit.[49]

Si la vivacité de l'art actuel s'appuie sur les espaces dédiés à l'art, en tant que lieu que légitime de transmission de l'art pour contrebalancer cette domination de l'économie, peut-être les pratiques artistiques urbaines sont-elles parvenues à se fondre suffisamment dans la vie quotidienne, réalisant les ambitions des artistes anglais Allan KAPROW et français Robert FILLIOU, pour ne plus avoir besoin de ces structures ou trouver d'autres modes de structuration. À ce titre, dans un texte issu du recueil l'*Art du chaos*[50], Hakim BEY introduit la notion une « matrice d'amitiés[51] » pour décrire la relation de confiance, de bienveillance et de solidarité que la création spontanée est susceptible d'instaurer entre les individus favorisant ainsi le vivre ensemble. Envisagée comme une toile intersubjective tissée collectivement autour d'une expérience, l'amitié est un ressort structurant des pratiques artistiques tournées vers l'informel et l'immédiat.

Le choix de repartir de ce travail d'archives constituées pour en proposer une lecture par le récit d'expérience permet de moduler un foisonnement de registres de langages et d'adresses dans l'écriture. Ces registres sont nourris par une densité de point de vues dont le fil conducteur est la dimension organique et la structuration vivante[52] issue de la matrice d'amitiés constituée d'une multitude d'artistes et d'acteurs de l'échelle locale à internationale, qui va influer sur les conditions d'existence de l'artiste, de sa pratique ou de son œuvre. Et c'est justement cette entrée multiple par les situations, repassées au prisme de ma perception et de mon affect qui me semble présenter un intérêt particulier en tant que méthode de recherche. Pascal NICOLAS-LE STRAT note de cette manière à quel point un travail solitaire d'écriture appuyé sur des expériences de vies ne consiste pas nécessairement à convoquer « ses » terrains au travers des entretiens et des observations. Puisque l'observation en sciences humaines est toujours participante — en ce que le chercheur est partie prenante ne serait-ce que par sa présence même et influe sur la situation qu'il observe —, le travail d'écriture n'a pas pour seul objet de rapporter la situation, mais bien d'éprouver les terrains qu'il mobilise : « [Ces terrains]

---

49 *Id*.

50 BEY, Hakim. *L'Art du chaos*. Stratégie du plaisir subversif. Paris : Nautilus, 2000, 96 p.

51 Selon les traductions des textes de l'auteur, l'expression oscille entre « matrice à l'amitié » et « matrice d'amitiés ». In : BEY, Hakim. « Immédiatisme contre capitalisme ». *Ibid*. p. 55.
Je choisis d'utiliser la traduction « matrice d'amitiés » qui me semble plus explicite.
Infra, p. 57 : I. 1. Structuration d'une création-recherche en art urbain.

52 C'est l'objet du répertoire « Acteurs et actrices rencontrés » reproduit en annexes, que de retracer les liens construits à mesure du développement de ma pratique artistique et de mon travail de thèse. ☞ **ANN 17**

affectent chaque mot que j'écris. Chaque phrase est empreinte de ce que j'ai pu percevoir, ressentir et comprendre[53]. » La forme même de l'écriture est empreinte des « présences intérieures » avec lesquelles elle dialogue et dont elle se fait la chambre d'écho.

Si la responsabilité de la mise en récit historique s'est toujours appuyée, comme une volonté de neutralité et de distance critique nécessaire, sur les œuvres et leur récit autorisé, leur réception et leur fortune critique, les artistes visuels ont aussi contribué en tant qu'auteurs-essayistes à l'élaboration des savoirs. Ils livrent à partir du début du XXe siècle leurs propres perspectives sur les évolutions et les prospectives du développement de la définition de l'art et du rôle de l'artiste, qui participent à modifier et déplacer le cadre élaboré par l'historiographie en réintroduisant des articulations transversales, transmédiums, transdisciplinaires, transgénérationnelles : en atteste l'introduction conceptuelle du *ready-made* par Marcel DUCHAMP ou la notion de **sculpture sociale*** chez l'allemand Joseph BEUYS, les considérations sur la relation de l'œuvre à son contexte urbain, *in situ*, par Daniel BUREN ou la marche comme généalogie de forme ésotérique, sociale et artistique avec l'artiste-chercheur italien Francesco CARERI, issu du groupe STALKER.

Dans le champ de l'art urbain jusqu'à maintenant, il demeure à travers pléthore d'ouvrages collectifs une domination d'un discours surplombant basé sur l'élaboration de corpus des « œuvres urbaines les plus vues » plutôt que d'un échantillonnage des démarches les plus singulières. Ces corpus se répètent plutôt que de participer à une complexification salutaire des approches de l'art urbain, parce que leur cohérence non adressée est, à l'instar de cette « montée en généralité », une reprise du modèle existant et opérant dans le champ des arts visuels au cours du XXe siècle : l'économie marchande et l'**économie de l'attention*** qui encouragent la logique monolithique du « *Winner-Takes-All* » [le gagnant rafle toutes les mises]. Suivant le développement de NICOLAS-LE STRAT, le récit d'expérience semble être à même de proposer un contre-récit horizontal à celui induit par les mécanismes verticaux du libéralisme érigé en généralité sociétale :

> [Le récit] vise, par un travail de structuration et de scénarisation, à articuler entre eux des aspects significatifs d'une expérience et de les présenter de manière « inspirante » (pour la réflexion) et « mobilisante » (pour l'action). Chaque récit fonctionne comme une sorte d'intercalaire qui se glisse entre les actions des uns et des autres et facilite le passage de l'une à l'autre. La transmission des expériences n'opère pas en surplomb, par le haut, à la manière

53 NICOLAS-LE STRAT, Pascal. « Les gestes d'une écriture ». *Fabriques de sociologie*. [En ligne]. 20 avril 2017 [consulté le 21 septembre 2020]. Disponible sur : http://www.pnls.fabriquesdesociologie.net/les-gestes-dune-ecriture/.

> d'un récit universalisant, mais sur un mode latéral par l'interpellation réciproque des actions entre elles, chacune introduisant à la lecture de l'autre, chacune sollicitant l'interprétation de l'autre.[54]

Souvent réduites à l'expression formelle d'un résultat, les pratiques artistiques urbaines relèvent pour une part conséquente d'une forme de création processuelle. La démarche de mise en récit du processus créatif dans la ville, réalisée de manière non autorisée et non commissionnée, est un format récurrent, bien que moins visible, déjà investi par les praticiens en ce qu'ils vont autant emprunter au champ de la littérature, du récit de vie ou de l'enquête anthropologique :

– Dans leur monographie *The Adventures of Darius and Downey and Other True Tales of Street Art*[55] publiée en 2008 ☞ **ICO 35**, Brad DOWNEY[56] et Leon REID IV[57] demandent à l'écrivain Ed ZIPCO de raconter le quotidien de leur pratique de duo à la manière d'une nouvelle, depuis leur rencontre alors qu'ils sont encore étudiants en art jusqu'à la fin de leur collaboration quelques années plus tard. L'écrivain passe en revue les multiples situations périlleuses vécues (actions et réflexions, courses poursuites, frayeurs, accidents, peines de cœur) que la roublardise des compères ne manque pas de provoquer.

– Dans le livre *Getting Caught*[58] paru en 2011 ☞ **ICO 36**, le duo suédois AKAYRAE[59] collecte vingt-quatre histoires auprès d'une communauté de *writers* anonymes où ceux-ci échappent de justesse à la police alors qu'ils réalisent des interventions dans la ville. AKAY[60], *writer* historique et artiste urbain, et RAE, écrivaine, enregistrent à mesure des rencontres les témoignages oraux de faits qui se sont déroulés en Europe entre 1987 et 2011 et les transcrivent en récits dans un style littéraire qui restitue les temps faibles ou forts de cette typologie d'expériences propres à la pratique du graffiti.

---

54 NICOLAS-LE STRAT, Pascal. « Les gestes d'une écriture ». *Op. cit*.

55 DOWNEY, Brad ; Reid IV, Leon ; ZIPCO, Ed. *The Adventures of Darius and Downey and Other True Tales of Street Art*. New York : Thames & Hudson Ltd, 2008, 256 p.

56 Voir : http://www.braddowney.com [consulté le 01 février 2019].

57 Voir : http://www.leonthe4th.com [consulté le 01 février 2019].

58 AKAYRAE. *Getting Caught*. Stockholm : Toxoplasma press, 2011, 122 p.

59 Voir : http://wegottoxoplasma.org [consulté le 01 février 2019].

60 *Ibid*.

– Publié en 2019, *Ripoulainisation*[61] ☞ **ICO 37** aligne une douzaine de peintures murales à échelle humaine réalisées en duo sous le pseudonyme LES FRÈRES RIPOULAIN entre 2006 et 2008 à Rennes, de jour, sans autorisations. À chacune des peintures est associée un slogan peint et un récit qui, à la manière d'une fable, offrent une lecture symbolique de notre intervention. Agissant comme des opérateurs poétiques, ces peintures mettent en exergue une situation urbanistique que nous avons identifiée : « nous faisons parler les murs[62] » ☞ **ICO 38**.

Dans cette lignée, cinq récits d'expériences viennent structurer cette thèse, choisis parmi un ensemble plus large et dont certains ont été élaborés — voire diffusés — en amont de la rédaction de ce manuscrit, puis repris et augmentés dans la perspective du doctorat pour permettre une articulation du discours[63]. Ce parti pris traduit une volonté spécifique à l'histoire des arts plastiques au sein du champ universitaire en France[64]. Les principes qui fondent dans les années 1970 la figure d'« artiste-chercheur » en introduisant les artistes[65] soutenus par les esthéticiens[66] à l'Université dans les premiers départements de recherche en arts plastiques à l'Université de Vincennes (Paris 8 Vincennes–Saint-Denis aujourd'hui) et Paris I Panthéon–Sorbonne, convergent avec les démarches de recherche-création développées particulièrement au Canada[67] et dans l'espace anglo-saxon[68]

---

61 LES FRÈRES RIPOULAIN. *Ripoulainisation*. [Édition PDF]. Strasbourg : Éditions Carton-pâte, 2019, 52 p. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/ripoulainisation/ [consulté le 5 septembre 2020].

62 « LES FRÈRES RIPOULAIN font parler les murs » est la devise de notre duo lors de cette phase muraliste.

63 Cette articulation s'appuie sur l'approche méthodologique développée par le duo d'artistes-chercheurs franco-vénézuelien VINCENT+FERIA. Elle est notamment transmise et expérimentée dans le cadre du séminaire de recherche « Art, espaces et territoires » que la professeure des universités Françoise VINCENT-FERIA dirige, et auquel je prends part en 2015–2016 à l'Université de Strasbourg dans le cadre de ma formation doctorale.

64 Voir : DAUTREY, Jehanne. (éd.) ; *et al*. *La recherche en art(s)*. Paris : Éditions MF, 2010, 350 p.

65 Avec, pour les plus connus, Michel JOURNIAC, Paul-Armand GETTE, Vera MOLNÁR, James DURAND ; et les pédagogues les plus engagés Pierre BACQUÉ ou Jacques COHEN, *etc.*

66 Comme le théoricien de l'art franco-britannique Frank POPPER ou l'écrivain et philosophe français Bernard TEYSSÈDRE.

67 Voir : GOSSELIN, Pierre (dir.) ; LE COGUIEC, Éric (dir.) ; *et al.* La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2006, 156 p. ; BRUNEAU, Monik (éd.) ; VILLENEUVE, André (éd.) ; *et al*. *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2007, 419 p.

68 Voir : BORGDORFF, Henk. *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden : Leiden University Press, 2012, 227 p.

dans les années 1990 et qui trouvent un intérêt grandissant en France[69]. Dans cette perspective de recherche francophone dont je suis nourri[70], les œuvres ne sont pas utilisées comme illustrations d'une pensée, mais activent le socle de la réflexion. Je propose de renverser la notion de recherche-création en **création-recherche*** dans la continuité du processus d'émancipation sensible qui va de la pratique à la réflexion et vient rétroactivement modifier son objet : une terminologie largement affirmée dans cette recherche qui renvoie justement à la figure de l'artiste-chercheur.

69 Voir : GIACCO, Grazia (dir.) ; DIDIER, John (dir.) ; CHATELAIN, Sabine (dir.) ; VERRY, Frédéric (dir.) ; *et al*. *Définir l'identité de la recherche-création : État des lieux et au-delà*. Louvain-la-Neuve : Éditions EME, 2020, 292 p.

70 Mes directrices de recherche Françoise VINCENT-FERIA et Grazia GIACCO participent toutes les deux à la poursuite et au développement de ces engagements pratiques et intellectuels au sein de l'Université.

Problématique et déroulé du plan

Depuis deux ans, j'ai entrepris la finalisation de ce manuscrit en réduisant mon activité artistique et professionnelle comme ma recherche sur l'art urbain à l'essentiel et en m'autoassignant à domicile, quand justement la création-recherche en art urbain nécessite particulièrement de voyager et de se rendre sur le terrain où les acteurs opèrent. Dans ce travail rédactionnel, j'ai été tiraillé entre une analyse distanciée, au prisme de l'histoire et de la philosophie de l'art et une articulation sensible et plus plasticienne. Cette approche avec laquelle je me suis débattu, visant une sorte d'objectivité scientifique, aurait détaillé le fonctionnement linéaire « observation–action–transmission », caractéristique d'une pratique artistique ancrée dans l'espace social et urbain. Cette nécessité de trouver une structuration adéquate à l'écriture de ma création-recherche fait écho à la difficulté de nommer son objet même. Le travail d'écriture se doit de retranscrire les synchronicités et syncrétismes, mais aussi les tensions et les décalages qui peuvent se jouer entre l'expérience du terrain — de la pratique individuelle et de celle des acteurs rencontrés — et le champ universitaire et ses spécificités, dont les impératifs sont parfois différents, étrangers voire antithétiques aux modes d'énonciation et de transmission pragmatistes à l'œuvre, d'un acteur à l'autre, d'un pays à l'autre, fonction des typologies d'œuvres (action furtive, graffiti, peinture murale, affichage, détournement de mobilier urbain, *etc.*).

L'approche que j'adopte *in fine* se saisit du caractère autoethnographique qui constitue un des positionnements archétypaux adoptés par les artistes-chercheurs pour ménager un cheminement et un chaînage d'articulations sensibles et intersubjectives. Ce positionnement vient rejouer l'expérience urbaine et dérouler le fil sérendipitaire de ma création-recherche élaborée à partir d'une veille quotidienne et contextuelle à laquelle vient répondre une série d'expérimentations de création et de transmission.

Cette perméabilité entre création et recherche est manifeste dans la forme de l'iconographie adjointe à ce volume, qui éprouve visuellement les articulations que j'entends déployer dans le texte et en constitue l'impulsion première. Elle propose au recto sur les pages de droite mes propres œuvres et documents, et au verso sur les pages de gauche les références qui s'y rattachent. Les allées et venues d'une page à l'autre, du recto au verso — successions et rebonds, champ et hors-champ ou contrechamp — accentuent les jeux de correspondances et de dialogues de mon approche singulière vers les pratiques référentes auquel j'entends appartenir et contribuer.

L'observation d'usages et le partage d'appropriations effectives impulsent autant un désir d'action qu'un désir de transmission, qui, à son tour, se manifeste à travers une

forme de transmission en action, dans un enchaînement sensible opérant de proche en proche et de manière rétroactive.

Ces articulations sont à considérer depuis les cinq récits d'expériences artistiques qui déroulent le plan de ma thèse en échantillonnant des situations créatives, autorisées ou non, indépendantes ou commissionnées, solitaires ou collectives, internes ou externes au champ de l'art actuel. Ce choix méthodologique rédactionnel permet une coupe transversale dans la quinzaine d'années de mes expériences artistiques et professionnelles en Europe. Le corpus de ces cinq récits d'expériences amène à considérer certains aspects spécifiques des pratiques artistiques urbaines. Il vient complexifier la compréhension des œuvres urbaines à l'orée des processus de création, de documentation, de diffusion, de réception ou d'appropriation. Aussi, à chaque récit correspond un format de ma création-recherche qui sert d'appui pour aborder et interroger les enjeux de l'art urbain au regard du champ de l'art actuel et des champs universitaires (arts plastiques et visuels, théories de l'art, esthétique, histoire de l'art, philosophie, sociologie, anthropologie, *etc.*).

Chaque récit d'expérience est construit selon un même principe. Le titre retenu est composé du nom de l'œuvre en italique ou de l'événement dont il est l'objet entre guillemets auquel est adjoint un commentaire bref précisant ses enjeux ; il est suivi de la mention du format entre crochets. Chaque récit est introduit par une image légendée **indicielle*** de l'expérience et se poursuit par un descriptif de la situation de création narrée à la première personne. La mise en récit après coup induit une qualité de narration spécifique pour chaque récit d'expérience, tributaire de sa longueur, de sa densité ou de son ton — allant jusqu'à recourir à l'ellipse ou à un style d'écriture plus personnel quand c'est nécessaire[71].

À partir de chaque récit, je soulève quelques unes des questions posées par la situation de création narrée. Elles sont le point de départ d'une articulation sensible avec des travaux d'autres artistes ou avec d'autres de mes travaux, permettant de mettre en exergue et de développer des approches pratiques, historiques ou théoriques de problématiques propres au champ de l'art urbain dans son ensemble : réflexion méthodologique sur les modalités de la recherche universitaire sur l'art urbain ; état de l'art urbain, constitution d'un corpus et terminologie ; perméabilités entre graffiti et intervention urbaine, et viralité des œuvres urbaines ; dynamiques de contrôle du paysage urbain et querelles autour des régimes de propriété ;

---

71 Le style littéraire de certains récits d'expériences leur confère parfois une dimension plus descriptive qu'analytique. Une des spécificités dans la recherche en pratique artistique est de ménager une gradation des niveaux de langages et des registres d'écritures puisque le chercheur est aussi l'auteur des œuvres qu'il analyse. L'écriture elle-même devient un espace de création où le lecteur expérimente les perméabilités et tensions entre les postures d'artiste et de chercheur.

dispositifs de documentation et de conservation des œuvres urbaines qui prolongent l'expérience au lieu de l'épuiser et participent à une meilleure connaissance du champ.

Partie I – Comment développer une recherche sur l'art urbain du point de vue de l'artiste-chercheur ?

Le premier récit d'expérience « "Le graffiti comme carte psychogéographique" : vers un champ de recherche international » propose de revenir sur la genèse de l'art urbain en tant que champ de recherche à travers le compte-rendu du séminaire international organisé par l'ancien *writer* et artiste-chercheur espagnol Javier ABARCA en 2011 à Santander. Les paroles rapportées des artistes et éditeurs européens permettent de saisir les liens que ces invités tissent entre le graffiti et leurs expérimentations artistiques urbaines au prisme de la notion de psychogéographie formulée à la fin des années 1950 par Guy Ernest DEBORD. À travers cette invitation faite à des artistes plutôt qu'à des chercheurs issus du champ universitaire, ABARCA affirme un positionnement sur la recherche en art urbain et propose de considérer la pratique artistique comme forme possible de la recherche académique.

Ce positionnement de l'artiste-chercheur espagnol fait écho aux dynamiques de recherche-création développées au Québec depuis les années 1980 et en particulier à celles formulées récemment par l'artiste-chercheuse Erin MANNING et le philosophe Brian MASSUMI[72]. Directement inspirés des textes influents de l'essayiste américain Hakim BEY[73] qui leur servent de trame conceptuelle, les auteurs élaborent un certain nombre d'outils méthodologiques pour accompagner la complexité organique des pratiques artistiques informelles. Cette boîte à outils conceptuels remise en perspective par les lectures de BEY semble à même de livrer des clés de compréhension des enjeux d'une recherche sur l'art urbain à partir du positionnement de l'artiste-chercheur face au désœuvrement qui conditionne sa pratique artistique.

Cette mise en relation me permet de situer la nécessité du récit d'expérience comme formalisation d'un processus de recherche en arts revêtant une dimension heuristique et qui trouve dans la **sérendipité*** un moyen pour aborder l'expérience artistique dans la ville. À cette méthode d'écritures vient répondre un ensemble de formats de création-recherche que j'ai mis en œuvre dans le cadre de mon doctorat.

La méthodologie est en soi un enjeu de mon travail de thèse puisque l'étude de l'art urbain ne peut se construire qu'à l'ombre des tentatives d'institutionnalisation qui ont vocation à le normaliser et le contrôler au lieu d'embrasser la complexité des pratiques.

---

72 Voir : MANNING, Erin ; MASSUMI, Brian. *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-création*. Dijon : Les Presses du réel, 2019, 136 p.

73 Voir : BEY, Hakim. *L'Art du chaos. Stratégie du plaisir subversif*. Paris : Nautilus, 2000, 96 p.

Partie II – Comment les artistes urbains font-ils exister leur pratique dans le champ professionnel de l'art ?

Le second récit d'expérience « *Les Frères Ripoulain* & *Démo de tous les jours* : stratégie d'existence dans le champ de l'art actuel » détaille quelques-unes des stratégies d'existence mises en œuvre pour inscrire une pratique artistique spontanée dans le champ professionnel de l'art : la construction d'une pratique urbaine en duo revendiquant ses filiations à la croisée de l'art contemporain et de l'art urbain ; les choix liés à son économie d'exposition et de diffusion ; la manière dont un travail individuel ou collectif peut s'articuler avec des intermédiaires, qu'ils soient des structures préexistantes issues d'art contemporain ou des structures créées à dessein pour accompagner les pratiques artistiques urbaines.

Il ouvre sur un état du champ de l'art urbain retraçant la manière dont il se développe en tant que champ de pratiques, d'études et de recherches : tout d'abord par le biais d'une approche à dominante anthropologique et sociologique, puis, à mesure du temps, avec l'implication de nouveaux acteurs à un niveau mondial, en se déplaçant vers une lecture écosystémique et écosophique nourrie par le terrain et informée par les pratiques processuelles et informelles du champ de l'art actuel. L'analyse de l'historien de l'art Christian OMODEO sur l'absence de fonds documentaires et bibliographiques dédiés à l'art urbain dans les institutions m'amène à dérouler un ensemble d'outils que j'ai pu expérimenter pour la constitution de mon corpus dans le but de pallier aux difficultés effectives de structuration de la recherche en art urbain.

Cet état des connaissances sur l'art urbain se poursuit avec un focus terminologique[74], point de discorde entre acteurs, intermédiaires et médias, qui favorise certaines instrumentalisations par les sphères de pouvoirs et d'intérêts privés. Des hiérarchisations s'opèrent entre art public et *art public indépendant*, arts de la rue et *street art*, graffiti et *post-graffiti* qui servent des polarisations et des positionnements. Plus que le simple tri entre le bon grain et l'ivraie, il est question de manière sous-jacente de contrôle du paysage urbain et de légitimité à le modéliser sous certaines conditions.

74 *Infra*, p. 153 : II. 3. Déplacements terminologiques.

Partie III – Comment les pratiques artistiques urbaines sont-elles appropriées par leur audience ?

Le troisième récit d'expérience intitulé « *Matching with Art, Location & Internet* : art urbain et viralité » fait état du lien entre intervention urbaine, affect et espace public en prenant comme point de départ la collecte et la diffusion intentionnelle d'œuvres urbaines *via* une application de rencontres disponible sur *smartphone*. Il permet d'interroger la manière dont l'appropriation des œuvres urbaines par les passants peut elle-même activer une prise de position sur la place des pratiques artistiques urbaines.

Ce lien personnel à l'espace urbain est exploré à travers une généalogie de pratiques d'inscriptions urbaines. *Name writing*, **picturo-graffiti***, **néo-muralisme***, ces pratiques murales sont intriquées dans une gradation de rapports parfois contradictoires entre citoyens et législateurs, oscillant entre le public et le privé, de l'ordre de la valorisation ou de la récupération, du lâcher-prise ou de la coercition. Ces registres spécifiques de pratiques urbaines situés dans le temps permettent de saisir la dimension parasite et virale dans la ville de l'art urbain et sa propension à circuler de manière rumorale sous forme d'images numériques à l'instar des **mèmes*** sur le web.

Partie IV – Comment les pratiques artistiques urbaines s'inscrivent collectivement dans la ville avec ou contre les pouvoirs publics ?

Le quatrième récit d'expérience intitulé « "Mons 2013, c'est local" : controverses autour de l'appropriation spontanée de l'espace public » apparaît comme une longue parabole sur les rapports entre les pratiques artistiques urbaines et leur inscription dans des dynamiques de politique culturelle. Il décrit le développement de la résidence de création urbaine « Mons 2013, c'est local » avec les artistes européens AKIM[75], Jeroen JONGELEEN[76] et OBÊTRE[77] et les dysfonctionnements qu'elle révèle quant à la capacité pour les pouvoirs publics d'accueillir et d'accompagner les artistes urbains dans la mise en œuvre concrète de leurs actions, au-delà des effets d'annonce.

La figure de l'effacement et du repassage permet d'explorer les jeux de maintenance, de transformation et de destruction de l'œuvre urbaine. Elle ouvre sur le repeint comme forme de conversation en actes entre usagers et législateurs de l'espace public.

Le régime d'existence temporaire de l'œuvre urbaine réside dans l'amplitude entre laisser-faire et laisser-aller en regard de multiples tentatives de contrôle et d'instrumentalisation. Il est générateur de tensions entre la propriété intellectuelle et la propriété privée, en particulier lorsque l'œuvre urbaine se retrouve incluse dans des dynamiques de valorisation et de conservation — voire de muséification — ou lorsqu'elle est aux prises avec les logiques de l'économie capitaliste ou de l'économie de l'attention.

75 Voir : http://www.instagram.com/akimakimberlin/ [consulté le 12 août 2020].

76 Voir : http://www.jeroenjongeleen.nl/ [consulté le 15 juin 2020].

77 Voir : http://obetre.net/ [consulté le 12 août 2020].

Partie V – Comment les pratiques artistiques urbaines sont-elles exposées, commentées, archivées et transmises ?

Le cinquième récit d'expérience intitulé « "Public Jokes" : de la documentation diffusée à la conversation exposée » détaille une prise de position parmi d'autres possibles en réponse à la difficulté et aux paradoxes rencontrés lors de la présentation des pratiques artistiques urbaines au sein d'espaces dédiés à l'art. Conçue avec l'artiste tchèque Vladimír TURNER et le curateur Alain BIEBER, l'exposition « Public Jokes » se déroule en 2013 au C. Rockefeller Center for the Contemporary Arts à Dresde. Elle permet de soulever la question de la réception et de la conversation *in vivo* qui se prolonge en ligne sur les sites web et blogs spécialisés ou les réseaux sociaux[78]. Elle fait apparaître la nécessité de procéder à la fortune critique des interventions urbaines si l'on souhaite restituer leur inscription dans un contexte urbain autant que social. Leur compréhension est toujours hétérogène parce qu'elle est tributaire des altérités du terrain et de la subjectivité du récepteur, autant que de la volubilité de leur auteur — c'est ce qui fait tout leur intérêt.

Au-delà de la présence des corps en action dans la ville, les modes de documentation, de diffusion et d'archive ménagent des rapports spécifiques à la mise en récit des expériences qui informent la perception de la ville comme lieu de pratiques et d'histoires. Des passerelles se tissent entre les modes d'existence physique des œuvres et la manière dont elles sont rendues publiques et publiées, c'est-à-dire leur diffusion par voie d'auto-édition ou de publication numérique. Elles s'inscrivent dans la continuité des formes de partage issues de la « **culture libre*** » du web et sont propices à activer un passage à l'acte grâce à ces allers-retours entre les espaces publics, physiques et numériques.

À cette fin, la forme de la collection d'œuvres urbaines à réactiver dans l'espace urbain semble être un horizon salutaire face à l'approche dominante qui les réduit à des artefacts formalistes hors contexte dans les espaces muséaux. Leur archivage sous la forme d'énoncés, de protocoles, de fichiers ou de récits offre la possibilité de réitérer leur expérience en situation ; ce mode de collection est à même de résoudre les biais paradoxaux de conservation que l'on a pu observer ces dernières années à travers la promotion unilatérale du néo-muralisme par les pouvoirs publics et privés. Il est aussi susceptible de restituer la densité et la diversité des pratiques artistiques existantes pour elles-mêmes dans le champ social et urbain.

---

78 C'est entre autres l'objet du répertoire « Sites, lieux et structures identifiés » reproduit en annexes, que de lister les plateformes en ligne de diffusion de l'art urbain mentionnées dans mon travail de thèse. ☞ **ANN 25**

L'hypothèse de ce travail de recherche est que les pratiques artistiques urbaines relèvent d'un usage singulier de la ville au sein d'un ensemble plus large de pratiques sociales urbaines. L'enjeu principal de cette thèse est de renverser la logique qui voudrait que les urbanités soient vouées à être les illustrations ou les exemplifications d'une planification urbanistique — où la fonction précède l'expression, où l'espace vécu est le produit de l'espace construit. Il s'agit d'affirmer que ce sont les urbanités qui construisent la ville, son imaginaire et son identité, au moins autant que les bâtisseurs, les législateurs et les pouvoirs publics la façonnent. L'appropriation spontanée de l'espace urbain est alors à entendre comme un phénomène social et naturel : une nature urbaine sans laquelle le projet urbain ne reste que lettre morte. Ces appropriations, individuelles ou collectives interviennent à deux niveaux, comme des signaux faibles, transformations silencieuses que l'on peine à qualifier autrement que comme incivilités, ou comme des signaux forts, embrayeurs de conversation sociétale.

L'ancrage de ma création-recherche dans le champ du social et de l'urbain met en exergue la question de la transmission comme enjeu prépondérant, par-delà la valeur artistique intrinsèque de ce qui est transmis. Ce trait caractéristique de mon approche, qui converge avec celles d'autres artistes et chercheurs du champ de l'art urbain, active une conception de la démocratie en actes. Les enjeux des pratiques artistiques urbaines, vivantes et vécues, dépassent ceux de leur définition et de leur statut par le champ professionnel ou académique — de l'art ou du non-art — et mettent au centre la question de l'interaction et du dialogue comme pierre angulaire de ce registre d'usages de la ville. Cette considération des pratiques urbaines comme catalyseuses d'urbanités m'amène à poser la question du rôle de l'artiste dans la société, quand sa pratique devient espace de délibération sur des problématiques sociales, juridiques, économiques qui le dépassent.

Modes de présentation, usages et règles typographiques

Le manuscrit est articulé par cinq récits d'expériences numérotés en chiffres romains répétés dans la pagination, et imprimés sur papier de couleur bleu pour permettre une séparation du registre d'écriture qui lui est propre, avec le reste du texte.

Les planches iconographiques mentionnées en renvoi dans le texte courant sont précédées d'un préfixe **ICO** et du numéro du chapitre auquel elles correspondent en chiffres romains. Dans le volume « iconographie » à part, elles sont numérotées indépendamment du texte courant chronologiquement et en correspondance avec l'apparition des renvois dans le texte. Des pages reprenant les titres des chapitres et leurs numéros de planches iconographiques correspondantes sont insérés pour faciliter la circulation d'un volume à l'autre.

Les planches « iconographie de la pratique » correspondant à ma propre pratique artistique sont présentées au recto des pages et légendées en pied de page pour privilégier une entrée par le visuel ; les planches « iconographie des références » correspondant à des références artistiques et des documents tiers — des ouvrages théoriques, livres d'artistes, publications monographiques ou collectives de référence dans le champ de l'art urbain — sont présentées au verso des pages et légendées en tête de pages pour privilégier une entrée par la source. L'ensemble des planches est imprimé en noir et blanc pour affirmer leur statut de document.

Les renvois aux planches iconographiques ou aux annexes sont insérés, en gras, dans le texte courant et les notes précédées d'une manicule « ☞ ».
Les légendes des œuvres et en particulier des interventions urbaines sont basées sur les récits autorisés des auteurs ou autrices, c'est-à-dire les informations qu'ils ou elles

communiquent ou non au travers des multiples modes d'archivage ou de diffusion de leurs œuvres. Lorsque les données telles que le titre, la date ou le lieu, les spécificités techniques, les dimensions ou durées ne sont pas communiquées, j'ai pris le parti de spécifier celles des formes de documentation qui s'y réfèrent et de les sourcer.

Les annexes mentionnées en renvoi dans le texte courant sont précédées d'un préfixe **ANN**. Elles sont rassemblées dans un volume « Annexes » à part. Elles sont numérotées indépendamment et imprimées en recto verso.

Par convention, pour les références bibliographiques et les légendes, l'absence d'informations est mentionnée : « s.t. » pour « sans titre », « s.d. » pour « sans date », « s.l. » pour « sans lieu » ; direction est abrégé « dir. », édition « éd. », coordination « coord. », modération « mod. ».

Le nous de modestie est employé de manière conventionnelle pour énoncer et décrire une recherche en sciences humaines dans un souci de neutralité et de distanciation avec le sujet d'étude. Dans l'espace-temps du travail artistique, j'opère des allers-retours entre la signature en solo, en duo ou en collaboration. Et la réalité pragmatique de la pratique fait que, même me positionnant en tant qu'auteur individuel, il m'arrive souvent d'être accompagné d'assistants et assistantes de circonstances pour la mise en œuvre d'une intervention ou sa documentation. De même, le développement de ma recherche dans le champ universitaire s'accompagne-t-il de va-et-vient entre le champ institutionnel et des espaces tiers, hors institution. Pour éviter les ambiguïtés, mon écrit est rédigé à la première personne et le « nous » est réservé aux formes effectives en co-autorité ou co-signature.

Dans le but de ne pas alourdir le texte, les termes employés au genre masculin pour désigner des personnes sont pris au sens générique : ils ont à la fois valeur d'un féminin et d'un masculin.

Les noms propres, les pseudonymes, les noms de collectif dans le texte courant, les notes de bas de page, les références bibliographiques et les légendes sont en majuscules — excepté les titres d'articles, de chapitres ou d'ouvrages et les noms de lieux. Ce choix permet d'identifier au premier coup d'œil les références artistiques ou théoriques mobilisées. Les nationalités des auteurs et artistes sont dans la mesure du possible énoncés à leur première apparition dans le texte ; lorsque la nationalité n'est pas mentionnée, elle correspond par défaut à « français » ou « française ».

Pour les citations, j'ai choisi de respecter l'orthographe employée par l'auteur ou l'autrice, excepté pour les noms propres, les pseudonymes, les noms de collectif où je modifie la casse pour les accorder à mes usages dans le texte courant. Par convention,

les crochets encadrant trois points de suspension indiquent une coupure dans le texte original ; les mots entre crochets indiquent une modification ou un remplacement dans le texte original pour que la citation reste compréhensible hors de son contexte originel.

Un astérisque est associé aux mots, expressions ou notions définis dans le glossaire[79] en fin de volume.

À la première apparition de chaque artiste urbain de mon corpus, un renvoi est fait en note vers l'adresse de son site web, de son compte de réseau social, ou à défaut un site web de référence, s'il en est. L'ensemble de ces sites web est indexé dans les orientations bibliographiques en fin de volume dans la section « Sitographie des artistes urbains[80] ».

L'italique dans le texte courant est employé par convention pour les mots et expressions en langues étrangères, les titres d'œuvres et les néologismes. Les mots étrangers — en particulier « *name writing graffiti* », « ***post-graffiti**** » ou « *street art* » qui prennent normalement une capitale à chaque début de mot — sont écrits en bas de casse par souci d'harmonisation avec les usages français.

J'ai pris le parti d'utiliser la terminologie anglo-saxone « *graffiti writer* » ou en version écourtée « *writer* » comme terme pour parler de l'auteur du graffiti de pseudonyme puisque ce terme est utilisé communément dans mon champ de recherche. En outre sa traduction en français prête à confusion puisqu'elle donne lieu à trois nuances selon le contexte d'usage et le positionnement de l'usager :
– « **graffiteur*** » comme traduction de « *graffiti writer* » est le terme générique pour désigner l'auteur de toute forme d'inscription de signes y compris des pseudonymes dans l'espace urbain ;
– « **graffeur*** » comme traduction de « *graffiti writer* » est à la fois le terme générique pour désigner l'auteur de toute forme d'inscription de pseudonyme dans l'espace urbain et le terme spécifique pour désigner l'auteur de **graffs*** — lettrages élaborés — d'un pseudonyme ;
– « **tagueur*** » comme traduction de « *graffiti writer* » est le terme spécifique pour désigner l'auteur de **tags*** — signatures stylisées — d'un pseudonyme.

De la même façon, j'utilise « *name writing graffiti* » ou « *name writing* » ou « *writing* » lorsqu'il s'agit de me référer précisément aux pratiques relevant de l'écriture de pseudonyme.

---

79 *Infra*, p. 477 : « Glossaire ».

80 *Infra*, p. 496 : « Orientations bibliographiques ».

Les termes « graffiti » et « graffiteur » sont utilisés pour désigner de manière générique toute forme d'inscription de signes, y compris de pseudonyme, dans l'espace urbain.

Les termes « *street art* » et « art urbain » sont considérés comme des termes équivalents bien que leurs usages relèvent d'une chronologie distincte entre les États-Unis et l'Europe[81]. *Street art* est employé de préférence pour se référer aux discours des auteurs et artistes anglo-saxons — ou internationaux qui s'expriment en anglais en utilisant ce terme pour désigner leur pratique — tandis qu'art urbain aura tendance a être utilisé pour les auteurs et artistes français ou européens qui s'expriment en anglais. Le terme « *urban art* » ne sera pas utilisé ou analysé ici. Il ne constitue pas une équivalence d'« art urbain » en français parce qu'il est souvent utilisé dans les pays anglophones comme distinction de « *street art* ». Il permet de circonscrire les pratiques artistiques exposées et commercialisées dans les galeries — comme si le passage de la rue [*street*] à l'urbain [*urban*] était synonyme de l'acquisition de lettres de noblesse sucseptibles de satisfaire les exigences des collectionneurs d'art.

Je prends aussi le parti d'utiliser par extension « œuvre urbaine » indifféremment pour les graffitis et interventions réalisées par des personnes, artistes ou non[82]. Dans un court texte de 1913, Marcel DUCHAMP spécule sur la possibilité de faire des œuvres non artistiques : « Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'"art" ?[83] » En ce qui concerne les pratiques urbaines, une réponse se trouverait peut-être dans le code de la propriété intellectuelle française qui précise que le droit moral est inaliénable et imprescriptible. En conséquence, toute personne réalisant un acte créatif est par défaut un auteur jouissant du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre[84]. Selon cette définition de l'auteur comme personne ne pouvant se soustraire à son droit moral, l'œuvre urbaine pourrait être comprise

---

81 *Infra*, p. 153 : II. 3. Déplacements terminologiques.

82 Ce choix terminologique prolonge la réflexion sur la possibilité d'une œuvre non-artistique formulée par la chercheuse, critique d'art et commissaire d'exposition Sophie LAPALU à propos des écritures urbaines documentées et partagées sur Facebook par l'artiste Julien CRÉPIEUX qu'il qualifie d'« œuvres anonymes ». In : LAPALU, Sophie. « Du monde de l'art au blocage du pays. Entretien avec Julien Crépieux ». *Lundimatin*. [En ligne]. 16 avril 2021 [consulté le 17 avril 2021]. Disponible sur : http://lundi.am/Du-monde-de-l-art-au-blocage-du-pays.

83 DUCHAMP, Marcel. « Spéculations ». In : *Duchamp du signe*. Paris : Flammarion, 2000 [1958]. p. 105.

84 « L'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son oeuvre. Ce droit est attaché à sa personne. Il est perpétuel, inaliénable et imprescriptible. Il est transmissible à cause de mort aux héritiers de l'auteur. L'exercice peut être conféré à un tiers en vertu de dispositions testamentaires. » Article L121-1. In : Code de la propriété intellectuelle. [En ligne]. 3 juillet 1992 [consulté le 2 avril 2021]. Disponible sur : http://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006278891/.

comme une médiation entre l'ouvrage non artistique et l'œuvre de l'esprit dans la mesure où toute inscription anonyme dans l'espace urbain peut, jusqu'à preuve du contraire, être réalisée par un artiste ou non.

Autant que faire se peut, je précise le pays d'origine des auteurs et des villes ; lorsqu'il n'en est pas fait mention, les auteurs sont par défaut français et les villes situées en France.

Sauf mention exceptionnelle, je suis l'auteur des transcriptions et des traductions.

I

40 **Récit d'expérience I**
« Le graffiti comme carte psychogéographique » :
vers un champ de recherche international
[rencontres]

41 *Entrée visuelle*
44 Jeu contre aliénation
46 Territoire et expérience
49 Processus et document
52 Bricolage et appropriation
54 Découvrir et montrer

57 **I. 1. Structuration d'une création-recherche en art urbain**

58 Pensée en acte : création et recherche intriquées
63 L'art urbain comme pratique de désœuvrement
66 Pouvoir destituant et enjeux de recherche

77 **I.2. Formats de création-recherche et méthode d'écritures**

79 L'iconographie comme base de données
81 De l'archive au corpus
85 Formats de création-recherche
95 Processus de création-recherche

Récit d'expérience I

« Le graffiti comme carte psycho-géographique » : vers un champ de recherche international [rencontres]



« Tobias BARENTHIN LINDBLAD présente sa cartographie de l'expérience urbaine de Stockholm au prisme du graffiti dans les années 1980 ». In : « Le graffiti comme carte psychogéographique. La nouvelle intervention urbaine en Europe ». 22–26 août 2011. Université internationale Menéndez Palayo, Santander (ES). (photographie : Mathieu TREMBLIN)

Du 22 au 26 août 2011 se déroule à l'Université internationale Menéndez Palayo, située dans le Palais de la Magdalena à Santander en Espagne, un séminaire intitulé « Le graffiti comme carte psychogéographique. La nouvelle intervention urbaine en Europe » ☞ **ICO 39**. Dirigé par Javier ABARCA, auteur du blog *Urbanario*[1], artiste, chercheur et enseignant des pratiques artistiques urbaines ☞ **ICO 40**, ce séminaire estival regroupe des artistes urbains européens dont le champ de pratique oscille entre graffiti et art contemporain. En regard d'autres séminaires de recherche universitaire organisés dans la décennie précédente[2], celui-ci présente la particularité de privilégier la parole d'acteurs qui articulent création et réflexion en prise avec le terrain de la pratique, de sa documentation et de sa diffusion. Ces acteurs sont conviés parce qu'ils manifestent tous un attachement singulier à la transmission par le récit et la publication de leurs expériences, informées par l'approche psychogéographique de la ville de L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE.

Chaque journée se répartit en deux temps : une matinée de conférences et d'échanges ; un après-midi de workshop et d'exploration urbaine entre séminaristes guidés par Javier ABARCA à la découverte de la ville ☞ **ICO 41**, avec l'idée d'aller sur le terrain observer et vérifier les divers aspects du graffiti évoqués par les conférenciers. Parmi les séminaristes, on trouve des étudiants et des professeurs en école d'art, des architectes, des avocats, des sociologues, des travailleurs sociaux, des responsables d'association. Une vingtaine de personnalités composent une audience polyglotte de curieux et d'amateurs de cultures urbaines désireux d'en savoir plus sur ce qui se cache derrière la simple inscription cryptique du blaze. Parmi les intervenants, on trouve l'allemand performeur Matthias WERMKE[3], du duo WERMKE / LEINKAUF[4] qu'il forme avec Mischa LEINKAUF[5], les suédois AKAY et ADAMS[6], ainsi que l'éditeur Tobias BARENTHIN LINDBLAD de Dokument Press, enfin, le duo français LES FRÈRES RIPOULAIN *alias* David RENAULT et moi.

---

1 Voir : http://urbanario.es/en/ [consulté le 12 juin 2020].

2 Dans la construction de journées d'études, de colloques ou de séminaires au sein du champ universitaire, il est courant que les prises de position des artistes — en particulier dans le champ du graffiti — soient utilisées pour étayer ou illustrer les études des chercheurs invités. Cette mise à distance de la pratique est entretenue par une certaine rigidité des appels et des formats de communication. Elle a enjoint ces dernières années les artistes-chercheurs à adopter une posture d'entrisme en proposant par exemple des conférences performées, qui correspond à un mode d'articulation singulière entre création et réflexion dans le cadre de la communication d'une recherche universitaire en arts. Voir : CIVILISE, Anne-Marie (dir.) ; *et al*. *Patrimoine, tags & graffs dans la ville : Actes des rencontres Renaissance des cités d'Europe*. Bordeaux : CRDP d'Aquitaine, 2004, 224 p.

3 Voir : http://matthiaswermke.com/ [consulté le 12 juin 2020].

4 Voir : http://www.wermke-leinkauf.com/ [consulté le 12 juin 2020].

5 Voir : http://www.instagram.com/mischaleinkauf/ [consulté le 12 juin 2020].

6 Voir : http://www.urban-art.info/englisch/artists/bruecken/adams/Biography/index.html [consulté le 12 juin 2020].

Ce groupe d'acteurs singuliers ☞ **ICO 42** a en commun un bon *background* graffiti et des démarches artistiques inscrites dans la continuité de leur expérience de *writers*. Ils partagent une exigence commune sur la question de l'activisme et de la documentation : rester ancré dans le réel.

Voici quelques notes et paroles rapportées issues des temps d'échanges lors des conférences, des marches ou des repas avec les intervenants et les participants au séminaire, que j'ai recueilli lors de ces cinq jours de séminaire et organisé en cinq entrées : « jeu contre aliénation » ; « territoire et expérience » ; « processus et document » ; « bricolage et appropriation » ; « découvrir et montrer ».

Jeu contre aliénation

Javier ABARCA introduit le séminaire en développant le rapprochement incongru qu'il opère entre les théories des SITUATIONNISTES, la critique de la Société du spectacle et la psychogéographie d'une part et l'expérience graffitique, de l'action à la documentation d'autre part.

Le rapprochement entre cette théorie radicale d'un groupe de penseurs et d'artistes des années 1960 et la pratique graphique marginale des adolescents premiers *writers* de New York ou Philadelphie serait probablement perçu comme un crime de lèse-majesté en France.

Et pourtant, on peut trouver des accointances entre la critique de la société de consommation par Guy Ernest DEBORD et ces comportements subversifs ou insurrectionnels dans la ville qui répondent à l'aliénation par le jeu.

« Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation[7]. » Le spectacle agit comme un filtre. Dans une société médiatique, la dimension aliénante du système s'incarne dans le fait que chaque expérience, aussi intime soit-elle, souffre d'un détachement. L'homme ne pense plus son rapport au monde à partir de son vécu personnel, mais à partir des codes et des conventions que le capitalisme lui impose.

ABARCA étaye par quelques exemples. La gentrification, ce phénomène urbanistique d'embourgeoisement qui muséifie les quartiers populaires, c'est le spectacle appliqué à la ville. La démonstration de graff sur une cimaise dans un festival, c'est le spectacle appliqué au graffiti ; l'acte graffitique soustrait à l'expérience urbaine, en somme une nature morte de graffiti. Tout ce qui fait la singularité de la démarche est réduit à un exercice de style graphique, où c'est la discipline, au sens militaire du terme, qui prime.

La théorie de la dérive et le concept de psychogéographie, ensuite, se posent pour le marcheur comme l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, et s'opposent en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade.

> La psychogéographie se proposerait l'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus[8].

---

7 DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1992 [1967], p. 15.

8 DEBORD, Guy. « Introduction à une critique de la géographie urbaine ». In : *Les lèvres nues*.

Le graffiti semble être une mise en œuvre spontanée, simple et ludique des principes qu'elles énoncent : jeu, dérive, détournement. Mais là où la dimension politique de l'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE est équivoque et programmatique, dans le graffiti elle surgit au corps défendant de celui qui s'y adonne, et l'expérience graffitique modifie en profondeur le système de valeurs du *writer* qu'il le veuille ou non.

Pour Javier ABARCA, le graffiti est action et représentation et en ce sens il est une grille de lecture idéale pour analyser la ville vécue, du fait des mélanges culturels et disciplinaires dont il est le fort. En tant que motif pour parcourir l'espace urbain (trouver le *spot*), il initie une expérience inédite de la ville. En tant que motif visuel (photographier sa pièce), il construit un regard transgressif sur l'espace urbain. Le graffiti bouleverse la lecture convenue de la ville normée conçue par les urbanistes, une ville idéalement mue par le fonctionnalisme et qui rejette toute forme de vacance. Dans cet imaginaire strié, dont le Paris haussmannien est le meilleur exemple, il n'y pas de place pour l'usager. Certes, « il y a une terrasse, mais il n'y a pas d'ombre[9] ». Ainsi le graffiti est une réponse de l'usager, parmi d'autres formes de **désaménagements*** et d'activismes, certaines communautaires d'autres politiques, pour se réapproprier la ville.

Je propose avec l'intervention *Hypertag*[10] ☞ **ICO 43** une approche du graffiti comme filigrane de la ville vécue. Celui qui est capable de décrypter les calligraphies des tags a la possibilité de pister chaque *writer* et de découvrir ainsi autant de parcours intimes et digressifs qui se jouent des réseaux de circulation pensés par les aménageurs. À l'échelle des murs « ce n'est pas le territoire qui appartient au *writer*, mais ses graffitis qui appartiennent au territoire ». Regardant une photographie sans légende de ville graffitée, l'*aficionado* est susceptible d'identifier précisément la date et le lieu de la prise de vue à partir des informations graphologiques, pseudonymes, emplacements, outils et styles que réservent les tags.

1955, n° 6.

9 Dans ce récit d'expérience, toutes les citations non référencées en note de bas de page sont des paroles rapportées issues des présentations orales des intervenants que je transcris.

10 Cette intervention a donné lieu à un site web et trois interventions urbaines à Strasbourg en 2011, Arles en 2012 et Stavanger en 2014. Voir : http://www.hypertag.cc ; http://www.demodetouslesjours.eu/tag/hypertag [consultés le 2 avril 2021].

Territoire et expérience

Javier ABARCA présente le concept de *tiers paysage* du philosophe Gilles CLÉMENT[11] pour parler du terrain vague, de la friche et des autres délaissés urbains comme des espaces ressources pour l'imaginaire. « Le terme de tiers paysage ne se réfère pas au tiers-monde mais au tiers état. Il renvoie au mot de l'Abbé SIÉYÈS : "Qu'est-ce que le Tiers-État ? Tout. Qu'a-t-il été jusqu'à présent dans l'ordre politique ? Rien. Que demande-t-il ? À y devenir quelque chose.[12]" » En somme, ce tiers paysage est le lieu privilégié de la nature urbaine, un envers urbanistique susceptible d'amener les architectes et aménageurs à penser une ville du lâcher-prise, du potentiel plutôt que du tout fonctionnel, qui prend en considération la pratique du territoire par les usagers comme mode de développement.

Tobias BARENTHIN LINDBLAD cartographie la ville de Stockholm où il a grandi, cernant ses terrains de jeux, ses zones d'activités et de loisirs, ses parcours d'enfant ou d'adolescent ☞ **ICO 44** :

> 1. C'est ici que j'ai pris la plupart de mes premières photos de graffiti. J'avais repéré les pièces en allant skater durant l'hiver 1984, quand les premiers graffs sont apparus.
>
> 2. C'est un viaduc au-dessous duquel passent les trains et les voies piétonnes étaient recouvertes de tags et de graffs à l'arrache. Je venais ici une fois par semaine pour jouer du cor français. Et regarder les graffs.
>
> 3. Les tunnels merveilleux des MRAC et TSC ***crew****. REAL MAGIC ART et TOTALIZERS OF SUBCONCIOUS CREATIONS étaient deux crews très talentueux dans la zone de Solna. Les TSC étaient plutôt artistiques tandis que les MRAC étaient actifs sur les lignes de métro locales.
>
> 4. À partir du moment où je suis devenu un peu plus âgé (quatorze ans) j'ai commencé à emprunter les lignes ici. D'abord pour prendre des photos, puis un an plus tard, pour peindre des dessus aussi. AKAY avait quelques pièces impressionnantes là.
>
> 5. AKAY-LANDIA avec des pièces comme MIDNIGHT MADNESS, RENEGADE et l'AKNE de cinq mètres, en face d'un énorme dépôt de trains de fret.

---

11 CLÉMENT, Gilles. *Manifeste pour le Tiers Paysage*. Paris : Sujet / Objet, 2004, 70 p.

12 Abbé SIÉYÈS. *Qu'est-ce que le Tiers-État ?* Janvier 1789.

6. Des endroits comme ça, un peu cachés, étaient considérés comme des lieux pour les débutants jusqu'à des *writers* expérimentés s'y rendent et mettent tout le monde à l'amende ! Ce sont AKAY, NEWS, WEIRD et pleins d'autres qui ont recouvert le chantier de l'autoroute. À ce moment-là, ils construisaient quatre mille appartements sur toute la zone.

7. Voir 6. Il y avait là très tôt un graff en ***outline**** que j'ai découvert alors que les pièces et les tags étaient très concentrés le long des lignes.

8. Des piliers sous une autoroute avec un graff épique stylé « hip-hop » qui me laissait bouche bée. Un de ces endroits auquel je ne savais pas comment accéder, jusqu'à ce que j'essaie, ce n'était pas facile d'y entrer parce qu'il était coincé entre plusieurs voies rapides.

9-10. AKAY contrôlait complètement ces murs. Avec quelques pièces anciennes de 1986 à l'été 1988, c'était tout simplement magnifique.

11. La station de train de Karlberg. Un grand classique avec un paquet de bonnes productions au cours des années, mais aussi la station idéale pour « bomber » en banlieue. Et l'endroit où je suis allé avec mon premier rouleau de film photographique, qui malheureusement n'avait pas été mis correctement. Je n'ai pas donc pas de traces de cette session du printemps 1987, juste avant que les trains ne soient nettoyés pour la première fois : il y avait pourtant des pièces incroyables.

Ces parcours déterminent son introduction à la scène graffiti et son désir d'en faire partie d'une manière ou d'une autre à une époque où Stockholm n'est pas encore aseptisée — la municipalité poursuivant depuis plusieurs années l'objectif d'être la ville la plus propre au monde. En vingt ans, il a réalisé avec l'équipe éditoriale de Dokument Press et du célèbre magazine graffiti *UP (*pour *Undergound Production*), un archivage de graffitis et de démarches singulières de *writers* et d'artistes de Stockolm, de Suède et d'ailleurs, donnant une part belle à la photographie et au texte et se refusant à l'accumulation mutique de vignettes symptomatiques des fanzines et magazines des années 1990. Il insiste : « Cent mots racontent plus qu'une image ». Ce n'est pas parce que le graffiti est une pratique graphique que son histoire peut être conservée uniquement avec des images. Il est essentiel de livrer le contexte de production et de réception des pièces, pour restituer le côté aventureux de l'action qui donne au graffiti toute sa saveur.

ADAMS explique comment il en est venu à construire avec ITSO des cabanes dissimulées dans la ville ; comment ils allaient au début guetter les trains sur le bord de la voie ; comment, pour être plus réactifs, ils ont construit un abri au milieu

d'un *no man's land* pour parer au climat rigoureux ; comment ils ont fini par passer plus de temps à améliorer l'abri qu'à aller peindre des trains ; comment, enfin, cette cabane a fini par avoir sa vie propre ☞ **ICO 45**, quand ils n'étaient pas là et pourquoi ils ont eu envie d'en construire d'autres ailleurs.
Il évoque le jeu du chat et de la souris avec la brigade privée de lutte anti-graffiti, qui l'amène à redoubler d'ingéniosité pour échapper à sa surveillance zélée et rendre ses cachettes inaccessibles. Mais aussi, le temps investi, parfois plusieurs années, pour garantir un espace de repli et, à l'instar d'un ermite, pouvoir s'extraire du quotidien s'offrir un temps pour « réaliser la séparation hypothétique du spectacle et de la "vraie" vie ».

Processus et document

AKAY parle de la documentation. « À un moment, si on souhaite vraiment donner à voir le processus, il faut faire les choses pour la caméra » ☞ **ICO 46**. Cela induit un sérieux renversement en regard de l'investissement entropique que suppose le graffiti. Mais le témoignage qui emprunte son style au reportage, s'il participe à la construction mythique d'un *writer*, esquive néanmoins le travail de repérage et de préparation en préambule de chaque action, évacue tout simplement les temps faibles : « ces bons moments (toujours différents) qui restent, plus que les graffitis (toujours les mêmes) qui se répètent avec le temps » et dont les photographies ne sont que les reliques. Sortie des conventions de la peinture à l'aérosol, l'expérience devient plus importante que le résultat.

Je me questionne sur ce rapport entre action et représentation, l'idée de faire pour la caméra, et évoque cette peur à l'arrivée de l'Internet pour les vieilles générations qui a changé la donne concernant la reconnaissance dans la scène par un public plus large.

> Autant il semble légitime s'inquiéter de la surreprésentation de certains *writers* sur les blogs en regard de leur présence sur le terrain, autant ce qui est vraiment à craindre, ce n'est pas le phénomène de communication lui-même — l'ancienne mouture des fanzines et magazines destinés à un réseau d'initiés avait aussi ses écueils, notamment en France où la scène graffiti française était complètement phagocytée par la scène graffiti parisienne, — c'est que l'omniprésence sur les blogs ne finisse vraiment par surpasser la présence réelle de graffiti dans la ville, à force de politique de pénalisation et de nettoyage accrue.
>
> En outre, un élément à ne pas négliger avec l'arrivée du web, c'est que cet un espace de liberté permet de sortir de la logique de surenchère spectaculaire du *The Bigger The Better* et de donner une lisibilité à des démarches plus fines et moins répétitives, qui ne peuvent se résumer la photographie unique, cadrée serrée sur le mur graffé, faisant complètement fie du contexte.

« Les initiés ont coutume de dire que derrière chaque graffiti il y a une histoire. Vous commencez à vous intéresser au graffiti, à pratiquer. Vous rencontrez d'autres *writers* et vous partagez histoires personnelles et légendes urbaines » explique Tobias BARENTHIN LINDBLAD. « Chaque *writer* fait son propre chemin dans la ville. Chercher leurs traces et les suivre vous donne des informations sur la manière dont la ville peut être abordée différemment ».

Nous (LES FRÈRES RIPOULAIN) complétons : même si un *writer* arrête de peindre pour se consacrer à d'autres formes, il y aura toujours des choses qui dépasseront l'intention initiale. Il y a une petite histoire derrière chaque action urbaine, en dehors de son discours propre, et cela même si cette action est censée donner une visibilité au processus, justement. Donner à voir le processus créatif est un processus de travail en soi. « Cela est lié au fait d'agir sur un territoire, le génie du lieu vous rend toujours la pareille. Une part de l'action et de l'expérience échappera toujours à la représentation. »

AKAY illustre cette part cachée de l'expérience par une anecdote absurde survenue lors du Fame Festival[13] qui se déroule dans la petite ville de Grottagli en Italie, dans la province de Tarente dans la région des Pouilles. Il avait entrepris une série d'interventions en collaboration avec Brad DOWNEY et tous deux rencontraient des difficultés à se faire comprendre à cause d'un quiproquo de traduction. La situation survenue durant la mise en œuvre d'une action débordait leur intention première, bien qu'elle ne soit pas pour autant lisible dans le résultat documenté :

> Dans les ruelles de Grottagli, nous avions repéré un passage étroit qui se prêtait bien à faire une installation. Les maisons adjacentes avaient toutes un balai posé à l'entrée, et nous avions envie de faire une sorte de barrière avec. Comme je ne suis pas très sociable, c'est Brad qui se charge d'aller demander à chacun des habitants du voisinage leur balai. En italien, « balai » se dit « *scopa* ». Brad commence à faire le tour et, plein d'entrain, arrive devant chaque porte, sonne et dit « *scopa scopa* » à son interlocuteur. Étrangement, les voisins ne semblent pas très conciliants. Alors que Brad s'apprête à lâcher un nième « *scopa scopa* » à une femme enceinte, Angelo MILANO l'organisateur du festival arrive paniqué et nous explique que « *scopa* » veut certes dire balai en italien, mais que la répétition « *scopa scopa* » peut renvoyer à « *scopare* » qui veut dire quelque chose de totalement différent, comme « voulez-vous coucher avec moi » en argot. ☞ **ICO 47**

ADAMS considère la documentation comme un moyen de montrer les enjeux cachés du travail. Mais l'autoproduction de la documentation rajoute le labeur de la fabrication de l'archive à celui de l'action elle-même. L'archive devient la raison d'être du projet, composante essentielle et chronophage. Pour *Kingsize* au début des années 2000, un projet collaboratif où il conviait des tagueurs à utiliser un marqueur géant de sa confection ☞ **ICO 48**, ADAMS a dû aller photographier lui-même aux quatre coins du monde les participants en action, car sur la vingtaine de marqueurs envoyés aux participants, aucun d'entre eux n'avait vraiment de photographie à lui restituer.

---

13 Voir : « Sites, lieux et structures identifiés ». ☞ **ANN 25**

« C'est toute la difficulté de pouvoir trouver un équilibre entre l'urgence propre à l'action et le confort nécessaire à la production d'une archive » commentons-nous. D'où la nécessité du duo ; l'un agit pendant que l'autre veille. Nous poursuivons :

> On ne peut pas être dans une posture de don de soi (agir dans la rue) et dans une posture de prédation (capturer ce qui arrive en vidéo ou en photographie) en même temps. Ce sont des rapports au monde contradictoires, même s'ils sont complémentaires.

Qui plus est, le geste de captation attire l'attention des passants alors que l'on cherche généralement à l'endormir : « Qu'est-ce qu'il est en train de photographier? ». Une action non documentée est plus facile à réaliser, mais le plaisir d'immersion disparaît (ou reste de l'ordre de l'intime). « Un tag à l'extincteur est presque autant plaisant à regarder faire qu'à réaliser » ajoute David RENAULT ☞ **ICO 49**.

Mathias WERMKE réalise avec Mischa LEINKAUF des vidéos contemplatives avec une réelle économie de moyens. Durant quatre années, ils s'introduisent illégalement dans le métro berlinois et réalisent *Zwischenzeit* ☞ **ICO 50**, une déambulation en chariot dans les réseaux ferrés, filmant une scène en travelling, nuit après nuit, plan après plan, répétant et répétant encore les prises et les parcours pour multiplier les points de vue et donner l'impression paradoxale d'une production filmique omnisciente et accentuer le sentiment de liberté et l'empathie qu'il provoque lors du visionnage de la vidéo.

> Après avoir peint des trains pendant des années, l'étape suivante c'était de devenir le train moi-même. En Europe, les métros sont directement effacés et je ne voyais pas d'enjeu à reconduire un comportement
> par nostalgie ou de déplacer d'un territoire à un autre une pratique
> comme si c'était une tradition.

Passer de la surface du train au train lui-même s'inscrit néanmoins dans le même jeu de défi lancé à soi-même : dépasser ses propres limites comme le *writer* cherche toujours à dépasser celles du support à investir. Filmer ou performer, il faut s'en donner les moyens quoiqu'il en coûte. « Il y a la dimension de spectacle comme dans le *skateboard*, une expérimentation de la ville au corps à corps qui prend son sens lorsqu'on la filme et qu'on la donne à voir pour elle-même ». La vidéo offre un temps privilégié en dehors du quotidien pour apprécier l'action au-delà de la pression, de la tension ou de la défiance à l'autorité.

Bricolage et appropriation

Le graffiti invite toujours à la recherche de solution. Bricoler une perche assez longue pour atteindre le haut du mur. Trouver une manière pour avoir de la peinture à l'œil en allant à la rencontre des entreprises de peinture en bâtiment et récupérer leurs fonds de pots, *etc.* Mais les choses vont parfois vers plus de subtilité ; par exemple revêtir une combinaison de travailleur de la voirie pour tromper le badaud et agir en toute impunité. Dans la poursuite de ce jeu de détournement, nous expliquons notre utilisation du blanc de Meudon pour le projet intitulé *Blank Graffiti* ☞ **ICO 51**. Le blanc de Meudon, sorte de peinture à base de poudre de craie, sert généralement à badigeonner les vitrines lors des travaux de réfection. C'est la seule sorte de « pigment » dont l'usage n'est pas répréhensible par la loi, car il s'en va à l'eau sans détériorer le support sur lequel il est appliqué. Ainsi à l'instar des casseurs de pubs qui l'utilisent pour recouvrir des panneaux publicitaires, nous proposons aux tagueurs d'utiliser le blanc de Meudon en substitut d'encre pour pouvoir pratiquer leur sport stylistique préféré sans être inquiétés.

AKAY repense à ses années où, pionnier à Stockholm, il découvrait le graffiti, les expérimentations pour améliorer les outils, bombes de peinture et marqueurs qu'il détournait, avant que la marchandisation ne fasse disparaître toute cette part de « cuisine maison » — de la recherche et du test des peintures au mélange des encres et produits chimiques. Il décrit son enthousiasme pour de jeunes *writers* qu'il a rencontré il y a quelques années et comment il était fasciné de les voir improviser une combinaison pour pouvoir aller dans le canal poser des graffitis sous un pont. Il insiste sur le fait qu'ils ne prennent pas conscience que ce qu'il leur restera après des années, c'est un souvenir précis de ce bricolage et non des pièces qu'ils avaient posées. AKAY conclut qu'il trouve désormais plus d'intérêt à chercher des solutions à l'économie de moyens ☞ **ICO 52** qu'à arriver à ses fins, réaliser des tags ou des graffs.

Projetant des images de ses cabanes les unes après les autres ☞ **ICO 53**, ADAMS liste le matériel acheté pour l'ensemble de celles qu'il a construites : « Une boîte de clous. Tout le reste est "récupéré". [...] Ce lavabo, c'est celui des toilettes d'une station de métro ».

La part de l'invention de la matière première — invention comme on devient inventeur d'un trésor lorsqu'on le découvre — est soulevée par l'assistance. Pourquoi voler ? Par tradition ? AKAY, comme la plupart des *writers* qui font des interventions dans la ville, trouve d'abord ou le spot ou le matériel, puis se demande ce qu'il pourrait faire de plus intéressant avec.

Je complète son idée : « Avec le graffiti, on désapprend la notion de propriété, puisque chaque auteur abandonne son œuvre derrière lui, l'offre à la ville et au passant, de

sorte que sa conservation est tributaire des aléas ». Pratiquer la ville avec les moyens que la ville met à disposition, c'est aller au plus pragmatique. Pour certains *writers*, il ne s'agit pas tant de voler par défiance que par pragmatisme : c'est plus simple de prendre le matériel à proximité du lieu de l'intervention que de l'acheter et de le déplacer sur des kilomètres.

Découvrir et montrer

Dans sa pratique personnelle, David RENAULT noue un rapport particulier, affectif aux zones en friche. « En 2001, j'ai passé plusieurs jours à peindre un salle militaire intégralement en blanc, pour lui donner des allures de tombeau mystique. C'était humide, sale, jonché de déchets, particulièrement glauque. Ça sentait la mort. Mais au bout de quelques jours, je suis devenu ami avec les grosses araignées noires de jardins qui me révulsaient depuis toujours. Et je faisais attention à ne pas briser leur toile » ☞ **ICO 54**. En définitive, ce qui devient important après l'action elle-même, c'est de se figurer l'étrangeté de sa découverte pour un public non averti.

> J'aime cette idée d'une conservation de l'œuvre par son abandon. La possibilité d'altérer la lecture de l'espace par le biais d'une simple couche de peinture. Pour une série de peinture murale nommée *Horizon industriel*, je simule les bandes de sécurité de couleurs que l'on trouve dans les usines peintes à hauteur des yeux pour éviter que les ouvriers qui déplacent des charges en transpalette ne heurtent les parois. Ainsi lorsque je décline cette proposition dans un terrain vague, je soulève les ronces pour peindre derrière elles sans les salir. Puis je les remets en place afin de parfaire l'illusion. ☞ **ICO 55**

L'action urbaine apparaît comme une possibilité de territorialiser des espaces de vie neutralisés par la destruction, greffer des petites fictions au tissu urbain par le biais d'un dialogue avec l'**anarchitecture***.

ADAMS confie ses impressions en regard du périlleux déplacement des enjeux d'une œuvre dans l'espace urbain vers un espace d'exposition. Comme pour ses productions urbaines, il insiste sur l'importance de maîtriser le contexte, travailler avec des gens que l'on connaît bien et dans des lieux qui ont déjà une histoire lisible. La neutralité supposée du *white cube* peut faire tomber l'œuvre dans le simulacre. Il y a entre les espaces du dehors et du dedans, sinon un paradoxe, un changement de paradigme symptomatique : d'un côté l'entropie et la dématérialisation, de l'autre la conservation et le fétichisme.

> Qui voudrait acheter notre « installation », une reproduction du plancher de notre cabane dans le métro ☞ **ICO 56**, pour plusieurs milliers d'euros ? Certes, elle offre un très bon ancrage à notre documentation vidéo pour se projeter dans notre cabane, prendre la mesure de son exiguïté, mais il est question dans ce projet d'investir de l'énergie, et non de l'argent. Je suis un « rêveur éveillé » certes, mais je ne cherche pas à m'abstraire de la réalité du monde, j'ai les pieds sur terre.

En appendice, il pointe l'idée d'être spectateur par coïncidence dans la ville comme un élément clé : le fait d'avoir des attentes dans un espace consacré change la perception du travail et rompt avec le quotidien, tandis que l'œuvre en situation s'inscrit dans la vie de tous les jours avec autrement d'intensité.

Tobias BARENTHIN LINDBLAD conclut le cycle de conférences en déjouant deux lieux communs véhiculés sur la ville, le graffiti et l'art en général.

La question du gribouillage, selon laquelle les graffs sont beaux pour le néophyte parce qu'ils sont lisibles et les tags sont « moches » parce qu'ils ne le sont pas : à l'occasion d'ateliers, lorsque les participants lui disent à propos du tag qu' « un enfant de cinq ans peut faire la même chose », BARENTHIN LINDBLAD confie à chacun un marqueur et leur propose d'expérimenter une calligraphie de leur prénom et de la répéter jusqu'à la maîtriser, *etc.* La confrontation à la pratique suffit à déjouer les préjugés.

Il glisse sur la question de la fonction discursive souvent éludée derrière la fonction décorative et met en balance un tableau figuratif d'une scène issu de la mythologie religieuse chrétienne et la *Fontaine* de Marcel DUCHAMP, un urinoir renversé signé « R. MUTT ».

> Le graff, c'est ce tableau que les gens vont juger comme artistiquement équivoque, parce que techniquement "il est bien fait". Il ressemble au réel mais il n'engendre souvent qu'une lecture au premier degré. Le tag, c'est l'urinoir de DUCHAMP. Un détournement qui nécessite de connaître les codes culturels et le contexte dont le *ready-made* se joue pour être saisi à sa juste valeur. [...] Les vues sur la place du graffiti dans la ville devraient être plus nuancées que le modèle artificiellement antithétique que dessinent les municipalités, parfois avec la complicité des *writers*. On ne devrait pas pouvoir opposer les gentils graffs aux méchants tags, ou le gentil *street art* au méchant graffiti. Les villes doivent sortir de cette perspective de tolérance zéro. Pour qu'une ville soit saine pour ses usagers, il doit y avoir une place pour le débat et le conflit dont la saleté et le vandalisme sont des expressions mises en espace.

Ce premier récit d'expériences intitulé « "Le graffiti comme carte psychogéographique" : vers un champ de recherche » fait état d'un séminaire international dirigé et organisé par l'ancien *writer* et artiste-chercheur espagnol Javier ABARCA. Le parti pris de ce séminaire est de rassembler, en lieu et place de chercheurs intervenants, des acteurs de l'art urbain. Les artistes et éditeurs conviés ont tous des pratiques affiliées à la notion de psychogéographie dont ils font le récit et l'analyse en regard de leurs propres expériences urbaines. Parmi les séminaristes qui composent l'assemblée, on trouve Pedro SOARES NEVES, chercheur portugais à l'initiative de la plateforme internationale Urban Creativity[14] dédiée au graffiti et à l'art urbain depuis 2014 à Lisbonne au Portugal. Tout au long de la semaine du séminaire sont abordées des notions clés récurrentes autour desquelles s'articule aujourd'hui la recherche académique en art urbain.

Dans un premier temps, il s'agit de revenir sur la question du lien que j'établis entre création et recherche dans le champ spécifique de l'art urbain en m'appuyant sur les textes influents de l'essayiste américain Hakim BEY. La pensée pragmatiste et libertaire qu'il formule trouve écho les prises de position du duo formé par l'artiste-chercheuse Erin MANNING et le philosophe Brian MASSUMI à partir de leur approche singulière de la recherche-création et au travers de la structure artistique qu'ils utilisent pour activer leurs expérimentations.

Dans un second temps, cette filiation me permet d'introduire les formats de création-recherche que j'ai pu développer dans mon parcours doctoral. Ces formats architecturent cette thèse et sont mis en perspective par le biais de la notion de sérendipité[15] : le hasard et la sagacité sont, dans ma création-recherche ancrée sur le terrain quotidien et urbain, des moyens primordiaux pour aborder la relation complexe entre pratique et réflexion qui se tisse à partir de l'expérience.

---

14 Voir : « Sites, lieux et structures identifiés ». ☞ **ANN 25**

15 Cette notion est développée dans : *Infra*, p. 95 : « Processus de création-recherche » In : I. 2. Formats de création-recherche et méthode d'écritures.

I. 1.
Structuration d'une création-recherche en art urbain

Pensée en acte : création et recherche intriquées

Dans l'ouvrage *Le geste mineur*, l'artiste-chercheuse Erin MANNING souligne l'attrait de la recherche-création en tant que champ :

> La définition de la recherche-création utilisée par les agences de financement canadiennes et propagée dans nombre de nos institutions voit la composante « recherche » comme un extra par rapport à la pratique artistique, accentuant ainsi ce qui est devenu connu comme la séparation entre théorie et pratique. Contrairement à cette définition, j'aimerais prendre sérieusement le fait que la recherche-création, en tant que trait d'union entre la recherche et la création, propose des formes singulières de savoir qui peuvent ne pas être intelligibles dans nos compréhensions courantes de ce à quoi le savoir devrait ressembler [...] : elle génère de nouvelles formes d'expérience, elle met en scène en tremblant une rencontre pour des pratiques disparates, elle leur donne un conduit d'expression collective, elle reconnaît en hésitant que les modalités normatives d'enquête et de confinement sont souvent incapables de déterminer sa valeur, elle génère des formes de savoir qui sont extralinguistiques, elle crée des stratégies opératoires pour un positionnement mobile qui prend en compte ces nouvelles formes de savoir, elle propose des agencements concrets pour repenser la question même de ce qui est en jeu dans la pédagogie, dans la pratique, et dans l'expérimentation collective.[16]

C'est en particulier la lecture de l'ouvrage *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-création*[17] de l'artiste Erin MANNING et du philosophe Brian MASSUMI qui sert d'égide à ma posture d'artiste-chercheur, pour un redéploiement de leur pensée dans le champ d'études des pratiques artistiques urbaines. L'objet de leur ouvrage est de tirer le fil d'une mobilité de la définition de la recherche-création « comme incarnation des techniques d'émergence » permettant de mettre à jour la propension d'une « pratique créative d'art et de conception [à inaugurer] des concepts en-train-de-se-faire[18] » de manière spéculative et pragmatique. Dans cet ouvrage, à entendre comme un « manuel d'immédiation[19] », MANNING affirme qu'une des spécificités de l'intrication entre recherche et création tient à sa dimension organique et

---

16 MANNING, Erin. *Le geste mineur*. Dijon : Les Presses du Réel, 2019, p. 48–49.

17 MANNING, Erin ; MASSUMI, Brian. *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-création*. Dijon : Les Presses du réel, 2019, 136 p.

18 *Ibid.* p. 36–37.

19 RASMI, Jacopo. Préface « Manuel d'immédiation ». In : *Ibid*. p. 7–23.

processuelle, dynamique et vivante, à l'image du SenseLab[20], la structure informelle, temporaire, nomade et collaborative qui constitue le cadre de leur pratique depuis 2004 et dont l'expérience leur sert de socle. Toute tentative de figer la recherche-création selon un canevas reconductible mettrait en péril son objet et son intérêt même — jusqu'à en faire un levier l'asservissant aux logiques néolibérales.

MANNING met en garde le lecteur contre l'idée même de « méthode » dans le champ la recherche-création :

> En travaillant comme un appareil de capture, la méthode donne à la raison sa place au soleil : elle diagnostique, elle situe, elle organise et, au final, elle enquête et juge. Les méthodes, entend-on, sont en modification permanente, et c'est sûrement le cas. Mais tout agenda reposant sur une organisation externe est encore actif dans l'exclusion, au sein des compréhensions actuelles du savoir, de processus trop inintelligibles pour être reconnus, et encore moins étudiés ou valorisés. Malgré les meilleures intentions du monde, la méthode fonctionne comme le garde-fou contre l'ineffable : si quelque chose ne peut être catégorisé, il ne peut répondre de lui-même et est mis de côté comme non pertinent. Les conséquences sont nombreuses : le savoir tend à être relégué à la sphère de la « connaissance consciente », renvoyant à l'arrière-plan la richesse du champ relationnel de l'expérience en formation ; la force de changement qui anime un processus est étouffée ; l'inquiétude qui déstabilise la pensée est renvoyée à l'arrière-plan ou complètement effacée.[21]

Ce désir de laisser le champ libre à un « chaos créatif[22] », renvoie à l'idée du « chaos-en-tant-que-devenir[23] » et à l'existence d'un point de bascule entre l'ordre, associé à la mort, et le chaos, à la vie, ☞ **ICO 57** que l'essayiste et poète américain Hakim BEY énonce en ces termes :

---

20 Voir : http://senselab.ca [consulté le 10 juin 2020].

21 MANNING, Erin. « Critique immanente 2 – de la raison ». In : *Le geste mineure. Op. cit..*, p. 56.

22 « La contrainte du chaos créatif doit déjouer les contraintes limitatives du formatage générique » ; « Le chaos, en soi, n'est jamais un objet d'expérience. Ce dont on fait l'expérience est la commotion de déterminations-à-venir rivalisant pour s'exprimer dans un champ débordant de relations potentielles. [...] Le chaos créatif est l'auto-description d'une ligne abstraite pure et simple qui s'étend de la plénitude commotionnelle d'un impossible "et si ?" jusqu'à "l'ici et maintenant" d'un événement prenant le risque de sa propre individuation singulière. » MANNING, Erin ; MASSUMI, Brian. « Proposition 13 : Se préparer au chaos » ; « Proposition 14 : Rendre les formes formatives ». In : *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-création. Op. cit.* p. 68–69.

23 BEY, Hakim. « Immédiatisme ». In : *L'Art du chaos. Stratégie du plaisir subversif*. Paris : Nautilus, 2000, p. 30.

> Le chaos, c'est la vie. Toute pagaille, toute débauche de couleur, toute urgence protoplasmique, tout mouvement est chaos. L'ordre, c'est la mort, c'est la cessation, c'est la cristallisation, c'est le silence hostile[24].

Hakim BEY a publié plusieurs textes dans les années 1990 qui ont été diffusés en copyleft dès le début d'Internet. Cette circulation de sa pensée au travers d'une série de concepts opérationnels en a fait une figure marquante de la contre-culture américaine, voire mondiale. À l'instar de la critique du spectacle par Guy DEBORD qui a nourri les conceptions politiques de plusieurs générations, la conception de l'anarchisme dit « ontologique » de BEY se veut une invitation à opposer l'**immédiatisme*** au capitalisme. Son approche « pragmatiste » trouve des ramifications et des développements multiples dans le champ des pratiques urbaines créatives, activistes et autogérées dans les années 1990. Influencé par les utopies pirates qu'il a étudiées attentivement et la pensée de John DEWEY qui met l'expérience artistique et le processus de création comme levier démocratique, il élabore notamment le concept de **zone autonome temporaire*** ou **TAZ*** qu'il décrit dans *TAZ. Zone autonome temporaire*[25] et qui a des allures de manifeste. Les praticiens de la *free party*, du *skateboard* ou du graffiti — dont je fais partie — y trouvent des éléments de pensée qui correspondent à leur expérience des friches et des marges urbaines, dans la manière de les investir et de se les approprier à des fins créatives. Il est indéniable que la génération d'artistes urbains qui ont pu émerger de ces sous-cultures a développé un rapport singulier à l'art, de sa pratique à sa diffusion que ma création-recherche s'efforce de cerner.

Comme d'autres formulations de MANNING et MASSUMI, on peut y déceler une accointance voire une imprégnation de la pensée, d'aspiration libertaire et pirate, de BEY. On peut reconnaître dans le mode d'existence informelle, relationnelle et événementielle de leur structure la mise en application du principe de la zone autonome temporaire.

À propos de la TAZ, l'auteur insiste d'ailleurs sur le fait qu'elle ne se définit pas. C'est une autre manière de dire que la circonscription d'une TAZ — c'est-à-dire le dessin de son contour matériel et psychique en tant que cadre de l'expérience — est périlleuse parce qu'elle tend à la soustraire à son caractère organique. Figée en objet à communiquer, étudier ou consommer, elle perdrait tout caractère subversif et rendrait son expérience normative.

---

24 *Ibid*.

25 BEY, Hakim. *TAZ. Zone Autonome Temporaire*. Paris : Éditions de l'Éclat, 1997, 90 p.

La zone autonome temporaire doit être « comprise dans l'action[26] » : ce principe se décline dans l'idée de MANNING et MASSUMI selon laquelle « "faire" serait déjà "penser-en-action" et la "conceptualisation" une pratique à part entière[27] », soit que la mise en œuvre et l'activation de toute forme de structure mobilisent dans le même temps une impulsion pratique et réflexive, qu'elle meut de manière synchrone le corps avec l'esprit.

Comme le souligne plus loin BEY, « la liberté est un talent psychocinétique — non une abstraction[28] ». La liberté est cette propension à déplacer sa psyché, soit à embrasser en temps réel la transformation de sa propre subjectivité, transformation impulsée par toute nouvelle expérience qui nécessite de reconfigurer sans cesse son mode relationnel à la situation et à celles et ceux qui y prennent part.

MANNING, reprenant cette propriété mouvante constitutive de la liberté vient détailler celle-ci à partir de la manière dont le sujet agit, consciemment ou non. Elle établit une continuité entre geste réflexe et geste volontaire dans laquelle le désir (ou la volonté) s'efface derrière l'affect, en ceci qu'une expression latente, non consciente, est autant une composante transformatrice dans l'expérience que l'expression consciente de son libre arbitre. La liberté est comprise comme « un processus, non un "état" — un mouvement, non une forme de maintien de l'ordre[29] » pour reprendre le développement de Hakim BEY. La tension autour de la question de cette expression du libre arbitre repose plus sur un distinguo à opérer entre la considération de l'agentivité du sujet au détriment de l'agencement qu'une situation va induire — un événement. Sera considéré comme non conscient, tout apport involontaire ayant attrait à l'automatisation, au réflexe, ce qui produira une hiérarchie entre les modalités de mouvements, au détriment les unes des autres :

> Nous sommes enclins à diviser le mouvement en deux catégories générales : les réflexes ou mouvements automatiques, d'une part, et les mouvements dirigés ou volontaires, d'autre part. On nous dit que le réflexe, qui est considéré instinctif et conséquemment moins raffiné que le mouvement volontaire, est une réponse dans *l'événement*, directe et non consciente, à une cause.[30] [...] La manière dont nous agissons est basée sur une interaction continuelle de mouvements conscients et non conscients, et le mouvement non conscient y joue un rôle vital, particulièrement pour ce qui concerne le potentiel créatif du

---

26 *Ibid.* p. 10.

27 MANNING, Erin ; MASSUMI, Brian. *Ibid.* p. 36.

28 BEY, Hakim. « Immédiatisme ». *Ibid.* p. 32.

29 BEY, Hakim. *Ibid*.

30 MANNING, Erin. « Introduction. En mode mineur ». *Ibid.* p. 34

> mouvement. […] Le mouvement volontaire, compris comme un mouvement appartenant au sujet et pleinement dirigé par lui, est, dès lors, impossible. Un tel récit […] ne peut être narré qu'après le fait. […] Je considère le mouvement comme étant *décisionnel* plutôt que volontaire, la décision n'étant pas définie ici comme externe au mouvement mais comme la coupe, dans l'événement, à travers laquelle sont fabriqués de nouvelles écologies, de nouveaux champs de relation. […] Le mouvement non conscient est décisionnel en ceci qu'il est capable d'altérer le cours de l'événement dans *l'événement*.[31]

Envisageant l'art urbain comme champ spécifique d'études, il est essentiel de considérer l'influence d'Hakim BEY sur sa structuration informelle comme une pensée en acte. Une approche du champ par la recherche-création se doit de considérer la ville comme un écosystème dans lequel diverses forces en présence — humaines et non humaines — qui génèrent un faisceau d'interaction à même de prendre part à l'expérience. De la réalisation d'un geste artistique à sa découverte, il va s'agir d'aborder sur un même plan les multiples formes d'appropriation de l'espace urbain — d'un auteur identifié ou d'anonymes tiers — avec un même intérêt, comme autant de composantes, intentionnelles ou non, intervenant dans le processus créatif et cognitif et qui influent et en déplacent l'appréciation.

31 MANNING, Erin. « Introduction. En mode mineur ». *Ibid.* p. 36–37.

L’art urbain comme pratique de désœuvrement

Ma création-recherche se développe à partir d’une approche empirique — observation et intervention sur le terrain — et relationnelle — accompagnement et transmission de et dans l’écosystème l’art urbain — qui prend comme amorce ma propre pratique artistique[32]. Elle se déploie aussi depuis la « kyrielle » de situations, de rencontres, d’échanges, de collaborations, d’invitations, de programmations, de résidences, de workshops, de publications, au sein desquelles j’ai pu expérimenter et développer des hypothèses soulevées individuellement ou collectivement tant par des artistes que des citoyens, des curateurs ou des chercheurs de manière rétroactive ou spéculative dans le cadre de ces expériences, qui esquissent autant de formes de vie, où la séparation entre art et vie — et ville — aurait disparu.

Considérant la teneur interactionnelle de l’art urbain, il m’importe dans l’analyse de prêter la même attention à toutes les manières dont ces interactions se manifestent à divers niveaux dans la ville : de l’étude à l’action, à sa documentation et à sa diffusion.

Dans une perspective urbaine, le mouvement, de l’ordre de la répétition ou de la décision, renvoie à l’idée du déplacement comme élément constitutif d’un processus de transformation[33] — de subjectivisation ou de création — et semble une notion clé pour aborder l’art urbain. À l’inverse d’une œuvre d’art contemporain exposée dans un espace dédié à l’art ou installée dans un espace urbain à l’issue d’une commande publique, où le déplacement n’est qu’un possible parmi d’autres, il est une condition immanente à l’œuvre d’art urbaine indépendante. Si les œuvres (interventions, actions, gestes) demeurent anonymes[34] pour les amateurs qui explorent la ville à

---

32 À ce titre, elle se développe dans le sillage des typologies de méthodologiques élaborées à partir de la nature du travail artistique. Voir : GOSSELIN, Pierre (éd.) ; LAURIER, Diane (éd.) ; et al. *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin universitaire, 2004, 183 p.

33 On peut notamment se référer à la question de la marche comme forme pour apprécier en quoi le fait de se déplacer dans la ville induit en soi un processus de subjectivation et de création. Voir par exemple : DAVILA, Thierry. *Marcher, créer*. *Déplacements, flâneries, dérives dans l’art de la fin du xxe siècle*. Paris : Éditions du Regard, 2003, 200 p. ; BUFFET, Laurent (dir.). *Itinérances : l’art en déplacement*. Grenoble : De l’Incidence, 2012, 216 p. ; CARERI, Francesco. *Walkscapes, La marche comme pratique esthétique*. Paris : Jacqueline Chambon ; Arles : Actes Sud, 2013, 208 p.

34 Elles sont anonymes par défaut, parce que non signées ou, pour une frange d’entre elles, parce qu’elles sont non reconnaissables en tant qu’œuvres de par leur esthétique reconduisant de manière mimétique ou accidentelle celle d’un prélèvement ou d’un phénomène urbains observé.

leur recherche, ce n'est pas dans une volonté d'effacement de l'auteur[35] mais plutôt de déplacement ; l'artiste se déplace dans la ville et les créations, qu'il abandonne derrière lui à leur devenir, égrainent les sites qu'il arpente. Elles sont vouées à une disparition inéluctable, par altération, aliénation, voire destruction, aux prises avec un écosystème urbain complexe. L'ensemble de ces transformations — action, réception, réaction — est pleinement constitutif de l'expérience de l'œuvre. Quelle que soit la posture de celui qui y prend part, il devient co-auteur en interagissant avec elle et prend part à la conversation en acte autour de son devenir. Il participe à sa requalification à de multiples niveaux : de son intégrité initiale vers un état renouvelé, autant que la dégradation de sa matérialité que dans sa transformation en image documentaire mise en circulation dans des publications ou sur les réseaux immatériels de l'Internet.

Dans le champ de l'art public indépendant, la posture de l'auteur est *sine qua non* de son désœuvrement : intervenir dans la ville sans autorisation en tant qu'auteur suppose un lâcher-prise de la paternité et du devenir de son œuvre dans son contexte physique d'existence. La condition d'existence d'une œuvre urbaine non commissionnée est son impermanence ou, pour le dire autrement, l'incertitude de sa présence ou de son intégrité dans la ville. Elle est signal faible en opposition aux signaux forts de communication institutionnelle, fonctionnelle ou commerciale. Elle appartient à un registre d'existence moindre[36], de basse tension, en opposition aux diverses formes artistiques parfois ostentatoires qui peuplent l'espace public et dont l'objet est de générer un élan d'adhésion à un double récit, à la fois artistique et politique.

Ce désœuvrement comme déterminisme de la pratique urbaine amène l'auteur à se positionner en archiviste de sa propre expérience urbaine ou sinon à organiser sa documentation et sa diffusion. Il est le détenteur et le responsable du récit autorisé de sa pratique, contrairement à l'artiste contemporain qui peut s'appuyer pour faire exister son travail sur un certain nombre de dispositifs structurels qui en assumeront la charge, s'il ne procède pas à ce travail par lui-même : les missions de diffusion, de documentation, et d'archive des œuvres présentées, tout comme leur critique et leur information à renfort de multiples supports de communication sont prises en charge par la galerie marchande ou associative, le centre d'art, le musée.

À ce laisser-faire et laisser-aller auquel il astreint son œuvre dans la ville en choisissant d'intervenir de manière indépendante, c'est-à-dire sans légitimation ou

---

35 Sur la question de l'effacement de l'auteur, voir : JOUANNAIS, Jean-Yves. *Artistes sans œuvres*. Paris : Hazan, 1998, 128 p. ; PUGNET, Natacha. *L'Effacement de l'artiste*. Bruxelles : La lettre volée, 2012, 288 p.

36 LAPOUJADE, David. *Les existences moindres*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2017, 96 p.

autorisation d'une puissance tierce, sans surveillance ni protection ou maintenance de son œuvre, l'auteur répond par une reprise en main du récit d'existence de son œuvre à travers la documentation de son processus créatif, de sa réalisation, de son évolution dans le contexte, des multiples facettes de sa réception, et *in fine* par la diffusion en ligne ou sur papier de ces traces qui viennent rattacher l'œuvre urbain à l'autorité de son auteur dans cette seconde phase. Cette phase est elle-même sujette à un horizon de désœuvrement dès lors qu'il relâche son attention : défaut de communication ou de référencement, obsolescence du site web ou du support de conservation numérique, plantage de disque dur ou d'ordinateur ; défaut de distribution, faillite de l'éditeur, destruction ou épuisement des stocks.

Ce caractère mouvant des pratiques artistiques urbaines rend les acteurs résistants, voire réticents aux logiques de structuration externes — ce qui explique, entre autres raisons, le caractère opportuniste et isolé de leur instrumentalisation et de leur récupération partielle[37]. En effet, comment instituer une forme de médiation autour d'un objet qui se soustrait de manière systémique au contrôle et à la validation d'un appareillage technique et bureaucratique, comme il se soustrait à nos regards entre son mode furtif d'apparition et son horizon de disparition inéluctable ?

37 L'instrumentalisation ou la récupération par les pouvoirs privés ou publics de l'art urbain est surtout manifeste dans l'usage du néo-muralisme à des fins d'animation, de décoration, voire de pacification dans les quartiers en cours de renouvellement urbain.

Pouvoir destituant et enjeux de recherche

Comme l'analyse Jacopo RASMI à propos du caractère temporaire et mouvant du travail de MANNING et MASSUMI : « La disparition n'est pas une menace ici, mais plutôt une liberté et une stimulation ». La disparition comme condition d'existence ouvre l'expérience à l'expérimental, c'est-à-dire met ses acteurs en capacité d'être attentifs et d'improviser, de prendre des risques et de dépasser la peur de l'échec, pour développer des modes opératoires qui ne s'épuisent pas dans la répétition, parce qu'ils intègrent les variables situationnelles et relationnelles comme constitutives. Et RASMI de poursuivre en s'appuyant sur Giorgio AGAMBEN[38] :

> Il faut penser cette précarité destituante, moins comme une force d'arrêt et de destruction, que sous l'angle d'un mouvement de propagation où répétition et différence sont alliés[39].

AGAMBEN[40] propose à cet effet de substituer au couple « production et action » celui « de l'usage et du désœuvrement » pour provoquer un basculement de stratégie politique. Cette condition précaire est liée à une forme de pouvoir destituant[41]. Elle servirait de point de départ pour un réagencement de notre rapport aux modes de gouvernance, au pouvoir et au peuple dans la société.

Le champ de l'art urbain peine à se doter d'une forme d'institution à une autre

---

38 Il s'appuie sur la notion de « puissance destituante » abordée dans l'épilogue « Pour une théorie de la puissance destituante ». In : AGAMBEN, Giorgio. *L'usage des corps : Homo Sacer, IV, 2*. Paris : Seuil, 2015, p. 290–306.

39 RASMI, Jacopo. Préface « Manuel d'immédiation ». In : *Op. cit*. p. 13.

40 « Et si on met au centre de la politique non plus la *poiesis* et la *praxis*, c'est-à-dire la production et l'action mais l'usage et le désœuvrement, alors tout change dans la stratégie politique. » In : AGAMBEN, Giorgio. « Vers une théorie de la puissance destituante ». *Lundimatin*. [En ligne]. 25 janvier 2016 [consulté le 3 juillet 2020]. Disponible sur : http://lundi.am/vers-une-theorie-de-la-puissance-destituante-Par-Giorgio-Agamben.

41 « Tout pouvoir constitué présuppose à l'origine un pouvoir constituant qui, par un processus prenant d'ordinaire la forme d'une révolution, lui donne et lui garantit l'existence. [...] Si aujourd'hui le problème ontologique fondamental n'est pas l'œuvre, mais le désoeuvrement, [...] l'accès à une figure différente de la politique ne pourra alors avoir la forme d'un pouvoir constituant, mais plutôt celle de quelque chose que nous pouvons provisoirement appeler "puissance destituante". » In : AGAMBEN, Giorgio. *L'usage des corps : Homo Sacer, IV, 2. Op. cit.* p. 293. « C'est ce qu'on a toujours vu, les révolutions se passent comme ça : on a une violence qui va constituer les droits, un nouveau droit, et après on aura un nouveau pouvoir constitué qui va se mettre en place. Tandis que si on était capable de penser un pouvoir purement destituant, pas un pouvoir mais justement je dirais pour cela une puissance purement destituante, on arriverait peut-être à briser cette dialectique entre pouvoir constituant et pouvoir constitué qui a été, comme vous le savez, la tragédie de la Révolution. » In : AGAMBEN, Giorgio. « Vers une théorie de la puissance destituante ». *Op. cit.*

échelle que celle d'un territoire donné. On peut citer quelques propositions muséales qualitatives comme le MIMA – Millennium Iconoclast Museum of Art[42] à Bruxelles, dont l'approche prend pour appui la pensée de l'essayiste Jeremy RIFKIN et le changement de paradigme qu'il décrit au tournant du millénaire avec la globalisation des usages numériques ; ou la collection d'objets anthropologiques liés au *graffiti name writing* rassemblée par la chercheuse Claire CALOGIROU à l'issue d'un travail d'enquête mené entre 2001 et 2006 et portée à l'inventaire au Mucem[43] à Marseille. Mais même lorsqu'une structure parvient à s'imposer comme interlocutrice auprès de la communauté des praticiens, elle montre souvent rapidement des limites face à l'ampleur du travail non accompli jusque-là et à accomplir encore[44].
Il existe aussi d'autres initiatives plus ambivalentes, tant sur le montage financier que sur les modes d'exposition et d'accès. Par exemple, le Street Art Museum[45] à Saint-Pétersbourg fondé en 2012 dans une partie des locaux désaffectés de l'entreprise Laminated Plastics Factory, mais dont la collection est soustraite de cette manière à l'espace public ; ou le projet Wynwood Walls – Urban Graffiti Art Museum[46] à Miami initié en 2009 par l'agent immobilier américain Tony GOLDMAN et le marchand d'art et commissaire d'exposition américain Jeffrey DEITCH qui peut être compris comme un projet-vitrine d'un quartier créatif suivant le modèle formulé par le géographe Richard FLORIDA, et dont les préceptes ont été très critiqués pour masquer un modèle de ville ségrégationniste derrière une façade créative.

Le pendant de cette difficulté pour l'art urbain à se constituer voire à s'instituer, éclairé par AGAMBEN, se révèle enthousiasmant puisque de cette

---

42 Voir : http://www.mimamuseum.eu/about/ [consulté le 8 juillet 2020].

43 Voir : http://www.mucem.org/node/43 [consulté le 8 juillet 2020].

44 L'historien de l'art franco-italien Christian OMODEO dont une part du travail de recherche porte sur la constitution des bibliothèques de graffiti et d'art urbain mentionne en juin 2020 une situation révélatrice quant à la relative vacuité de l'établissement de structures institutionnelles assumant des missions d'accompagnement de l'art urbain. En 2017, OMODEO a été sollicité par Urban Nation Museum for urban contemporary art à Berlin pour constituer à l'occasion de son inauguration une bibliothèque ouverte aux chercheurs et aux amateurs à partir du fonds d'éditions légué par la photographe américaine historique Martha COOPER qu'il complète par une sélection d'ouvrages réalisée par ses soins. En 2020, OMODEO découvre un stock de documents d'archives appartenant à l'éditeur Wedgepress autour des publications sur l'artiste urbain américain John FEKNER et propose à Urban Nation de l'accueillir dans leur fonds. La structure, qui a pourtant invité le chercheur à penser un dispositif d'accueil pour des éditions et des archives autour du travail de l'édition de l'art urbain, refuse. Cette situation paradoxale pousse OMODEO à rediriger ce fonds vers le MoMA à New York, puisque de la même façon la Bibliothèque nationale de France contactée à maintes reprises par la Fédération de l'art urbain (au sein de laquelle, il défend cette nécessité de pouvoir accueillir les archives des artistes) ne daigne pas non plus, à ce jour, se positionner sur la question de l'accueil de cette typologie de fonds.

45 Voir : http://streetartmuseum.ru/english/ [consulté le 8 juillet 2020].

46 Voir : http://thewynwoodwalls.com/overview [consulté le 8 juillet 2020].

manière la pratique et son accompagnement maintiennent le champ dans le registre de l'immanence du vivant. Plus qu'une difficulté, il s'agit peut-être même d'une impossibilité ontologique qui encourage ses acteurs à générer de nouvelles configurations et à régénérer celles existantes, sans passer par un agent ou pouvoir tiers, déjà institué et centralisant, comme le serait celui de l'art contemporain globalisé. L'intégration de l'art urbain aux structures institutionnelles dédiées à l'art contemporain semble d'ailleurs ne pouvoir se mettre en œuvre que sur le mode de la singularité ou de la contrebande. Une invitation dans un cadre artistique conventionnel (exposition, résidence, workshop, biennale) et dans un lieu dédié (galerie privée ou associative, *artist run space*, école d'art ou université, centre culturel, centre d'art, FRAC, musée) devient le levier pour faire de l'entrisme[47] et initier d'autres dynamiques de présentation[48] ou modes d'action[49], considérés comme une valeur ajoutée à la programmation de la structure, quand bien même, leur principe de création ne déroge pas à la mise en œuvre des artistes en dehors de ce contexte[50].

On peut par exemple en trouver une illustration dans l'action *Don't Worry About That Shit René* de Brad DOWNEY en 2008 ☞ **ICO 58**. L'artiste américain est invité à une exposition collective pour célébrer les soixante-quinze ans de présence à Berlin de la marque française de vêtements de sport Lacoste. Une exposition se déroule dans une de ses boutiques et DOWNEY fait valider sa proposition « *Something Outside Will Turn*

---

47 Soit d'infiltrer temporairement des espaces légitimes dans le champ de l'art contemporain pour y proposer des modes de création et d'usage des espaces spécifiques au champ de l'art urbain en vue d'influer sur les pratiques et enjeux de l'événement, voire de la structure en ce qui concerne par exemple les moyens alloués à l'accueil, à la production et à la rémunération. Voir : *Infra*, p. 108 : Récit d'expérience II. *Les Frères Ripoulain & Démo de tous les jours* : stratégie d'existence dans le champ de l'art actuel [positionnement].

48 Par exemple, à l'occasion d'un workshop, la présentation de documents de travail devient prétexte à constituer et diffuser un répertoire d'ouvrages ou de déployer temporairement une bibliothèque sur l'art urbain.

49 Nonobstant le fait qu'ils viennent rejouer des postures d'artistes existantes dans l'histoire de l'art qui ont pu feindre un format connu et accepté par une institution comme la performance pour pouvoir initier des dynamiques créatives qui faisaient bouger les lignes de ce qui est accepté ou non par la structure qui les invite. Par exemple, l'artiste espagnol Santiago SIERRA explore la mince frontière entre travail et exploitation en recourant souvent à des personnes en situation de précarité ou d'illégalité qu'il intègre dans ses performances contre quelques billets ; le statut social s'effaçant derrière leur qualité de performeurs rémunérés, la galerie ou l'institution est plus encline à jouer le jeu de l'artiste qui consiste *in fine* à interroger l'éthique de la chaîne des opérateurs qui a permis à l'œuvre d'exister (on pense notamment à la poémique autour de la ligne de 250 cm tatouée sur six personnes payées en 1999 à l'Espace Aglutinor à La Havane). Voir : http://www.santiago-sierra.com [consulté le 20 juin 2021].

50 Voir : *Infra*, p. 274. Le récit d'expérience IV. « Mons 2013, c'est local » : controverses autour de l'appropriation spontanée de l'espace public déroule justement cette infiltration, entre singularité et contrebande, de l'art urbain dans l'espace de l'art contemporain.

Green » [quelque chose dehors va devenir vert] par le curateur Willem STRATMANN — le vert étant la couleur emblème de la marque. Il met en œuvre son action et dessine grâce à un extincteur rempli de gouache verte les cent mètres de façade du centre commercial historique KaDeWe, provoquant une réaction polémique dans les médias où les interprétations fusent et dépassent le cadre même de l'exposition. Comme l'artiste le confie par la suite :

> J'ai été direct avec tout le monde. Ce n'était pas une action radicale ! Ils m'ont payé pour ce que j'ai annoncé au préalable, et c'est exactement ce que j'ai fait. La seule chose que je ne leur ai pas dit, c'est que ce serait leur bâtiment. Mais s'ils me paient pour du vandalisme, pourquoi ne serait-ce pas leur bâtiment ?[51]

Alain BIEBER commente le dénouement de l'affaire :

> Au lieu de se réjouir de l'attention médiatique qu'ils n'auraient jamais pu obtenir, Lacoste et KaDeWe ont exclu DOWNEY de l'exposition. Cela n'a bien sûr fait que déclencher un effet boomerang. « Performance artistique : le crocodile a fermé ses mâchoires » titre peu après le journal *Taz* et développe : « Au moment où le 75e anniversaire de la marque a lieu, son image terriblement bien propre sur elle pourrait s'effondrer. Et tout cela parce que Lacoste a invité les mauvais amis à sa fête d'anniversaire.[52] »

Cette propension des acteurs et actrices à préférer les agencements mouvants, nomades ou situés s'illustre dans cette urgence, toujours reconduite, à adopter un nom commun ou une terminologie pour désigner le champ[53] — autant qu'un corpus de références, un tri entre le bon grain et l'ivraie, une hiérarchie entre les amateurs et les professionnels ou les « intègres » et les « vendus » — et qui semble toujours voué à être destitué par les suivants. Une part de ma recherche consiste aussi à venir interroger voire à déconstruire l'édifice de certitudes établi, et parfois publié, par certains acteurs du champ de l'art urbain, afin d'en éclaircir la construction souvent

---

51 « *I've been straightforward to everyone. This was not a radical action! They paid me for what I wrote before, and this is exactly what they've got. The only thing I didn't tell them is that it was going to be their building. But if they pay me for vandalism, why shouldn't it be their building?* » cité par Alain BIEBER. In : DOWNEY, Brad. Site personnel de l'artiste. [En ligne] s.d. [consulté le 9 juillet 2020]. Disponible sur : http://braddowney.com/k/archive/2008/dontworry.

52 « *Instead of being pleased with the media attention they could never have gained in this dimension with the planned display window designs, Lacoste and KaDeWe excluded DOWNEY from the exhibition. This, of course, only triggered a boomerang effect. "Art Performance: The Crocodile Has Locked Its Jaws" the newspaper Taz titled shortly afterwards and wrote: "Just as the 75th birthday of the brand arrives, its terribly well-behaved image could topple. [...] And all this because Lacoste invited the wrong friends to its birthday party."* » Alain BIEBER. *Ibid*.

53 *Infra* p. 153 : II. 3. Déplacements terminologiques.

en vassalité avec d'autres nécessités tierces et instrumentales, comme celle de l'économie spéculative financière ou attentionnelle. Par exemple, il serait intéressant de comparer la sélection d'artistes d'un ouvrage comme *100 artistes de street art*[54] de l'historien de l'art Paul ARDENNE et figure identifiée dans le champ de l'art contemporain à celle d'autres auteurs, curateurs ou chercheurs issus du champ de l'art urbain, comme Alain BIEBER[55] ou Rafael SCHACTER[56]. Ces auteurs développent une approche prospective et située en connaissance de la scène et privilégient la qualité de relation entre les pratiques et les territoires pour choisir les artistes rassemblés dans leurs ouvrages respectifs[57] tandis qu'ARDENNE semble construire sa sélection sur le modèle de la tendance globale, à l'instar des ouvrages de compilation chez Taschen[58] ou d'une indexation de la sélection au classement Artfacts[59].

Depuis le début des années 2000, la prégnance mondiale du réseau Internet a ouvert la voie a des formes de rassemblements temporaires, nomades, collaboratifs des corps autour de pratiques qui assurent un *continuum* dans la vie de tous les jours, favorisant l'émergence et l'influence de phénomènes sociétaux à l'échelle mondiale — pour le moins occidentale — à la fois sociaux et créatifs.

De fait, en lieu et place d'institution, les acteurs et actrices de l'art urbain adoptent des formats de programmation temporaires et non spectaculaires qui sont propices

---

54 ARDENNE, Paul (dir.) ; MAERTENS, Marie. *100 artistes de street art*. Paris : La Martinière, 2011, 240 p. ☞ **ICO 59**

55 BIEBER, Alain ; FEIREISS, Lukas ; HÜBNER Matthias (éd.), KLANTEN Robert (éd.). *Urban Interventions – Personal Projects in Public Spaces*. Berlin : Gestalten, 2010, 287 p.

56 SCHACTER, Rafael. *The World Atlas of Graffiti and Street Art*. New Haven : Yale University Press, 2013, 400 p.

57 Je dresse un panorama des constructions des ouvrages collectifs sur l'art urbain conçu par des acteurs de la communauté. Voir : *Infra*, p. 126 : « Des années 2000 à aujourd'hui ». In : II. 1. État du champ de connaissances autour de l'art urbain.

58 La série *Art Now!* dont l'objet est de donner un aperçu du monde de l'art globalisé à travers une centaine d'entrées des artistes les plus influents : « *Think of this tome as a global go-round of the world's most influential galleries* » [Considérez ce tome comme un tour d'horizon des galeries les plus influentes du monde : si c'est brûlant dans le monde de l'art aujourd'hui, c'est dans ce livre.] Voir : http://www.taschen.com/pages/en/catalogue/art/all/04460/facts.art_now_vol_4.htm [consulté le 5 juillet 2020].

59 « *Mapping the art world. Artfacts provide collectors, artists, gallerists and educators with insights, trends and clear analysis of the ever changing art world landscape. Quality and accuracy are essential for the users of the Artfacts data.* » [Cartographier le monde de l'art. Artfacts fournit aux collectionneurs, aux artistes, aux galeristes et aux éducateurs un aperçu, des tendances et une analyse claire du paysage du monde de l'art en constante évolution. La qualité et la précision sont essentielles pour les utilisateurs des données d'Artfacts]. Voir : http://artfacts.net/ [consulté le 7 juillet 2020]. ☞ **ICO 60**

à l'enquête, à la rencontre et à l'improvisation : festival[60], résidence, workshop, programmation vidéo, salon d'édition, séminaire ou programme de recherche, *etc.* Ces formats ont tous en point commun d'articuler des temps faibles et forts (de pratique, de visite, de participation, de réflexion) à un espace, un site, un quartier, une ville, qui devient partie prenante de l'identité de l'événement et de la qualité d'accueil, mais aussi en tant que toile de fond, terreau, matériau et objet.

On peut citer les festivals exemplaires Bien Urbain[61] à Besançon ou CityLeaks[62] à Cologne qui développent d'édition en édition une itinérance de quartier en quartier, et modélisent l'occupation, l'accueil, la production, la médiation, la visite et l'implication des artistes, des habitants et des visiteurs en fonction des spécificités topographiques, urbanistiques, des rythmes des espaces publics et des partenariats mis en place en amont avec les structures déjà présentes.

Observer, accompagner, documenter, publier est une pratique urbaine en soi, qui participe de la même dynamique interactionnelle que celle que mettent en œuvre les artistes urbains et qui se déploie dans les temps faibles du quotidien en suivant les nécessités de la pratique artistique. Ce modèle informel et organique répond à celui, institutionnel, de l'ordre du temps fort et de la solennité (de l'appel à candidature au cahier des charges, de la conférence de presse à l'inauguration), qui est engagé dans le cadre des commandes d'art public traditionnelles et vient manifester physiquement et symboliquement à travers l'implantation de l'œuvre d'art public un geste de pouvoir politique sur la place publique, qui fait écho aux moyens techniques et financiers ainsi qu'aux modes de gouvernance qu'elle mobilise et implique.

L'horizon entropique de l'art urbain est l'embrayeur même de sa vitalité. Il induit une perméabilité entre l'expérience de terrain et la dynamique de recherche. Il les rend plus que complémentaires, interdépendants. On ne peut pas en parler sans en faire

---

60 Contrairement aux formats de festival de musiques actuelles ou d'arts vivants dont la temporalité est condensée et consiste en une succession de formes préexistantes, le festival devient la temporalité d'expérimentation du territoire pour les artistes invités. Les interventions produites dans ce cadre adviennent selon leur propre calendrier et le rôle de la structure consiste à accompagner leur mise en œuvre et leur existence, selon sa temporalité propre, en diversifiant et en multipliant les formes de documentation, communication ou de visite en fonction des typologies de gestes artistiques adoptées par les invités.

61 L'association Juste Ici développe aussi un programme de résidences et d'ateliers dans le champ scolaire et social en miroir du festival, qui vient nourrir la programmation et l'ancrer dans une dynamique locale. Voir : http://bien-urbain.fr/ [consulté le 7 juillet 2020]. Voir : « Sites, lieux et structures identifiés ». ☞ **ANN 25**

62 L'association artrmx e.V. développe elle aussi un programme de résidences de recherche dans le champ social et citoyen en miroir du festival, qui vient nourrir la programmation et l'ancrer dans une dynamique urbanistique. Voir : http://cityleaks-festival.de/ [consulté le 7 juillet 2020]. Voir : « Sites, lieux et structures identifiés ». ☞ **ANN 25**

l'expérience, sans se déplacer, autrement dit sans y prendre part, et sans impliquer sa responsabilité en tant que citoyen, quand cela est nécessaire, en passant outre les conventions et législations en vigueur dans la ville. Parce que si le déplacement n'a pas lieu, il n'y a pas de sujet parce qu'il n'y a pas de données.

Artiste ou chercheur, artiste et chercheur, la recherche en art urbain n'a d'autres perspectives de développement que celle de l'observation participante. Elle produit un effet de symétrie entre le sujet observé et le sujet observant : il faut pénétrer dans des endroits interdits pour procéder à l'enquête, se constituer en complice pour suivre au plus près le processus de création, s'improviser *middleman* [agent intermédiaire] pour faire soutenir l'intervention face aux sceptiques (passants, agents de sécurité, propriétaires ou police).

Les démarches de recherche de l'anthropologue anglais Rafael SCHACTER ou de la chercheuse allemande en *cultural studies* Margrit MIEBACH[63] en témoignent ; l'un et l'autre accompagnent les artistes dont ils étudient la pratique, quitte à se retrouver complices de leur forfait, en tant que témoin, mais aussi parfois en tant qu'assistant[64]. Cette dynamique influe sur la conception même des cadres d'accueil et de programmation susmentionnés, puisque ces mêmes chercheurs, dans la continuité de leur activité, vont ensuite organiser des programmations d'intervention urbaine qui les amènent à aménager et assumer des « zones grises » pour la mise en œuvre non commanditée et non autorisée de certaines interventions des artistes qu'ils invitent — ce qui n'est pas sans mettre en péril les partenariats avec les structures publiques ou privées avec lesquelles ils travaillent[65].

---

63 Margrit MIEBACH suit un parcours doctoral depuis 2017 autour de la question de l'intervention artistique urbaine et de la production de l'espace sous la direction de Reinhold GÖRLING dans le département Media and Cultural Studies de l'Université Heinrich-Heine à Düsseldorf (DE).

64 Pendant trois mois en 2007 puis pendant dix-huit mois entre 2008 et 2010, Rafael SCHACTER vit avec les membres du studio Noviciado Nueve à Madrid et accompagne dans toutes leurs interventions les artistes qui en font partie (ELTONO, SPOK, NANO4814, 3TTMAN, REMED, NURIA, SIXE, *etc.*). Quant à Margrit MIEBACH, elle accompagne régulièrement depuis 2017 des artistes urbains européens sur plusieurs jours afin d'observer en situation leur processus de création et leur mode d'intervention dans la ville.

65 L'association Juste Ici s'est retrouvée par deux fois en porte-à-faux avec ses partenaires ces dernières années : en 2017 avec la société JCDecaux, lorsque l'artiste américain Jordan SEILER organise des sessions collectives d'***adbusting**** des panneaux publicitaires planimètres (dits « sucettes ») présents dans la ville ; puis en 2019 avec la Ville de Besançon, lorsque l'artiste française vivant à Valence (ES) Anaïs FLORIN réalise un travail documentaire autour de la contestation par les habitants contre la destruction du quartier des Vaîtes et de l'expropriation des activités de maraîchage au profit d'un projet urbanistique d'écoquartier mis en œuvre par la Ville de Besançon et la société Territoire 25 (Entreprise Publique Locale). Ce travail est rendu notamment lisible à travers une série de panneaux publicitaires planimètres investis avec des affiches en *adbusting*.

Cette prise de risque ou cette mise en crise du format de programmation et d'accueil par la pratique même correspond à la façon dont Erin MANNING et Brian MASSUMI intègrent la question du « chaos créatif » comme devant « déjouer les contraintes limitatives du formatage générique[66] ». Dans le champ de l'art urbain, quel que soit le format mis en œuvre, c'est à partir du terrain que la proposition créative et les modes d'implication des partenaires sont élaborés, de sorte que l'artiste soit plutôt dans un *exercice de liberté* que dans une situation de commande répondant à un cahier des charges artistique, social ou culturel qui émane de la structure ou d'un dispositif de financement dans lequel elle s'inscrit. Les modes d'accueil et d'accompagnement, comme ceux d'implication de participants ou co-créateurs même, sont repensés et remis en jeu à chaque nouvelle invitation pour coller au plus près du processus de création de l'artiste accueilli. De cette manière, les structures déjouent les attentes de finitude ou de spectacle que certains formats — le festival en premier lieu — peuvent motiver dans leur mode de fonctionnement conventionnel. Et elles redéploient et redéfinissent ces formats sur le principe du *work in progress*.

Pour leur part en réponse à cette puissance de destitution qui anime leur structure, Erin MANNING et Brian MASSUMI instaurent un « régime d'immédiation », « seule option soutenable [pour] l'hypothèse d'une co-implication du cérébral et de l'affectif dans le foyer environnemental de l'événement », grâce à ce qu'ils désignent comme des « techniques de relation[67] ». La condition de ce régime est de constituer ses moyens pour maintenir l'intensité propre à l'expérience grâce à ce qu'ils désignent comme des « contraintes encapacitantes[68] » à même de capturer sans la figer, donc d'activer la force génératrice qu'elle recèle lors de sa transmission. Erin MANNING détaille les qualités de cette immédiation à travers une série d'exemples dans une série d'ouvrages éponymes co-dirigée avec Anna MUNSTER et Bodil Marie STAVNING THOMSEN où :

> Les habitudes deviennent étrangement créatives, et leurs tendances plus visibles — des tendances non seulement de confirmation (le chemin habituel de la maison à l'arrêt de bus) mais aussi de déviation (l'odeur de l'arbre en fleurs qui ralentit la marche) […] qui induisent un va-et-vient entre ce qui se conforme et ce qui s'écarte. Ce qui ressort de ce processus, ce sont les pratiques et les techniques plus que les objets d'étude : ce que fait l'immédiation, c'est perturber l'idée même qu'un objet soit capable de se substituer à l'expérience. […] Il existe une myriade de façons et de modalités de médiumnité : l'art, dans ses moments les plus radicaux et affectifs, plonge dans et depuis le milieu des événements ; les constellations politiques et les assemblages sociaux, loin de fournir des

66 MANNING, Erin ; MASSUMI, Brian. *Ibid.* p. 68.

67 MANNING, Erin ; MASSUMI, Brian. *Ibid.* p. 10.

68 MANNING, Erin ; MASSUMI, Brian. *Ibid.* p. 41–47.

> formations fixes ou stables, sont au milieu de mouvements imperceptibles qui se recomposent et se décomposent. L'art qui fonctionne rend immédiat l'art au travail ; l'œuvre d'art étant devenue institutionnellement un faisceau d'habitudes dans la constellation artiste–forme d'art–galerie d'art, au sein du marché de l'art contemporain. Prendre conscience des effets des mouvements et des modulations imperceptibles qui se produisent dans le milieu signifie se connecter aux forces toujours changeantes de l'immédiation. [...] L'immédiation n'est pas une expérience, mais une entremise d'expérience qui oriente, dans le vivant, vers ce que le vivant peut être. Pensez l'immédiation comme une technique intermédiaire par laquelle on conscientise par le ressenti que ce qui fait bouger les événements n'est pas une force extérieure, pas une force humaine extérieure à l'acte, mais une écologie active. Cette écologie active est toujours plus qu'humaine, une écologie de pratiques[69].

Ce régime d'immédiation, dont l'objet et de se soustraire à la distanciation et à l'abstraction de l'expérience à laquelle confine toute forme de médiation, trouve là encore un éclairage au travers de la notion d'immédiatisme formulée par Hakim BEY, et à partir de laquelle elle semble élaborée, puisque BEY insiste justement sur cette même nécessité de privilégier le cadre de l'expérience à sa médiation, vectrice de séparation et d'aliénation. Il développe, plus qu'un régime momentané, un projet sociétal de l'ordre l'anarchisme ontologique et dont l'immédiatisme est le fer de lance. Sa nature insurrectionnelle — qui surgit et renverse un ordre établi — provient d'une « extrême conscience de l'immédiateté, de même qu'une maîtrise des moyens directs pour mettre cette conscience en pratique dans le jeu , immédiatement

---

69 « *Even habits become strangely creative, their tendencies more acutely visible—tendencies not only for confirmation (the habituated path from house to bus stop) but also for deviation (the smell of the blooming tree slowing down the walk) [...] engaging with the push and pull of what conforms and how it deviates. What stands out in this process are practices and techniques more than objects of study: what immediation does is trouble the very notion of an object's capacity to stand-in for experience. [...] There are myriad ways and modalities of middling: art, in its most radical and affective moments, plunges into and from the middle of events; political constellations and social assemblages, far from providing fixed or stable formations, are in the middle of imperceptible movements re- and decomposing. Art that works immediates the art "work," the "artwork" having become institutionally very much a bundle of habits in the artist- art form-art gallery constellation of the contemporary art market. Becoming aware of the effects of imperceptible movements and modulations taking place in the middling means to connect to the forever changing forces of immediation. [...] Immediation not as an experience of, but a withness of experience that orients, in the living, what living can be. Think immediation as the middling technique through which an awareness is felt that what moves events is not an exterior force, not a human exterior to the act, but an acting ecology. This acting ecology is always more-than human, an ecology of practices.* » MANNING, Erin ; MUNSTER, Anna ; STAVNING THOMSEN, Bodil Marie. « Twisting Into the Middle I ». In : MANNING, Erin (éd.) ; MUNSTER, Anna (éd.) ; STAVNING THOMSEN, Bodil Marie (éd.). *Immediation I*. [Édition PDF]. Londres : Open Humanities Press, 2019, p. 11. Disponible sur : http://openhumanitiespress.org/books/titles/immediation [consulté le 15 juillet 2020].

(tout de suite) et immédiatement (sans médiation)[70] » ; il s'agit de repenser les modes de production et de consommation de l'art, pour favoriser sinon son dépassement, une intrication radicale des pratiques créatives dans la vie. BEY est animé par le souci d'un *continuum* selon lequel d'une situation à l'autre, d'un événement à l'autre, il faut faire *encore* mais toujours différemment pour maintenir l'énergie en circulation au sein du groupe impliqué.

> Je me concentre sur l'idée d'une praxis de la réapparition, et donc sur le problème de l'organisation. C'est une ébauche de théorie esthétique du groupe [...], en tant que jeu à l'usage des esprits libres et non comme programme d'une quelconque institution future.[71] [...] L'art véritable, c'est le jeu — et le jeu est l'expérience la plus immédiate[72]. [...] L'immédiatisme n'est pas un mouvement, au sens de programme esthétique. Il dépend de la situation, pas d'un style ou d'un contenu, ni d'un message ou d'une école de pensée.[73] [...] L'enjeu de cette activité ludique réside dans sa capacité à échapper aux paradoxes et aux contradictions du monde de l'art commercial dans lequel tous les gestes libérateurs semblent se muer en pures représentations, se reniant ainsi eux-mêmes. Nous proposons un art qui soit immédiatement présent en vertu du fait qu'il ne peut exister qu'en notre présence.[74]

Ce régime d'immédiation déroulé en fil conducteur de mon approche d'artiste-chercheur en art urbain répond à une « théorie esthétique du groupe en tant que jeu à l'usage des esprits libres » ébauchée par BEY, tout en se prémunissant comme il y invite de tomber dans le piège figé de l'institution.

L'art urbain relu comme une pratique inscrite dans la pleine conscience et acceptation de son immédiatisme (de sa propension ludique, de la localisation de son adresse, de la furtivité de sa réception, de sa vocation à disparaître ou à être détruite) s'expose de fait à plusieurs périls et nécessités que vient illustrer et détailler la versatilité des postures adoptées par les acteurs. Elles relèvent autant de choix, de circonstances que d'opportunismes, à poursuivre son activité par-delà son économie précaire de financement, visibilité, de reconnaissance.

Il n'y a pas là de contradiction ou lieu d'être frustré, comme le rappelle Hakim

---

70 BEY, Hakim. « Théses sur l'immédiatisme ». *L'art du chaos. Stratégie du plaisir subversif*. Paris : Nautilus, 2000, p. 43.

71 BEY, Hakim. « Immédiatisme ». *L'art du chaos. Stratégie du plaisir subversif*. Paris : Nautilus, 2000, p. 35.

72 BEY, Hakim. « Thèses sur l'immédiatisme ». *Ibid*. p. 42.

73 *Ibid*. p. 44.

74 BEY, Hakim. « Involution ». *Ibid*. p. 66.

BEY, c'est bien le danger qui guette tout projet immédiatiste : être rattrapé par un capitalisme retardataire — c'est-à-dire de se soustraire au régime de la relation vivante pour rejoindre l'horizon spéculatif du capital, horizon mortifère de sa mise spectacle. BEY développe : « L'immédiatisme consiste à réhausser les individus en leur fournissant une matrice de l'amitié, et non à les rabaisser en sacrifiant leur être en soi à la pensée-de-groupe [...]. Ce qui doit être surmonté, ce n'est pas l'individualité en soi mais plutôt l'accoutumance à la solitude amère qui caractérise la conscience du XXe siècle[75] » — ce que Guy Ernest DEBORD appelait la séparation : la force de la société capitaliste à atomiser les individus et les valeurs de sorte qu'aucune autre forme de relation humaine ne puisse exister en dehors de la médiation du spectacle.

Cette « matrice de l'amitié », évoquée par Hakim BEY comme le pendant d'un immédiatisme en actes, est de celle qui guide ma création-recherche, autant que les pratiques de création et de recherche de mes collaborateurs et partenaires dans le champ de l'art urbain ; partage de moments de vie, d'expériences, de récits, de références, de contacts, *etc.*

Mon positionnement[76] autant que ma position[77] dans le champ déterminent un point nodal à partir duquel j'observe, j'agis et j'écris en tant qu'auteur, pris dans un faisceau de praticiens et de théoriciens qui se retrouvent sur le terrain urbain et s'instrumentalisent avec bienveillance ; ils sont enclins à repousser les limites et les certitudes de chacun à des fins expérimentales, pour voir ce qu'il est possible de mettre en place, en œuvre, en tension dans la ville, parfois jusqu'à l'échec ou tout du moins jusqu'à la prochaine tentative.

---

75 BEY, Hakim. « Immédiatisme contre capitalisme ». *Ibid*. p. 55.

76 Mon positionnement, c'est la manière dont j'essaie d'influencer sur certains déterminismes que j'ai pu observé depuis ma position. Par exemple, j'affirme un positionnement lorsque je fais le choix de ne pas transformer les images de documentation d'œuvres urbaines que je réalise en œuvre d'art (*i.e.* tirage limité) et d'en faire l'exposition et le commerce, mais que je préfère mettre en œuvre des formes de workshop ou de résidence où c'est ma présence créative qui va être rendue visible à travers mes actions et ma force de travail qui va être rémunérée.

77 Ma position, c'est celle que j'occupe de manière effective par rapport à d'autres acteurs du champ de l'art urbain. Les positions de chacun des acteurs du champ de l'art urbain sont souvent tributaires de leurs parcours et de leurs histoires de vie selon qu'ils sont nés dans telle période, tel pays, ont pratiqué à telle échelle de territoire, ont participé ou non à l'émergence de la scène locale, nationale ou internationale. Mon point de vue sur le *writing* sera toujours différent de celui d'un *writer* parisien du début des années 1990, parce que l'échelle de ville à laquelle j'ai pratiqué n'a jamais été celui d'une capitale européenne et ne disposait pas d'un réseau de transport urbain du même acabit, susceptible de me pousser à développer telle ou telle pratique. Par exemple, je ne comprendrai jamais la passion des *writers* de cette période pour les graffitis sur les métros ou les trains et qui les a poussé à développer des méthodes d'infiltration et d'intervention dignes de commandos, puisque j'ai abordé la peinture sur support roulant au début des années 2000 à travers la pratique beaucoup plus paisible et romantique du graffiti sur trains de marchandises.

I. 2.
Formats de création-re-cherche et méthode d’écritures

Aucune hiérachie mise en œuvre par un agent ou une institution extérieurs à la communauté des acteurs de l'art urbain ne saurait dessiner une ligne à même de départager amateur et professionnel, œuvre d'art et pratique créative. Si on considère ce cadre destituant dans ce qu'il a d'indépassable, on accepte aussi que l'appréciation, l'archive et l'étude de l'art urbain ne puissent être envisagées que dans leur dimension écosystémique, à partir d'un terrain, situé socialement et artistiquement : d'où je parle, qui sont les pairs, où sont les repères qui me permettent de poser une analyse ?

Je propose dans ce travail de thèse d'expérimenter une configuration possible de création-recherche susceptible de faire la médiation de cette « puissance vivante de l'immédiat sans la capturer[78] » propre au champ. Je choisis de recourir à des récits d'expériences parce qu'ils autorisent de multiples registres d'écriture et font écho aux formats de création-recherche que je mobilise. En ce sens, la création-recherche impose la structure de ma thèse et s'exprime à travers la méthodologie que je déploie.

78 MANNING, Erin ; MASSUMI, Brian. *Op. cit.* p. 15.

L’iconographie comme base de données

La réalisation et l’organisation de l’iconographie de mon travail et de mon champ de recherche sur la période des quinze dernières années m’amènent à mettre en place une véritable base de données de travaux qui recoupe celle de mes contemporains en termes de modes de pratique et d’existence.

Il est intéressant de s’arrêter sur la manière dont ma création-recherche est informée puisqu’elle fait l’objet d’un travail quotidien de veille.

D’une part, je procède à une veille urbaine qui se traduit par l’observation et la collecte de traces, de signes ou d’œuvres dans la ville lors d’arpentages situés dans le cadre de l’observation, du repérage et de la réalisation d’interventions urbaines individuelles ou collectives à diverses échelles de lieu (du local à l’international) — et de temps (de la découverte ponctuelle d’une ville à la résidence sur une période de plusieurs mois) ; une veille urbaine qui se prolonge par la rencontre des acteurs et actrices du champ — artistes, chercheurs ou structures —, à l’occasion de visites informelles ou programmées, de résidences, de festivals, d’expositions, de séminaires.

D’autre part, je procède à une veille sur le web qui se déploie tout d’abord par un suivi assidu de plusieurs blogs[79], sites web et comptes de réseaux sociaux[80] dédiés dont la plupart des artistes urbains et chercheurs en art urbain font usage pour rendre visible leur processus créatif et lisible le développement de leur recherche au jour le jour ; puis, cette veille en ligne se poursuit par une recherche ciblée des contenus sources qui peuvent être découverts çà et là au hasard des navigations et des notifications, parfois relayés par la presse numérique ou les réseaux sociaux. L’ensemble donne lieu à un archivage elliptique et polymorphe (aspirations d’articles, de pages ou de sites web, téléchargements de fichiers texte, vidéos ou images, captures d’écran ou export en PDF, reconstitutions de sites web, de blogs ou de versions de ceux-ci à partir des plateformes d’archivage en ligne suite à leur disparition ou modification) selon les types de support et les modes d’encodage numérique. Cette opération demande un suivi, une mise à jour, voire une conversion des formats de fichier à mesure de l’évolution des standards en usage, qui, entre le début des années 2000 et le milieu des années 2010, ont vu certains outils, codecs, plateformes ou logiciels populaires devenir caducs (comme la caméra Mini-DV, le

---

79 Ces blogs d’art urbain sont référencés en annexes. Voir : « Sites web, lieux et structures identifiés ». ☞ **ANN 25**. Voir aussi : « Des années 2000 à aujourd’hui ». In : *Infra*, p. 126 : II. 1. État du champ de connaissances autour de l’art urbain.

80 La plupart des sites web des artistes urbain ou des chercheurs en art urbain consultés sont référencés dans la bibliographie. Voir : « Sitographie des artistes urbains » In : *Infra*, p. 519 : « Orientations bibliographiques ».

support CD, le logiciel Macintosh iMovie) autant que certaines ressources disparaître du fait de l'obsolescence programmée ou des aléas comme la mal-fonction, la perte ou la destruction de matériel informatique[81].

Ces données produites ou collectées sont, soit organisées rigoureusement lorsqu'elles sont de premières mains parce que je suis à l'initiative ou à la source de leur compilation, soit agencées spontanément à mesure de leur accumulation et de leur sédimentation[82] ; l'ensemble donnera (ou non) lieu à un processus de mise en ligne avec des temporalités et visibilités diverses (articles sur des sites web personnels ou collectifs, envois à des blogs spécialisés, diffusion sur les réseaux sociaux).

81 L'artiste berlinois Thomas BRATZKE me confie lors d'un échange en septembre 2020 qu'il n'est plus en possession de copie haute définition de la vidéo de promotion de sa fiction d'agence immobilière *Zast Real Estate*. La seule copie restante est celle sur la plateforme Dailymotion, sa piètre qualité correspond à la compression et au format qu'autorisaient à l'époque les standards de débit Internet pour la lecture de vidéo en *streaming* lorsqu'elle a été mise en ligne en 2008.

82 Ce corpus de données tierces est rassemblé dans des dossiers numériques selon le nom de l'auteur lorsqu'il s'agit d'artiste ou de théoricien, selon des mots-clés précédés d'un signe dièse — à la manière d'un *hashtag* — lorsqu'il s'agit de notions ou de thématiques de travail transversales. Les contenus — fichiers image, audio ou vidéo, pages web, export PDF ou captures d'écran issus de sites web, d'articles en ligne voire de réseaux sociaux et autres plateformes — sont répartis à mesure de leur découverte et de leur lecture sans autre forme de hiérarchie. C'est à l'occasion d'un temps de recherche spécifique qu'une mise en forme adressée advient et que ce corpus agencé de manière « organique » trouve une structure et une communication.

De l’archive au corpus

La dénomination des œuvres — les miennes et celle de mes collaborateurs ou celles des artistes plus anciens ou contemporains — consistant en la rédaction et la reprise des légendes des documents choisis et assemblés notamment dans les planches iconographiques et les annexes fait apparaître la diversité et la multiplicité des formats de pratique artistique urbaine, autant que leurs modes d’inscription, de documentation ou d’existence dans le champ social et urbain.

La compilation et l’articulation de ces corpus est informée par des démarches similaires que j’ai eu l’opportunité de voir présentées dans divers lieux d’art et qui sont au centre des réflexions sur les pratiques artistiques contemporaines ou actuelles, informelles ou non[83].

En témoigne tout d’abord l’influence et l’intérêt renouvelé auprès de plusieurs générations d’artistes et de chercheurs pour le travail au début du XXe siècle de l’historien de l’art Aby WARBURG dont des reproductions des planches de son *Atlas mnémosyne* créé entre 1921 et 1929 étaient présentées au ZKM – Zentrum für Kunst und Medien de Karlsruhe en 2016 ☞ **ICO 61** à l’occasion du cent-cinquantième anniversaire de la naissance de son créateur. L’exposition intitulée « Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas. Reconstruction – Commentary – Revision[84] » est conçue par les allemands Roberto OHRT, historien de l’art, et Axel HEIL, artiste, selon trois approches correspondant à trois salles. La première salle introduit l’œuvre de WARBURG à travers une série de relectures d’artistes contemporains ; la seconde salle dispose en cercle des reconstitutions des planches à échelle un dont la plastique rudimentaire et dépouillée — tirages photographiques reproduisant des détails de tableaux classiques épinglés sur des planches recouvertes d’un tissu noir — leur confère un statut de documents de travail et d’études ; la dernière salle, plus confinée, renvoie à l’esthétique d’une exposition-dossier avec une scénographie muséale des images et textes en tapisserie sur lesquels viennent se poser divers documents et artefacts. L’approche anthropologique des images par WARBURG l’amène à interroger les mécanismes de la mémoire et de sa transmission, et à formuler la notion de **survivance*** comme la manifestation sous forme de traces, d’une culture dans une autre[85]. Les deux commissaires de l’exposition, à travers leur échantillonnage de mise en exposition des recherches de l’historien, transposent

---

83 Voir : « Sites, lieux et structures identifiés ». ☞ **ANN 25**

84 « Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas. Reconstruction – Commentary – Revision ». 01.09.2016–13.11.2016. ZKM, Karlsruhe (DE) – curation : Roberto OHRT ; Axel HEIL. Voir : http://zkm.de/en/event/2016/09/aby-warburg-mnemosyne-bilderatlas [consulté le 2 octobre 2020].

85 Voir : DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’Image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2002, 592 p.

l'amplitude de positionnements que cette approche singulière, organique dans le dessin de filiations iconographiques à travers les âges, les cultures et les continents a pu engendrer dans le champ des arts visuels comme dans celui de l'histoire de l'art.

Présenté en 2015–2016 au Palais de Tokyo, l'exposition collective « I ♥ JOHN GIORNO[86] » ☞ **ICO 62** curatée par l'artiste suisse Ugo RONDINONE est à la fois un hommage et une relecture de la carrière du poète et performeur John GIORNO, où RONDINONE reprend à son compte l'ambition de GIORNO d'amener la poésie sur le terrain de la culture de masse. Le foisonnement d'expérimentations de l'artiste américain est mis en résonnance avec les figures de l'*undergound* new-yorkais qu'il a côtoyé des membres de la BEAT GENERATION à Andy WARHOL, pour lequel il a joué, en tant qu'acteur principal dans le film *Sleep* en 1963. Sont aussi réactivées des œuvres historiques comme *Dial-a-poem*, un service téléphonique lancé en 1968 proposant aux personnes qui composent le numéro d'écouter des poèmes ; ou ses performances réalisées dans les rues de New York en 1969 dans le cadre des *Street Works*[87], une série de six événements dans l'espace public initiés par John PERREAULT, Marjorie STRIDER et Hannah WEINER. Le cœur de l'exposition révèle la dimension obsessionnelle et méconnue de la pratique d'archives de John GIORNO : des milliers de documents prélevés et agencés au jour le jour de 1936 à 2015 recouvrent les murs de la salle et sont en consultation sur des tables dans des classeurs ; parmi ceux-ci, on trouve des échanges épistolaires avec d'autres auteurs, des brouillons de poésie, des copies d'articles qu'il a découpées et conservées, des photographies des expositions de son travail, des tracts ou cartons d'événements auxquels il a assisté. L'ensemble vient composer un ***cut-up**** organique, à l'échelle d'une vie. Le polymorphisme de l'œuvre de John GIORNO tient à sa manière de jouer avec les poèmes comme des images dont il démultiplie les modes de circulation : « À l'ère du ***sampling****, du copier-coller, de la manipulation digitale du texte et de l'art de l'appropriation — qui trouve son apogée dans le hip-hop et l'orgie textuelle du web — le monde rattrape enfin les techniques et les styles dont GIORNO fut le pionnier il y a plusieurs décennies[88]. »

---

86 « Ugo Rondinone : I ♥ John Giorno ». 20.10.2015–09.01.2016. Palais de Tokyo, Paris (FR). Voir : http://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/ugo-rondinone-i-john-giorno [consulté le 2 octobre 2020].

87 Voir : LAPALU, Sophie. *Street Works. New York, 1969*. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 2020, p. 256.

88 BOON, Marcus. « Introduction ». In : *Subduing Demons in America, Selected Poems 1962-2007*, New York : Soft Skull Press, 2008. Cité dans le communiqué de presse de l'exposition. Disponible sur : http://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/ugo-rondinone-i-john-giorno [consulté le 2 octobre 2020].

Pensée sur une période cyclique de diffusion hebdomadaire, l'exposition-dossier « Performa Archive[89] », au centre d'art Copenhagen Contemporary en 2019 ☞ **ICO 63**, propose une sélection de vidéos de documentation de performances programmées entre 2005 et 2017 dans le cadre de la biennale de performances Performa à New York. Fondée en 2004 par la critique et historienne de l'art Roselee GOLDBERG[90], la biennale Performa se développe à partir d'une acceptation étendue de la définition de performance, en créant un trait d'union entre arts visuels performatifs, les arts vivants et les musiques actuelles, avec comme figure référente, l'artiste transdisciplinaire et pionnière new-yorkaise Laurie ANDERSON à laquelle la directrice de la structure a consacré un ouvrage[91]. La programmation se déploie pour une part conséquente sur la place publique et fait la part belle à des artistes de renom de divers champs comme la photographe franco-marocaine Yto BARRADA, le danseur chorégraphe français Jérôme BEL, le réalisateur et plasticien britannique Isaac JULIEN, le sud africain William KENTRIDGE plus connu pour son travail de dessin et d'animation ou encore le compositeur américain Arto LINDSAY. Dans le centre d'art, l'accès aux archives rejoue et déplace l'expérience de la performance vers la procuration d'une captation en temps réel multipliant les points de vue, et dont les codes correspondent plus à ceux de l'archive des pièces du spectacle vivant ou de concerts de musiques actuelles — des captations intégrales de *live*[92] montées comme des films documentaires à la discrétion des tourneurs et des directeurs de salle — qu'à ceux du document vidéo de performance voué à être présenté dans un espace d'art — tel qu'il a pu être produit à partir des années 1960. De la même façon, l'éditorialisation du vaste corpus des six cents performances programmées par GOLDBERG donne lieu à des listes de lecture journalières, répétées chaque semaine, qui reprennent les articulations de programmation que l'on peut expérimenter en tant que visiteur de la biennale. Les journées sont ponctuées de représentations uniques de différents artistes, comme dans le champ des arts plastiques ou de la musique actuelle, à l'inverse du spectacle vivant où chaque pièce est présentée plusieurs fois sur une courte période dans la même salle.

Ces trois expositions dédiées à des lectures d'archives d'horizons artistiques multiples pointent un certain nombre de notions qui vont permettre de déployer la réflexion

---

89 « Perfoma Archive. Commissions from Performa's Archives ». 20.06–10.11.2019. Copenhagen Contemporary, Copenhague (DK). Voir : http://copenhagencontemporary.org/en/performa-archive/ [consulté le 10 octobre 2020].

90 Roselee GOLDBERG est l'autrice de deux ouvrages sur l'étude de la performance : *Performance Art: From Futurism to the Present*. Londres : Thames & Hudson, 2001 [1979], 240 p. ; *Performance: Live Art since 1960*. New York : Harry N. Abrams, 1998, 240 p.

91 GOLDBERG, Roselee. *Laurie Anderson*. Londres : Thames & Hudson, 2001, 204 p.

92 Ce point témoigne de la perméabilité que l'autrice entend construire dans son approche très ouverte de la performance, qu'elle va ainsi désigner comme *Live Art* dans son livre éponyme paru en 1998 — l'expression « *Live Art* » en anglais ayant le double sens d'« art en direct » et « art vivant ».

dans le rapport tant à l'archive de mon propre travail qu'à sa mise en résonance avec celui d'autres auteurs : transdisciplinarité marquée par une perméabilité entre les rôles de créateur et d'historien et entre les champs d'exercice dédiés[93] ; structuration et articulation prépondérante par affinités électives ; processus éditorial ménageant des modes de consultation bibliographiques autant que performatifs.

93 Le texte d'intention extrait du dossier de presse de l'exposition en duo sous le pseudonyme LES FRÈRES RIPOULAIN « Megamix » aux Moyens du Bord à Morlaix, qui devait avoir lieu en avril 2020 et qui est reportée à avril 2021 à cause de la pandémie mondiale, vient pointer les liens qui se tissent entre arts visuels et musiques actuelles et la manière dont nous avons pu réinvestir ces influences dans notre travail, du fait de notre ville d'ancrage initiale, Rennes, dont la vie culturelle est rythmée par les multiples salles et festivals de musique ou de spectacle vivant. ☞ **ANN 123**

Formats de création-recherche

Cette volonté de « faire parler » des archives se retrouve dans la construction des récits d'expériences qui structurent et nourrissent l'écriture de la thèse.

Certains ont été rédigés une première fois, trouvant leur nécessité propre dans la continuité de l'expérience[94] et publiés en ligne dans la foulée[95] — puis repris et complétés *a posteriori* pour l'intégration dans ce volume —, tandis que d'autres ont été conçus pour éclairer la manière spécifique dont s'est construit mon rapport au champ professionnel des arts visuels[96] ou mon processus de création-recherche. Certains ont été pensés avec une adresse préalable, dans la perspective d'une communication[97] ou d'une publication en ligne[98] ou sur papier[99], et font appel à des longueurs, formats et registres de langage éclectiques correspondant aux espaces d'énonciation auxquels ils étaient destinés ; tandis que d'autres ont été finalisés

---

94 *Infra*, p. 432 : « De l'affichage « sauvage » à la collection en ligne, et inversement ». In : V. 2. La conservation par la collection à activer. Une partie de ce récit d'expérience retravaillé a été écrite pour la présentation de la collection *Post-Posters du* 14 mars au 7 avril 2019 au Syndicat Potentiel à Strasbourg, puis traduit en anglais et publié dans *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, volume 5, n° 1, Desire Lines: Literal paru en décembre 2019. Voir : http://sauc.website/index.php/sauc/article/view/187/135 [consulté le 11 octobre 2020].

95 *Infra*, p. 346 : Récit d'expérience V. « Public Jokes » : de la documentation diffusée à la conversation exposée [exposition-dossier]. Ce récit d'expérience a été rédigé et publié en anglais sur *Rebel:art. Connecting Art and Activism* d'Alain BIEBER, curateur de l'exposition et directeur éditorial du blog sur lequel le texte est diffusé.

96 *Infra*, p. 108 : Récit d'expérience II. *Les Frères Ripoulain* & *Démo de tous les jours* : stratégie d'existence dans le champ de l'art actuel [positionnement].

97 Voir : « Cas d'étude : Complexe bitume », journées d'études Tempêtes de cerveaux, 2015. ☞ **ANN 167**. Ce récit d'expérience a été présenté dans une première mouture sous le titre « Cas d'étude : Complexe bitume » à l'occasion des journées d'études « Tempêtes de cerveaux » organisées par l'association Juste Ici et l'Université de Franche-Comté à Besançon le 10 et 11 juin 2015.

98 *Infra*, p. 188 : Récit d'expérience III. *Matching with Art, Location & Internet* : art urbain et viralité [intervention urbaine indépendante]. Ce récit d'expérience a été publié dans le magazine culturel web *Brain* le 28 février 2019, et initialement rédigé dans la perspective de la Saint-Valentin. Voir : http://www.brain-magazine.fr/article/brainorama/51979-Matching-with-Art-Location-Internet [consulté le 10 octobre 2020]. Il a aussi été présenté dans le cadre de la journée d'études « How Not To Be Seen » le 18 avril 2019 au Syndicat Potentiel à Strasbourg organisée par Simon ZARA, artiste-chercheur et doctorant à l'Université de Lille.

99 *Supra*, p. 40 : Récit d'expérience I. « Le graffiti comme carte psychogéographique » : vers un champ de recherche international [rencontres] reprend en partie le compte rendu publié dans le magazine *Graff It !* n° 36 en octobre 2011 à l'invitation d'Olivier JACQUET, *writer* et rédacteur en chef qui avait pris connaissance du séminaire sur notre blog Mute Mutiny, hébergé par la plateforme web dédiée au graffiti et à l'art urbain *Ekosystem*.

spécifiquement pour la thèse alors qu'ils n'étaient restés qu'à l'état d'ébauche[100]. Ce corpus a fait l'objet de multiples formes de diffusion au cours de son élaboration et échantillonne en quelque sorte mon parcours doctoral, autant qu'il dessine en creux mon parcours professionnel, puisqu'il s'est constitué en réponse à diverses situations de l'activité de diffusion du chercheur en arts : appel à contributions, publication dans une édition ou une revue avec comité de lecture, communication dans le cadre d'une journée d'études, *etc.*

Ces récits, au-delà de leur forme rédactionnelle (un format en soi de ma création-recherche[101]), détaillent aussi certains formats récurrents, mais non exhaustifs, mobilisés dans ma création-recherche et précisés de manière succincte entre crochets à la suite du titre de chaque récit d'expérience. Je les reprends ici pour expliciter ce qu'ils recouvrent et ouvrir au besoin sur ceux que je n'aurai pas la possibilité d'aborder pour eux-mêmes dans ce manuscrit :

– Positionnement[102] : plus qu'un format, il s'agit d'exemplifier la façon dont les choix artistiques et professionnels sont articulés organiquement, entre une histoire collective et des subjectivités personnelles, qui sont lisibles en tant que démarches spécifiques[103] en ce qu'elles conditionnent ou induisent des prises de position déclaratives et parfois prescriptives sur les développements de la pratique artistique, son mode d'archivage et de diffusion[104].

---

100 *Infra*, p. 274 : Récit d'expérience IV. « Mons 2013, c'est local » : controverses autour de l'appropriation spontanée de l'espace public [résidence de création urbaine]. Ce récit d'expérience avait été proposé sous forme de note d'intention, et non retenue, à l'appel à contributions pour la journée d'études « Expériences dans l'art » organisée par l'historienne de l'art Sophie LAPALU et à l'initiative de la revue *Marges* qui s'est déroulée le 20 février 2016 à l'INHA, Paris.

101 La collection *Public Domain Public*, en développement depuis 2015, a pour objet de constituer un fonds documentaire autour des pratiques artistiques d'intervention urbaine. À l'occasion d'un dépôt d'une sélection de ses archives personnelles, chaque artiste est invité à confier un ou plusieurs récits d'expériences qui vient dessiner les contours de son processus de création. Voir : http://www.publicdomainpublic.com/ [consulté le 10 février 2021].

102 *Infra*, p. 108 : Récit d'expérience II. *Les Frères Ripoulain* & *Démo de tous les jours* : stratégie d'existence dans le champ de l'art actuel [positionnement].

103 Ces positionnements des artistes urbains en général ne sont pas étudiés dans le détail, mais exemplifiés à travers les démarches polarisées d'artistes européens choisis en ce qu'ils recoupent peu ou prou celles des artistes plasticiens contemporains — puisque ce positionnement se détermine, souvent par la force des choses plutôt que par choix, à l'intersection d'une volonté artistique, de nécessités économiques personnelles et d'opportunités professionnelles. Voir : *Infra*, p. 101 : II. 1. État du champ de connaissances autour de l'art urbain.

104 On peut mentionner certaines positions équivoques et clivantes d'un artiste urbain à l'autre : utiliser ou non un pseudonyme pour communiquer sur son travail ; agir à visage découvert ou non ; intervenir avec ou sans autorisation ; répondre à des appels à projets ou des commandes publiques ou non ; intervenir de jour ou de nuit ; travailler avec ou sans assistant ; signer ou non ses œuvres urbaines ; dévoiler ou non le processus créatif dans sa démarche de documentation ;

– Arpentage[105] : de la marche exploratoire[106] à la lecture collective[107], l'arpentage de la ville ou du livre permet une expérience collective et initiatique, adressée et située, qui place au centre la rencontre et le dialogue, et peut donner lieu à la mise en commun de savoirs et d'actions.

– Collecte[108] : de l'appréhension de la ville à la recherche en art urbain, les opérations de collecte permettent de produire un ensemble de données ou de compiler un corpus de matériaux documentaires en lien avec un territoire, espace ou champ puis de créer des corpus, indexés, commentés et interprétés. Relevant de l'enquête[109] ou du prélèvement[110], ce travail préparatoire de lecture d'un contexte dans le cadre

---

exposer ou non la documentation de ses œuvres urbaines dans les espaces dédiés à l'art ; considérer ou vendre la documentation de ses œuvres urbaines en tant qu'œuvres ou non ; documenter ou diffuser ou communiquer sur ses œuvres urbaines ou non ; produire ou non des œuvres-objets en plus de sa pratique d'intervention ; *etc*.

105 Produit pour les dix ans du festival Bien Urbain, *Signes & Passages* est un petit livre à arpenter qui propose un temps de lecture dans la ville. Le corps du texte décrit un ensemble de signes et de passages, de traces et de présences prélevées, observées ou interprétées. Chaque chapitre est associé à un symbole emprunté à un site visité dont la localisation est indexée en quatrième de couverture dans la table des matières. Voir : MONTIER, Cynthia ; TREMBLIN, Mathieu. *Signes & Passages*. Besançon : Les éditions Juste Ici, 2021, 32 p. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/signes-et-passages/ [consulté le 1 juillet 2021].

106 La marche comme forme artistique est un motif récurrent de l'histoire de l'art du XXe siècle : visites des DADAÏSTES et déambulations des SURRÉALISTES dans les années 1920, dérives des membres de L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE dans les années 1960, traversées des « territoires actuels » par le collectif italien STALKER dans les années 1990, pour citer les plus influentes. Voir : DAVILA, Thierry. *Marcher, créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris : Éditions du Regard, 2003, 200 p. ; CARERI, Francesco. *Walkscapes : La marche comme pratique esthétique*. Paris : Jacqueline Chambon ; Arles : Actes Sud, 2013, 208 p.

107 L'arpentage est une méthode d'éducation populaire issue de la culture ouvrière (cercles ouvriers). Son principe consiste en des rassemblements d'individus donnant lieu une lecture collective d'un ouvrage permettant son appropriation critique pour nourrir l'articulation entre pratique et théorie. Le caractère encapacitant de cette méthode tient principalement à une articulation collective entre pratique et théorie : désacralisation de l'objet livre ; constitution d'un savoir théorique et d'une culture sur un sujet en commun ; mise en œuvre d'une dynamique de coopération et d'analyse partagée ; compréhension en actes qu'aucun savoir n'est neutre, que tout point de vue est situé.

108 Voir : « Cas d'étude : Complexe bitume », journées d'études Tempêtes de cerveaux, 2015. ☞ **ANN 167**

109 Documentations photographiques, prises de notes, récoltes de paroles, formulaires à compléter, dessins de cartographies, de cartes mentales participent à l'élaboration de protocoles d'enquêtes épistémiques ou esthétiques et permettent la collecte de données sensibles à interpréter autour de l'espace que l'on souhaite appréhender. Voir : « Si proche si loin », *Ni autochtone ni contemporain*, 2016 ; « Tentative d'épuisement du domaine Hellocourt », *Strabic*, avril 2017. ☞ **ANN 221 ; 235**

110 Le terme « prélèvement » renvoie à la collecte d'un échantillon matériel dans la cadre d'une

d'une pratique artistique urbaine trouve, entre autres, un ancrage proéminent en sociologie[111] ou en anthropologie[112]. Il permet à l'artiste qui souhaite intervenir en situation dans l'espace public d'interpeller une audience de circonstances et d'élaborer une forme pertinente et une adresse précise.

– Intervention urbaine indépendante[113] : contreforme des pratiques artistiques dites d'atelier ; à rebours des formes d'art public réalisées avec commissionnement et autorisation ; les pratiques artistiques urbaines recourent à l'espace urbain, ses places, ses interstices et ses marges, comme terrain d'expérimentation plutôt que comme espace de présentation. L'œuvre est à considérer en tant que processus

---

étude scientifique d'un terrain. Il est utilisé par les artistes de manière étendue et définie par le duo VINCENT+FERIA comme permettant de « Rendre visible, rendre lisible. Augmenter notre perception de la réalité. Répondre aux intuitions. Partager notre "mise en alerte". [...] Tout ce qui se donne et donne à voir. ». Ayant eu l'opportunité d'accompagner des scientifiques dans leur mission en Antarctique, les artistes réalisent à leur tour des prélèvements en constituant à partir d'objets ou d'images hétéroclites un corpus qui manifeste des concomitances entre son approche sensible et des problématiques sociétales. Voir : VINCENT+FERIA. « Entrée n° 4. Exposer la recherche ». In : VINCENT+FERIA. *Pôle Sud, pôle Nord, pôle théorie*. Paris : éditions Hallaca, 2014, p. 23.
La constitution de recueils textuels ou bibliographiques est manifeste d'une posture appropriationniste et propose une relecture en coupe des matériaux culturels qui s'accumulent, sédimentent et nourrissent ma création-recherche. À plusieurs reprises, j'ai réalisé divers prélèvements dans des ouvrages littéraires ou artistiques que j'ai réagencés et regroupés dans des éditions. Voir : TREMBLIN, Mathieu. « Vingt-trois prélèvements en ligne ». In : NOURY, Aurélie ; TREMBLIN, Mathieu. *Sans niveau ni mètre*. Novembre 2019, n° 52, « La copie mieux que l'original », p.4. Disponible sur : http://sites-recherche.univ-rennes2.fr/cabinet-livre-artiste/incertain-sens/CLA/PDF/journal%2052.pdf [consulté le 11 octobre 2020] ; LEVÉ, Édouard ; TREMBLIN, Mathieu. *Œuvres urbaines*. [Édition PDF]. Montbéliard : Le 19 CRAC, 2018, 24 p. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/re-oeuvres-urbaines/ [consulté le 16 juillet 2020].

111 Dans la lignée du sociologue américain Howard BECKER qui pose les bases de « l'art de l'enquête », la chercheuse en arts Aline CAILLET déroule la figure de « l'artiste-enquêteur » et les relations qui se sont tissées par des artistes au cours du XXe siècle entre l'enquête en sciences sociales et les arts plastiques. Voir : BECKER, Howard S. *Les ficelles du métier*. Paris : La Découverte, 2002, 360 p. ; CAILLET, Aline. *L'Art de l'Enquête. Savoirs Pratiques et Sciences Sociales*. Sesto San Giovanni : Mimesis, 2019, 200 p.

112 La démarche singulière et iconologique de l'historien de l'art Aby WARBURG, à la croisée de multiples champs comme l'anthropologie, la philosophie, l'histoire de l'art, la psychologie ou la psychanalyse, a servi de point de départ à de nombreux artistes pour le développement d'outils permettant l'élaboration, l'articulation et la présentation d'une connaissance construite de manière transdisciplinaire. Parmi les plus abouties, on peut citer : *l'Encyclopédie de la parole* initiée entre autres par l'auteur et metteur en scène Joris LACOSTE en 2007, une plateforme web contributive qui « explore l'oralité sous toutes ses formes » ; *Archipels.org* initiée par l'artiste Vincent CHEVILLON en 2014, une plateforme web contributive qui « présente, regroupe, organise et classe des documents de différentes natures sous forme d'Atlas ». Voir : http://encyclopediedelaparole.org/ [consulté le 11 octobre 2020] ; http://archipels.org [consulté le 11 octobre 2020].

113 *Infra*, p. 188 : Récit d'expérience III. *Matching with Art, Location & Internet* : art urbain et viralité [intervention urbaine indépendante].

plutôt qu'objet, puisque son existence et son devenir sont tributaires du contexte de sa réalisation sur lequel son auteur n'a pas plus de prise que son audience de circonstances, passé le moment de son implantation. En ce sens, l'intervention urbaine indépendante est un format des plus riches de ma création-recherche, puisqu'il se constitue souvent comme une réponse en actes à une situation urbaine observée et documentée à l'issue d'une collecte ou d'un arpentage. L'attention portée à son inscription située, à son appropriation et à sa disparition vient nourrir la pratique et la réflexion sur les modalités d'existence et les enjeux des pratiques artistiques urbaines.

– Résidence de création urbaine[114] : emboîtant le pas des formats de pratique et de réflexion à l'œuvre dans le champ de l'art actuel et de la recherche en arts, la résidence de création en contexte urbain vient englober certains des formats précités. Elle y adjoint une dimension temporelle conséquente[115], puisqu'elle permet de déplacer la vie quotidienne[116] de l'artiste sur le territoire : sur le lieu de vie et de pratique du collectif même. Les composantes de l'appréhension de la ville autant que celles de la mise en œuvre d'une action artistique s'en trouvent à la fois densifiées et modifiées, puisque transposées à diverses échelles de proximité simultanées : le dialogue avec les habitants et usagers est facilité, mais il est aussi intriqué dans des dynamiques de gouvernances plus complexes avec la structure responsable de l'invitation et les pouvoirs publics en charge de l'administration du territoire.

– Publication à emporter ou en don à l'étalage[117] : édition vouée à l'archivage et

---

114 *Infra*, p. 274 : Récit d'expérience IV. « Mons 2013, c'est local » : controverses autour de l'appropriation spontanée de l'espace public [résidence de création urbaine].

115 D'autres formats, comme le workshop, incluent des dynamiques de co-création qui se déploient sur un espace-temps plus conséquent que celui de l'intervention urbaine solitaire et indépendante. Ils demanderaient une analyse et un développement spécifique dont ce travail de thèse ne peut faire l'objet, du fait de leur promiscuité avec les *socially engaged practices* [pratiques socialement engagées] telle que les désigne Suzanne LACY. Ce point reste néanmoins un des axes de travail possibles pour la poursuite de ma création-recherche dans la mesure où la question de la co-création est récurrente dans nombre des récits d'expériences qui structurent ce manuscrit.

116 Les associations françaises L'Âge de la tortue à Rennes et Horizome à Strasbourg proposent toutes deux des programmes de résidences dont l'objet est la production de gestes créatifs et artistiques dans l'espace public en conversation avec les habitants des quartiers classés prioritaires dans lesquels leurs locaux sont installés. Elles posent toutes deux comme principe d'habiter sur le quartier pendant tout le temps où la résidence se déroule.

117 Si la publication à emporter ou en don à l'étalage ne donne pas lieu à une réflexion spécifique dans le cadre de ce travail de thèse, le recours à ce format est évoqué comme conclusion de la résidence de création urbaine « Mons 2013, c'est local ». *Infra*, p. 274 : Récit d'expérience IV « Mons 2013, c'est local » : controverses autour de l'appropriation spontanée de l'espace public [résidence

à la diffusion ou œuvre-multiple à activer, la publication à emporter ou en don à l'étalage prend la forme de livre d'artiste, d'ouvrage collectif, d'**artzine***, d'affiche, de cartographie, de carte postale, d'autocollant ou de T-shirt. Disséminée dans les espaces du quotidien, posée à l'entrée d'un espace d'art ou donnée de la main à la main, elle rejoue sur un coin de comptoir ☞ **ICO 64** la rencontre accidentelle[118] avec l'œuvre urbaine dans la ville ☞ **ICO 65** ou vient pointer[119] et prolonger son existence[120].

– Exposition-dossier[121] : une exposition-dossier est un format muséographique conçu par des commissaires, conservateurs et chercheurs en sciences humaines revêtant un caractère thématique et qui a pour objet de mettre en valeur la richesse et la diversité des collections. Transposé comme approche des pratiques artistiques urbaines, ce format — déjà exploré depuis plusieurs années par le champ de l'art actuel — est

---

de création urbaine]. Voir aussi : AKIM ; JONGELEEN, Jeroen ; OBÊTRE ; TREMBLIN, Mathieu. *Out of the Box*. [Édition PDF]. Mons : Éditions Carton-Pâte, 2013, 26 p. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/out-of-the-box/ [consulté le 10 février 2021].

118 L'intervention *LIBRE* que je réalise à Arles en 2011 pousse les choses à leur conclusion logique : elle feint l'accident en transformant par soustraction une enseigne abandonnée « LIBRAIRIE » dont certaines lettres avaient déjà disparu, au gré des aléas. Non signée, elle est documentée comme le fruit d'un heureux hasard en 2018 par la photographe Virginie OVESSIAN, publiée dans le guide touristique qu'elle rédige et vendue sous forme de tirages dans une boutique de souvenirs de la ville ☞ **ICO 66**. La non-revendication de l'intervention en tant qu'art facilite son interprétation et son appropriation par les habitants.

119 En 1999 à Atlanta, l'artiste américain Brad DOWNEY vandalise une enseigne de station essence Shell afin de former le mot « *hell* » [enfer] ☞ **ICO 67**. La documentation de cette action reste confidentielle, mais son existence est informée de manière orale dans le champ de l'art urbain. Quelques années plus tard en 2005, le photographe américain Dash SNOW *alias* SACER — son **blaze*** de *writer* au sein du *crew* new-yorkais IRAK — expose la photographie instantanée d'une enseigne de station essence Shell dont la lettre « S » est en panne ☞ **ICO 68** ; cette image devient iconique de la série éponyme de l'artiste ; les deux artistes gravitant dans la même scène new-yorkaise à la croisée du champ de l'art et du graffiti, cette image « de seconde main » éclipse totalement le geste intentionnel qui la précède — à tel point que ceux qui ont vu les deux s'interrogent : Dash SNOW a-t-il photographié l'intervention de Brad DOWNEY ? Brad DOWNEY ne publiera la documentation de son intervention qu'en 2011, deux ans après la mort de SNOW.

120 En 1990, l'artiste allemand Jakob GAUTEL ☞ **ICO 69** a apposé au-dessus d'une porte un lettrage à la feuille d'or « Paradis » — titre de l'œuvre, qui est aussi composée d'une petite lumière derrière le verrou — dans l'hôpital psychiatrique abandonné de Ville-Evrard à l'occasion d'une exposition temporaire en son sein. En 1997, la photographe française Bettina RHEIMS utilise en guise de décor ce même lettrage — probablement sans savoir qu'il est l'œuvre d'un artiste — afin de photographier un nu féminin intitulé *Nouvelle Eve* ☞ **ICO 70**. En 2008, RHEIMS est condamnée pour contrefaçon dans le procès qui l'oppose à GAUTEL : une œuvre, même abandonnée et réalisée de manière anonyme, demeure la propriété intellectuelle de son auteur.

121 *Infra*, p. 346 : Récit d'expérience V. « Public Jokes » : de la documentation diffusée à la conversation exposée [exposition-dossier].

une possibilité parmi d'autres formes de documentation et diffusion de l'art urbain[122] que j'ai pu expérimenter. Il ménage une lecture transversale, à la fois créative et documentaire, de la pratique par le document et la ressource plutôt que par l'œuvre–objet[123].

– Structure fictive[124] : ce format permet à l'artiste d'intervenir et d'interagir à un niveau de gouvernance de la ville supérieur à celui auquel il a traditionnellement accès — aux prises avec le monde de l'art et ses intermédiaires qui le séparent souvent des interlocuteurs politiques et administratifs. À la manière d'une société-écran à fins artistiques, la structure fictive fait image[125]. Elle agit pour l'artiste comme une intercesseuse avec ses interlocuteurs. Sans forcément entrer dans l'illégalité, ce format est propice à créer des conditions de légitimité à l'action et à sa diffusion, en créant un espace d'énonciation et de négociation qui outrepasse le caractère purement artistique qui serait attribué à cette même action si elle était portée par un individu seul.

– Corpus à activer[126] : ce format de création-recherche s'inscrit dans la continuité des dynamiques et propositions participatives ou collaboratives[127], consistant à

---

122 Ce choix ouvre dans le cadre de cette partie à l'analyse des multiples autres formats de documentation et de diffusion des pratiques artistiques urbaines existantes : auto-éditions et publications monographiques ou collectives, programmations vidéo, fonds documentaires, *etc.*

123 La présentation de l'art urbain dans les espaces d'exposition est de manière prédominante abordée sous l'angle du produit dérivé ou de l'œuvre–objet, indicielle de la pratique en situation, comme une nature morte. Motivé par une volonté de récupération et de profit sur le marché de l'art globalisé et dans les salles de vente, ce choix participe à entretenir une confusion, une requalification voire un recouvrement du caractère social de l'art urbain par la seule valorisation marchande et spéculative, qui lui est pourtant partiellement étrangère *in vivo* — si on considère les pratiques artistiques urbaines dans leur ensemble, et pas seulement celles instrumentalisées par le libéralisme.

124 *Infra*, p. 385 : « La fiction au service de l'action ». In : VI. 1. Performativité de la documentation dans les espaces publics.

125 Cette dynamique est à rapprocher de la figure de l'entreprise-artiste dans le champ de l'art contemporain, à la différence que l'artiste urbain qui recourt à une structure fictive rejoue des mécaniques à l'œuvre dans le champ entrepreneurial qui lui permettront d'entrer en dialogue avec certaines instances, sans pour autant chercher à concrétiser cette démarche en statut légal. Voir : DE MAISON ROUGE, Isabelle. « L'entreprise-artiste : du déplacement de la question de l'économie dans l'art vers la problématique de l'économie de l'art ». Thèse de doctorat en art et histoire de l'art sous la direction de Yann TOMA, Université Panthéon-Sorbonne-Paris I, 26 novembre 2015, 523 p.

126 *Infra*, p. 432 : « De l'affichage « sauvage » à la collection en ligne, et inversement ». In : V. 2. La conservation par la collection à activer.

127 Voir : ADAMS (dir.) ; CASTLEMAN, Craig ; BERG, Andreas ; AUSTIN, Joe ; *et al. King Size. A*

rassembler et à présenter les créations inédites ou existantes d'artistes, en réponse à une invitation formulée par un auteur, un éditeur ou un curateur. Ces formes de projet proposent aux participants ou aux contributeurs[128] de se plier ou de se départir d'une contrainte conceptuelle ou formelle préétablie. À partir de la seconde moitié du XXe siècle, ces projets sont pensés de manière expérimentale comme des alternatives à l'exposition comme finalité de l'œuvre[129] et se saisissent du livre d'artiste ou du multiple pour investir les territoires du quotidien, insistant de cette manière sur le processus créatif et l'attitude de l'artiste comme leviers de la pratique. Le format du corpus à activer correspond au prolongement de cette démarche vers des logiques protocolaires ou archivistes, où, à partir d'un fonds constitué de créations réalisées par des artistes invités, il est possible d'activer la collection en la matérialisant dans un espace public, artistique ou urbain[130]. L'intérêt du format en question réside dans

---

project about Tags, DIY-Craft & Subcultural Globalization. Stockholm : Adams, 2004, 308 p. Cet ouvrage documente le déroulé d'une proposition collaborative du suédois ADAMS consistant à offrir à plusieurs *writers* dans le monde un marqueur démesuré usiné par ses soins et les inviter à l'expérimenter en faisant des tags sur les surfaces de leur choix ; ARBET, Aurélien (dir.) ; ÉGRY, Jérémie (dir.) ; *et al*. *Like Lipstick Traces. Daily Life Polaroids from Thirteen Graffiti Writers*. Årsta : Dokument Press, 2009, 226 p. Cet ouvrage est pensé comme une extension visuelle de l'essai *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle* de l'écrivain américain Greil MARCUS paru en 1989. *Lipstick Traces* tisse des filiations entre culture de masse, contre-culture et histoire de l'art pour livrer un critique sociale de la mondialisation de la culture. Le graffiti, en particulier le *name writing*, étant absent de cette narration, les artistes et *writers* ARBET et ÉGRY rassemblent des séries de photographies instantanées réalisées par des *writers* du monde entier qui, à leur demande et grâce aux appareils et films Polaroid© qu'ils leur ont envoyés, documentent l'influence de leur pratique sur leur quotidien.

128 On peut établir la nuance entre projet participatif et projet contributif autour du degré d'ouverture des réponses et des invitations. Un projet participatif aura tendance à valoriser la contrainte comme *priori* de la participation : les personnes participantes n'ayant pas forcément la garantie d'être retenues à la fin, c'est la qualité de leur proposition et l'articulation de leurs propositions les unes avec les autres qui définira le corpus final de réponses retenues. Un projet contributif sera quant à lui déterminé à partir des personnalités invitées, pour leur propension pressentie à se saisir et à répondre avec justesse à la contrainte posée : leur appartenance au projet étant en quelque sorte acquise à condition qu'ils jouent le jeu — ou qu'ils acceptent d'affiner leur proposition pour mieux coller à la contrainte posée, le cas échéant.

129 Le *Xerox Book*, initié par Seth SIEGELAUB en 1968 constitue une expérimentation marquante ; le curateur américain propose à sept artistes conceptuels ou minimalistes — Carl ANDRE, Robert BARRY, Douglas HUEBLER, Joseph KOSUTH, Sol LEWITT, Robert MORRIS, Lawrence WEINER — d'investir la technique de la reprographie avec une machine Xerox et de déplacer ainsi l'espace d'exposition autant que leur pratique de dessin ou d'objet dans un format séquentiel de vingt-cinq pages de format A4 chacun. Voir : http://monoskop.org/images/f/f1/Siegelaub_Seth_ed_Xerox_Book.pdf [consulté le 14 octobre 2020].

130 La plus célèbre de ces collections à activer est celle rassemblée à partir de 1995 par le curateur et historien de l'art suisse Hans-Ulrich OBRIST intitulée *Do It*, littéralement « fais-le » en anglais, consistant en un corpus de plus d'une centaine de notices d'œuvres à fabriquer soi-même, allant de l'installation à la performance voire à l'action activiste. Voir : http://curatorsintl.org/special-projects/do-it/about [consulté le 14 octobre 2020].

sa propension d'initiation : pour l'artiste qui se plie à la contrainte de déplacer ses habitudes de travail à un endroit au-delà de sa zone de confort ; pour la personne en charge de l'activation d'accomplir la matérialisation de l'œuvre et passer de la contemplation à la performativité du geste.

– Rencontres[131] : les pratiques artistiques urbaines ayant une *primo* existence dans l'espace urbain, les formats de rencontre comme la visite[132] — personnes ou lieux —, le festival[133], la conversation[134], le salon d'éditions ou le séminaire de recherche[135] permettent aux acteurs (artistes, chercheurs et structures) de se rassembler et d'échanger de manière, tantôt informelle tantôt organisée, tantôt privée tantôt publique, à partir et autour de leurs expériences de la ville et des œuvres en son sein. Ces formats participent à l'entretien de relations entre les acteurs et actrices, activent et développent la matrice d'amitiés essentielle à la structuration organique, à l'accompagnement et à la transmission des pratiques artistiques urbaines[136].

---

131 *Supra*, p. 40 : Récit d'expérience I. « Le graffiti comme carte psychogéographique » : vers un champ de recherche international [rencontres].

132 La visite est à entendre dans son sens double : la visite de la ville pour aller à la rencontre des œuvres d'un acteur, qu'elle soit spontanée ou organisée, individuelle ou en groupe ; la visite d'un acteur pour rencontrer un autre acteur. Lors d'une intervention intitulée « Comment l'art transforme-t-il l'espace public ? » dans la cadre d'une table ronde aux Champs Libres à Rennes le 13 novembre 2009, l'artiste urbain Aguirre SCHWARZ *alias* ZEVS témoigne s'être rendu à New York à la fin des années 1990 pour aller voir par lui-même les pages du journal intime du *writer* américain REVS peintes et disséminées dans les couloirs du métro. À partir de la fin des années 1980, un ensemble, de réseaux informels se constitue sur la base d'une matrice d'amitiés entre *writers* qui permet des échanges et une solidarité à l'international ; dans la pratique du *writing* européen, il est coutume d'organiser à plusieurs des tours des villes européennes grâce aux billets de train Pass Interrail à la rencontre d'autres *writers* qui vous hébergent. Cette dynamique de visite et d'accueil perdure aujourd'hui au-delà du cercle des *writers* et s'élargit à celui des artistes urbains. Chaque rencontre est une opportunité de partage d'expériences et de connaissances situées des pratiques sociales et créatives locales qui facilite l'intervention urbaine pour l'artiste visiteur.

133 Quelques festivals remarquables pour leur capacité à articuler pratiques et réflexions sur la ville et les pratiques urbaines, sociales et artistiques, sur de multiples échelles d'espaces et de temps : Bien Urbain à Besançon ; CityLeaks à Cologne (DE) ; Nuart à Stavanger (NO). ☞ **ANN 25**

134 À l'occasion de la venue d'artistes urbains lors de festivals, la forme de la conversation ou de la table ronde, plus que la conférence ou la communication académique, est souvent utilisée dans la mesure où elle favorise une mise en récits des expériences dont la teneur et les enjeux débordent la documentation partagée à l'issue d'une intervention urbaine. Voir par exemple à ce sujet la table ronde : Javier ABARCA, Kristina BOHRES (MZM), Mathieu TREMBLIN, Les Éditions Juste Ici. « La documentation de l'art urbain ». Festival Bien Urbain. 22 juin 2019. La Rodia. Besançon.

135 La Tag Conference et la Unlock Book Fair, deux événements récurrents à l'initiative de l'artiste et chercheur Javier ABARCA, ou le groupe de recherche international Urban Creativity en constituent des moutures exemplaires à plusieurs titres, pour leur capacité à rassembler des acteurs et actrices de multiples champs et horizons année après année. ☞ **ANN 25**

136 C'est l'objet du répertoire des acteurs rencontrés, que de retracer les liens tissés à mesure du développement de ma pratique artistique et de mon travail de thèse. ☞ **ANN 17**

Ces formats, abordés par le prisme de mon expérience dans les récits d'expériences ou le corps des chapitres, vont permettre de déployer une réflexion synthétique sur la question de l'artiste-chercheur dans la ville et à l'Université, et de la création-recherche au sein de l'art urbain et de l'enseignement supérieur.

Processus de création-recherche

Enfin, il m'importe de souligner le caractère processuel et expérimental que prend ma création-recherche, puisqu'elle s'appuie sur un chaînage d'opérations fonctionnant de manière récursive et par permutation : de l'étude à l'expérimentation à la réflexion ; de la réflexion à l'étude, à l'expérimentation ; de l'expérimentation à l'étude, à la réflexion. De cette façon, toute proposition, toute action, toute hypothèse est susceptible de donner lieu à un développement annexe. Quel que soit l'objet qui émerge, il est à considérer comme un embrayeur pour d'autres gestes créatifs et réflexifs plutôt que comme une finalité.

En ceci, mon processus de recherche déployé à travers ces divers formats serait à rapprocher de la dynamique de la sérendipité, en ce qu'elle ouvre l'expérience de l'inattendu et qu'elle modélise de manière prospective son objet, autant que les indices de son objet participent par réciprocité à sa redéfinition, à mesure du cheminement, jusqu'à la découverte.

La sérendipité en tant que processus de découverte fait appel à l'accident, à la sagacité et aux idées d'imprévu, de hasard et d'imagination. Elle apparaît comme une réponse à la quasi-impossibilité d'aborder de manière disciplinaire et univoque, frontale et globale la ville en tant qu'entité, mais aussi l'art urbain en tant que champ de pratique et de réflexion. Chaque territoire se décline en autant de formes d'usages et gouvernances à cause de son histoire, sa topologie, sa législation tandis que l'approche systématique ou typologique de l'art urbain se heurte à l'infinité des contextes situés dans le temps et l'espace, fonction des spécificités des sites investis et des multiples postures d'auteurs qui y répondent. Les analyses de la ville et de l'art urbain ne peuvent se satisfaire de l'abstraction ou de la quantification statistique et nécessitent des articulations et qualifications qui sont à éprouver dans l'espace et le temps, dans l'expérience de vie quotidienne.

La sérendipité a à voir avec le cheminement, l'observation et la rencontre fortuite de l'inattendu, qui vient modifier le chemin emprunté. Elle semble particulièrement adaptée à l'étude de l'art urbain puisque la découverte même des œuvres nécessite une forme de déplacement et d'enquête dans son principe d'accès et de compréhension, tout comme une approche, indicielle de la ville.
Le chercheur « sérendipitiologiste » hollandais Pek VAN ANDEL dresse une typologie des sérendipités « qui peuvent coexister, se recouvrir et/ou coopérer[137] » à partir de sa collection de sérendipités authentiques liées à des découvertes dans l'histoire de l'humanité. Il décrit ainsi quarante modalités, dont je retiens certaines pour qualifier

137 VAN ANDEL, Pek. « Une typologie de sérendipités ». In : BOURCIER, Danièle (dir.) ; VAN ANDEL, Pek (dir.). *La Sérendipité, le hasard heureux*. Paris : Hermann Éditeurs, 2011, p. 255–266.

le développement de ma recherche et les allers-retours entre création et réflexion, et que j'exemplifie rapidement par des œuvres et que je développe plus loin dans le présent manuscrit :

3. Plusieurs observations surprenantes et différentes du même phénomène[138].

Veille urbaine[139] (depuis 2004) ☞ **ICO 71–73** ; *#survey*[140] (depuis 2015) ☞ **ICO 74–75**. Comme un filigrane de la ville vécue, l'observation répétée et la lecture interprétative de traces, volontaires ou non, de présence des habitants de la ville permet une connaissance accrue de leurs usages au plus près des corps. Elles offrent un regard transversal sur la fabrique des urbanités qu'aucun urbaniste ne pourrait informer de manière globale, puisque les modèles urbanistiques, appuyés sur une lecture quantitative, auront tendance à privilégier la prescription ou le contrôle à une prise en considération des usages effectifs — ou sinon, à rebours de ceux-ci et dans une perspective coercitive comme l'illustrent bien les dispositifs de prévention situationnelle installés contre l'occupation temporaire des espaces par des personnes sans domicile fixe.

Ces traces d'urbanités, observées ou lues, constituent le terreau commun à la plupart des pratiques d'art urbain. Leurs multiples et ubiquitaires occurrences témoignent d'un alignement des processus de cognition de la ville entre des artistes résidants dans divers pays qui, en tant que socle pour l'intervention, ont permis à des acteurs du monde entier de se reconnaître, de se rapprocher et de se constituer comme champs de pratiques, d'études et de recherches[141] à part entière.

4. Observation surprenante d'un phénomène analogue dans un même contexte[142].

---

138 VAN ANDEL, Pek. « Une typologie de sérendipités ». *Ibid*. p. 256.

139 Voir : http://www.lesfreresripoulain.eu/urban-survey/ [consulté le 13 juillet 2020].

140 Voir : http://www.demodetouslesjours.eu/tag/survey/ [consulté le 13 juillet 2020].

141 Parmi les deux axes de travail de la plateforme de recherche internationale *Urban Creativity* on trouve justement « User Experience & Urban Creativity » [expérience de l'usager et créativité urbaine] qui répond au premier axe du même nom. Voir : http://www.urbancreativity.org/uxuc.html [consulté le 13 juillet 2020].

142 VAN ANDEL, Pek. « Une typologie de sérendipités ». *Ibid*.

Mobilier de dépôt[143] (2015) ☞ **ICO 76**. En voyage à New York pendant trois semaines à l'été 2013, je suis frappé par la dimension hygiéniste du contrôle de l'écosystème urbain, exercé notamment en perspective d'une politique de zéro tolérance envers toute forme d'expression individuelle dans la ville — politique élaborée à partir de la pénalisation du *writing* dans les années 1980 considéré comme un crime. Le paysage urbain à échelle humaine n'est désormais plus marqué de manière signifiante par les graffitis ou par l'affichage sauvage, mais par d'autres formes de traces de présence qui, dans ce paysage aseptisé de signes intentionnels, apparaissent en pleine lumière : le ***creative littering**** [dépôt d'ordures créatif], apparaît comme un autre mode de balisage de nos espaces de vie, dans la continuité du **complexe bitume***, qui ferait de la trace de présence laissée par les humains un déterminisme de leur condition anthropologique.

J'imagine en réponse à la prédominance de ces gestes de dépôt postconsumériste un modèle de mobilier urbain intitulé *Drop Furniture* ou *Mobilier de dépôt* en français, à la fois ludique et absurde puisqu'il pousse le fonctionnalisme dans ses retranchements ☞ **ICO 77–79**.

5. Observation surprenante d'un phénomène analogue hors du contexte[144].

Tag Clouds[145] (2009) ☞ **ICO 80**. La genèse de l'intervention *Tag Clouds* correspond à une analogie formelle découverte de manière fortuite nonobstant le fait qu'elle apparaisse comme évidente une fois qu'elle est soulignée. En 2009, le *writer* Antoine SIRIZZOTTI[146] rassemble des *writers* et artistes de son réseau pour organiser une exposition collective autour de la pratique du tag. À partir d'une conversation par courriel autour des enjeux de cette exposition, des diverses visions et approches du tag que chacun défend, le titre de celle-ci et le visuel de communication du carton d'invitation sont discutés collectivement. ☞ **ICO 81** Ma proposition d'utiliser « Tag Clouds » comme nom pour l'exposition induit un principe graphique pour le carton qui veut articuler au recto un *hall of fame* de tags servant à lister les noms des participants à l'exposition — la dimension calligraphique reconnaissable du *writing* consituant un visuel archétypal et efficace pour une exposition sur le tag — avec au verso un nuage de mots-clefs (*tag clouds* en anglais) des noms des participants en typographie bâton qui rejoue une identité visuelle plus institutionnelle.

---

143 Voir : http://www.demodetouslesjours.eu/tag/tag/drop-furniture/ [consulté le 13 juillet 2020].

144 VAN ANDEL, Pek. *Ibid*.

145 Voir : http://www.demodetouslesjours.eu/tag/tag-clouds [consulté le 13 juillet 2020].

146 Voir : http://plusdecouleurs.com [consulté le 1 juillet 2020].

Le jeu d'analogie formelle ouvre aussi à une mise en résonance conceptuelle entre l'arpentage du territoire urbain à travers un maillage de signes et le nuage de mots-clefs qui permet une circulation transversale dans les pages d'un site web.

La proposition de titre n'est pas retenue, mais le principe de communication visuelle est réinvesti à l'entrée de l'exposition ☞ **ICO 82** et donne lieu par la suite à une série d'interventions urbaines du même nom.

9. Observation surprenante grâce à un nouvel instrument.[147]

Paper Tigers Collection[148] (2010) ☞ **ICO 83**. Le principe de la collection *Paper Tigers* trouve son origine dans de multiples formes d'affichage modulaires, de l'affichage militant à l'affichage commercial bricolé, mais la découverte qui motive sa mise en œuvre est liée à une situation surprenante.

Dans le cadre d'une action culturelle à l'école primaire Torigné dans le quartier du Blosne à Rennes sur invitation de l'Âge de la tortue en 2009, je propose aux élèves de la classe de concevoir des plaques de noms de rues[149] décrivant des modèles de ville à la manière d'Italo CALVINO[150]. Nous adressons une demande au bailleur social présent dans le quartier afin de pouvoir apposer temporairement ces plaques de rues sur quelques flans d'immeubles sous forme d'affiches sérigraphiées. Le bailleur nous donne l'autorisation d'intervenir sur les façades que nous avons retenues, mais ajoute, à notre surprise, que nous pouvons intervenir sur n'importe quelle façade aveugle gérée par son office et que les services d'entretien de la voirie de la Ville procéderont au nettoyage à l'issue d'un temps que nous déterminerons ensemble. Dans les quartiers résidentiels, et en particulier dans les quartiers classés en zone d'urbanisation sensible ou prioritaire (ZUS ou ZUP), négocier des autorisations pour l'implantation pérenne d'une œuvre murale à l'initiative des habitants ou d'une association se révèle être un calvaire administratif et juridique qui épuise toute tentative. La facilité et la réactivité avec lesquelles le bailleur social nous met à disposition ces surfaces — sans restriction de nature, de taille ou de placement du motif à coller — ouvre la porte à de potentielles interventions de ce type. Dans l'imaginaire collectif, l'affichage public correspond à une forme légère parce que les affiches peuvent être enlevées sans utiliser de dispositif technique

147 VAN ANDEL, Pek. *Loc. cit.,* p. 257.

148 Voir : http://www.papertigerscollection.com [consulté le 13 juillet 2020].

149 Voir : TREMBLIN, Mathieu. *Torigné est un quartier où les rues portent des noms des pays de l'Est de l'Europe*. Rennes : l'Âge de la tortue, 2009, 48 p. ☞ **ICO 84**

150 CALVINO, Italo. *Les Villes invisibles*. Paris : Folio, 2013, 208 p.

lourd. Contrairement à la peinture murale, il est un réservoir de possibles pour l'intervention urbaine.

Le principe modulaire, à partir de la feuille de papier A4 coloré, qui permet de réaliser les motifs proposés par les auteurs et autrices de la collection *Paper Tigers* à une échelle homothétique, de l'interstitiel au monumental, est élaboré en prenant en compte les potentialités de cette découverte, qui constitue une configuration inédite entre usages et gouvernance pour l'implantation temporaire et facilitée d'œuvres dans la ville.

> 35. Illumination subite, intuition, rêve, « hasard intime ». L'observation surprenante est faite mentalement avant de devenir l'objet d'une étude[151].

Œuvres urbaines[152] (2018). J'ai amorcé *TwittŒuvres*[153] en 2010 ☞ **ICO 85** : un compte *Twitter* rassemblant des idées d'interventions urbaines en réponse à l'ouvrage *Œuvres*[154] publié en 2002 chez P.O.L et en hommage à son auteur, l'artiste français Édouard LEVÉ. En 2018, dans un souci de comparaison, je m'attelle à une lecture attentive pour extraire de son livre toutes les descriptions d'œuvres vouées à exister dans la ville. À partir de cette sélection, je publie un fanzine à emporter intitulé *Œuvres urbaines*. Certaines formes décrites ont quelque chose de l'hallucination, de la figure impossible ou de l'assemblage d'éléments hétéroclites qui renvoie beaucoup à une esthétique surréaliste[155]. J'ai le sentiment que celles-ci relèvent d'un autre registre que celui d'un réagencement conscient et ingénieux du réel. Ayant moi-même commencé en 2012 à collecter des créations fictives attribuées à d'autres auteurs ou à moi-même et qui m'apparaissent en rêve[156], ces descriptions me semblent entretenir une certaine familiarité avec ce registre. La lecture de l'ouvrage

---

151 VAN ANDEL, Pek. *Loc. cit.*, p. 264.

152 LEVÉ, Édouard ; TREMBLIN, Mathieu. *Œuvres urbaines*. [Édition PDF]. Montbéliard : Le 19 CRAC, 2018, 24 p. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/re-oeuvres-urbaines/ [consulté le 16 juillet 2020].

153 Voir : http://twitter.com/twittOEuvres [consulté le 16 juillet 2020].

154 LEVÉ, Édouard. *Œuvres*. Paris : P.O.L, 2002, 208 p. ☞ **ICO 86**

155 Par exemple : « 317. Dans un jardin, un salon de saindoux est dégradé par le soleil, la pluie, le vent, le gel, les oiseaux, les insectes et les mulots. » ; ou encore : « 385. Dans un parc, en France, un ruisseau disparaît dans la terre. Des fleurs y sont jetées en pluie par les visiteurs. Dans un jardin en Nouvelle-Zélande, jaillit une source dont l'eau porte les mêmes fleurs. » In : LEVÉ, Édouard. *Œuvres*. *Op. cit.*., p. 131 et p. 148.

156 Voir : http://www.demodetouslesjours.eu/tag/oeuvres-des-reves [consulté le 16 juillet 2020].

L'exposition de mes rêves[157] de Jean-Max COLARD paru en 2013 vient confirmer cette intuition, puisqu'il témoigne dans celui-ci de ses échanges réguliers au sujet du rêve avec Édouard LEVÉ. Pendant de cette sélection urbaine basée sur *Œuvres*, l'hypothèse d'un second volume intitulé *Œuvres rêvées* viendrait parachever cette relecture de son répertoire.

Ces quelques modèles de sérendipité exemplifiés, parmi la liste établie par VAN ANDEL, n'épuisent pas les configurations à l'œuvre dans mon travail, mais ont pour objet d'éclairer les déplacements et les ramifications que la sérendipité comme méthode de création-recherche induit d'un cadre à un autre, d'un registre à un autre, d'une discipline à l'autre, au cours du processus de création et de réflexion, en lien avec une expérience de l'espace urbain.

Pour le chercheur en géographie Jacques LÉVY, la sérendipité se révèle justement un prisme singulier pour l'étude de la ville en tant qu'espace complexe, parce qu'elle se pose comme un principe d'interaction environnementale à la fois « paradoxe logique, principe épistémologique, philosophie de l'existence[158] ».

> Le phénomène urbain peut constituer un bon exemple de la centralité, fondamentale, mais jusqu'ici peu étudiée, du pouvoir du hasard dans la cognition. En comparaison d'autres configurations spatiales, la ville, et plus encore la grande ville, se caractérise en effet par une quantité d'actions potentielles qui dépasse les possibilités pour les individus de les actualiser [...]. L'urbanité offre ainsi aux individus qui en acceptent les promesses et les risques l'aventure d'une société déprogrammée[159].

De cette manière, l'auteur établit deux modes d'approche de ces potentialités : l'un de l'ordre de la technicité, consistant à répertorier, soit « à ordonner les actions possibles sous forme de listes et à faire son choix dans ces listes[160] » ; l'autre de l'ordre de la sérendipité, comprise comme une capacité à mobiliser les ressources d'un espace, son « capital spatial », en faisant état et devenir « [d'une] expérience accumulée et [d'une] aptitude à gérer des situations inconnues[161]. » LÉVY pose la sérendipité comme le « complément dialogique de la technicité. C'est le processus par lequel, dans une société d'acteurs, l'environnement, plutôt que les objets, est utilisé par les acteurs pour

---

157 COLARD, Jean-Max. *L'Exposition de mes rêves*. Genève : Mamco, 2013, 112 p.

158 LÉVY, Jacques. « Serendipity ». In : *Espaces Temps*. [En ligne]. 13 janvier 2004 [consulté le 13 juin 2020]. Disponible sur : http://www.espacestemps.net/articles/serendipity/.

159 LÉVY, Jacques. « La sérendipité comme interaction environnementale ». In : BOURCIER, Danièle (dir.) ; VAN ANDEL, Pek (dir.). *La Sérendipité, le hasard heureux*. *Op. cit.* p. 279–280.

160 *Ibid.* p. 279.

161 *Ibid.* p. 280.

devenir davantage acteurs[162] ». Pour se saisir pleinement des potentialités que recèle l'espace, il faut l'approcher de manière écosystèmique, comme un environnement plutôt que comme un objet. Cette appréhension complexe de l'espace en tant qu'environnement ouvre le champ à une « ressource cognitive ou affective essentielle [dont] il n'est pas possible de définir par avance selon quelle modalité on va en tirer avantage[163] ». La sérendipité dessine alors une amplitude d'actions, fonctions des considérations de l'environnement en tant que ressource, de l'activation du latent à l'improvisation face à l'inconnu, du cognitif à l'affectif, et rétroactivement — d'une sérendipité « projectuelle, ou faible » à une sérendipité « créative, ou forte ». Face à un problème, notre capacité à anticiper et à assimiler une situation donnée demande moins de créativité que lorsqu'il va s'agir de tirer parti des potentialités de cette situation pour la transformer afin de nous en accommoder. Avec la sérendipité forte, il faut être en mesure d'intégrer une nouvelle réalité et de changer nos cadres mentaux : « c'est donc le monde extérieur qui entre dans les processus cognitifs, en proposant à la fois la solution et le problème.[164] »

Puisque l'urbanité est à considérer comme un régime « d'interactions faibles » de l'ordre de « humain-environnement (et non humain-humain ou humain-objet) », la sérendipité permet de déplacer les cadres perceptifs habituels ou routiniers de sorte que : « l'englobant façonne l'englobé, mais est aussi modifié par l'englobé[165] ». Cette prégnance de l'environnement qui ouvre à une réciprocité et à une transformation de l'environnement confère une dimension d'***empowerment**** de l'exercice de la sérendipité dans le rapport au phénomène urbain et qui peut dès lors se traduire comme un « processus par lequel, dans une société d'acteurs, l'environnement, plutôt que les objets, est utilisé par les acteurs pour devenir davantage acteurs.[166] »

Comme nous venons de le voir, adopter la sérendipité comme méthode de création-recherche pour s'intéresser aux multiples facettes du phénomène urbain relève, sinon d'un choix, d'une nécessité première si l'on souhaite passer outre les cadres perceptifs et constructions disciplinaires qui constituent la fabrique instituée de la ville ; si l'on veut être au plus près de l'expérience des corps en action, des urbanités, mais aussi des pratiques créatives et artistiques dans la ville abordées comme possibles figures d'urbanité, cela veut dire qu'il s'agit d'approcher le champ de l'art urbain sur le mode de l'interaction environnementale. Phénoménologique

---

162 *Ibid.*

163 *Id*.

164 *Ibid.* p. 282.

165 *Ibid.* p. 283.

166 *Ibid.* p. 284.

et épistémologique, cette lecture interactionnelle se déploie sur le terrain en cercles **proxémiques***[167] : de la sphère intime, vers la sphère personnelle, vers la sphère sociale, vers la sphère publique, rétroactivement et transversalement en fonction des contextes culturels, des situations urbaines et des rapports humain-environnement observés — ou pour le dire depuis le terrain de ma création-recherche : de l'anonyme, vers l'individuel, vers le collectif et le collaboratif, vers l'enseignement et la recherche comme modes privilégiés de transmission. De la même façon, cette approche proxémique est à l'œuvre dans les modes de considération en tant que sujet observant, sujet agissant et sujet réfléchissant au sein du champ de l'art urbain et de l'art actuel. Je ménage des articulations inscrites dans cette matrice d'amitiés depuis ma propre pratique d'artiste-chercheur comme objet d'étude, vers celle de mes camarades[168] à un niveau local, national ou international. Les espaces dédiés à l'art apparaissent comme des contextes parmi d'autres — d'ailleurs pas forcément plus naturels ou hospitaliers — en regard de la vie quotidienne, qui reste l'espace de prédilection où la pratique et la réflexion s'élaborent, autant en frottement avec un territoire physique arpenté qu'avec un réseau numérique activé, donnant lieu à un foisonnement de régimes de conversation entre les acteurs.

Cette configuration organique et vivante est bien entendu à nuancer avec toutes les tentatives d'objectivisation des acteurs et des environnements existant au sein de l'art urbain, mais aussi de manière plus large dans le champ de l'art actuel ou des politiques culturelles et urbaines. Jacques LÉVY modélise cette configuration sous la forme d'un diagramme à travers les relations de la triade « acteurs, objets, environnement [...] qui résume le monde dans lequel nous vivons ». ☞ **ICO 88**

> Il existe des passerelles entre les trois réalités : acteurs à tendance environnementale (organisations) ou environnements à tendance objectale (institutions) et bien sûr des acteurs à tendance objectale (les agents auxquels le structuralisme et le fonctionnalisme réduisaient les individus). [...] Mais cette triade reste absolument irréductible, du fait que l'émergence d'acteurs n'a pas supprimé l'existence de réalités sociales qui ne sont pas des collectifs mais des univers tout à la fois préexistants et sensibles à l'action de ceux qu'ils contiennent et qui pourtant ont prise sur eux[169].

---

167 Voir : HALL, Edward T. « 10. Les distances chez l'homme ». In : *La Dimension cachée*. Paris : Seuil, 1971, p. 143–160.

168 L'exposition « Hidden Dimension » en trio avec Emma COZZANI et Manuel SALVAT au C. Rockefeller Center for the Contemporary Arts à Dresde en 2015 avait pour objet de traduire en espace les liaisons intimes et amicales et la conversation quotidienne partagée avec ces deux artistes, et la manière dont les « affinités électives » (Johann Wolfgang VON GOETHE, 1809) autant que la « poétique de la relation » (Édouard GLISSANT, 1990) se manifestent plastiquement. ☞ **ICO 87**

169 *Ibid.* p. 283–284.

L'étude du champ de l'art urbain ne peut se résoudre à celle de l'historiographie de ses formes les plus visibles, documentées et toujours présentes dans la ville, reproduites sur le web et dans des publications. De la même façon, elle ne peut pas non plus être mise en œuvre par une approche unilatéralement frontale, locale ou globale, tant la compréhension du champ comme écosystème de signes, de pratiques et d'acteurs est complexe et ramifiée, à l'instar du phénomène urbain lui-même dont elle constitue une composante.

Mon parti pris dans ce travail de thèse est de me concentrer principalement sur la frange de l'art urbain moins visible, car moins communicante, qui se positionne et se revendique de l'art public indépendant, en acte, en parole ou en organisation[170] afin de pouvoir le cas échéant nuancer ces positionnements en fonction de leur contexte d'inscription. Soit, de me concentrer sur l'art urbain comme forme de désœuvrement[171] plutôt que sur les tentatives d'institutionnalisation de l'art urbain qui sont des environnements à tendance objectale.

Un des enjeux de cette recherche est d'initier de nouvelles configurations qui établissent un trait d'union ou déplacent les habitudes de la recherche académique pour être à même d'accompagner la complexité et la fluidité des formes d'art public indépendant. L'artiste et curateur Martyn REED insiste dans le premier numéro du *Nuart Journal* — qui vient se positionner en complément réflexif du festival du même nom — sur cette nécessité dans le champ de l'art urbain d'introduire une dimension réflexive spécifique en conversation avec la pratique et en écho aux formes existantes et reconnues de médiation de l'art actuel :

---

170 Cette part fait écho à d'autres formes de pratiques urbaines créatives et sociales existantes. On peut citer à titre d'exemple d'occupation indépendante de l'espace urbain les pratiques des skateurs qui transforment spontanément par leurs figures des éléments d'infrastructures et des espaces architecturés en rampe de *skateboard*, ☞ **ICO 89** à propos desquelles Raphaël ZARKA a publié plusieurs ouvrages. Voir par exemple : ZARKA, Raphaël. *La Conjonction interdite : Notes sur le skateboard*. Paris : Éditions B42, 2007, 48 p. On retrouve dans cette lecture une question architecturale qui s'étend de l'auto-construction à la modification du paysage urbain, notamment au travers des travaux de terrassement ou d'aménagement auquel se livrent les praticiens du *skate* et du BMX, exploitant sans autorisation un terrain vague ou une friche pour y construire une piste ou un terrain de bosses. ☞ **ICO 90–91**

171 Ce désœuvrement, condition des pratiques artistiques urbaines, est le creuset de leur compréhension comme puissance destituante : ontologiquement impossible à institutionnaliser, sauf à renverser et initier une articulation inédite des rapports entre les modes d'appropriation spontanée des espaces urbains et leur gouvernance. Voir : *Supra*, p. 57 : I. 1. Structuration d'une création-recherche en art urbain.

> Nous espérons que le *Nuart Journal* répondra aux préoccupations [des institutions], et à celles des professionnels de l'art en montrant que, même si [l'art urbain] n'est pas « un enfant du sérail », il mérite d'être sérieusement étudié. Ce n'est pas la culture qui doit s'adapter aux mœurs conservatrices de l'institution, mais l'institution qui doit développer des moyens pour reconnaître et soutenir cette nouvelle forme d'expression artistique publique, dynamique et fluide[172].

De cette façon, je choisis de privilégier des formes de mise en récits de ma pratique d'artiste-chercheur dans la ville, de l'observation, à l'action et à la transmission. Ces formes sont rejouées dans le travail d'écriture avec divers registres de langage et d'énonciation et sont réinvesties de manière expérimentale comme des formats de transmission[173] et d'initiation[174] à la pratique et à la recherche[175] qui exemplifient

---

172 « *We hope that the Nuart Journal goes some way towards addressing the concerns of the Arts Council and other arts professionals in showing that, although street art may indeed be "not of the profession" it is worthy of serious scholarship. It is not the culture that needs to adapt to fit the conservative mores of the institution, but the institution that needs to develop ways to recognise and support this vibrant, dynamic and fluid new form of public art expression.* » In : REED, Martyn (dir.). *Nuart Journal*. [En ligne]. 2018, vol. 1, n° 1, p. 3. Disponible sur : http://nuartjournal.com/wp-content/uploads/2018/09/02_Editorial_Nuart-Journal-1-1-2018.pdf [consulté le 15 juin 2020].

173 Le cadre de l'enseignement supérieur à l'université, en école d'art ou en école d'architecture se prête particulièrement à des expérimentations à la croisée de la pratique artistique et de la réflexion théorique ; en master, dans le cadre de travaux dirigés comme l'Atelier d'expérimentations à l'Université de Strasbourg ☞ **ICO 92** (dont le format et l'articulation pédagogique ont été conçus par l'artiste-chercheuse Françoise VINCENT-FERIA) ou de la Semaine intensive d'art ☞ **ICO 93** à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg (portée par l'artiste et enseignant Antonio GALLEGO), les étudiants sont amenés à se positionner en tant qu'auteurs et à devenir coproducteurs d'expériences et de connaissances, à partir des situations créatives et artistiques qu'ils mettent en place en réponse à l'incitation des artistes intervenants. Voir : http://www.editionscartonpate.com/re-post-posters-workshop-universite-de-strasbourg-21-01-29-04-2019/ [consulté le 15 juin 2020] ; http://www.mathieutremblin.com/tag/villes-et-villages-en-jachere/ [consulté le 15 juin 2020].

174 C'est l'objet de l'action *Initiation* réalisée en 2017 et 2019 avec des groupes d'étudiants de l'Université de Strasbourg et Rennes 2 : « *Initiation* met en jeu l'expérience initiatique du tag entendu comme pratique à la croisée de l'exercice de style graphique situé et de la marche exploratoire urbaine. Dans un premier temps, les participants sont invités à choisir un mot et à l'écrire sur une feuille de papier A4. Cette étape donne lieu à un portrait collectif où chaque participant pose, la feuille masquant son visage (sur le mode de la série de l'artiste berlinois AKIM) et où chacun, tour à tour, scande le mot choisi. Dans un second temps, l'organisateur du workshop guide les participants à travers la ville jusqu'à une friche industrielle ou un terrain vague dans lequel le groupe s'introduit. Après un temps d'arpentage individuel dans la friche, chacun est invité à inscrire à la peinture aérosol son mot sur la surface de son choix. Puis l'ensemble du groupe se disperse et retourne vaquer à ses occupations. L'enjeu d'*Initiation* est de mettre en évidence par l'arpentage et le graffitage le caractère pyschogéographique et ludico-constructif du tag dans la ville. » ☞ **ICO 94**

175 Un extrait de la veille urbaine *#urbansurvey* réalisée pendant la saison 2017–2018 du Granit

la spécificité de ma posture d'artiste-chercheur.

à Belfort sur invitation du curateur français Mickaël ROY donne lieu à une installation clandestine dans un panneau planimètre pour la visite *Transformations silencieuses* le 23 juin 2018 dans le cadre de l'événement de finissage de l'exposition « Et toujours, ils tiennent le monde » ; la veille urbaine *#urbansurvey* réalisée sur le quartier Ehrenfeldt à Cologne en 2019 est intégrée par le biais de porte-affiches au parcours urbain *Sehnsucht* conçu en collaboration avec Margrit MIEBACH dans le cadre du volet recherche CityLeaks Akademie du festival éponyme. ☞ **ICO 74–75**

II

108 **Récit d'expérience II**
Les Frères Ripoulain & *Démo de tous les jours* :
Stratégie d'existence dans le champ de l'art actuel
[positionnement]

109 *Entrée visuelle*
110 RIPOULIN + A
112 Cumul de subjectivités
116 Économie du duo
118 Espace urbain et espace d'art

120 **II. 1. État du champ de connaissances autour de l'art urbain**

123 Des années 1970 à la fin des années 1990
126 Des années 2000 à aujourd'hui

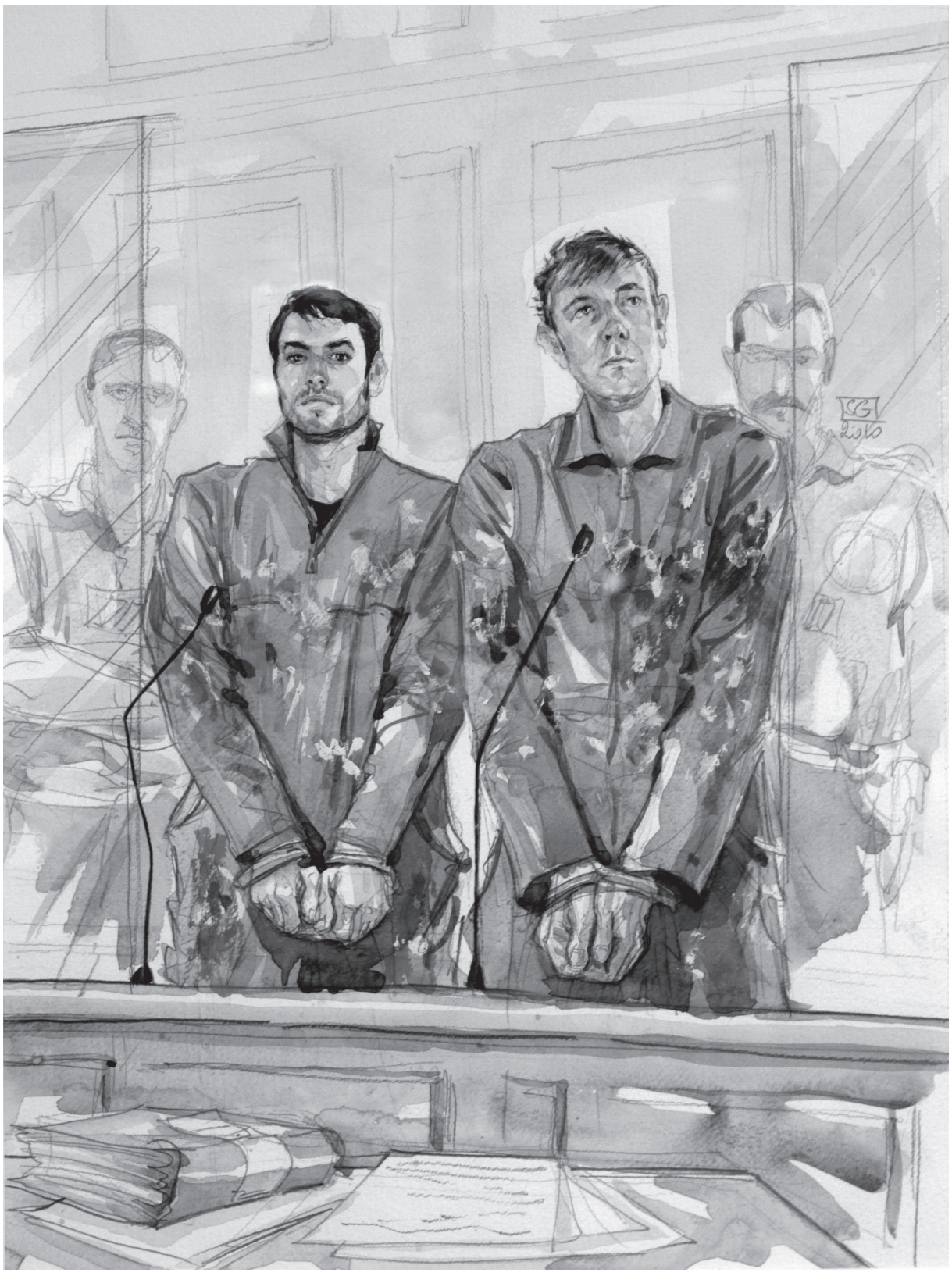
135 **II. 2. Constitution d'un fonds documentaire**

136 Polymorphisme du récit autorisé de l'art urbain
140 Le rôle du web dans l'accès à l'art urbain
144 Constitution de corpus par le répertoire, la publication ou la diffusion

153 **II. 3. Déplacements terminologiques**

155 Art public ou *independant public art* ou *new public art* ou art public altruiste ?
166 *Street art*, arts de la rue et art urbain
175 *Post-graffiti* et picturo-graffiti ou picto-graffiti
180 Néo-muralisme, *post-street art* et *intermural art*

Récit d’expérience II
Les Frères Ripoulain & *Démo de tous les jours* : stratégie d’existence dans le champ de l’art actuel [positionnement]



Sylvie GUILLOT, David RENAULT, Mathieu TREMBLIN. *Sur le banc des accusés.* 2010.
Croquis d'audience, graphite et aquarelle sur papier. 40 x 30 cm.

RIPOULIN + A

Un peu plus de vingt ans après LES FRÈRES RIPOULIN, collectif parisien des années 1980[1], la fondation du duo LES FRÈRES RIPOULAIN *alias* David RENAULT et Mathieu TREMBLIN en février 2006 répond à une volonté empirique de se positionner à mi-chemin entre la scène du *name writing graffiti* et celle de l'art contemporain en France et en Europe.

Le choix du pseudonyme LES FRÈRES RIPOULAIN, tout d'abord, affirme une posture appropriationniste[2] spécifique à l'histoire de l'art contemporain française de la fin de la seconde moitié du XXe siècle[3]. Il a pour objet de se raccrocher à l'esthétique de la « Ripolinisation » : nos interventions urbaines d'alors jouent avec les codes

---

1 Le collectif LES FRÈRES RIPOULIN se forme à l'issue de leur rencontre à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris où ils étudient ; il rassemble Nina CHILDRESS, BLA+BLA+BLA, CLOSKY (Claude CLOSKY), Jean FAUCHEUR, LUIDGI (Louis Jean GORY), MANHU, OX, PIROKAO (Pierre HUYGHE), TROIS CARRÉS (Stéphane TROIS CARRÉS), WILLI (Guillaume LANTERNIER). Actifs de 1984 à 1988, contemporains de la figuration libre et du *writing*, ils réalisent des collages sauvages d'affiches peintes de grands formats à Paris et New York ; leur attitude distante dans monde de l'art et leur proximité avec la scène musicale de l'époque les rapprochent plus d'un groupe de rock'n'roll que d' artistes-peintres.

2 Cette démarche d'appropriation artistique traverse le XXe siècle. En attestent : le détournement de Marcel DUCHAMP en 1913 avec les *ready-made*, appropriation d'objets industriels présentés comme œuvres d'art ; sa définition par l'INTERNATIONALE LETTRISTE formulée par Gil Joseph WOLMAN et Guy Ernest DEBORD dans la revue belge *Les Lèvres nues* n° 8 en 1956 ; la déclaration anti-propriétaire et pro-appropriation qui figure au début des douze numéros du bulletin de l'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE parus entre 1958 et 1969 ; les artistes du pop art comme Roy LICHTENSTEIN ou Andy WARHOL. dans les années 1960 dont l'iconographie est prélevée dans les médias de masse ou la culture populaire ; dans cette poursuite le mouvement appropriationniste à la fin des années 1970, dont l'américaine Elaine STURTEVANT avec ses « répétitions » (copies d'œuvres d'autres artistes réalisées de mémoire) fait figure d'étendard ; plus récemment, le peintre et photographe Richard PRINCE ou le poète Kenneth GOLDSMITH qui revisitent la posture appropriationiste à l'heure d'Internet.

3 Après avoir abordé dans le cadre de sa formation universitaire à Rennes 2 le rapport entre « l'art activiste et les médias » sous le direction de l'historienne de l'art Elvan ZABUNYAN en 2004, puis s'être formé à la « Conservation, gestion et diffusion des oeuvres d'art du XXe siècle » à l'Université Paul Valéry Montpellier 3 et à l'École du Magasin à Grenoble, le commissaire d'exposition François AUBART oriente son travail de recherche sur une lecture générationnelle et actualisée de l'appropriationnisme. Cette recherche aboutit en 2015 à l'exposition marquante « L'Appropriationniste (contre et avec) », qui révèle les enjeux contemporains d'une approche positiviste du dépassement de la notion d'original dans l'art et dans le contexte des cultures numériques. Voir : « L'Appropriationniste (contre et avec) ». 16.01.2015–14.03.2015. Villa du Parc – centre d'art contemporain d'Annemasse, Annemasse (FR). Disponible sur : http://www.villaduparc.org/fr/expositions/lappropriationniste-contre-et-avec [consulté le 28 octobre 2018].
François AUBART a soutenu le 15 mars 2019 une thèse de doctorat en en esthétique intitulée « Pratiquer sans permis : la *Pictures Generation* et le contrôle des représentations », sous la direction Jean-Philippe ANTOINE, à l'Université Paris 8.

graphiques des publicités murales réalisées par les peintres en lettre au début du XXe siècle, et se jouent de l'attachement nostalgique de la population envers elles. Il a aussi pour but d'initier un écho symbolique et intergénérationnel[4] avec le collectif d'artistes français LES FRÈRES RIPOULIN qui ont été contemporains de l'explosion du *name writing graffiti* aux États-Unis. Leurs pratiques d'appropriation sauvage d'espaces de panneaux publicitaires (en particulier) se distinguent de celles des *writers* par leur caractère diurne, et s'affirment comme une prise de responsabilité individuelle en regard des modes de législation des espaces publics. L'ajout récurrent de leur numéro de téléphone personnel en pied d'affiche à côté de leur signature ☞ **ICO 95** — qui leur vaudra l'appellation de « média-peintres » — est manifeste d'une volonté d'interaction avec les passants, curieux ou journalistes[5], au-delà de la dimension visuelle même de leurs interventions.

Habillés en tenues de peintre en bâtiment ou de travailleurs de la voirie ☞ **ICO 96**, nous rejouons[6] la bonhomie des personnages du logo de la célèbre marque de peinture Ripolin — trois peintres en bâtiment ☞ **ICO 97** qui peignent mutuellement le dos de leurs blouses dessinés par l'affichiste Eugène VAVASSEUR en 1898. Notre accoutrement est appareillé avec celui des ouvriers dont les vêtements signalent leur habilitation à travailler dans la ville. Parce qu'il est hypervisible, il nous permet de réaliser, en plein jour, des interventions artistiques sans autorisation ni commissionnement.

---

4 OX, ex-membre du collectif, témoigne sur son site web personnel de la reprise de son activité urbaine en 2004 par le collage de « cent trente affiches peintes sur les emplacements d'affichages libres de la ville de Bagnolet où [il vit] » ; puis en 2005 de ses retrouvailles avec « FAUCHEUR qui fédère une mouvance de jeunes artistes urbains » avec qui il participe « à des opérations de collage à grande échelle » ; il mentionne en 2007 « qu'Internet marque un tournant dans [sa] pratique artistique. En [lui] permettant de diffuser largement [ses] images et de les confronter avec celles d'autres artistes [il] retrouve une forme de travail moins solitaire et découvre une sorte d'émulation virtuelle ». C'est aux alentours de cette même période que nous entrons en contact avec Jean FAUCHEUR et lui par courriel (*via* notre ami commun Camille MOULIN-DUPRÉ, le fils de LOULOU PICASSO du duo des années 1980 BAZOOKA, qui le connaît depuis qu'il est enfant). Nous sommes en quelque sorte « adoubés » par les deux membres des RIPOULIN ayant encore une activité d'intervention urbaine. Le premier billet de *Poster Time*, le blog personnel de OX vient d'ailleurs acter notre rencontre physique à Rennes le 22 mai 2009 après quelques années de correspondance numérique. ☞ **ICO 99–100** Voir : http://ox.com.fr/wp/bio/ [consulté le 28 octobre 2018] ; http://postertime.blogspot.com/2009/05/les-ripoulin-rennes-22-mai-2009.html [consulté le 28 octobre 2018].

5 « Au début des RIPOULIN, nous étions encore étudiants aux "Arts Déco", donc tout se faisait au jour le jour. […] Il n'était pas trop question de stratégie par rapport aux institutions artistiques mais plutôt de faire des "coups" pour "choper" des articles dans la presse. » OX. In : « Rép : Questions ». [Courriel]. Destinataire : Mathieu TREMBLIN. 25 septembre 2020. Communication personnelle.

6 La première identité visuelle de notre duo entre 2006 et 2009 consiste d'ailleurs en deux têtes de chevaux stylisées dans la lignée graphique des visuels publicitaires de la Ripolinisation ☞ **ICO 98**.

Cumul de subjectivités

Dans la continuité de notre positionnement dans le champ de l'art, nous avons tous deux conscience de la nécessité d'espaces de pratiques personnels existant à côté de l'identité du collectif. Le duo confine souvent au fusionnel et cette identité commune peut s'avérer asphyxiante sur le long terme, en particulier lorsque cette identité finit par échapper à ses créateurs en devenant une *persona* en soi avec ces traits et atours reconnaissables, à l'instar d'autres acteurs urbains — à défaut de théâtre. Nombre de collectifs et groupes dans l'histoire de l'art du XXe siècle témoignent de ces difficultés de la réduction des individus à une entité collective assimilant les subjectivités de ses divers membres à un programme ou à un projet[7]. Paradoxalement, c'est donc la pratique du *name writing graffiti*, souvent réduite à la misavant valeur de l'ego, qui nous offre une solution pragmatique. Dans les équipes de *writers*, il est coutume de signer son propre pseudonyme et celui de son *crew* de manière complémentaire. L'identité des équipes de *writers* procède de manière cumulative : c'est la somme de leurs actions qui définit le programme et l'identité du collectif. Pour conjurer cette hypothétique, mais vraisemblable tension que le développement de la carrière artistique du duo induirait, nous choisissons au bout de trois années de réintroduire nos noms dans celui du duo passant ainsi de l'alias LES FRÈRES RIPOULAIN qui nous voyait disparaître en tant qu'auteurs derrière lui à LES FRÈRES RIPOULAIN *alias* David RENAULT et Mathieu TREMBLIN[8]. Nous insistons ainsi sur l'aspect cumulatif et nous nous laissons toute liberté pour poursuivre nos propres pratiques en parallèle du duo sans risquer de les voir assimilées unilatéralement à celui-ci pour que chacun ait le choix de ménager des rythmes de pratique et de visibilité propres (le travail personnel de David prend racine dans la culture du secret et dans les marges urbaines, tandis que le mien s'accommode plutôt des formes de communication et de socialité dans les espaces de vie quotidienne). Cette remise en jeu a une ampleur stratégique : l'association de deux auteurs singuliers avec leur subjectivité propre produit une subjectivité tierce. Elle devient un leitmotiv pour le démarchage de structures, nous permettant de demander une rémunération et des moyens qui ne sont plus indexés sur une entité, mais sur des individus. Cette posture multiplie

---

7 Au cours du XXe siècle, les querelles au sein de l'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE en sont l'exemple le plus évident, avec la figure pivot de Guy Ernest DEBORD excluant pour le moindre différent les membres impliqués. Un autre exemple contemporain : à la fin des années 2010, la séparation du duo Abraham POINTCHEVAL et Laurent TIXADOR manifeste de manière assez équivoque le cumul des subjectivités puisque l'on retrouve littéralement des figures récurrentes de la pratique du duo réinvestis dans la pratique personnelle de chacun ; Abraham POINTCHEVAL initie des actions introspectives, tournées vers son propre corps à l'épreuve d'espaces ou de situations contraintes tandis que Laurent TIXADOR déploie des expériences ludiques à forte teneur anthropologique au travers des espaces naturels et urbains.

8 Ce basculement s'opère à l'occasion de la Nuit Blanche Metz n° 2 en 2009 alors que nous sommes invités une seconde fois dans la ville par le biais de la galerie associative Octave Cowbell.

par trois nos possibilités d'action dans des cadres d'exposition, de commande ou de résidence en offrant « trois artistes pour le prix d'un duo[9] ». Éric LE VERGÉ, artiste issu du duo EDS COLLECTIF[10], ne s'y trompe pas : il intitule « 1 + 1 = 1 1 + 1 = 2[11] » la résidence de création dans l'espace public de Quimper où il nous invite en 2011 avec la structure associative Art4Context[12] qu'il a créé avec, entre autres, son binôme d'EDS Didier THIBAULT.

Afin de traduire et déployer formellement cet aspect cumulatif des subjectivités, nous développons une identité visuelle en valise en recourant tout d'abord de 2009 à 2013 à un jeu de typographies vectorielles, variantes des Hershey[13], présentes dans le logiciel de modélisation AutoCAD de la compagnie Autodesk utilisées en architecture pour le dessin de plans et en électronique pour le dessin de circuits imprimés ☞ **ICO 101** : respectivement Complex pour le duo (une typographie à empattements qui renvoie à une esthétique assez administrative) ; Txt pour David RENAULT (une

---

9 La logique est en fait l'inverse de cette formule puisqu'il s'agit de surinvestir l'offre lorsque l'on nous fait une demande. Nous répondons à la demande de la structure par une proposition de réalisation en duo, qui par essence concentre nos deux subjectivités dans une, tierce ; et nous ajoutons, sans que l'on nous en ait fait la demande, deux propositions de réalisations personnelles potentielles. Cette proposition triple et cumulative (là où la pratique en duo est habituellement soustractive) entraîne, lorsque la structure s'en saisit, non plus une seule rémunération et un seul budget de production — équivalent à un intervenant mais partagés entre deux personnes —, mais une rémunération et un budget équivalent à notre investissement réel, qui amplifie notre marge de manœuvre créative.

10 Voir : LE VERGÉ, Éric ; THIBAULT, Didier. *Documents d'artistes en Bretagne*. [En ligne]. 2008 [consulté le 01 avril 2019]. Disponible sur : http://ddab.org/fr/textes/eds_collectif.

11 LES FRÈRES RIPOULAIN ; Art4Context. « 1 + 1 = 1 1 + 1 = 2. David RENAULT + Mathieu TREMBLIN *alias* Les Frères RIPOULAIN artistes invités par ART4CONTEXT en résidence au Pôle Max Jacob, Quimper, 2011-2012 ». *Art4Context*. [En ligne]. 2011–2012 [consulté le 01 avril 2019]. Disponible sur : http://art4context-residence-ripoulain.over-blog.org.

12 « Le projet culturel de l'association Art4Context se porte prioritairement sur la rencontre et le dialogue entre création contemporaine et territoires, arts et cultures, artistes et citoyens/habitants. Nos deux grands objectifs sont de montrer la diversité des pratiques artistiques contemporaines dans le contexte donné d'un territoire (dans le champ des arts visuels avec une ouverture à la transdisciplinarité), et d'apporter la création actuelle à des populations et dans des lieux éloignés de l'art contemporain (et les faire venir dans les lieux dédiés). Les artistes que nous choisissons sont en accord avec cette éthique du partage, de la transmission et du vivre ensemble, et appuient dans ce sens notre démarche associative et culturelle, soit en y étant sensibles à titre personnel, soit à travers une démarche de création de type contextuelle, relationnelle, participative. » Extrait du texte de la page d'accueil. *Art4Context*. [En ligne]. 2008-2014. Disponible sur : http://www.art4context.org/ART4CONTEXT/A4C.html [consulté le 01 avril 2019].

13 Les typographies Hershey sont un ensemble de polices vectorielles développées autour de 1967 par le Dr Allen Vincent HERSHEY pour le Naval Weapons Laboratory. Le dessin de chaque glyphe est décomposé en lignes droites connectées, consistant à l'origine en une série de coordonnées qui peuvent être interprétées par divers programmes de conception assistée par ordinateur et pour la réalisation, par exemple, d'impression au traceur et de gravure numérique.

typographie technique que l'on retrouve pour la signalétique des circuits imprimés en électronique qui fait écho à la part *low tech* de sa pratique) pour son site web personnel *Phantom Signal*[14] ; Simplex pour moi (une typographie bâton utilisée pour accompagner le dessin de plans d'architecture) et mon site personnel *Démo de tous les jours*. À partir de fin 2013, nous entrons dans le collectif international FREE ART AND TECHNOLOGY – F.A.T LAB[15]. Nous transformons cette identité visuelle par le recours à des bandeaux en ASCII Art[16] et par l'usage de la typographie à chasse fixe « Menlo » utilisée par défaut par les logiciels de codage en langage HTML sur Macintosh. ☞ **ICO 102–104**

Le duo constitué en un site-entité *Les Frères Ripoulain* nous permet d'affirmer un champ d'expérimentation à la croisée de nos pratiques individuelles autour de notions clés : « enquête urbaine et récit d'expérience ; usages et mésusages de la ville ; bricolages, détournements et protocoles d'action ; conservation et abandon de l'œuvre d'art ; langages cryptiques et codes numériques ; appropriation citoyenne et désobéissance civile[17] ». David RENAULT déroule un imaginaire avec son site *Phantom Signal* auquel son mode de pratique vient répondre utilisant « la ville comme territoire d'expérimentations visuelles et sonores et [s'inspirant] des pratiques nomades, sauvages et anonymes pour transposer avec des moyens rudimentaires les silences et désordres propre aux terrains vagues et autres délaissés urbains[18] ». Ses travaux personnels s'inscrivent dans la poursuite de son expérience du *writing*, du BMX ou de la *free party* et tissent, entre autres, des liens entre fiction d'anticipation[19] et ésotérisme[20] ou *do it yourself*[21] et rétro-ingénierie[22]. *Démo de tous les jours*, mon

---

14 RENAULT, David. *Phantom Signal*. [En ligne]. Depuis 2009 [consulté le 1 septembre 2018]. Disponible sur : http://www.phantomsignal.eu.

15 Collectif. *Free Art and Technology – F.A.T Lab*. [En ligne]. 2007-2015 [consulté le 1 septembre 2018]. Disponible sur : http://fffff.at/.

16 Le langage visuel du ASCII Art recourt au code de programmation ASCII pour créer des blocs de textes, des dessins ou des images à partir de jeux de caractères et de signes typographiques. Il est particulièrement utilisé dans la culture du ***hacking**** et du ***cracking****, les équipes de *hackers* ou de *crackers* utilisant celui-ci pour personnifier leurs fichiers d'informations en format NFO.
Voir : LES FRÈRES RIPOULAIN. *.NFO*. [Édition PDF]. Strasbourg : Éditions Carton-pâte, 2017, 40 p. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/catalogue/ [consulté le 01 avril 2019].

17 RENAULT, David ; TREMBLIN, Mathieu. « About ». *Les Frères Ripoulain*. [En ligne]. Depuis 2006 [consulté le 08 septembre 2018]. Disponible sur : http://www.lesfreresripoulain.eu/about/

18 RENAULT, David. « About ». *Phantom Signal*. [En ligne]. Depuis 2009 [consulté le 1 septembre 2018]. Disponible sur : http://www.phantomsignal.eu/about.

19 Voir : http://www.phantomsignal.eu/fondation [consulté le 1 septembre 2018].

20 Voir : http://www.phantomsignal.eu/circle-of-fire [consulté le 1 septembre 2018].

21 Voir : http://www.phantomsignal.eu/ikea-sound-system [consulté le 1 septembre 2018].

22 Voir : http://www.phantomsignal.eu/last-breath-saint-jacques-de-la-lande/ [consulté le 1 septembre 2018].

site personnel à partir de 2009, rassemble un foisonnement d'expérimentations artistiques quotidiennes dans la ville résultant parfois de rencontres et collaborations, parallèles et complémentaires au travail en duo avec David RENAULT. Le titre du site fait écho à la définition que donne l'artiste et enseignant Étienne CLIQUET[23] de la « démo » en tant que forme :

> « La démo, expression forgée au cours de l'histoire de l'informatique, désigne la présentation d'un outil (logiciel ou matériel) que l'on manipule en public pour en montrer les possibilités. Ni performance, ni conférence, ni exposition, la démo trace une voie à part, propre à une culture d'Internet, des machines, des interfaces et des logiciels.[24] »

Ainsi, avec ce site web, il s'agit de pointer un rapport urgent et expérimental, lié à une expérience intimiste de la ville et à une volonté d'interagir avec elle de manière non spectaculaire, non signée et quasi immédiate. La formule apparaît comme une sorte d'autoprescription dont l'objet est de mettre en bascule une action individuelle avec sa réception collective potentielle, soit de rendre lisibles les rapports de pouvoir latents entre urbanisme et urbanité, gouvernance et appropriation :

> « *Démo de tous les jours* renvoie à une pratique artistique mise en œuvre au quotidien dans l'espace urbain et dont les formes, brèves, tiennent autant de l'exercice de style — éprouver la capacité de l'artiste à mettre sa créativité à l'épreuve d'un contexte particulier pour produire du sens de manière réactive et localisée — que du dépassement de l'adresse personnelle que constitue l'acte créatif — *faire public*.[25] »

23 Voir : http://www.ordigami.net/ [consulté le 1 septembre 2018].

24 CLIQUET, Étienne. « La Démo ». In : *Ordigami*. [En ligne]. Décembre 2010 [consulté le 1 septembre 2018]. Disponible sur : http://www.ordigami.net/files/demo/.

25 TREMBLIN, Mathieu. « Foreword ». In : *Démo de tous les jours*. [En ligne]. Novembre 2013 [consulté le 01 septembre 2018]. Disponible sur : http://www.demodetouslesjours.eu/about-mathieu-tremblin/.

Économie du duo

Avec la fondation de ce duo, il s'agit de poser un modèle économique, de travail et de visibilité, qui repose sur la présence physique de l'artiste sur le territoire, au lieu de la présentation publique de ses œuvres dans les espaces d'art. Nous intervenons dans la ville de manière non commissionnée et sans autorisation puis diffusons la documentation de nos interventions *via* notre site web personnel[26] à partir de fin 2006 ☞ **ICO 98**, par le biais de lettres d'information relayées par des blogs spécialisés qui suivent nos activités[27], mais aussi de la main à la main, sur le mode du don à l'étalage ou de la consultation temporaire dans les espaces physiques grâce à des tracts, des cartes postales et d'autres formes d'auto-édition en reprographie.

Lorsqu'une structure tierce du champ artistique ou culturel nous démarche pour présenter notre travail, nous refusons de montrer la documentation photographique de nos interventions en tant qu'œuvre parce qu'elle est accessible en ligne, et proposons à la place de réaliser une intervention inédite sur le territoire. C'est l'écueil auquel les artistes de la performance et du *happening* ont été confrontés dans les années 1960–1970 ; si la forme immatérielle qu'ils avaient choisie avait parmi ses qualités celle d'échapper à l'œuvre-objet, en acceptant de transformer la documentation photographique de leurs œuvres-expériences en œuvres-marchandises pour qu'ils puissent s'inscrire dans les collections publiques des musées et sur le marché de l'art, la plupart d'entre eux ont, à leur corps défendant, ralenti le renversement qui aurait pu s'opérer de la valorisation du produit de l'art vers celle du processus de création et de la force de travail de l'artiste.

En connaissance de l'histoire de l'art, nous transformons ainsi l'attente implicite d'exposition d'œuvre-objet en microrésidence de création — et par là même en prestation artistique nécessitant pour exister des honoraires de création, un budget de production, des frais de déplacement et de logement. Ce renversement

---

26 RENAULT, David ; TREMBLIN, Mathieu. *Les Frères Ripoulain*. [En ligne]. Depuis 2006 [consulté le 1 septembre 2018]. Disponible sur : http://www.lesfreresripoulain.eu.

27 On peut citer entre autres le blog *Urbanario* de l'artiste et chercheur espagnol Javier ABARCA qui partage en 2008 des extraits de notre résidence sur les chemins du désir et les traces de présence visibles dans la ville ; ou Rebel:art du critique d'art et curateur Alain BIEBER qui nous ajoute à la « watchlist » [liste de veille] de sa plateforme en 2010 et diffuse régulièrement nos travaux à mesure de leur réalisation et de leur partage à travers nos lettres d'information. Voir : ABARCA, Javier. « Les Frères Ripoulain ». In : *Urbanario*. [Archive]. 11 septembre 2008 [consulté le 12 septembre 2019]. Disponible sur : http://web.archive.org/web/20120626010025/http://urbanario.es/archives/159. BIEBER, Alain. « David Renault + Mathieu Tremblin: "Outsiders" ». In : *Rebel:art. Connecting art and activism*. [Archive]. 17 novembre 2010 [consulté le 12 septembre 2019]. Disponible sur : http://web.archive.org/web/20101227122259/http://www.rebelart.net/diary/category/watchlist/page/2/.

des logiques de l'offre et de la demande inhérent aux espaces qui considèrent l'exposition comme finalité de l'art concourt aussi à inscrire notre pratique dans une réalité sociale. Elle répond au contexte très précaire et inégalitaire que sous-tend la profession d'artiste travailleur indépendant.

Espace urbain et espace d'art

Notre approche des espaces dédiés à l'art — *artist run space*, galerie associative, centre d'art ou musée — est envisagée de manière proactive, c'est-à-dire qu'il nous importe d'éprouver les habitudes de travail de nos partenaires professionnels, pour les ouvrir à des formes et formats plus expérientiels et expérimentaux. L'espace d'exposition, pendant la période de montage, est investi comme atelier ou comme lieu de résidence temporaire autoproclamée ; la production des œuvres est pensée sur le mode du « travail en cours ». Cette production est définie par la situation : l'espace d'exposition devenu base d'appui, la ville s'offre comme espace de ressources matérielles, conceptuelles ou poétiques dont nous pouvons nous saisir pour la conception des œuvres. Enfin, la documentation vient mettre en lumière le processus créatif des œuvres lié à une expérience ou expérimentation urbaine[28] ou celui des actions et interventions dans la ville. Dans le cadre d'exposition en duo, chaque visiteur peut à sa propre initiative constater sur site les traces ou l'objet. Nous mettons en relation des œuvres, des interventions et des documentations grâce à des dispositifs de consultation simples inspirés par des formats de présentation extérieurs au champ de l'art en lien avec des notions clés récurrentes dans notre travail, et allant du bureau d'études au magasin de bricolage en libre-service[29].

Cet ancrage tiers dans les espaces d'art de notre pratique artistique ne sacrifie pas pour autant notre liberté à investir l'espace urbain sans autorisation, même dans le cadre d'un commissionnement. Ce facteur met en lumière la possibilité pour des structures artistiques et culturelles d'accompagner, voire d'assumer avec des artistes, une posture prescriptrice quant à la manière d'utiliser la ville. Dans cette configuration, la prise de responsabilité individuelle et citoyenne est motrice de l'action et prime sur la recherche et l'obtention d'une légitimité par le biais d'un organisme public tiers — qui se porterait garant de l'accueil, de la sécurisation et de la conservation de l'intervention artistique.

---

28 Pour l'œuvre *Feu de camp électrique*, au Salon de Montrouge en mai 2011 et à la Cité de la Mode et du Design à Paris en novembre 2011, les gravats et parpaings utilisés dans l'installation sont de manière contextuelle prélevés dans la ville puis abandonnés à nouveau à l'issue du démontage.

29 La résidence « 1 + 1 = 1 1+ 1 = 2 » sur invitation de Art4Context à Quimper en février 2012 présente en consultation une série de croquis préparatoires de projets d'interventions accompagnés d'une cartographie des sites repérés et de documents attenants à leur mise en œuvre ; L'exposition « DIY or BUY » à la galerie DMA à Rennes en novembre 2012 propose des fiches en libre-service — entre la fiche technique, la notice d'œuvre et le mode d'emploi — permettant de faire l'œuvre soi-même. Voir : DUPEYRAT, Jérôme ; RENAULT, David ; TREMBLIN, Mathieu. *DIY or BUY*. [Éditions PDF]. Rennes : Éditions Carton-pâte, 2012, 60 p. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/catalogue/ [consulté le 5 avril 2020].

Ce second récit d'expérience a permis de détailler le développement d'un parcours artistique et professionnel et d'éclairer la manière dont l'identification et la reconnaissance de la pratique artistique adviennent en tension avec des dynamiques de création indépendantes ou institutionnelles, dans des espaces urbains et des espaces dédiés à l'art ou non. Il va s'agir maintenant de faire l'état de l'art urbain en tant que champ de recherche.

Tout d'abord, je vais me pencher la chronologie de la constitution de l'art urbain en tant que champ de connaissance et de sa considération progressives par les arts visuels. Ce rappel chronologique va permettre de pointer la prégnance de la composante sociale des pratiques artistiques à travers la fonction du récit autorisé des œuvres comme source de connaissance exigeante du champ, en ce qu'il constitue la seule trace accessible passé l'expérience de l'œuvre urbaine en situation. Ce chapitre va aussi me permettre de mettre en exergue la nécessité de constituer et diffuser de multiples manières des corpus documentaires et bibliographiques d'ouvrages essentiels comme base d'études compte tenu des lacunes de celles des institutions.

Enfin, je vais esquisser une lecture comparative de l'évolution terminologique autour de la dénomination et la circonscription progressive des pratiques d'art urbain. Ces confusions, survenues dans le sillage de leur reconnaissance et de leur valorisation mondialisées, trouvent leur origine dans le rôle d'acteurs, comme les galeries privées et les collectivités territoriales, qui ont su se saisir de l'art urbain pour leurs fins propres, parfois de manière bien plus proactive que les institutions artistiques ne l'ont été. La hiérarchisation par le langage qui en découle apparaît comme révélatrice du rôle du marché de l'art ou des politiques publiques dans la prise en considération et la légitimation du champ. Ce chapitre va par ailleurs permettre d'interroger la nécessité de cette distinction avec le champ de l'art contemporain puisque l'histoire de l'art du XXe siècle inclut pourtant un foisonnement de pratiques artistiques dans la ville.

II. 1.
État du champ de connaissances autour de l'art urbain

Aborder la question de l'art urbain au début du XXIe siècle dans le cadre d'un doctorat en arts visuels — et plus particulièrement celui qui se déploie, protéiforme sans commissionnement ni autorisation, en parallèle de l'art public commandité —, c'est tout d'abord constater les lacunes et les approximations inhérentes à un champ de recherche récent, en regard d'un domaine de pratiques qui a presque un siècle. Si les pratiques artistiques des avant-gardes dans la ville au début du XXe siècle sont identifiées et étudiées dans l'histoire de l'art, d'autres formes créatives et sociales d'intervention dans les espaces urbains existent en parallèle. Parmi les plus identifiées, on trouve le mouvement des muralistes mexicains qui se cristallise autour des artistes Diego RIVERA, José Clemente OROZCO et David ALFARO SIQUEIROS à l'issue de la révolution mexicaine de 1910. D'autres formes plus discrètes ont été considérées jusqu'à maintenant comme des épiphénomènes plutôt que comme un champ d'études en soi parce qu'elles sont conçues à partir d'une communauté en lien avec un territoire et se perpétuent en dehors des cadres de légitimation artistique conventionnels, académiques ou institutionnels.

Par exemple, en tissant une généalogie de pratiques aux États-Unis, on retrouve les prémisses du *name writing* dans les ***monikers****, ces formes de graffiti réalisés sur les trains de marchandises à partir de la fin du XIXe siècle par les ouvriers et les voyageurs. En miroir de certaines pratiques artistiques urbaines identifiées depuis le champ de l'art contemporain et dans la lignée des avant-gardes artistiques, je propose de considérer comme point d'ancrage — pour son ancrage dans le champ du social — l'apparition du *name writing graffiti* aux États-Unis au début des années 1960 puis en Europe à la fin des années 1980, comme exemple de la réception de l'art urbain et de sa considération tardive par le champ académique.

Jusqu'au début des années 2000, le graffiti contemporain — le *name writing* divisé entre « tag » et « graff » en France pour opérer une distinction avec les graffitis antiques ou traditionnels de slogans poétiques et politiques — a souvent été réduit dans son étude académique à une forme de culture marginale[30] ou adolescente[31]. Il a fait l'objet de lectures niant sa qualité micropolitique[32] pour lui préférer une

30 LUNA, C. Cajetan. « Welcome to my nightmare: The graffiti of homeless youth ». *Society*. 1987, vol. 24(6), p. 73–78.

31 BUSQUETS, Stéphanie ; FELONNEAU, Marie-Line. *Tags et grafs : les jeunes à la conquête de la ville*. Paris : L'Harmattan, 2001, 205 p. ; PÉGARD, Olivier. « Insolence des pratiques ludiques adolescentes et réponses institutionnelles ». In : *Corps et culture*. 1 juin 1999, nº 4.

32 DOBRATZ, Betty A ; WALDNER, Lisa K. « Graffiti as a Form of Contentious Political Participation ». In : *Sociology Compass*. [En ligne]. Mai 2013 [consulté le 20 mars 2020]. Disponible sur : http://scinapse.io/papers/1929554424.

approche symptomatique psychologique[33], territoriale[34] ou communautaire[35]. Et la criminalisation de la pratique a pu servir comme justification au contrôle social[36] des minorités, en particulier dans les pays anglo-saxons[37].

33 SOLOMON, Henry ; YAGER, Howard. « Authoritarianism and graffiti ». In : *The Journal of social psychology*. Octobre 1975, vol. 97, p. 149–150.

34 CHANTEUX, Béryl. « Tags, pochoirs, affichettes… Marquage territorial et marginalité créative ». In : *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*. 1995, vol. 23, p. 7–22.

35 PHILLIPS, Susan A. *Wallbangin': Graffiti and Gangs in L.A*. Chicago : University of Chicago Press, 1999, 383 p. ; BLOCH, Anny. « Tags, graffs et fresques murales : revendications identitaires, expressions communautaires ? (San Francisco Strasbourg) ». In : *Agora débats/jeunesses*. 2002 , vol. 29, « Des pratiques artistiques des jeunes », p. 66–77

36 MENSCH, Nicolas. « L'art transgressif du graffiti: pratiques et contrôle social ». Thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Gilles FERRÉOL, Université de Franche-Comté, 5 décembre 2013. Disponible sur : http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01327029/document [consulté le 4 avril 2020].

37 FERRELL, Jeff. « Urban Graffiti: Crime, Control, and Resistance ». In : *Youth & Society*. Septembre 1995, vol. 27(1), p. 73–92. ; WILSON, James Q. ; KELLING, George L. « Broken Windows. The police and neighborhood safety ». In : *The Atlantic Monthly*. Mars 1982, p. 395–407. Disponible sur : http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1982/03/broken-windows/304465/ [consulté le 4 avril 2020].

Des années 1970 à la fin des années 1990

Des années 1970 aux années 1990, on trouve quelques tentatives de conceptualisation fertiles. Herbert KOHL[38] ☞ **ICO 105** ou Norman MAILER[39] ☞ **ICO 106** proposent une approche par le biais de l'enquête romancée ou esthétique où le graffiti est considéré comme pratique cultuelle. Jean BAUDRILLARD[40] développe une réflexion philosophique où il devient signe vide insurrectionnel au milieu des autres signes officiels de la ville. Pour Alain MILON[41], il est inquiétante étrangeté et marqueur d'une autre ville vécue. Martine LANI-BAYLE[42] offre une lecture psychologique du phénomène à partir d'entretiens avec des *writers* et décrit sa pratique comme une nécessité anthropologique pour le citadin. Enfin, Alain VULBEAU[43] l'analyse sous le prisme de la sociologie où il se révèle « carnaval désincarné » participant à une redéfinition des identités.

À partir de la fin des années 1980, un rapprochement s'opère entre les États-Unis et l'Europe, favorisée par quelques acteurs[44] qui communiquent et s'organisent à un niveau international. Ils privilégient le déplacement et la rencontre sur le terrain ainsi que la circulation orale des récits d'expérience entre membres de la communauté de pratique — ce qui confère au champ des allures de société secrète.

Ce principe d'articulation organique n'empêche pas que nombreux fanzines, magazines et autres éditions de voir le jour et d'établir un état des lieux de la scène, depuis la scène et à l'adresse de la scène, de la plupart des capitales européennes, pays par pays. Ils s'inscrivent dans la lignée de *Subway Art*[45] ☞ **ICO 107** focalisé sur New York et édité par les photographes américains Martha COOPER et Henry

---

38 HINTON, James ; KOHL, Herbert. *Golden Boy As Anthony Cool. Photo Essay on Naming and Graffiti*. New York: Dial Press, 1972, 177 p. Un extrait de l'ouvrage a été traduit par Charles MAZÉ et Coline SUNIER et publié sur la plateforme éditoriale <*o*> *future* <*o*>. Voir : http://f-u-t-u-r-e.org/r/64_Herbert_Kohl_Bolita_2_10_67_FR.md [consulté le 4 avril 2020].

39 KURLANSKY, Mervin ; NAAR, Jon ; MAILER, Norman. *The faith of graffiti*. New York : Praeger publishers, 1974, 128 p.

40 BAUDRILLARD, Jean. « Kool Killer ou l'insurrection par les signes ». In : *L'échange symbolique ou la mort*. Paris : Gallimard, 1976, p. 128-138.

41 MILON, Alain. *L'Étranger dans la ville : Du rap au graff*. Paris : P.U.F., 1999, 145 p.

42 LANI-BAYLE, Martine. *Du tag au graff'art : Les messages de l'expression murale graffitée*. Marseille : Martin Média, 1993, 119 p.

43 VULBEAU, Alain. *Légendes des tags*. Paris : Sens & Tonka, 2002, 125 p.

44 On peut citer l'américain FUTURA 2000 ou les membres du crew basé à Londres et Paris THE CHROME ANGELZ (TCA) avec MODE 2 ou encore le hollandais Niels « SHOE » MEULMAN.

45 CHALFANT, Henry ; COOPER, Martha. *Subway Art*. Londres : Thames & Hudson, 1984, 128 p.

CHALFANT en 1984 ou *Spray Can Art*[46] ☞ **ICO 108** en 1987 avec Henry CHALFANT et James PRIGOFF qui dessinent les contours de la scène européenne naissante.

À partir de 1992, le magazine *UP* (pour *Underground Productions*) en Suède réalise des reportages dans l'Europe entière sur les différentes scènes. Cette démarche passe par le voyage et la rencontre avec les différentes scènes graffiti du monde entier. Elle donne lieu au début 2000 à la création de la maison d'édition et de diffusion Dokument Press[47], qui publie une série d'ouvrages *Overground* ☞ **ICO 109–111** sur les scènes scandinave[48] et européenne[49] à travers des portraits de ses acteurs.

En 1991, les *writers* français Tarek BEN YAKHLEF et Sylvain DORIATH publie le premier ouvrage sur la scène parisienne et sa banlieue intitulé *Paris Tonkar*[50] ☞ **ICO 112** et qui constitue un recueil de paroles et documents originaux fournis par les *writers*. Une décennie plus tard, cette démarche fait des émules. Elle encourage des collectifs de *writers* avec l'appui relatif des Éditions Alternatives à la publication d'ouvrages qui font l'état de l'art et l'historique de la scène, région par région et *crew* par *crew*[51] : ☞ **ICO 113–117** *Kapital, un an de graffiti à Paris*[52] en 2000 ; *La France d'en bas : Le graffiti dans le Sud*[53] en 2003 ; *Les Murs de l'Atlantique : Road trip – Graffiti*

---

46 CHALFANT, Henry ; PRIGOFF, James. *Spray Can Art*. Londres, New York : Thames & Hudson, 1987, 96 p.

47 Voir : http://www.dokument.org [consulté le 3 mai 2020].

48 Voir : BARENTHIN LINDBLAD, Tobias (éd.) ; SJOSTRAND, Torkel (éd.). *Overground: 9 Scandinavian Graffiti Writers*. Årsta : Dokument Press, 2003, 176 p. ; BARENTHIN LINDBLAD, Tobias (éd.) ; SJOSTRAND, Torkel (éd.). *Overground 2: 8 Scandinavian Graffiti Masters*. Årsta : Dokument Press, 2006, 176 p.

49 Voir : BARENTHIN LINDBLAD, Tobias (éd.) ; SJOSTRAND, Torkel (éd.). *Overground 3: trans Europe Express*. Årsta : Dokument Press, 2009, 176 p. ; MAI, Markus (dir.) ; WICZAK, Thomas (dir.) ; collectif. *Writing The Memory Of The City: The Avantgarde Spirit of Berlin Graffiti Writing*. Årsta : Dokument Press, 2007, 232 p.

50 BEN YAKHLEF, Tarek ; DORIATH, Sylvain. *Paris Tonkar*. Paris : Florent Massot, 1991, 250 p.

51 Le travail biographique représentant les histoires et activités des multiples *crews* de *writers* est souvent effectué sur le mode de la contribution pour certains de ces ouvrages. Un *writer* par équipe est missionné par les personnes chargées de la direction éditoriale pour collecter et assurer la conception d'une double page. Dans *Les Murs de l'Atlantique*, je réalise en 2005 celle du *crew* HAPPY FAMILY dont je suis membre et co-écrit avec David RENAULT le texte de présentation de l'équipe.

52 MALLAND, Julien ; BISCHOFF, Gautier. *Kapital, un an de graffiti à Paris*. Paris : Éditions Alternatives, 2000, 200 p.

53 KENDRICK, Mathieu (éd.) ; OLIVES, Lionel (éd.). *La France d'en bas : Le graffiti dans le Sud*. Paris : Éditions Alternatives, 2003, 200 p.

de l'Ouest[54] ; *Cap Nord : Le graffiti dans la Région Nord*[55] en 2006 ; plus tardivement *Alsace Graffiti*[56] en 2016.

Sous le mandat du maire de New York Rudolph GIULIANI, la mise en œuvre de politiques publiques de lutte antigraffiti aboutit à un nettoyage systématique des rames de métro entre 1984 et 1989. Le support de prédilection des *writers* qui était la pierre angulaire de l'ouvrage *Subway Art* disparaît. En 1999, Stephen POWERS *alias* ESPO[57] publie *The Art of Getting Over*[58] ☞ **ICO 118**. Acteur majeur de la scène new-yorkaise, il choisit l'angle du récit biographique en s'appuyant sur son réseau et sur les légendes urbaines qui circulent autour des *writers* les plus actifs, pour présenter l'évolution de la scène sur les deux dernières décennies aux États-Unis.

54 Pick Up Production (éd.). *Les murs de l'Atlantique : Road trip – Graffiti de l'Ouest*. Paris : Éditions Alternatives, 2006, 196 p.

55 La Yeah! Produzione (éd.) ; MIKOSTIC (éd.) ; TOP GUN (éd.). *Cap Nord : Le graffiti dans la Région Nord*. Paris : Éditions Alternatives, 2006, 206 p.

56 SCHOCH, Raymond. *Alsace Graffiti*. Strasbourg : Shoot & Print, 2016, 243 p.

57 Voir : http://firstandfifteenth.net/ [consulté le 3 juillet 2020].

58 POWERS, Stephen. *The Art of Getting over: Graffiti at the Millennium*. New York : St Martin's Press, 1999, 159 p.

Des années 2000 à aujourd'hui

En Europe, il faut attendre le tout début des années 2000 pour que ce traitement se diversifie et se qualifie, prenant le relais de la structuration par le récit autorisé — de l'ordre de l'auto-anthropologie — que cette auto-diffusion encourage, et dépassant les stéréotypes véhiculés par les médias de masse. L'avènement de l'Internet haut débit permet la création de plateformes dont la direction éditoriale est assurée par les acteurs même, avec une dimension contributive comme les sites *Ekosystem*[59] ou *Maquis Art*[60] qui trouvent leur équivalent aux États-Unis avec *Art Crimes*[61], *Wooster Collective*[62] et le forum de *12ozProphet*[63]. Ces plateformes s'inscrivent dans la continuité de l'auto-édition de magazines spécialisés diffusés par correspondance ou en kiosque à partir de la fin des années 1990 : *Xplicit Grafx* ; *Graff It!* ; le supplément *Getting Fame* ou les hors-séries du magazine *Radikal* consacré à la culture hip-hop ☞ **ICO 119** ; *WorldSigns©*[64] ☞ **ICO 120–124** et *Nusign: Art-in-progress magazine*[65] ☞ **ICO 125–127** édités par les artistes français Nicolas GZELEY[66] et Olivier KOSTA-THÉFAINE[67] *alias* STAK.

Au cours des années 2000, l'art urbain — ou le *street art* — suscite un intérêt grandissant pour les chercheurs en Europe. En témoigne un florilège de termes qui recouvrent les multiples facettes de la réalité des pratiques artistiques dans la ville

---

59 Le site *Ekosystem* a été créé en 1999 par le *writer* EKO *alias* Cédric DEPROYART, il est toujours actif. Voir : http://www.ekosystem.org [consulté le 20 juillet 2020]. On peut aussi citer les plateformes françaises *Aero.fr* (2000–2008), *90bpm.com* (depuis 2000) et *Armvr.net* (2002–2003) où les forums de discussion participent activement à la vie en ligne de la communauté. Voir : « Sites, lieux et structures identifiées ». ☞ **ANN 25**

60 Le site *Maquis Art* a été créé en 1997, il est toujours actif. Il est hébergé dans un premier temps sur les pages personnelles Free et permet à un groupe de photographes amateurs de graffiti de partager leur fonds photographique à partir duquel une communauté de contributeurs se constitue autour de la plateforme. Voir : http://www.maquis-art.com/ [consulté le 20 juillet 2020].

61 Le site *Art Crimes* a été créé en 1994 par la photographe et chercheuse américaine Susan FARRELL, il est toujours actif. La spécificité de ce site web est d'être codé entièrement à la main depuis sa création. Voir : http://www.graffiti.org [consulté le 20 juillet 2020].

62 Le site *Wooster Collective* a été créé en 2001 par le collectif du même nome, il est toujours en ligne mais n'est plus actif. Voir : http://www.woostercollective.com [consulté le 20 juillet 2020].

63 Le site *12ozProphet* a été créé en 1998, il est toujours actif et les archives des forums sont accessibles. Voir : http://forum.12ozprophet.com/ [consulté le 20 juillet 2020].

64 GZELEY, Nicolas (dir.) ; STAK, Olivier (dir.). *WorldSigns©*. Automne 2002, n° 1, 48 p. ; Hiver 2003, n° 2, 46 p. ; Été 2003, n° 3, 46 p. ; Automne 2003, n° 4, 46 p. ; Printemps 2004, n° 5, 46 p.

65 PREITANO, Pietro (dir) ; STAK, Olivier (dir). *Nusign. Art-in-progress magazine*. Janvier–février–mars 2007, n° 1, 130 p. ; Septembre 2007, n° 2, 134 p. *;* Juillet–octobre, 2008, n° 3, 124 p.

66 Voir : http://spraymiummagazine.com/ [consulté le 20 juillet 2020].

67 Voir : http://olivierkostathefaine.com/ [consulté le 20 juillet 2020].

ces vingt dernières années : *name writing graffiti*, *post-graffiti*, *urban intervention*, ***urban hacking****, *artivism*, *neo-muralism*. Cet affinage progressif de définitions répond aussi à la publication croissante d'ouvrages collectifs de compilations d'images sur le modèle de la série *The Art of Rebellion*[68] développée de 2003 à 2016 par le directeur artistique allemand Christian HUNDERTMARK ☞ **ICO 128**. Ces ouvrages proposent des corpus d'œuvres d'art urbain sans textes avec une priorité donnée à la virtuosité ou au spectaculaire plutôt qu'au lien entre un geste et son contexte. Ils sont souvent organisés selon une grille formaliste qui rappelle à plus d'un titre les cahiers de tendances utilisés dans le marketing et la publicité : *sticker* [autocollant], *poster* [affiche], *stencil* [pochoir], *character* [personnage], *etc*. Or, ce rapport à l'image et ce principe d'organisation sont directement hérités de mises en forme et de rubriques en usage dans les magazines de graffiti. Elles correspondent aux qualificatifs utilisés pour parler des diverses échelles, supports et styles de pratiques du *name writing* : *tag*, ***throw-up****, *character*, *wall* [mur], ***panel****, *subway* [métro], *train*, ***whole car****, *etc*[69].

En tant que signe sans signifiant, l'éditorialisation du graffiti peut se satisfaire d'une classification disciplinaire rappelant les arts appliqués ou de la communication graphique puisque la répartition des contenus selon cette grille fait prévaloir le blaze sur le contexte. La mise en page adoptée par défaut présente les productions sous forme de mosaïque de vignettes minuscules ☞ **ICO 129** pour des questions de rentabilité du ratio de surface entre image et page[70] : un choix qui correspond à une « boulimie iconographique » des aficionados. Mais, érigée en modèle au-delà du cas spécifique du graffiti, cette approche échoue à adresser la complexité et de la diversité des modes d'inscriptions des œuvres urbaines dans la ville. Cette réduction de l'œuvre à sa forme enjoint les acteurs et les auteurs à mettre en œuvre d'autres rapports éditoriaux et à conceptualiser la constitution des corpus publiés en connaissance des expérimentations qui ont pu voir le jour dans le champ des arts visuels et de leur étude au cours du XXe siècle. Il s'agit d'utiliser les pratiques

---

68 HUNDERTMARK, Christian (éd.). *The Art Of Rebellion: The World Of Street Art*. Großostheim : Publikat Verlags und Handels KG, 2003 , 208 p. ; *The Art of Rebellion 2: World of Urban Art Activism*. Großostheim : Publikat Verlags und Handels KG, 2006, 208 p. ; *The Art of Rebellion 3: The Book About Street Art*. Großostheim : Publikat Verlags und Handels KG, 2010, 208 p. ; *The Art of rebellion 4: Masterpieces of Street Art*. Großostheim : Publikat Verlags und Handels KG, 2016, 208 p.

69 La transposition de ces termes en rubriques intervient par exemple dans le premier hors-série du magazine *Radikal* consacré au graffiti : « tags », « styles », « *street files* », « trains », « *metro veterans* », « *walls* », toiles, logotypes, fanzines. Voir : MILITON, Fabrice (dir.) ; GZELEY, Nicolas ; STAK, Olivier ; *et al*. *Radikal hors-série*. Automne 1998, n° 1, « graffiti », 100 p.

70 Cette mise en forme est liée à l'influence du canon esthétique que constitue *Subway Art* dans la manière de présenter sur sa couverture le *graffiti name writing* sur métro. La composition en bandes de vignettes reproduit à l'échelle de la page la répartition des peintures à la queue leu leu sur les wagons, mais manque de pertinence lorsqu'il s'agit de présenter d'autres formes de *writing*.

artistiques urbaines comme levier de réflexion sur les occupations citoyennes de l'espace public, les processus de gentrification urbaine et de globalisation culturelle.

Les rencontres pluridsciplinaires *Patrimoine, tags & graffs dans la ville*[71] en 2003 dessinent au travers de nombreux intervenants — spécialistes du patrimoine, élus, urbanistes, juristes, *writers*, acteurs sociaux, enseignants, chercheurs en philosophie, en sociologie et en psychologie — une approche renouvelée et complexe où le graffiti est abordé comme une forme d'urbanité à la croisée d'une pratique sociale et d'une pratique artistique.

De 2004 à 2013, le blogueur, critique d'art et curateur allemand Alain BIEBER nourrit *Rebel:art. Connecting art and activism*[72] ☞ **ICO 130**, une ressource en ligne sur les liens entre art et **activisme***. Ce travail de veille quotidienne aboutit à la mise en œuvre de plusieurs programmes artistiques comme le cycle d'expositions temporaires en situation urbaine « Parasites – Illegal Exhibitions[73] » en 2010 et 2011. Il vient nourrir plusieurs ouvrages collectifs répertoriant des artistes de la scène comme *Urban Interventions – Personal Projects in Public Spaces*[74] et *Art & Agenda. Political Art and Activism*[75] ☞ **ICO 131–132**. Ces ouvrages collectifs ménagent des articulations problématisées. Les interventions urbaines sont organisées en « kyrielle » autour d'axes comme :
– la ville comme décor ; l'interdépendance de l'œuvre avec les urbanités, l'architecture et l'urbanisme ; les rapports à la propriété privée et à la publicité ;

---

71 CIVILISE, Anne-Marie (dir.) ; *et al*. *Patrimoine, tags & graffs dans la ville : Actes des rencontres Renaissance des cités d'Europe*. Bordeaux : CRDP d'Aquitaine, 2004, 224 p.

72 BIEBER, Alain (dir.). *Rebel:art. Connecting art and activism*. [Archive]. 15 juin 2017 [consulté le 1 septembre 2018]. Disponible sur : http://web.archive.org/web/20170615033909/http://rebelart.net/.

73 Le cycle « Parasites – Illegal Exhibitions » a eu quatre occurrences entre 2010 et 2011 à Hambourg et Strasbourg avec ENCASTRABLE (FR), THE WA (FR), Ondrej BRODY (CZ) & Kristofer PAETAU (FI) et BRONCO (DE). « "Parasites – expositions illégales" présente des projets d'exposition subversifs avec des artistes internationaux à Hambourg. L'accent est mis sur les positions jeunes, radicales, provocantes et politiques. Les expositions ont toujours lieu dans de nouveaux lieux à l'intérieur et à l'extérieur de Hambourg, sans autorisation. "Parasites #1" a eu lieu dans un magasin de bricolage, nous avons célébré le vernissage de "Parasites #2" à HafenCity et "Parasites #3" sur la Reeperbahn, "Parasites #4" aura lieu dans la Sternschanze. Le lieu exact ou l'heure exacte ne seront annoncés que 24 heures à l'avance via Facebook, Twitter, le courrier ou le numéro de téléphone portable. » In : BIEBER, Alain. *Parasites*. [Archive]. 5 octobre 2010 [consulté le 20 juillet 2020]. Disponible sur : http://web.archive.org/web/20101005120925/http://www.para-sites.de/?page_id=11.

74 BIEBER, Alain ; FEIREISS, Lukas ; HÜBNER Matthias (éd.), KLANTEN Robert (éd.). *Urban Interventions – Personal Projects in Public Spaces*. Berlin : Gestalten, 2010, 287 p.

75 ALONZO, Pedro (éd.) ; BIEBER, Alain (éd.) ; HÜBNER, Matthias (éd.) ; JANSEN, Gregor (éd.) ; KLANTEN, Robert (éd.). *Art & Agenda. Political Art and Activism*. Berlin : Gestalten, 2011, 286 p.

les pratiques qui induisent des interactions et une performativité ; la prise en considération de l'environnement et de la nature urbaine[76] ;
– ou échantillonnent des artistes et collectifs rattachés à des notions comme : la société de consommation et le capitalisme, le social et le vivant, l'esprit des lieux et la charge symbolique de l'espace public, les luttes environnementales en perspective de la globalisation, la fin de l'histoire et l'ère de l'information[77].

Dans la même dynamique, d'autres blogs sur l'art urbain publient un état de leur activité de veille en pointant des singularités et les récurrences qu'ils ont identifiées au cours de leur suivi régulier de la scène sur plusieurs années. Aux États-Unis, les fondateurs du blog *Wooster Collective* Marc et Sara SCHILLER s'associent au critique d'art et curateur Carlo MCCORMICK et à l'éditrice Ethel SENO et publient *Trespass. A History of Uncommissioned Urban Art*[78] ☞ **ICO 133**. La classification du corpus d'œuvres dessine une généalogie de tendances artistiques qui font écho à celles posées, entre autres, par Alain BIEBER : le jeu avec les règles, l'occupation de l'espace urbain, l'affect et la mémoire de l'espace public, le détournement de signes, les attitudes *open source* et anti-consuméristes, la pensée magique et les revendications environnementales, les formes de communication non verbales, le folklore urbain.

Le new-yorkais RJ RUSHMORE revient sur quatre années d'analyse intensive et de critique diffusées sur son blog *Vandalog – A Street Art Blog*[79] fondé en 2008 alors qu'il était encore étudiant. Il publie en 2013 *Viral Art*[80] ☞ **ICO 134**, une anthologie de ses articles et entretiens augmentée d'une contextualisation historique diffusée en format PDF sous licence Creative Commons en téléchargement libre[81]. Ce texte accompagne un courant de pratiques à mi-chemin entre art urbain et ***post-internet****. RUSHMORE propose une lecture de l'influence des technologies de communication sur le graffiti et l'art urbain et formule l'hypothèse d'un « art viral » où l'espace public est étendu de la ville aux espaces numériques.

---

76 Les chapitres d'*Urban Intervention* : « *Urban Canvas* », « *Localized* », « *Attachments* », « *Public Privacy* », « *Activated* », « *Advertised* », « *Natural Ways* ». Voir : *Op. cit.*

77 Les chapitres d'*Art & Agenda* : « *The Commercial Aspect* », « *The Human Element* », « *Sanctuary* », « *Think Global, Act Local* », « *History Repeating* ». Voir : *Op. cit.*

78 MCCORMICK, Carlo (dir.) ; SCHILLER, Marc et Sara (dir.) ; SENO, Ethel (dir.) ; collectif. *Trespass. A History of Uncommissioned Urban Art*. Cologne : Taschen GmbH, 2010, 320 p.

79 RUSHMORE, RJ (dir.). *Vandalog – A Street Art Blog*. [En ligne]. Depuis 2008. Disponible sur : http://blog.vandalog.com/ [consulté le 08 septembre 2018].

80 RUSHMORE, RJ. *Viral Art: How the internet has shaped street art and graffiti*. [Édition PDF]. New York : Vandalog, 2013, 386 p. Téléchargeable sur : http://viralart.vandalog.com/read [consulté le 01 février 2019].

81 Voir : http://viralart.vandalog.com/read/ [consulté le 08 septembre 2018].

En France, ces pistes de réflexion trouvent des échos chez la critique d'art Stéphanie LEMOINE qui reprend à son compte la notion d'***in situ**** conceptualisée par l'artiste plasticien Daniel BUREN. Son ouvrage éponyme, *IN SITU : Un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*[82] ☞ **ICO 135**, met en évidence le rapport singulier existant entre les œuvres urbaines et les lieux à travers un panorama français historique depuis les années 1960 et des portraits de figures incontournables. En collaboration avec la chercheuse Samira OUARDI, elle développe par la suite une relecture en 2010 du néologisme ***artivisme**** apparu à l'occasion du mouvement altermondialiste à la fin des années 1990.
Dans *Artivisme : Art, action politique et résistance culturelle*[83] ☞ **ICO 136**, la carte mentale qu'elles dessinent en introduction se ramifie à travers plusieurs figures de l'artiste — avant-gardiste, urbain, activiste, numérique — et notions clés comme l'indiscipline, la résistance créative, la désobéissance civile, la **guérilla douce*** et le dépassement de l'art. Quelques années plus tard, on retrouve une résurgence voire un prolongement de cet état des lieux influent et des questions qu'il soulève dans les expositions « Global Activism[84] » au ZKM – Center for Art and Media à Karlsruhe en 2013 ou « Soulèvement[85] » au musée du Jeu de Paume en 2016.

Entre 2008 et 2016, l'anthropologue et curateur anglais Rafael SCHACTER organise plusieurs expositions iconiques, dont l'exposition collective « Street Art[86] » à la Tate Modern à Londres en 2008. À l'issue de cette exposition et en raison de son succès, le terme *street art* se popularise[87] dans le monde entier. Il désigne désormais

---

82 Voir : LEMOINE, Stéphanie ; TERRAL, Julien. *IN SITU : Un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*. Paris : Éditions alternatives, 2005, 159 p.

83 Voir : LEMOINE, Stéphanie ; OUARDI, Samira. *Artivisme : Art, action politique et résistance culturelle*. Paris : Alternatives, 2010, 192 p.

84 Exposition collective « Global Activism ». 14.12.2013–30.03.2014. ZKM – Center for Art and Media, Karlsruhe (DE) — commissariat : Peter WEIBEL. Voir : http://zkm.de/en/event/2013/12/global-activism [consulté le 12 septembre 2020] ; WEIBEL, Peter (éd.). *Global Activism. Art and Conflict in the 21st Century*. Cambridge, Mass : The MIT Press, 600 p.

85 Exposition collective « Soulèvements ». 18.10.2016–15.01.2017. Jeu de Paume, Paris (FR) — commissariat : Georges DIDI-HUBERMAN. Voir : http://soulevements.jeudepaume.org/ [consulté le 12 septembre 2020] ; DIDI-HUBERMAN, Georges (éd.). *Soulèvements*. Paris : Gallimard, Jeu de Paume, 2016, 432 p.

86 Le commissariat de l'exposition est assuré par Rafael SCHACTER en collaboration avec Cedar LEWISOHN, auteur du livre *Street Art : The Graffiti Revolution* paru la même année. Elle rassemble BLU (IT), FAILE (US), JR (FR), NUNCA (BR), OS GEMEOS (BR), SIXEART (ES). Elle inclut des visites et des actions urbaines avec un groupe d'artistes espagnols : 3TTMAN, SPOK, NANO 4814, EL TONO et NURIA ; et un événement public organisé par le collectif new-yorkais GRAFFITI RESEARCH LAB. Voir : « Street Art ». 23 mai–25 août 2008. Tate Modern, Londres (UK) ; LEWISOHN, Cedar. *Street Art : The Graffiti Revolution.* Londres : Abrams, 2008,160 p.

87 En France, on ne compte plus les expositions intitulées « Street Art » : « Street Art » à l'Espace Croix Baragnon à Toulouse en 2010 ; « Marseille Street Art Show » 1, 2, 3, 4 porté par la

toutes les pratiques artistiques urbaines ; il est aussi adopté par le champ de l'art contemporain[88] qui jusque là fermait ses portes aux *writers* à quelques exceptions près[89]. Dans la poursuite de sa thèse de doctorat en anthropologie, il publie deux ouvrages en 2013 et 2014 : l'un, *The World Atlas of Graffiti and Street Art*[90] ☞ **ICO 137**, présente son corpus l'organise selon un principe que l'on pourrait rattacher à la psychogéographie en établissant des corrélations sensibles entre les pratiques des artistes et les villes dans lesquelles elles se développent ; l'autre, Order and Ornament: *Graffiti, Street Art and the Parergon*[91], adresse le caractère ornemental et agoniste de ces pratiques à partir d'une étude ethnographique menée pendant son doctorat.

Durant sa thèse en histoire de l'art soutenue en 2010 portant sur la « période *post-graffiti*[92] », il publie périodiquement sa recherche sur son blog *Urbanario*[93], l'artiste-chercheur espagnol Javier ABARCA organise des cycles de workshops et de conférences[94] en Espagne puis de manière itinérante en Europe avec d'une part

---

galerie Saint-Laurent entre 2014 et 2018 ; « Street Art » à Pol'n à Nantes en 2014 ; « Street Art » dans la Halle Debourg à Lyon en 2020, *etc*. Le terme agit comme un label et rend caduque toute réflexion sur ce qui est montré. Un paradoxe s'entérine : la plupart des expositions dans les lieux d'art présentent toutes, non pas des documentations d'intervention urbaine ou des œuvres qui travaillent le rapport à la ville, mais des œuvres sur toile ou papier dérivées du néo-muralisme. Le lien organique de l'œuvre à la ville disparaît derrière une « nature morte », pour reprendre l'expression de l'artiste-chercheur Javier ABARCA. L'attrait pour le *street art* réduit à sa part picturale ou graphique exposée correspond à la recherche d'un nouveau marché — la peinture ayant été de tout temps une valeur refuge en terme collection. Ce passage de la rue à la galerie mérite néanmoins une analyse plus complexe que ce à quoi il est réduit par l'opportunisme et la spéculation. Rafael SCHACTER publie *Street to Studio* afin de pointer des démarches artistiques qui travaillent ce lien de manière plus exigeante et pertinente. Voir : SCHACTER, Rafael. *Street to Studio*. Londres : Lund Humphries, 2018, 224 p.

88 ARDENNE, Paul (dir.) ; MAERTENS, Marie. *100 artistes de street art*. Paris : La Martinière, 2011, 240 p.

89 La galerie du Jour créée par Agnès B. soutient les artistes urbains issus du graffiti depuis les années 1980. Plusieurs expositions ont jalonné les quarante dernières années en représentant une diversité de formes qui ne se limitent pas à des produits dérivés des travaux produits dans la rue : LES FRÈRES RIPOULIN en 1984 ; FUTURA 2000 en 1989 et 1991 ; l'exposition collective « Graffs », du 28 septembre au 27 octobre 2001 avec, entre autres, ANDRÉ, JONONE, L'ATLAS, OS GEMEOS, O'CLOCK, PSYCKOZE, INVADER, ZEVS ; puis quasiment dix ans plus tard l'exposition collective « Graffiti : "État des lieux" », du 8 septembre au 10 octobre 2009.

90 SCHACTER, Rafael. *The World Atlas of Graffiti and Street Art*. New Haven : Yale University Press, 2013, 400 p.

91 SCHACTER, Rafael. *Ornament and Order. Graffiti, Street Art and the Parergon*. Londres : Ashgate, Londres, 2014, 312 p.

92 *Infra*, p. 153 : II. 3. Déplacements terminologiques.

93 Voir : http://urbanario.es/ [consulté le 20 mars 2021].

94 De 2006 à 2015, il enseigne la théorie et la pratique de l'art urbain de la faculté des arts à

Tag Conference[95], le cycle de conférences consacré à la pratique du tag, d'autre part, Unlock Book Fair[96], un salon consacré à l'auto-édition et à l'édition de l'art urbain. Cette dynamique qu'il met en œuvre au début des années 2010 participe à l'émergence d'une communauté internationale de chercheurs. Elle trouve un écho, entre autres[97], par la création d'Urban Creativity[98], premier groupe informel de recherche et plateforme internationale dédiée au graffiti et à l'art urbain. Portée par l'ancien *writer*, designer urbain et chercheur portugais Pedro SOARES NEVES[99], cette plateforme internationale rend manifeste une considération de l'art urbain en tant que champ de recherche universitaire légitime et nécessairement transdisciplinaire[100]. À l'instar de la ville qui est son espace consacré, l'étude de ce champ ne peut faire l'économie de l'expérience. Elle doit être élaborée à partir du

---

l'Université Complutense de Madrid dans un cours intitulé « Graffiti y arte urbano ». Depuis 2013, il donne des conférences et des workshops en indépendant à l'université ou dans le cadre de programmes d'art urbain entre l'Espagne et l'Amérique du Sud. Voir : http://javierabarca.es/en/university-teaching/ ; http://javierabarca.es/en/freelance-teaching/ ; http://javierabarca.es/en/workshops/ [consultés le 20 mars 2021].

95 *Tag Conference* est une rencontre internationale où des universitaires et des non universitaires parlent à la fois du tag contemporain et de ses antécédents historiques. Elle s'est déroulée à Berlin en 2017, Amsterdam en 2018, Cologne en 2019 ; la *Tag Conference* qui devait avoir lieu à Modène en octobre 2020 a été annulée à cause de la pandémie de Covid-19. Voir : http://thetagconference.com [consulté le 6 décembre 2020].

96 *Unlock Book Fair* est un rassemblement international annuel d'éditeurs travaillant sur le graffiti et des sujets connexes depuis 2016. Mobile, le salon a eu lieu à Barcelone, Berlin, Amsterdam et Cologne avec plusieurs manifestations parallèles dans des villes d'Europe ; la dernière *Unlock Book Fair* a eu lieu à Modène en octobre 2020 en version réduite et locale à cause de la pandémie de Covid-19. Voir : http://unlockfair.com [consulté le 6 décembre 2020].

97 On peut aussi citer le *Nuart Journal* créé en 2016 en miroir du festival du même nom par l'artiste et curateur Martyn REED en collaboration avec la chercheuse londonienne Susan HANSEN.

98 Basé à Lisbonne, *Urban Creativity* pour *Street & Urban Creativity International Research Topic* développe des actions visant à générer des articulations plus fortes entre les chercheurs par le biais d'applications collectives, de recherche appliquée, d'interventions dans l'espace public, de projets et de publications scientifiques. La structure organise des cycles de conférence depuis 2014 et publie une revue avec comité scientifique. L'équipe rassemble vingt-quatre chercheurs issus du monde entier. Voir : http://www.urbancreativity.org/ [consulté le 6 juillet 2020].

99 Pedro SOARES NEVES est à l'origine du Crono Project, un parcours d'art urbain initié par le directeur artistique du Fame Festival Angelo MILANO et l'artiste urbain VHILS *alias* Alexandre FARTO. Il s'est déroulé dans la ville de Lisbonne, mobilisant seize artistes européens sur quatre saisons de 2010 à 2011. Voir : http://www.fatcap.com/article/interview-crono-project-1.html et http://cargocollective.com/Crono [consultés le 6 juillet 2020].

100 On peut citer l'ouvrage singulier *Graffiti. 50 ans d'interactions urbaines* de l'artiste LOKISS, co-écrit avec l'artiste et éditeur Nicolas GZELEY, la critique d'art et journaliste Stéphanie LEMOINE et la chercheuse Julie VASLIN. À mi-chemin entre une monographie et un essai, il propose une vision personnelle de l'auteur sur la scène graffiti à laquelle il prend part depuis le milieu des années 1980. Voir : LOKISS ; GZELEY, Nicolas ; LEMOINE, Stéphanie ; VASLIN, Julie. *Graffiti. 50 ans d'interactions urbaines.* Paris : Hazan, 2018, 336 p.

terrain[101] et pas comme un processus d'**artification*** — qui assimile trop souvent les enjeux du *name writing graffiti* à ceux de l'art[102]. Elle doit témoigner d'une approche nourrie par l'histoire de l'art, la philosophie, les études visuelles, l'achitecture et l'urbanisme, l'anthropologie et la sociologie, *etc*. qui restitue la complexité et la spécificité des ancrages de chaque pratique.

En 2016, le colloque *État de l'art urbain, Oxymores III* les 13 et 14 octobre à la Grande Halle de la Villette et organisé par le ministère de la Culture et de la Communication et l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense vient acter, en France, cette convergence entre acteurs et chercheurs. Sous la direction du critique d'art et professeur des universités en histoire de l'art contemporain Thierry DUFRÊNE, trois demi-journées de tables rondes thématiques sont organisées. Chaque demi-journée et table ronde est accompagnée par la critique d'art Stéphanie LEMOINE, l'historien de l'art Christian OMODEO ou le curateur Hugo VITRANI. L'archive de ce colloque est consultable intégralement en ligne[103].
Ce colloque intervient tardivement en France[104], mais il montre néanmoins les effets de la construction lente et progressive d'une lisibilité puis d'une légitimité académique[105]. Cet état de fait n'a pas été sans conséquence pour la structuration du

101 On peut citer le travail de thèse de la géographe anglo-canadienne et artiste Emma ARNOLD, basé sur le développement et l'analyse d'une enquête photographique donnant lieu à une dérive urbaine comme moyen d'appréhension des formes créatives dans l'espace urbain. Voir : ARNOLD, Emma. « Aesthetics of zero tolerance : psychogeographic and photographic explorations of graffiti and street art in Norway ». Thèse de doctorat en géographie humaine sous la direction de Kristian STOKKE, Université d'Oslo, 12 décembre 2018, 217 p.

102 Comme l'affirme l'artiste-chercheur Javier ABARCA, « le graffiti, ce n'est pas de l'art ». L'histoire du graffiti est parallèle à l'histoire de l'art parce qu'elle est une construction sociale qui ne saurait se satisfaire des logiques de hiérarchisation esthétiques ou conceptuelles. Les chercheurs qui utilisent l'appareil critique de la peinture ou de la performance pour l'analyser méconsidère la qualité primordialement expériencielle, sociale et située de la pratique. Voir : ABARCA, Javier. « Graffiti is not "Art" ». In : SOARES NEVES, Pedro (mod.). « Screens and Beyond – User, Human, Life Centered Design panel ». *Urban Creativity. User Experience Online Conference*. Lisbonne : Université de Lisbonne, 11 juillet 2020.

103 Les actes du colloque sont téléchargeables librement à cette adresse : http://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Comptes-rendus-de-colloques-journees-d-etude/Oxymores-III-etat-de-l-art-urbain [consulté le 12 mai 2020]. Les vidéos des tables rondes sont accessibles sur le compte du Ministère, sur la plateforme *Dailymotion*. Voir : http://www.dailymotion.com/culture-gouv [consulté le 12 mai 2020].

104 L'artiste Olivier KOSTA-THÉFAINE prend la parole en rappelant qu'il a tenté au début des années 2000 à travers plusieurs démarches d'accompagnement éditoriales et curatoriales d'intéresser les institutions à une reconnaissance de la qualité de l'art urbain. Ces tentatives étant restées lettre morte à l'époque, il s'est concentré sur sa propre pratique et a mis un terme à son travail dans la ville et à son rôle de médiateur et de porte-parole.

105 ROSS, Jeffrey I. ; BENGTSEN, Peter ; LENNON, John F. ; PHILLIPS, Susan ; Wilson, Jacqueline Z. « In search of academic legitimacy: The current state of scholarship on graffiti and street art ». *The Social Science Journal*. [En ligne]. 12 octobre 2017, n° 54, p. 41–49. Disponible sur : http://www.

champ de l'art urbain en Europe ces quinze dernières années. L'absence des corps des concernés dans la sphère publique n'a pas facilité la promulgation de dispositifs permettant d'accompagner et soutenir les acteurs du champ : la plupart des artistes urbains se font discrets dans la ville puisque leur relatif anonymat leur permettant de conserver une liberté d'action sur le territoire.

sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0362331917300897 [consulté le 11 mai 2018].

II. 2.
Constitution d’un fonds documentaire

Polymorphisme du récit autorisé de l'art urbain

Les pratiques artistiques d'intervention urbaine ont une nature processuelle qui est lisible à partir du « lien organique[106] » que celles-ci nouent avec le contexte de leur réalisation et de leur diffusion sous forme documentaire. Les espaces dédiés à l'art — galerie, *artist run space*, centre d'art, musée, fondation — ont été utilisés par les artistes dans l'histoire de l'art comme espace de légitimation de leurs démarches créatives, en particulier quand celle-ci revêtait un caractère immatériel, informel ou considéré comme non artistique dans la vie de tous les jours. Ce qui fait œuvre dans l'intervention urbaine, ce n'est pas tant ce qui pourrait être exposé ou visible dans le champ de l'art que ce dont on va faire l'expérience directe au sein du quotidien, soit dans la ville soit *via* une publication.

L'historien de l'art Jean-Marc POINSOT détaille ce qu'il désigne comme « récits autorisés » de l'œuvre dans l'art contemporain, le corpus de textes, images et documents qui viennent compléter en arrière-plan la connaissance que l'on a de celle-ci et permettent d'en produire une interprétation en accord avec les intentions de l'auteur, mais qui ne la constitue pas pour autant :

> Les récits autorisés sont seconds en ce sens qu'ils apparaissent après l'œuvre ou dans sa dépendance lors de sa présentation ou de sa représentation. Ils n'ont pas d'autonomie, car ils sont toujours à prendre avec l'œuvre en vue ou en référence. Ils ne sont ni œuvres ni discours indépendants, mais récits institutionnels systématiques associés à la production d'événements et prestations artistiques au rang desquels les expositions jouent le plus grand rôle. Ainsi, nous ne pouvons pratiquement pas percevoir d'œuvre contemporaine sans saisir du même coup au moins une partie des récits qui les accompagnent. Ce sont les titres, signatures, dates et autres dénominations, les certificats, attestations, descriptifs, notices de montage ou projets. Ce sont les légendes qui flanquent les illustrations dans les catalogues, les déclarations d'intentions, recension et descriptions, les informations , les invitations, les prescriptions, les tracts et autres communiqués de presse dont les artistes gratifient leurs interlocuteurs ; ce sont les commentaires oraux que l'interview diffuse sur les ondes ou fixe sur le papier, ce sont les catalogues raisonnés ou non, les biographies, les livres de témoignage et les journaux personnels.[107]

---

106 POINSOT, Jean-Marc. *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Genève / Dijon : Musée d'Art Moderne et Contemporain / Les Presses du réel, 2008, p. 98.

107 *Ibid*. p. 144.

La particularité des pratiques artistiques urbaines est que la rencontre est la forme privilégiée d'accès à l'œuvre ; sa réception constitue en elle-même son exposition et revêt diverses formes à considérer de manière égale puisque les interventions n'existent que par leurs récits autorisés qui accompagnent l'action, une fois l'œuvre détruite.

Dans l'art contemporain, une majeure partie du récit autorisé demeure invisible lors des expositions. Il relève le plus souvent d'un outil à la discrétion des professionnels qui participent à l'étude et à la diffusion de l'œuvre. Dans le champ de l'art urbain, le récit autorisé est le mode de réception privilégié, avec de multiples degrés d'accès, de strates et de composantes, où chaque occurrence vient complexifier et enrichir la lecture sans pour autant épuiser son objet.

Le premier degré de réception est constitué par la découverte en situation et le récit qui en est fait par l'auteur ou les témoins de circonstances. Au second degré de réception, la photographie légendée de l'intervention réalisée par l'artiste fait autant office de document que celle créditant un passant[108]. La vidéo documentant le processus importe autant que celle documentant le résultat[109] ☞ **ICO 138–139**, voire les traces ou les altérations successives subies par l'intervention[110] ☞ **ICO 140**. Le texte descriptif rédigé par l'artiste ou commandé ou publié par un tiers peut être aussi important que la parole rapportée[111] de manière informelle à l'oral ou à l'écrit, ou à l'occasion d'un entretien plus analytique avec un journaliste ou un chercheur.

---

108 L'artiste américain Brad DOWNEY me confie à la sortie de sa publication *Spontaneous Sculpture* que la liste de remerciements en fin d'ouvrage recense la multitude d'individus sources de la documentation de ses œuvres. L'agrégation de celle-ci a constitué un travail supplémentaire qui est venu pallier celui non effectué par l'artiste lui-même. Voir : DOWNEY, Brad. *Spontaneous Sculpture.* Berlin : Gestalten, 2011, p. 160.

109 Il n'est pas rare de trouver plusieurs versions de la documentation d'une intervention, l'une mettant l'accent sur le mode opératoire de l'intervention tandis que l'autre documentera son rapport au contexte urbain.

110 En 2011, Brad DOWNEY signe une œuvre murale intitulée *What Lies Beneath…* : une excavation et une restauration de la peinture murale *Every Picture Tells a Lie!* de BANKSY à Berlin qui avait été recouverte lors de la réfection du bâtiment où elle avait été réalisée en 2003 par l'artiste anglais à l'occasion de l'exposition « Backjumps Live ». Le geste de Brad DOWNEY n'est pas sans rappeler celui de Robert RAUSCHENBERG *Erased de Kooning Drawing* de 1953 où l'américain effaçait un dessin de l'artiste hollandais William DE KOONING acquis à cette fin. DOWNEY prolonge la vie du travail de l'artiste au-delà de sa destruction jusqu'alors supposée, étayant de manière surprenante et au corps défendant de son auteur le récit autorisé de la peinture murale. Voir : http://hyperallergic.com/35842/brad-downey-banksy/ [consulté le 24 mars 2021].

111 Steve LAZARIDES, marchand et photographe de BANKSY pendant plusieurs années, a de cette manière développé un commerce autour de cette production documentaire sans que l'auteur des œuvres intervienne pour en contrôler ou l'existence ou la diffusion. Ce matériau de seconde main vient éclairer sous un jour nouveau le processus créatif de l'artiste une quinzaine d'année après. Voir : http://lazemporium.com/ [consulté le 24 mars 2021].

À un troisième degré de réception, l'ensemble des sources mises en circulation *via* la publication en ligne ou sur papier participe à une conversation qui prolonge l'œuvre : occurrences dans des magazines ou des ouvrages collectifs et monographiques, site web monographique ou blog ; articles de presse et critiques dans les médias spécialisés ; commentaires ou mèmes partagés sur les réseaux sociaux ☞ **ICO 141**.

Le récit autorisé de l'intervention urbaine est un récit vivant, organique, parce qu'il ne se limite pas à son objet, mais qu'il se constitue à travers l'expérience de cet objet et de ses multiples formes de documentation et de transmission.

Puisque les pratiques artistiques d'intervention urbaine ne sont que peu présentées pour elles même dans les espaces d'art[112], la documentation de leur propre pratique par leurs auteurs représente un travail en soi, qui ne peut être délégué à un tiers sans un minimum d'organisation et de constance[113]. Cet accompagnement ou assistance pour la réalisation et la documentation demande une implication au-delà de la force de travail même : un engagement de sa propre responsabilité civile. Puisque la plupart des interventions initiées dérogent au cadre législatif commun, ces occupations temporaires ou modifications permanentes de l'espace urbain sans autorisation sont susceptibles d'être considérées comme des infractions ou des délits par les pouvoirs publics ou privés. Il est fréquent dans le cadre d'une invitation pour un événement artistique ou culturel, que les responsables et techniciens soient mobilisés par l'artiste[114] et enfreignent la loi, faisant parfois courir un risque pénal,

---

112 Les pratiques artistiques urbaines des artistes des années 1990 — les sculptures légères du mexicain Gabriel OROZCO ☞ **ICO 142**, les *actions-peu* du français Boris ACHOUR ☞ **ICO 143**, les actions furtives du belge Franis ALŸS ☞ **ICO 144** — sont réalisées dans la ville et documentées pour être présentées en tant qu'œuvres dans un second temps sous forme de diaporamas, de trirages photographiques ou de vidéos. *A contrario*, les artistes urbains qui leur sont contemporains comme le hollandais Harmen DE HOOP ☞ **ICO 145** ou le français <++ ☞ **ICO 146** ne présentent pas la documentation de leurs actions en tant qu'œuvre et ni ne les commercialisent ; la seule manière de les intégrer à une exposition ou à un programme artistique est de les inviter à réaliser une action dans la ville, de rémunérer leur force de travail et d'assumer le budget de production de leur œuvre. En ceci, ils se placent dans la lignée de Daniel BUREN qui qualifie de « photo-souvenir » la documentation de ses travaux *in situ*. Assurrant un rôle d'« aide-mémoire », les photos-souvenirs ne peuvent pas être confondues avec le « travail-événement ». Voir : BUREN, Daniel. « Photos-Souvenirs ». 1988. Disponible sur : http://danielburen.com/bibliographies/2/11 [consulté le 24 mars 2021].

113 On trouve déjà ce principe d'organisation chez Francis ALŸS. Pour documenter ses actions à Mexico où il réside, l'artiste belge fait appel pendant plusieurs années au même vidéaste : l'artiste Rafael ORTEGA. La confiance mutuelle qui les lie est essentielle pour que l'artiste ait toute liberté créative sur la durée. Elle lui permet de se rendre totalement disponible à la situation qu'il crée lors de ses interventions urbaines sans avoir à se préoccuper de la caméra et en étant assuré de retirer de celles-ci un travail documentaire de qualité.

114 Lors de la réalisation de l'intervention *Fruit Skewer* à Nimègue en 2011, le curateur allemand Alain BIEBER et le chercheur slovène Oliver VODEB mettent littéralement leur corps au service

autant aux individus qu'à la structure, mais qui constitue néanmoins une condition d'engagement nécessaire sans laquelle l'œuvre ne pourrait advenir.

de mon action en s'improvisant échelle humaine pour que je puisse atteindre les colliers anti-vandalismes que je transforme en brochettes de fruits. ☞ **ICO 147**

Le rôle du web dans l'accès à l'art urbain

Le web joue un rôle essentiel dans la découverte et la mise en réseau des pratiques artistiques d'intervention urbaine et permet de rassembler et d'identifier une partie conséquente de mon champ de recherche. Le web constitue la part du réseau Internet accessible à une majeure partie de la population européenne, sinon mondiale, avec la démocratisation de l'ADSL au début des années 2000. Il est le premier vecteur de la documentation de ces pratiques artistiques urbaines *via* l'ordinateur portable personnel puis *via* le *smartphone* au début des années 2010. Si dans le champ des arts visuels, l'arrivée d'Internet n'a pas de conséquences immédiates sur les mécanismes de création[115], de production et de diffusion des œuvres, son usage par une communauté d'artistes urbains est une des pierres angulaires de la visibilité et de la reconnaissance des formes d'art urbain. L'accès direct *via* un site web aux documentations d'œuvres[116] vient rejouer leur accessibilité sans médiation dans la ville. Il instruit un changement de paradigme dans la compréhension de cette frange des arts visuels puisqu'il permet à l'artiste de faire exister son travail auprès d'une audience sans chercher de légitimité auprès d'une structure tierce. Ce faisant, il écarte aussi l'espace d'exposition comme lieu privilégié d'écriture de l'histoire de l'art — nonobstant le fait que les artistes les plus connus

---

115 Le *net.art* est un courant artistique parmi d'autres. Il désigne en 1995 les pratiques artistiques sur Internet développées par un petit groupe d'artistes. On y trouve artistes comme le duo belgo-hollandais JODI (Joan HEEMSKERK et Dirk PAESMANS), mais aussi des figures qui ont déjà expérimenté avec les technologies de communication comme Fred FOREST. L'artiste russe Olia LIALINA, qui fait partie de ces précurseurs, distingue quatre générations d'artistes numériques la première, comprend les artistes qui travaillent avec Internet comme nouveau médium ; la seconde, qui s'inscrit dans la continuité dialectique des travaux de la première génération, où Internet est un médium comme un autre ; la dernière (2000–2005) qui acte la « mort » du *net.art* et annonce un basculement des usages artistiques du web ; la troisième qui aborde Internet comme un médium de masse Elle est aussi désignée comme *early post-internet* puisque ces œuvres *post-internet* existaient en priorité en ligne. L'art *post-internet* correspondant à la matérialisation hors ligne des esthétiques et usages en ligne, il n'est pas considéré comme une pratique appartenant aux arts numériques. Voir : http://art.teleportacia.org/observation/net_art_generations/ [consulté le 26 mars 2021] ; FOURMENTRAUX, Jean-Paul. *Art et Internet*. Paris : CNRS éditions, 2005, 214 p. ; FOREST, Fred. *Art et Internet*. Paris : Éditions Cercle d'art, 2008, 143 p.

116 Si INVADER, Shepard FAIREY ou BANKSY font partie des artistes urbains dont les adresses de site web demeurent inchangées depuis la fin des années 1990, beaucoup de sites personnels d'artistes urbains ont disparu. HONET (ou HNT), comme d'autres artistes français, avait recours à l'offre gratuite d'hébergement de pages personnelles Free et utilisait des redirections gratuites en .tk ou .fr.st pour en masquer l'origine. La communication des artistes et le référencement opérant à partir de l'adresse de redirection, la source de l'hébergement était la plupart du temps inconnue et de fait difficile à identifier. L'ancien site personnel de HONET créé en avril 2002 est toujours en ligne, bien que l'artiste ne communique plus sur celui-ci. Réalisé entièrement en langage HTML, page après page, il constitue à ce titre une sorte capsule temporelle dévoilant les esthétiques et modes de navigation des sites web d'artistes urbains du début des années 2000. Voir : http://hnteuropa.free.fr [consulté le 13 avril 2019]. ☞ **ICO 148**

sont aussi ceux qui ont utilisé le champ de l'art contemporain et du marché de l'art comme chambre d'écho.

En ceci, le web concrétise le vœu d'indépendance et d'accessibilité sans structure intermédiaire que formulait en André CADERE en 1975 :

> Les peintures, photos, textes, surfaces carrées ou rectangulaires, d'avant-garde, d'arrière-garde, modernes ou anciennes, sont faites pour être accrochées, collées ou bien exécutées directement sur un mur. Elles sont faites pour le mur et elles en dépendent. Qui possède ces murs destinés à exposer ? Les galeries, les musées, les Institutions Culturelles. Ce qui veut dire que les œuvres dont nous venons de parler sont faites en fonction et pour ces Institutions. [...] C'est cette contrainte qu'il faut, sinon briser, tout au moins montrer.[117]

CADERE insiste sur le fait que le cadre produit par les espaces de monstration dans le champ de l'art induit une dépendance de l'artiste et de son travail à des formats qui devraient lui être extérieurs. Et ce cadre est tellement omniprésent que l'artiste finit par l'intérioriser, de sorte que les artistes qui ne montreraient pas leurs œuvres en galerie n'existeraient pas. Si, depuis les années 1960, nombre d'artistes ont développé des tentatives pour revendiquer des modes d'existence moindre[118], il n'empêche qu'à un moment ou à un autre l'exposition comme dispositif d'accès a été convoquée. La seule alternative viable, embrassant la pensée de CADERE pourrait être celles des artistes qui ont adopté la documentation et la publication de leurs œuvres dans un autre régime de visibilité[119] — qui atteste de leur existence[120].

---

117 CADERE, André. *Présentation d'un travail. Utilisation d'un travail*. Hambourg ; Bruxelles : Hossmann ; MTL, 1975, p. 10.

118 On peut à ce titre consulter l'archive de la XVe Biennale de Paris dont le principe est posé comme « un art sans exposition, un art sans commissaires d'exposition, un art sans œuvres d'art, un art sans spectateurs, une institution horizontale, une existence en temps réel ». Son directeur, l'artiste Alexandre GURITA, impulse une dynamique artistique qu'il désigne comme relevant de l'**invisuel***. Voir : GURITA, Alexandre (éd.) ; *et al*. *XVe Biennale de Paris*. Paris : Éditions Biennale de Paris, 2007, 1200 p.

119 C'est d'ailleurs, par effet de miroir inversé, l'objet de la pratique artistique de Hubert RENARD, dont l'œuvre n'existe jamais matériellement en dehors de sa communication *via* la publication dans des supports en ligne ou sur papier de communication et d'archives. En ce sens, elle ne s'apparente pas tant à une fiction, qu'à une prise de position radicale consistant à faire de l'objet de l'archive de la pratique non visible de l'artiste non exposé le matériau même, nécessaire et suffisant, de cette pratique.

120 Faire exister une œuvre sans la nommer relève de la figure impossible. Le choix de se soustraire au régime visuel de la documentation peut donner l'impression d'échapper aux écueils du régime visuel, mais ce n'est qu'un nième repli trompeur : le discours fait image et produit lui aussi une représentation, même si elle demeure mentale.

Les pratiques artistiques urbaines, passée l'expérience propre, s'inscrivent dans la continuité de ce registre d'œuvres. Elles existent paradoxalement dans l'absence de documentation ou de diffusion de cette documentation, dans et hors des archives personnelles de l'artiste. Un exemple éclairant de cette ambivalence est le statut des *black books* des *writers* : les archives photographiques personnelles et collectives de la pratique du *name writing graffiti* d'individus ou d'équipes sont rassemblées dans un album. L'existence de ces albums, à mi-chemin entre l'album de photos-souvenirs et le portfolio de l'artiste, demeure secrète et cachée — et à la discrétion de quelques initiés — puisque chaque page du *black book* d'un auteur de graffiti constitue une preuve à charge dans un potentiel dossier d'inculpation par les autorités[121].

Il y a une continuité entre la manière dont les œuvres réalisées sans commissionnement définissent leur propre cadre d'interaction dans la ville et la manière dont les artistes ménagent des modalités de consultation en ligne de celles-ci. Ce déplacement de l'espace de visibilité de l'œuvre d'art atteste d'un positionnement en actes sur la manière dont l'artiste entend partager sa création avec la société et qui rejoint les valeurs défendues dès son origine par les acteurs du libre. La part du web produite par les utilisateurs est empreinte des valeurs citoyennes formulées en France en 1997 dans le « Manifeste du web indépendant » signé par le collectif informel MINIRÉZO :

> Le web indépendant, ce sont ces millions de sites offrant des millions de pages faites de passion, d'opinion, d'information, mises en place par des utilisateurs conscients de leur rôle de citoyens. Le web indépendant, c'est un lien nouveau entre les individus, une bourse du savoir gratuite, offerte, ouverte ; sans prétention.[122]

C'est à cet endroit que se produit un renversement des conventions d'accès et de reconnaissance à l'œuvre dans l'art contemporain. Le web des années 2000 induit un renouvellement des interactions interpersonnelles qui est propice à accompagner et rendre visible des pratiques artistiques qui restaient jusque là confidentielles, voire invisibles, en dehors du cadre de leur expérience directe. De l'espace urbain à l'espace numérique, face à des formes dont l'obsolescence est programmatique —

---

121 C'est sur cette double lecture, entre souvenir personnel et preuve à charge, que le *writer* COKNEY a construit son édition *Chiaroscuro*. Il y fait dialoguer deux volumes clair-obscur : l'un présente sur papier noir son dossier d'inculpation reproduisant les procès-verbaux établis par la police ; l'autre sur papier blanc dévoile son approche du graffiti à travers un entretien avec le curateur Hugo VITRANI et une sélection de photographies issues de ses archives personnelles. Voir : COKNEY ; VITRANI, Hugo. *chiaroscuro : Chiaro – N°10012A12/10112A12. Scuro – N°1203264038*. Paris : Classic, 160 p., 178 p. ☞ **ICO 149**

122 LE MINIRÉZO. « Manifeste du web indépendant ». *uZine*. [En ligne]. 2 février 1997 [consulté le 01 février 2019]. Disponible sur : http://www.uzine.net/article60.html.

l'œuvre urbaine détruite par les aléas, la page web effacée — la communauté des utilisateurs est aussi une communauté de témoins de circonstances[123] qui participent à l'expérience artistique : une audience plutôt qu'un public.

123 De la même façon que, pour le quidam, la découverte d'une œuvre urbaine va opérer de manière fortuite et n'amènera pas forcément à l'identification ou à la connaissance de la démarche de l'auteur, le surgissement de la documentation en ligne d'une œuvre urbaine survient souvent à son insu et en dépit des aspirations de l'internaute au cours de la navigation. Comme le quidam interpelé prendra une photo de l'œuvre urbaine, l'internaute aura tendance à enregistrer l'image qui lui plaît pour la partager avec son entourage. L'audience est susceptible d'être mobilisée de par son rôle de témoin qui assiste à une scène pour rendre compte des étapes de l'évolution d'une œuvre urbaine qui auront échappées à son auteur.

Constitution de corpus par le répertoire, la publication ou la diffusion

Du fait de la multitude des formes de documentation et de diffusion, l'archive et la classification des sources constituent un enjeu de la recherche sur l'art urbain puisqu'elles mobilisent des moyens et du temps conséquents pour trouver un usage optimal à des fins d'études. Mis à part les artistes qui ont une activité d'auto-publication exhaustive ou qui ont eu l'opportunité de sortir une monographie chez un éditeur, le rassemblement de ce fonds documentaire de références artistiques est comme un puzzle dont on ne connaîtrait pas non plus le motif à reconstituer et dont on ne saurait pas avec certitude s'il manque ou non des pièces.

Dans son article « Face à l'urbain : bibliothèques d'art, graffiti et street art[124] » daté de 2016, l'historien de l'art Christian OMODEO adresse un certain nombre de difficultés rencontrées en regard de l'étude des pratiques artistiques urbaines, et en particulier dans la complexe et lente intégration d'ouvrages consacrés à l'art urbain dans les bibliothèques scientifiques et publiques.

> L'ambiguïté esthétique qui entoure depuis longtemps ces pratiques artistiques [...] a constitué le principal frein à la collecte d'ouvrages consacrés à ces sujets par les bibliothèques d'art.[125]

OMODEO introduit son article sur la nature même de l'art urbain regroupant des « pratiques irrespectueuses de l'esthétique occidentale, classées sous les étiquettes de graffiti et street art, qui voient le jour en dehors des circuits institutionnels et des écoles d'art, pour faire leur apparition en Europe vers la fin des années 1970[126]. » Leur nature duplice, à la fois pratique sociale et pratique artistique, participe à la prise en considération tardive des formes d'art urbain par le champ académique, en ceci qu'elles déconstruisent les frontières artistiques « frontières autrefois essentielles au fonctionnement de l'histoire de l'art[127] ».

Sans considération académique équivoque, le *writing* et le *street art* font l'objet de tiraillements dans leur définition — social ou artistique, légal ou illégal, informel ou formaliste, local ou global, politique ou marchand — qui révèlent des rapports de

---

124 OMODEO, Christian. « Face à l'urbain : bibliothèques d'art, graffiti et street art ». *Perspective.* [En ligne]. 2/2016, p. 195-202. Disponible sur : http://journals.openedition.org/ perspective/6963 [consulté le 19 avril 2019].

125 *Ibid*. p. 197.

126 *Ibid*. p. 195.

127 *Ibid*.

force latents sur la place à attribuer à ces formes de création dans la ville et la société.

> Une lecture sociale et politisée, incarnée par des livres comme *The Faith of Graffiti* de Norman MAILER et *Kool Killer ou l'insurrection par les signes* de Jean BAUDRILLARD (1974), voit le jour. Pour contrer de tels propos, le néolibéralisme américain bâtit une "théorie de la vitre brisée[128]" qui inscrit le *writing* [...] dans un plus large processus de pénalisation de la pauvreté. [...] La diffusion de la "théorie de la vitre brisée", [...] a aussi suscité des débats inattendus dans le monde académique. Jeff FERRELL a été le premier à questionner l'apparition d'une esthétique de l'autorité vouée à contrôler la présence de messages et d'images non autorisés par les institutions dans l'espace public.

Face à une idéologie libérale, le graffiti est problématique. Il échappe ontologiquement à toute objectivisation parce que sa considération ne peut pas être réduite à sa valeur d'échange — dans la mesure où, comme le rappelle Pedro SOARES NEVES[129], les fonds mobilisés par les collectivités sont quasi exclusivement dédiés au dégraffitage plutôt qu'à l'accompagnement. En regard d'une volonté de contrôle de l'espace public par les institutions, le graffiti motive, à son corps défendant, des expérimentations liberticides, où il s'agit de faire basculer le délit d'inscription non autorisée vers le crime. Du fait de sa dimension anthropologique, il est partie prenante d'une liberté d'expression fondamentale et directe qui met à l'épreuve les logiques de représentativité citoyennes. À la fois fait de société et objet esthétique, le *writing* et le *street art* ne peuvent être analysés par le milieu académique qu'en « [s'engageant] dans une redéfinition des outils intellectuels aptes à appréhender les formes de création urbaines. Cette évolution, les bibliothèques d'art tardent à la comprendre et à la documenter, en grande partie parce que bon nombre de ces publications se caractérisent par leur ambition pluridisciplinaire[130]. » L'article se conclut sur la nécessité de constituer des collections de publications dans les bibliothèques spécialisées et publiques parce que « ce sont justement ces politiques d'acquisition qui aident le monde de la recherche à sortir des sentiers battus. Des fonds documentaires permettraient d'analyser d'un nouvel œil la nature esthétique de ces pratiques artistiques[131] ».

---

128 *Ibid*. p.198.

129 SOARES NEVES, Pedro. « Tagging 22000 years ago ». In : « The Tag Conference: : name writing in public space. A conference about tagging, in history and today ». 15 septembre 2017. Freie Universität, Berlin (DE). Voir : http://www.jfki.fu-berlin.de/graduateschool/events/other/tag/index.html [consulté le 25 mars 2021].

130 *Ibid*. p 199.

131 *Ibid*. p 200.

En regard de cette matière dispersée, disparate, elliptique, lacunaire sinon perdue[132] qui constitue le fonds documentaire de références artistiques, la dématérialisation de la publication ou la publication par fragments dans des ouvrages collectifs nécessite de trouver des formes pour rendre lisible et accessible le champ de recherche.
En parallèle d'un doctorat en histoire de l'art classique[133], Christian OMODEO développe un intérêt pour le graffiti et l'art urbain qui se traduit par la co-fondation et l'organisation du festival romain Outdoor[134] entre 2008 et 2010 dont la dernière occurrence a eu lieu en 2018 après neuf éditions. À l'issue de son doctorat, ne parvenant pas à trouver des interlocuteurs académiques pour un cursus post-doctoral sur l'art urbain, il se lance en curateur et chercheur indépendant et formule une réflexion autour du marché de la collection de livres d'artistes urbains. Celle-ci aboutit à la création du Grand Jeu[135] à Paris en 2015, une structure à la fois plateforme en ligne et librairie, qui accueille dans ses locaux une bibliothèque de référence[136] nourrie par son propre fonds ☞ **ICO 150**. Le Grand Jeu traduit son parti pris bibliophile et lui permet d'asseoir une autonomie pour le financement et la poursuite de ses activités de recherche. Elles prennent notamment la forme d'une exposition-dossier et de la publication d'un catalogue : *Crossboarding: An Italian Paper History of Graffiti Writing & Street Art*[137]. OMODEO y développe une approche exemplaire de l'histoire de l'art urbain par l'édition en répertoriant un corpus d'ouvrages photographiés et commentés : cent vingt fanzines, magazines et livres publiés en Italie depuis 1985 ☞ **ICO 151**.

---

132 Certaines archives personnelles restent inexploitées par les artistes du fait de l'évolution très rapide des standards de captation au cours des années 2000 avec l'arrivée du numérique : de l'appareil photographique argentique vers le compact et le reflex numérique, du caméscope Mini-DV vers le caméscope numérique, vers le *smartphone* proposant toutes ces fonctions.

133 OMODEO, Christian. « Le peintre romain Vincenzo CAMUCCINI (1771-1844) ». Thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Barthélémy JOBERT, Université de Paris-Sorbonne, 3 décembre 2011, 995 p.

134 Voir : http://out-door.it [consulté le 25 mars 2021].

135 Voir : http://www.legrandj.eu/ [consulté le 25 mars 2021]. Voir aussi : « Sites, lieux et structures identifiés ». ☞ **ANN 25**

136 Outre la bibliothèque du Grand Jeu à Paris, il poursuit cette démarche avec Urban Nation, Museum for Urban Contemporary Art à Berlin en 2017. La structure le sollicite pour son ouverture afin de sélectionner les références du catalogue de la bibliothèque du lieu qui viennent étayer la collection de livres et de magazines offerte par la photographe new-yorkaise Martha COOPER.

137 OMODEO, Christian. *Crossboarding: An Italian Paper History of Graffiti Writing & Street Art*. Paris: Éditions LO/A (Library Of Arts), 2014, 188 p. Cette édition archive l'exposition de cette sélection de publications intitulée « Crossboarding : an Italian paper history of Graffiti Writing and Street Art » et présentée du 16 septembre au 2 octobre 2014 à la Library Of Arts à Paris.

Dans la continuité de la méthode proposée par Christian OMODEO, j'effectue diverses tentatives de densification, de référencement et d'organisation de mon fonds documentaire élaboré au cours de mon parcours doctoral, qu'il m'importe de souligner parce que ces mises en forme sont autant des tentatives de formats de communication d'une recherche en cours que des moments de diffusion des pratiques artistiques d'intervention urbaine.

– *Dont Acte*[138] est une série de micro-documentaires produite entre 2016 et 2018 avec un *smartphone* et diffusés *via* une chaîne YouTube. Chaque vidéo articule une question à une action réalisée par artistes urbains français et européens prétexte à se rencontrer dans une ville : Céline AHOND[139] à Strasbourg ; EPOS 257[140] à Strasbourg ; Laurent LACOTTE[141] à Paris ; Deana KOLENČÍKOVÁ[142] à Besançon ; MARDINOIR[143] à Rennes. Au cours d'un arpentage, l'invité réalise une action et répond à une question autour de son processus de création, dans la lignée de la série documentaire *5 minutes*[144]. L'objet de cette série est d'introduire la posture singulière de chacun en prise avec la quotidienneté de la conversation et la spontanéité de l'action dans la ville. ☞ **ICO 152**

Pour exemple, le premier épisode est consacré à Céline AHOND et donne à voir l'envers d'une « visite insolite » qu'elle a créé en hommage à l'artiste et enseignant Pierre MERCIER dans le cadre du Festival pour un Temps Sismique en mars 2017 à Strasbourg. Une série de phrases est inscrite avec diverses techniques — allant de la peinture au pinceau à l'aérosol, en passant par la craie et le collage d'affiche — dans la ville avec ma complicité et au préalable de la visite. Le corpus issu d'échange entre AHOND et MERCIER dessine un parcours dans la ville, de l'École d'art du Haut Rhin au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg comme une conversation indicielle spatialisée qui trouve son autonomie en dehors de son activation par le biais de la parole lors de la visite.

---

138 Mathieu TREMBLIN (dir.) ; Céline AHOND ; EPOS 257 ; Laurent LACOTTE ; Deana Kolenčíková ; MARDINOIR. « Dont Acte ». 2016–2018. Voir : http://www.mathieutremblin.com/tag/dont-acte/ [consulté le 22 juillet 2020].

139 Voir : http://celineahond.com [consulté le 22 juillet 2020].

140 Voir : http://epos257.com/ [consulté le 22 juillet 2020].

141 Voir : http://laurentlacotte.com/ [consulté le 22 juillet 2020].

142 Voir : http://deanakolencikova.com/ [consulté le 22 juillet 2020].

143 Voir : http://mardinoir.blogspot.com/ [consulté le 22 juillet 2020].

144 *5 minutes* est une série de documentaires monographiques vidéo en ligne issue d'un partenariat entre la chaîne franco-allemande *Arte* et le site web *Ilovegraffiti.de* et initié par Alain BIEBER alors qu'il était directeur artistique pour *Arte Creative.* Voir : http://ilovegraffiti.de/blog/category/5-minutes [consulté le 22 juillet 2020].

– *L'action prend place*[145] : cette programmation vidéo en deux volets rassemble des documentations d'intervention urbaine organisées par association d'idées et introduites selon principe narratif récurrent « L'action prend place à [lieu] où [nom de l'artiste et description de l'action]. Les français Jérôme FINO[146], Antoine RIVIÈRE, MARDINOIR, SOCIÉTÉ VOLATILE[147] ; les américains Evan ROTH[148], Brad DOWNEY ; les tchèques EPOS 257, Vladimír TURNER, Ondřej MLADÝ ; l'allemand Markus BUTKEREIT[149] ; le hollandais Harmen DE HOOP[150] ; les anglais et suisse !MEDIENGRUPPE BITNIK[151] : dix artistes ou duo d'artistes sont invités à présenter leurs actions dans le cadre du festival Non-Aligné·es à Paris en 2017 et 2018. ☞ **ICO 153**

– *Poetry Lies In Between*[152] : cette programmation vidéo est conçue en 2019 pour le festival CityLeaks Festival à Cologne et rassemble treize artistes : les allemands Thomas BRATZKE[153] *alias* ZASD, Dorothée HALLER[154] ; le canadien Michel DE BROIN[155] ; le EPOS 257 ; le duo hongrois GRUPPO TÖKMAG[156] ; la franco-anglaise Helen EVANS et l'allemand Heiko HANSEN qui forment le duo HEHE[157] ;

---

145 Mathieu TREMBLIN (dir.) ; Jérôme FINO, Antoine RIVIÈRE ; Evan ROTH ; EPOS 257 ; Vladimír TURNER, Ondřej MLADÝ ; Markus BUTKEREIT. « L'action prend place ». Festival Non-Aligné(e)s, « An 0 cellule(s) dormante(s) ». 25-26 novembre 2017. La Générale, Paris (FR). ☞ **ANN 131**
Mathieu TREMBLIN (dir.) ; Harmen DE HOOP ; SOCIÉTÉ VOLATILE ; Brad DOWNEY ; MARDINOIR ; !MEDIENGRUPPE BITNIK. « L'action prend place ». Festival Non-Aligné(e)s, AN 1 « La Reprise ». 20-22 octobre 2018. La Générale, Paris. Une archive est disponible en ligne. Voir : http://www.mathieutremblin.com/tag/lactionprendplace-2017/ ; http://www.mathieutremblin.com/tag/lactionprendplace-2018/ [consulté le 27 mars 2021]. ☞ **ANN 133**

146 Voir : http://www.azertyuiopqsdfghjklmwxcvbn.org/ [consulté le 27 mars 2021].

147 Voir : http://www.societevolatile.eu/ [consulté le 27 mars 2021].

148 Voir : http://www.evan-roth.com [consulté le 27 mars 2021].

149 Voir : http://www.markusbutkereit.de/ [consulté le 27 mars 2021].

150 Voir : http://harmendehoop.com/ [consulté le 27 mars 2021].

151 Voir : http://wwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwww.bitnik.org/ [consulté le 27 mars 2021].

152 Mathieu TREMBLIN (dir.) ; Thomas BRATZKE ; Michel DE BROIN ; EPOS 257 ; GRUPPO TÖKMAG ; Dorothée HALLER ; HEHE ; Antoine HOFFMANN ; Deana KOLENČÍKOVÁ ; THE MIHA ARTNAK ; Tom POPE ; Ishem ROUIAÏ ; Philémon VANORLÉ. « Poetry Lies In Between ». CityLeaks Festival, 9 septembre 2019. Cologne (DE). Voir : http://www.mathieutremblin.com/tag/poetryliesinbetween-2019/ [consulté le 22 juillet 2020]. ☞ **ANN 135**

153 Voir : http://www.instagram.com/zasd_zast/ [consulté le 27 mars 2021].

154 Voir : http://dorotheehaller.tumblr.com/ [consulté le 27 mars 2021].

155 Voir : http://micheldebroin.org/ [consulté le 27 mars 2021].

156 Voir : http://tokmag.org/ [consulté le 27 mars 2021].

157 Voir : www.hehe.org [consulté le 27 mars 2021].

les français Antoine HOFFMANN[158], Ishem ROUIAÏ[159] ; Deana KOLENČÍKOVÁ ; le slovène THE MIHA ARTNAK[160] ; l'anglais Tom POPE[161] ; le belge Philémon VANORLÉ[162]. Les documentations d'actions et d'interventions présentées sont choisies en écho à la description d'une situation **inframince*** rencontrée dans l'espace urbain qui construisent un fil narratif de proche en proche. ☞ **ICO 154**

– *Répertoires bibliographiques*[163] : en plus des volumes d'iconographie et d'annexes, trois répertoires au format A4 reproduisent d'une sélection d'une vingtaine de publications chacune, sous forme d'extraits en double page numérisés à échelle pour valoriser la matérialité des ouvrages. Cette tentative rejoue et déplace sur le terrain du visuel la pratique de la recension d'ouvrages ou de la constitution de bibliographies indicatives dans le champ académique. L'art urbain est une culture visuelle à laquelle il est difficile d'avoir accès dans sa diversité et sa complexité parce que les ouvrages sont rares, éparpillés ou absents des collections des bibliothèques publiques. Les choix de mise en page dans chaque ouvrage affirment des positions plastiques qui ne peuvent se satisfaire d'une liste bibliographique. Ils vont du fanzine au livre d'artiste et informent la nature des œuvres urbaines en regard du contexte où elles s'inscrivent. Les publications choisies sont partagées selon trois ensembles correspondant aux trois phases principales des pratiques artistiques urbaines et chaque publication est accompagnée de sa référence bibliographique et d'un commentaire. « Observer » reproduit une sélection d'ouvrages conçus par des artistes urbains pour présenter leur analyse des usages et appropriations anonymes de l'espace urbain ; « Intervenir » reproduit une sélection d'ouvrages conçus par des artistes urbains pour présenter leurs démarches d'interventions urbaines ; « Documenter » reproduit une sélection d'ouvrages collectifs qui rassemblent et organisent des corpus d'interventions urbaines selon une période, un territoire ou une problématique. ☞ **ICO 155**

---

158 Voir : http://pastonpote.fr/ [consulté le 27 mars 2021].

159 Voir : http://www.instagram.com/ishem8/ [consulté le 27 mars 2021].

160 Voir : http://themihaartnak.com/ [consulté le 27 mars 2021].

161 Voir : http://www.tompope.co.uk/ [consulté le 27 mars 2021].

162 Voir : http://www.societevolatile.eu/ [consulté le 27 mars 2021].

163 Voir : http://www.mathieutremblin.com/wp-content/download/o-i-d-trois-repertoires-bibliographiques-sur-lart-urbain.zip [consulté le 2 juillet 2021].

Ce fonds documentaire de références artistiques se construit aussi en allant à la rencontre des artistes et de leurs œuvres dans la ville où ils résident. Cette collecte de paroles et de traces complète les diverses formes que prend la documentation de leurs interventions. J'ai établi en annexe une liste des artistes et acteurs du champ de l'art urbain rencontrés entre 2014 et 2019[164], mentionnant leur rôle, le contexte, le lieu et la date de rencontre afin de clarifier cette part informelle du travail de recherche.

J'ai aussi créé en mars 2016 la *Watchlist. Survey on Urban Art and activist practices*, une liste de diffusion en anglais hébergée chez Riseup[165] dont l'objet est de prolonger ces rencontres et d'activer une parole de manière confidentielle et sécurisée, à l'écart des systèmes de contrôle social ou de surveillance que peuvent constituer les réseaux sociaux[166] ☞ **ICO 156**. « Watchlist » est à l'origine une catégorie de veille comportant quatre cent vingt-quatre billets ☞ **ICO 157** du blog *Rebel:art: Connecting Art and Activism*. Cette catégorie compilait au quotidien des actions et des interventions découvertes par l'auteur au gré de ses rencontres et recherches[167]. Alain BIEBER cesse en mars 2015 ses activités de *blogging* suite à sa nomination en tant que directeur du NRW Forum à Düsseldorf. La *Watchlist* reprend le nom de cette catégorie et intervient en relais après avoir partagé le constat avec plusieurs acteurs du rôle fédérateur que ce blog pouvait avoir pour la communauté de l'art urbain européenne :

> Watchlist a pour but d'impliquer des artistes, des militants, des acteurs culturels et des citoyens dans une conversation collective au sein de laquelle ils peuvent

---

164 Cette liste est complétée avec certains artistes et acteurs incontournables rencontrés avant mon inscription en thèse (marqués d'un astérisque). ☞ **ANN 17**

165 Créé en 1999 par des activistes de Seattle, *Riseup* est un organisme autonome qui « fournit des outils de communication en ligne pour les personnes et les groupes qui militent en faveur d'un changement social libérateur. Nous sommes un projet pour créer des alternatives démocratiques et pour pratiquer l'autodétermination en contrôlant nos propres moyens de communication sécurisés. » Voir : http://riseup.net/ [consulté le 28 avril 2017].

166 Des veilles sur les blogs, sites web et comptes de réseaux sociaux sont effectuées par la police dans le cadre de leurs enquêtes. Les images et captures d'écran collectées viennent grossir le dossier d'inculpation et aboutissent parfois à la fermeture des comptes ou des sites à la suite des injonctions administratives ou pénales pour non-respect de la loi et incitation au vandalisme. C'est le cas de www.serviceaubar.com du PAL *crew* dont on retrouve des captures d'écran dans le dossier d'inculpation du *writer* parisien SAEIO. Voir : PAL. *Service au bar*. [Archive]. Fermé en 2014. Disponible sur : http://web.archive.org/web/20140211061936/http://www.serviceaubar.com/ [consulté le 01 septembre 2018].

167 On peut citer quelques artistes découverts *via* ce travail de veille et qui ne sont pas abordés dans ce manuscrit : Daniel CHLUBA (DE) , Edwin DEEN (°1980, NL) ; Yolanda DOMÍNGUEZ (°1977, ES) ; Rosemarie FIORE (°1972, US) ; Albert GUSI (°1970, ES) ; Jan HUIJBEN (NL) ; Leopold KESSLER (°1976, AT) ; Michal KOHÚT (°1985, CZ) ; Jaroslav KYŠA (CZ) ; Michael HEINDL (°1987, AT) ; Mike REIGELMAN (°1983, US) ; Wouter SIBUM (°1980, NL) ; Nicolas VIONNET (°1976, CH), *etc.*

> partager leurs activités et leurs découvertes liées à l'art dans la ville et aux pratiques sociales et politiques dans le cadre de la mondialisation. Si vous recevez ce courriel, c'est que nous nous sommes rencontrés ou avons eu au moins des échanges en ligne sur l'art ou l'activisme dans l'espace urbain à un moment donné de notre vie.[168]

Chaque courriel envoyé à la liste de diffusion est distribué à tous les inscrits et permet de mener un travail de veille, de partage et de débat sur des découvertes, des pratiques et des problématiques attenantes à la pratique de la ville en tant qu'usager et en tant qu'artiste. Si la présentation de la liste est consultable en ligne[169] indexe l'ensemble des cent vingt contributeurs, les échanges sur la liste sont à la discrétion des inscrits.

Puisqu'une bonne part des inscrits sont aussi des anciens abonnés du blog *Rebel:art*, la *Watchlist* devient progressivement un espace de ressources et de conversation pour les amateurs et acteurs de formes d'art urbain en Europe. Cet espace d'échange vient compléter le groupe privé sur Facebook Graffiti/Urban/Hybrid/Street Art Critical Discussion ☞ **ICO 158** fondé début 2014 par l'artiste-curateur anglais Martyn REED[170]. Il compte cent quatre-vingts membres et il est plus tourné vers les chercheurs, acteurs et structures que vers les artistes. Son objet principal est de partager des actualités et articles de presse en ligne sur l'art urbain et de générer une discussion critique entre les contributeurs de la scène :

> En raison d'un besoin de discussions plus critiques au sein du registre *Graffiti/Urban/Hybrid/Street Art*, j'ai voulu créer ce groupe privé pour partager et lancer des discussions critiques entre les contributeurs de la scène. Les curateurs, les auteurs, les chercheurs, les artistes, s'ils ne sont pas susceptibles, et ainsi de suite, travaillent déjà de cette manière. Un groupe Facebook est l'endroit le plus facile pour construire une plateforme sans que tout le monde ait besoin d'être ami ou de connaître le travail de l'autre. N'hésitez pas à inviter toute personne à même de contribuer à la conversation[171].

---

168 *Watchlist aims is to involve artists, activists, cultural actors and citizens in a collective conversation in which they can share their activities and discoveries related to art, social, political practices within the city in the frame of globalization. Receiving this email means that we met or at least had exchange about art and/or activism in urban space at some point of our life.* Voir : http://tarmacadamcomplex.org/watchlist [consulté le 28 avril 2017].

169 TREMBLIN, Mathieu (dir.). « About the Watchlist ». *Tarmacadam Complex*. [En ligne]. Disponible sur : http://www.tarmacadamcomplex.org/watchlist/ [consulté le 01 février 2019].

170 La bannière du groupe privé est une image de documentation de l'intervention *Watermark* que j'ai réalisée à Mons en Belgique en 2013 — que j'interprète comme un clin d'œil puisque son fondateur est membre de la *Watchlist* depuis son ouverture.

171 « *Based on a need for more critical discussion within the Graffiti/Urban//Hybrid Street Art Genre*

Le travail de collecte de documents qui structure ma recherche vient à certains endroits redoubler les archives réalisées par les artistes eux-mêmes. Ce travail peut permettre de les accompagner dans des mises en forme à travers une co-construction d'une visibilité de leur travail : entretien, documentaire, publication, exposition-dossier. Le rôle du chercheur en art urbain consiste aussi à rassembler les multiples sources et occurrences d'apparition ou de publications du travail des artistes et de leurs alliés et relais, lorsque leur diffusion personnelle reste confidentielle ou à une adresse limitée[172] — et ce n'est qu'à cette condition qu'il pourra par la suite légitimement proposer et tisser des liens entre ces démarches qu'il aura soutenu et des concepts qu'il aura identifié ou formulé. De la même façon que la possibilité d'accéder à certaines publications rares ou épuisées complexifie la collecte et l'étude, la présence en ligne de certaines documentations est fugace. Elle est tributaire des aléas techniques (perte de la base de données lors du transfert vers un nouvel hébergement, fermeture d'un site web pour non maintenance[173]) ou d'un manque de rigueur de l'auteur ou d'une indisponibilité à être tout à la fois, créateur, producteur, documentariste, archiviste et diffuseur de son propre travail.

I wanted to start this closed group to share and get critical discussions going by contributors to the scene. Curators,writers,academics, Artists if they are not sensitive, and so forth that are already working within this genre. Facebook Groups is the easiest location to build a Hub to talk without everyone having to be friends or know about each others work. Feel free to invite anyone you think would add to this discussion. » REED, Martyn. « About ». In : Groupe privé Graffiti/Urban/Hybrid/Street Art Critical Discussion. [Facebook]. Depuis février 2014 [consulté le 26 mars 2021]. Disponible sur : http://www.facebook.com/groups/260981230734036.

172 Les ressources sur le duo danois ADAMS et ITSO, pourtant très influent en Europe, restent éparses et indicielles mise à part une apparition dans le documentaire *Inside Outside* de Andreas JOHNSON (Danemark : Rosforth, 2005, 60 min) et un portrait dans *Overground 2. 8 Scandinavian Graffitimasters* (Stockholm : Dokument Press, 2006, 169 p.). Certaines publications de ADAMS ont été diffusées en exemplaires très limités à la fois *via* sa propre maison d'édition A5 Press et *via* Dokument Press. Voir : http://www.a5press.net/ et http://dokument.org [consulté le 08 septembre 2018].

173 C'est le cas du blog de veille *rebel:art* du journaliste et curateur Alain BIEBER. Voir BIEBER, Alain (dir.). *Rebel:art. Connecting Art and Activism*. [Archive]. 2003–2018. Disponible sur : http://web.archive.org/web/20170623085617/http://rebelart.net/ [consulté le 01 septembre 2018].

II. 3.
Déplacements terminologiques

Dans le cadre de son master en histoire de l'art appliquée aux collections à l'École du Louvre en 2017[174], Cécile CLOUTOUR[175] développe une recherche autour de la terminologie entre graffiti, *post-graffiti*, *street art* et art urbain. À partir de la fortune critique des termes relevés dans des catalogues, monographies, ouvrages collectifs, magazines et entretiens publiés, elle reconstitue une généalogie entre les usages, des artistes, aux galeristes, critiques et chercheurs.

Il m'importe d'apporter un complément à son analyse en soulignant les chronologies parallèles et distinctes dans l'usage de termes existant d'une langue entre les pays anglo-saxons (États-Unis et Angleterre en particulier) et l'Europe. Celui-ci a pour conséquence des déplacements terminologiques qui génèrent de la confusion selon d'où, de qui et à qui on parle : la construction de la scène de l'art urbain internationale s'opère dans le sillage de la mondialisation du *name writing*, c'est-à-dire avec des allers-retours dans chaque pays de sa langue maternelle vers un *global english* [anglais globalisé]. En atteste les collectifs parisiens associés à la figuration libre, au *graffiti writing* ou à la ***bad painting**** qui interviennent au début des années 1980 dans l'espace urbain sans commissionnement et qui se retrouvent rapidement exposés à l'autre bout du monde : LES FRÈRES RIPOULAIN dans la galerie Tony Shafrazi[176] à New York en 1985 ou BANLIEUE-BANLIEUE pour une fresque monumentale à l'occasion de l'inauguration d'un magasin Seyu à Tokyo en 1986.

---

174 CLOUTOUR, Cécile. « "Art urbain" : de quoi parle-t-on ? Réflexions autour des emplois terminologiques liés à l'"art urbain" et à ses pratiques ». Mémoire de master recherche en histoire de l'art appliquée aux collections sous la direction de Sophie DUPLAIX, École du Louvre, septembre 2017, 192 p.

175 Ce travail l'amène par la suite à être chargée de mission pour l'Étude nationale sur l'art urbain commandée en 2018 par le Ministère de la Culture et de la Communication. Voir le rapport de l'Étude nationale sur l'art urbain : http://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Documentation-scientifique-et-technique/Etude-nationale-sur-l-art-urbain [consulté le 15 décembre 2019]. Elle assume désormais le poste de coordination générale de la Fédération d'art urbain. Voir : http://federationdelarturbain.org [consulté le 15 décembre 2019].

176 BLA+BLA+BLA, CLOSKY, FAUCHEUR, MANHU, PIRO-KAO, OX, 3 CARRÉS. « Ripoulin ». 12 janvier–9 février 1985. Tony Shafrazi Gallery, New York (US).

Art public ou *independant public art* ou *new public art* ou art public altruiste ?

Si la commande publique a pu garantir une cohérence à l'art public, y compris dans sa partition et sa dénomination, c'est parce que la création et l'implantation d'une œuvre permanente dans la ville sont soumises à un examen et une validation par les pouvoirs publics au travers des professionnels issus des multiples institutions qui les représentent. En cela, l'art public est toujours l'expression d'un pouvoir politique qui répond à une conception culturelle propre à une période et à un territoire qui définit les canons[177] de ce que doit être l'art sur la place publique, au-delà de la nature et du discours de l'œuvre elle-même. Dans son ouvrage *Guide de l'art dans la rue au xxe siècle : Paris et sa banlieue*[178], l'historien de l'architecture Bernard MARREY expose une vision érudite de l'art dans l'espace public à travers un parcours urbain où il va identifier quartier après quartier architectures, ouvrages d'art, ornements (peintures murales, mosaïque, vitraux), sculptures et statuaires remarquables sur Paris et sa banlieue ☞ **ICO 159**. Ce guide paru en 1974 décrit un état de l'art public qui s'inscrit dans l'histoire des liens entre commanditaires et artistes en France dont la commissaire d'expositions Annie DELAY déroule le fil dans le texte « Du public des grands au grand public[179] ». À l'époque du christianisme en Europe, les artistes étaient considérés comme des artisans au service des souverains et de l'Église pour symboliser le pouvoir. Puis du XIIIe au XVe siècle, l'apparition d'un mécénat laïque se met en place avec le développement du commerce et du phénomène urbain, et s'il reste « l'affaire des princes[180] », il a néanmoins pour but de promouvoir l'art moderne en connaissance de l'art antique. Le grand mécénat laisse place à celui des particuliers jusqu'à disparaître au XIXe siècle avec certains artistes comme le peintre Gustave COURBET qui se posent en rupture avec cette forme de commande. La création du dispositif de la commande publique au sein du Centre national des arts plastiques en 1983 correspond à une volonté « de contribuer à l'enrichissement

---

177 Une implantation d'œuvres à la demande d'une municipalité ne respectant pas ce principe de validation démocratique déclenche inévitablement de vives critiques. Ce fut par exemple le cas avec l'implantation d'un buste en bronze Jean PAUL II devant le monastère de Cimiez à l'initiative du maire de la ville de Nice Christian ESTROSI, critiquée pour non-respect du principe de laïcité républicain. Voir : DONCARLI, Rémy. « Statues : Jean Paul II allume la polémique ». In : *Nice Matin*. [Archive]. 18 septembre 2010 [consulté le 26 mars 2021]. Disponible sur : http://web.archive.org/web/20101119065316/http://www.nicematin.com/article/nice/statues-jean-paul-ii-allume-la-polemique.

178 MARREY , Bernard. *Guide de l'art dans la rue au xxe siècle : Paris et sa banlieue*. Paris : Éditions ouvrières, 1974, 255 p.

179 DELAY, Annie. « Du public des grands au grand public ». In : CHARBONNEAUX, Anne-Marie (éd.) ; HILLAIRE, Norbert (éd.). *Œuvre et Lieu. Essais et documents*. Paris : Flammarion, 2002, p. 59–79.

180 *Ibid*. p. 59.

du cadre de vie et au développement du patrimoine national dans le domaine de l'art contemporain, en présentant des oeuvres hors du circuit des seules institutions spécialisées » auquel succède quelques années plus tard « tout un ensemble de commandes est issu de la volonté du ministre de la Culture, Jack LANG, d'inscrire des oeuvres contemporaines dans l'espace public[181]. » Tout au long du XXe siècle, et même au travers du dispositif du **1 % artistique*** créé par Jean ZAY sous le Front populaire, « l'art public français est inscrit dans le décoratif et le commémoratif » tandis que « l'art dans la rue adopte [...] un aspect contestataire avec des actions ludiques et provocatrices qui sont d'abord produites par des artistes sans commande[182] ».

Les différentes terminologies utilisées depuis les années 1960 pour désigner l'art non commandité dans la ville mettent à jour des particularismes ou des saillies au sein de dynamiques plus larges, même si celles-ci ne parviennent pas à s'imposer dans l'usage commun, ne serait-ce qu'entre les artistes d'une période à une autre, d'un pays à un autre — un usage particulier dissimule souvent une volonté de distinction plutôt qu'un désir de qualification adéquate.

À l'art public compris comme expression institutionnelle de l'art dans la ville, l'artiste-chercheur Javier ABARCA oppose un art public indépendant :

> De nombreuses œuvres d'art public sont réalisées de manière non officielle, sans l'approbation des entités qui contrôlent l'espace public. Ce type de production peut être qualifié d'art public indépendant, par opposition à l'art public officiel. La principale différence entre l'art public officiel et l'art public indépendant réside dans la méthodologie nécessaire à la mise en œuvre de chacun. Les artistes publics officiels obtiennent des autorisations et des budgets, mais au prix d'un remaniement de leur projet pour qu'il puisse passer à travers les filtres de validation officielle et d'un processus bureaucratique long et éprouvant. Les artistes publics indépendants doivent payer pour leurs propres outils, et leur pratique n'est jamais totalement autorisée. Ils doivent travailler dans la clandestinité et utiliser des matériaux légers de nature éphémère, mais ils peuvent diffuser leur message sans sélection ni filtrage externe, dès qu'ils le souhaitent[183].

---

181 *Ibid*. p. 60.

182 *Ibid.*

183 « *Many works of public art happen unofficially, without approval from the entities that control public space. That kind of production can be referred to as independent public art, as opposed to official public art. The huge difference between official and independent public art lies in the necessary methodology of each. Official public artists get permissions and budgets, but at the cost of having to reshape their messages in order to pass official filters, and of having to deal with impossibly long bureaucratic processes. Independent public artists need to pay for their own tools, and their practice is never fully permitted so they need to work covertly and use lightweight materials of an ephemeral*

L'indépendance dont il est question a donc à voir avec un mode opératoire. Pour des figures historiques de la seconde génération[184] comme le hollandais Harmen DE HOOP né en 1959 ☞ **ANN 47** ou le français <++ né en 1964 ☞ **ANN 77**, la capacité à exister à côté du monde de l'art et à agir en dehors de tout agenda institutionnel est la conséquence d'un mode de vie choisi.

En Hollande dans les années 1990, un revenu minimum est alloué aux artistes pour soutenir leur activité en contrepartie duquel ils doivent périodiquement faire don d'une œuvre aux collections de la ville où ils résident. Libéré de la contrainte d'une subsistance consubstancielle à la visibilité de son travail dans les espaces consacrés à l'art, DE HOOP se concentre sur l'intervention urbaine au quotidien comme seul enjeu ; de temps à autre, il imprime une publication gratuite et anonyme qu'il va déposer en don à l'étalage dans les lieux d'art et les lieux culturels ou collabore avec une maison d'édition pour créer un livre d'artiste autour d'un de ses axes de travail.

En France à la fin des années 1980, <++ s'implique dans la structuration de la scène *skateboard* encore balbutiante en fabriquant un des premiers *skateparks* et en y accueillant la scène américaine. Dans les années 1990, il embrasse l'attitude créative *DIY* au côté du collectif pionnier anglais SPIRAL TRIBE qu'il met au service de la scène techno nomade pour des *freeparties* où ils investissent les friches industrielles. Cette expérience le pousse à développer sa pratique artistique sur le mode de l'invasion à partir du milieu des années 1990 avec une attention particulière à la dimension initiatique que la dissémination, autant que la découverte furtive, de ses *TTM* un peu partout en France et au-delà (jusque dans les plis numériques) revêt. Ses figures totémiques rétroréfléchissantes tout droit sorties d'un film de science-fiction peuplent les marges urbaines et les abords des voies rapides. Ils surgissent, fugaces comme des hallucinations, au détour d'un virage éclairé par les phares de la voiture. <++ se veut passeur discret et veille à ne pas apparaître, à brouiller les pistes, voire à disparaître dès lors qu'un représentant d'un quelconque pouvoir (administratif, législatif ou institutionnel) tente de circonscrire sa démarche ou cerner son identité. Ce choix de privilégier le transitoire au matériel, l'expérience vivifiante du terrain vague au

---

nature, but they can put out their message with no external selection or filtering, as soon as they decide they want to. » ABARCA, Javier. « Teaching urban intervention, learning to see the city anew ». In : *Urbanario*. [En ligne]. 7 mai 2011 [consulté le 2 juin 2020]. Disponible sur : http://urbanario.es/en/articulo/teaching-urban-intervention-learning-to-see-the-city-anew/.

184 Si on considère Gérard ZLOTYKAMIEN ☞ **ICO 160**, Ernest PIGNON-ERNEST ☞ **ICO 161**, Jacques VILLEGLÉ et Daniel BUREN (pour ses premières actions urbaines) ☞ **ICO 162** dans les années 1960–1970 comme la première génération, ils appartiennent à la seconde. Ils sont contemporains de Tania MOURAUD ☞ **ICO 163** et des collectifs LES FRÈRES RIPOULIN et BANLIEUE-BANLIEUE ☞ **ICO 164**, même si leur pratique urbaine ne devient visible qu'une dizaine d'année après eux. Dans les années 1980, DE HOOP, plus discret, intervient dans des lieux désaffectés en peinture murale et collage ☞ **ICO 165** tandis que <++, sous le pseudonyme LA GUIBOLE, fonde l'association Les P'tits Pois Sauteurs ☞ **ICO 166** en 1988 à Toulouse.

confort rassurant de l'espace dédié à l'art ou aux projecteurs de ses écosystèmes (sociaux ou financiarisés), confine celui-ci à une forme d'ascèse. Si le rapiéçage des multiples identités qu'il a emprunté tour à tour — **marginal sécant*** entre des communautés qu'il a traversé depuis la fin des années quatre-vingt[185] — lui confère une qualité de figure légendaire, <++ n'en demeure pas moins quasi inconnu. Seules quelles traces subsistent de ses activités entre 1987 et 2017 : une page sur Discogs[186] brosse un rapide *curriculum vitae* de ses contributions visuelles aux productions de musique techno en cassette et disque vinyle ; EKO du portail *Ekosystem : Graffiti et street art* lui pose neuf questions pour finir l'année 2009[187] ; un blog[188] créé en 2013 tente de rassembler quelques informations et images de ses invasions dans le sud de la France et en Bretagne. C'est (presque) tout ce que l'on peut trouver en ligne pour une pratique aussi vieille que le web, dont l'auteur a pourtant été un utilisateur actif depuis son origine.

Ce qui fait obstacle à une appropriation plus fluide de l'espace urbain par les artistes et les citoyens, au-delà de toute considération esthétique, c'est avant tout le suivi bureaucratique nécessaire à l'autorisation, l'implantation, la conservation et la maintenance d'une œuvre dans sa permanente et son intégrité. Mais c'est aussi le respect des normes de sécurité : le mobilier urbain permanent comme les occupations temporaires de la place publique étant soumis à un contrôle assidu de l'ordre de la prévention situationnelle, l'œuvre d'art public ne peut s'y soustraire. Enfin, un horizon indépassable conditionne l'implantation sur la manière dont elle est appareillée et intégrée dans son environnement architectural. C'est peut-être la limitation de la dénomination « art public indépendant » : le terme indépendant veut pointer le processus d'intervention, mais la situation générée, que ce soit pour une œuvre temporaire et non commissionnée ou une œuvre permanente produite en réponse à une commande publique contemporaine, témoigne de l'inverse : une interdépendance à de multiples niveaux avec le contexte urbain, sans laquelle il n'y a pas de qualités artistiques en jeu. François BARRÉ, fort de son expérience de délégué aux Arts plastiques puis de directeur de l'Architecture et du Patrimoine au ministère de la Culture, établit une « petite typologie de la relation entre l'œuvre et le lieu[189] ». Cette interdépendance se manifeste par : « l'attendu », c'est-à-dire dans une

---

185 Avec les P'tits Pois Sauteurs, pionniers du *skateboard* en France, avec les SPIRAL TRIBES, pionniers des *freeparties* en Europe ou encore avec des musiciens expérimentaux comme Mathias DELPLANQUE.

186 Voir : http://www.discogs.com/fr/artist/5546603-/ [consulté le 5 février 2017].

187 Voir : http://blog.ekosystem.org/2010/01/9-things-about-2009-from/ [consulté le 5 février 2017].

188 Voir : http://totem31.wordpress.com/ [consulté le 5 février 2017].

189 BARRÉ, François. « Contours et alentours ». In : CHARBONNEAUX, Anne-Marie (éd.) ; HILLAIRE, Norbert (éd.). *Œuvre et Lieu. Essais et documents*. *Op. cit.* p. 5–17.

intégration évidente en regard des éléments architecturés ; « le seuil », c'est-à-dire dans un rapport au passage d'une bordure, d'un espace dans un autre ; « l'œuvre-lieu », c'est-à-dire que l'œuvre devient immersive, un espace à arpenter qui provoque son propre registre d'expérience par-dessus le lieu dans lequel elle est installée ; « le non-lieu », c'est-à-dire que l'œuvre vise à souligner les qualités des espaces de la surmodernité décrits par l'anthropologue Marc AUGÉ[190] ; « le trajet », c'est-à-dire ces œuvres qui incluent la question de la mobilité, du parcours ou du déplacement dans leur appréciation des lieux. BARRÉ conclue cette typologie avec une catégorie supplémentaire qu'il intitule « l'éphémère », ouvrant ses considérations pour l'art public aux formes d'occupation de la ville à une temporalité limitée, allant de la célébration à l'installation. On y retrouve listées pêle-mêle en guise d'illustration : les architectures temporaires du japonais Tadashi KAWAMATA ; les collages de Ernest PIGNON-ERNEST qui mettent l'humain au centre des représentations ; mais aussi des œuvres plus informelles comme les installations qui spatialisent le son de l'américain Max NEUHAUS ou celles qui jouent avec l'invisible comme le *Homeless Vehicle* conçu par le polonais Krysztof WODICZKO ou les dispositifs de parole relayés de l'allemand Jochen GERZ avec les Mots de Paris. L'auteur reconnaît la dimension lacunaire de son inventaire.

Aussi, revenant à ce que ABARCA désigne comme art public indépendant, il faudrait déployer sa catégorie « éphémère » en un certain nombre de relations constructives, mais surtout oppositionnelles en ce qu'elles relèvent d'un régime de visibilité propre à l'art urbain, qui se déploie à rebours ou dans les marges ou dans l'ombre de l'autorité. J'en retiendrai trois : « la défiance[191] », où l'œuvre urbaine campe une position contre le discours sur le lieu et qui redéfinit sa symbolique ou son histoire — c'est par exemple l'américain John FEKNER[192] ☞ **ICO 167** qui intervient en 1980 dans le Bronx à New York pour exposer, à l'occasion de la venue de Ronald REGAN, les fausses promesses des candidats successifs à l'élection présidentielle qui annoncent une rénovation urbaine du quartier en ruine qui ne voit jamais le jour ; « le parasite[193] », où l'œuvre urbaine tire parti d'un hôte pour servir son propre objectif et aux dépens de celui-ci — c'est par exemple Julien BERTHIER[194] ☞ **ICO 168** qui conçoit une série de répliques en bronze de pigeons qu'il installe sur des sculptures

---

190 AUGÉ, Marc. *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Le Seuil, 1992, 160 p.

191 BIEBER, Alain. « I Revolt Therefore I am ». In : ALONZO, Pedro (éd.) ; *et al*. *Art & Agenda. Political Art and Activism*. *Op. cit.* p. 50–55.

192 Voir : http://johnfekner.com/ [consulté le 3 juillet 2020].

193 VALETTE, Éric. « Parasitage, subversion et statut artistique : esquisse d'une topologie ». In : BORREL, Pascale ; HOHLFELDT, Marion. *Parasite(s) une stratégie de subversion*. Paris : L'Harmattan, 2010, p. 97–108.

194 Voir : http://julienberthier.org/ [consulté le 3 juillet 2020].

publiques comme un pied de nez au caractère sacré des œuvres[195] ; « l'interstitiel[196] », — c'est par exemple, ce panneau signalétique que j'installe à Belfort ☞ **ICO 169** et qui requalifie les usages d'une place publique par la description d'une situation fictive où l'eau de la fontaine à jets serait remplacée par du gaz lacrymogène les jours de manifestation.

Si l'écart entre l'art public et l'art public indépendant peut être apprécié à la lueur d'un hiatus autour de la question du commissionnement et de l'autorisation d'occupation des espaces publics, le succès mondialisé des formes qui se rangent derrière la bannière *street art* — faisant suite au succès de l'exposition éponyme à Londres en 2008 — pousse peu à peu les structures de production d'art public à repenser leur échelle et leur mode d'action. En atteste la déclaration d'intention « The New Rules Of Public Art[197] » parue en 2013 à l'initiative de la structure anglaise Situations. Amorcée en 2002 comme un programme d'art public fondé par la curatrice Claire DOHERTY et soutenu tout d'abord par l'université de West of England à Bristol puis par l'organisation Arts Council England dans le cadre, Situations se présente comme une structure de production artistique internationalement reconnue (*sic*). Ce texte est publié sur le blog *Public Art Now* et diffusé sous forme d'affiche ; il a des allures de manifeste et vient brouiller les pistes, parce qu'il semble englober d'autres formes de présences artistiques dans la ville qui n'étaient pas adressées comme étant partie prenante de l'art public jusqu'ici :

> 1. Il n'est pas nécessaire que cela ressemble à de l'art public. Les jours des héros de bronze et des babioles de rond-point sont comptés. L'art public peut prendre n'importe quelles formes ou modes de rencontre. [...] 2. Ce n'est pas pour toujours. Les artistes bouleversent l'espérance de vie des œuvres d'art public. Les lieux ne restent pas immobiles et inchangés, alors pourquoi l'art public devrait-il l'être ? 3. Ne le faites pas pour une communauté. Créez une communauté. [...] 4. Ménagez un espace pour l'imprévu. La commande d'art public n'est pas un simple processus de conception et de construction. Les œuvres d'art arrivent par une série d'accidents, de défaillances et d'expériences et ouvrent la voie à des imprévus. 5. Soustrayez-vous aux conditionnements culturels. [...] 6. Demandez plus que des feux d'artifice. [...] 7. N'embellissez pas. Interrompez. [...] 8. Partagez la propriété librement, mais pensez l'auctorialité

---

195 Voir : http://julienberthier.org/pigeonner.html [consulté le 26 mars 2021].

196 Je propose une lecture de l'intervention urbaine à partir de la relation inframince à la ville dans le cadre du festival de CityLeaks en 2019. ☞ **ANN 135 ; 303**

197 Situations. « The New Rules Of Public Art ». *Situations*. [En ligne]. 12 décembre 2013 [consulté le 6 juin 2020]. Disponible sur : http://www.situations.org.uk/resources/new-rules-of-public-art/. ☞ **ANN 145**

avec sagesse. [...] 9. Accueillez les artistes amateurs[198]. [...] 10. Ne perdez pas de temps avec les définitions. [...] Qui s'en soucie ? Il y a des questions plus importantes à poser. [...] 11. Suspendez votre incrédulité. [...] 12. Perdez-vous. [...] Rendez le guide, quittez la piste de l'art et entrez dans un territoire inconnu.[199] »

On pourrait omettre que ces considérations sont déjà intégrées par les artistes contemporains du XXe siècle et en particulier ceux qui interviennent de manière furtive, temporaire, non spectaculaire et non commissionnée dans la ville. Il n'empêche que ces pratiques, si elles se déploient dans le quotidien, ne pourront être qu'au mieux découvertes par hasard, et, en l'absence de l'artiste qui les réalise, peu probablement reconnaissables en tant qu'art. Leur découverte aura vraisemblablement lieu sous forme de documentation. Leur existence propre, indépendante du lieu où elles sont documentées, n'est pas considérée comme susceptible de donner lieu à une programmation de l'ordre de l'art public du fait de leur relative invisibilité. Dans l'art public, l'échelle de l'œuvre et sa durée participent de sa reconnaissance en tant qu'art commandité. Peu ou prou, ces règles formulées par Situations proposent de redessiner le cadre de l'art public pour le ramener d'une échelle monumentale à une échelle plus humaine ; une échelle où c'est l'interaction entre la communauté impliquée et les espaces-temps investis, cet interstice existant entre adresse et réception, qui vient qualifier le geste artistique plutôt que le cahier des charges normalisé répondant à une conception globalisée de ce que devrait être l'art public.

---

198 Je prends le parti de traduire « *outsiders* » par « amateurs » compte tenu de la suite de la règle 9 qui détaille « Les *outsiders* remettent en question nos hypothèses sur ce que nous pensons être vrai d'un lieu. Saisissez l'opportunité de voir à travers les yeux d'un *outsider*. » [*Outsiders challenge our assumptions about what we believe to be true of a place. Embrace the opportunity to see through an outsider's eyes.*]. Si *outsider art* a comme équivalent art brut en français, la définition du terme en anglais recouvre un spectre plus large de pratiques. Situations fait référence aux formes de création réalisées à la marge du milieu professionnel de l'art ; la traduction par « artistes amateurs » souligne l'opposition à la figure de l'artiste professionnel dont les œuvres sont inscrites et diffusées dans le champ de l'art contemporain.

199 « *1. It doesn't have to look like public art. The days of bronze heroes and roundabout baubles are numbered. Public art can take any form or mode of encounter. [...] 2. It's not forever. Artists are shaking up the life expectancy of public artworks. Places don't remain still and unchanged, so why should public art? 3. Don't make it for a community. Create a community. [...] 4. Create space for the unplanned. Commissioning public art is not a simple design-and-build process. Artworks arrive through a series of accidents, failures and experiments and open up the potential for unforeseen things to happen. 5. Withdraw from the cultural arms race. [...] 6. Demand more than fireworks. [...] 7. Don't embellish. Interrupt. [...] 8. Share ownership freely, but authorship wisely. [...] 9. Welcome outsiders. [...] 10. Don't waste time on definitions. [...] Who cares. There are more important questions to ask. [...] 11. Suspend your disbelief. [...] 12. Get lost. [...] Surrender the guidebook, get off the art trail and step into unfamiliar territory.* » In : Situations. « The New Rules Of Public Art ». *Situations*. [En ligne]. 12 décembre 2013 [consulté le 6 juin 2020]. Disponible sur : http://www.situations.org.uk/resources/new-rules-of-public-art/.

Au caractère influent du texte revendiqué par la structure[200], le chercheur en arts Stephan PRICHARD oppose son cadre d'énonciation et la manière dont celui-ci peut-être utilisé par diverses structures en Europe[201]. Il met à jour un certain nombre d'écueils en regard de l'emphase que sa réception a pu engendrer et dont la structure de production se targue. Pour l'auteur, Situations se révèle en actes être l'exemplification d'un argumentaire problématique qui « découle directement ou indirectement de la régénération [urbaine] par la culture ou les arts qui lie l'organisation à l'instrumentalisation et à la gentrification[202] ». Une critique qu'il détaille point par point comme étant nichée dans la formulation même des règles[203] :

> Le manifeste de Situations suggère (mais ne le dit pas explicitement) que les interventions publiques temporaires et non permanentes peuvent souvent avoir des impacts importants — des impacts différents. L'art public temporaire coûte également beaucoup moins cher et peut constamment muter et se renouveler. Il est réactif et réflexif. Il crée une scène culturelle dynamique qui surprend et engage les gens. Il n'y a pas de limites au paysage ce nouvel art public.[204]

---

200 En introduction de l'article « The New Rules of Public Art inspiring thousands » Situations annonce : « Depuis la publication de "The New Rules of Public Art", nous avons reçu un accueil enthousiaste : en une semaine seulement, 22 500 d'entre vous ont visité notre blog *Public Art Now* pour lire l'ensemble des règles, Twitter a été très actif et plus d'un millier de personnes ont téléchargé l'affiche "The New Rules of Public Art" Nous vous avons demandé de rechercher l'inattendu — et vous l'avez fait ! » [*We've had an overwhelming response since the release of 'The New Rules of Public Art' with a staggering 22,500 of you visiting our Public Art Now blog to read the full set of rules in a week alone, Twitter has been positively buzzing and over a thousand people have downloaded The New Rules of Public Art poster. We have asked you to seek the unexpected – and you have!*] In : « The New Rules of Public Art inspiring thousands ». *Situations* [Archive]. s.d. [consulté le 10 juin 2020]. Disponible sur : http://web.archive.org/web/20140320095605/http://www.situations.org.uk/overwhelming-response-new-rules-public-art/.

201 PRITCHARD, Stephen. « The New Rules of Public Art (NOW), or The New Situations of Situations ». *Colouring in Culture*. [En ligne]. 12 décembre 2016 [consulté le 10 juin 2020]. Disponible sur : http://colouringinculture.org/blog/the-new-rules-of-public-art-now.

202 « *The central argument I attempt to make is that Situations' work often directly or indirectly derives from culture or arts-led regeneration and that this links the organisation to instrumentalism and to gentrification.* » *Ibid*.

203 PRITCHARD, Stephen. « The New (un)Rules of Public Art ». *Colouring in Culture*. [En ligne]. 3 octobre 2014 [consulté le 11 juin 2020]. Disponible sur : http://colouringinculture.wordpress.com/2014/10/03/the-new-unrules-of-public-art/.

204 « *Situations manifesto suggests (but does not explicitly state) that temporal, impermanent public interventions can often make big impacts—different impacts. Temporal public art also cost a lot less money and can constantly mutate and renew. It's responsive and reflexive. It creates a vibrant cultural scene that surprises people, engages people. There are no landmarks in the landscape of New Public Art.* » *Ibid.*

La base des règles de ce *New Public Art* constitue une reprise équivoque des principes des pratiques artistiques socialement engagées, il y a vraisemblablement un autre rapprochement opportun à effectuer avec l'art public indépendant avec tant dans sa mise en œuvre et que dans sa réception.

Sous la houlette de PRITCHARD, on serait enclin à interpréter les règles « 9. Accueillez les amateurs.[205] » et « 10. Ne perdez pas de temps avec les définitions.[206] » comme une invitation implicite à la récupération des forces vives et créatives en présence et à un refus de leur légitimation par les structures artistiques et culturelles qui les mobilisent à leur endroit et pour leur intérêt, soit à une désignation propre, pour elles-même. Ces règles révèle néanmoins en creux, cet autre pan qui inspire les-dites règles, à savoir l'art public indépendant — puisque le difficile consensus sur la terminologie du *street art* ou de l'art urbain sous-tend lui-même une définition en suspend, en débat et en transformation. De la même manière, la règle « 4. Ménagez un espace pour l'imprévu.[207] » désigne ostensiblement tout le terrain de l'art public indépendant : tout ce qui n'est pas programmé et calibré par et pour la gouvernance de l'espace public.

On assiste avec Situations à un déplacement et un recadrage par le discours dont l'objet est de garder le contrôle du récit de ce que l'art public légitime devrait être plutôt qu'un déplacement et une ouverture à d'autres manières de pratiquer la ville — manières qui sont déjà à l'œuvre chez les « artistes amateurs » méconsidérés par les professionnels de l'art.

La conciliation entre deux régimes de production de l'art dans la ville n'advient pas, mais on peut peut-être la trouver dans une lecture qui suivrait la piste de ABARCA à propos de cette question de l'indépendance. La chercheuse Anne PUECH ouvre la terminologie en l'élargissant à la généalogie et à l'efficience des théories anarchistes dans l'histoire espagnole[208]. Dans son texte, elle met en lumière l'idée selon laquelle le terme indépendant désigne mal son objet :

> Si l'on considère tout d'abord le temps et le budget parfois important que les artistes consacrent à cet art offert gratuitement, le travail en amont que cela suppose, et la bienveillance avec laquelle la plupart d'entre eux nous

205 Situations. « The New Rules Of Public Art ». *Op. cit.*

206 *Ibid*.

207 *Id*.

208 PUECH, Anne. « L'art public altruiste dans l'Espagne contemporaine. Similitudes avec la fonction de l'art selon les théories anarchistes ». *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*. [En ligne]. 1/2012, L'anarchisme espagnol [consulté le 8 avril 2020]. Disponible sur : http://journals.openedition.org/ccec/3981.

> ont accueillies pour ce travail, nous sommes tentées de remplacer l'adjectif « indépendant » par celui d'« altruiste ». Ils véhiculent, au travers de leur art, des valeurs humanistes et s'ouvrent volontiers afin d'en expliquer les moteurs. C'est pourquoi nous parlerons ici indifféremment d'art public indépendant, altruiste, de *street art* ou de *post-graffiti*[209].

Cette idée avancée par PUECH d'une conception altruiste de l'art public est d'autant plus intéressante qu'elle souligne par là le désintéressement susmentionné des artistes urbains à prolonger la visibilité de leurs interventions au-delà de la photo-souvenir :

> Nous pourrions donc résumer une création d'art public altruiste par sa gratuité, son inspiration philanthropique, et sa capacité à provoquer une émotion. Elle est offerte à l'espace public, aux promeneurs qui empruntent ses rues et à ses habitants et cherche à établir une complicité. [...] L'art public altruiste échappe à tout contrôle, l'acharnement des institutions à effacer ces créations, sous couvert de lutte contre la pollution visuelle, indique clairement sa « dangerosité ». La mise à disposition de murs par les municipalités offre un semblant d'acceptation, mais traduit en réalité la volonté de vouloir contrôler un phénomène par définition libre et indomptable. Si on reconnaît légitimement et officiellement le mur comme support d'une contestation, il perd de ce fait son caractère insoumis. Un mur offert par une municipalité n'a donc pas de sens pour la majorité d'entre eux, pour ceux qui ont conscience, en tous cas, de leur pouvoir de contestation[210].

L'autrice dessine les contours libertaires des pratiques urbaines en se référençant à l'ouvrage de Lily LITVAK sur l'esthétique anarchiste[211] de la fin du XIXe au début du XXe siècle, dont le graffiti, et de manière plus large l'art public non commandité, partagent les valeurs :

> Tous deux supposent une « *misión moral-social ineludible* » [une mission morale et sociale inéluctable] et militent à la faveur d'un art « *no sólo para, sino también por el pueblo* » [non seulement pour, mais aussi par le peuple]. Ils aspirent à « *destruir el status de la obra de arte como goce privativo de las clases pudientes y como producto exclusivo de artistas profesionales* » [détruire le statut de l'œuvre

209 *Ibid*.

210 *Ibid*.

211 LITVAK, Lily. *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo (1880-1913)*. Barcelone : Ediciones del Serbal, 1998, 151 p.

d'art comme jouissance exclusive des classes aisées et comme produit exclusif des artistes professionnels][212].

PRITCHARD le soulignait, les glissements terminologiques servent des jeux de pouvoir, et ceux qui veulent s'en abstraire en premier sont souvent ceux qui sont, déjà, dans des postures de dominants — « Qui s'en soucie ? Il y a des questions plus importantes à poser » nous dit Situations pour détourner l'attention sur les enjeux qui se cachent derrière la question des définitions. La compréhension de l'art urbain comme pratique altruiste de l'art, pétri spontanément par l'action de valeurs libertaires, est un moyen de dépasser les clivages anglo-saxons qui se cache derrière l'emploi du terme *street art* en *distinguo* du *contemporary art* [art contemporain], entre *low art* [art poulaire] et *high art* [art élitiste]. Le désintéressement comme objet suffirait à balayer d'un revers de la main l'idée du *street art* comme processus d'artification[213] dont l'objet est l'introduction sur le marché de l'art décrit par le philosophe Chritian GERINI dans son texte « Le street art a-t-il toujours / n'a-t-il jamais existé ?[214] ». Ce processus tiendrait de la prophétie autoréalisatrice : l'accolade du mot « *art* » dans la désignation par défaut des pratiques issues de la « *street* » permettrait de valider des formes quelconques en tant qu'art sans avoir recours à la mobilisation et à la validation des pairs comme garants de ce statut, fussent-ils même extérieurs à des institutions artistiques légitimes.

---

212 PUECH, Anne. *Op. cit*.

213 GUERINI, Christian. « L'"artification" du street art ». In : « Le street art a-t-il toujours / n'a-t-il jamais existé ? ». Cahiers de Narratologie [En ligne]. 28 juillet 2016 [consulté le 19 juin 2020], nº 30. Disponible sur : http://journals.openedition.org/narratologie/7492.

214 GUERINI, Christian. « Le street art a-t-il toujours / n'a-t-il jamais existé ? ». In : *Ibid*.

Street art, arts de la rue et art urbain

Pour comprendre ce qui se joue entre l'usage du terme *street art* aux États-Unis et celui d'art urbain en Europe, il peut être utile de revenir à la source, c'est-à-dire à l'histoire du terme.

Un premier ouvrage intitulé *Street Art*[215] ☞ **ICO 170** est publié en 1974 par Robert SOMMER, chercheur en psychologie américain. Il se focalise principalement sur le renouvellement des pratiques de **muralisme** à vocation sociale aux États-Unis, et liées pour une grande part à la communauté afro-américaine : ce sont ces peintures murales à Los Angeles dans la continuité du mouvement muraliste mexicain que la réalisatrice Agnès VARDA immortalise dans son film documentaire ☞ **ICO 171** intitulé *Mur, Murs*[216] quelques années plus tard, à travers ceux peignent, ceux payent, ceux regardent. SOMMER recueille les témoignages des artistes dans les communautés où ils interviennent. L'artiste Adele SERONDE de Boston voit les peintures murales « comme un forum : "Comme propagande elles sont instructives, elles se posent comme une affirmation sociologique, mais peut-être plus important, elles sont des mètres et des mètres de métaphores pour les gens qui manquent d'un vrai canal d'expression"[217]. » Dans le chapitre suivant, SOMMER se risque à une définition à rebours de ce qu'il désigne comme *commercial art* [art commercial] : des peintures murales à vocation publicitaire qui dominent le paysage urbain américain d'alors. Il liste les formes de ce qu'il considère comme relevant du Street Art :

> *Professional art* [art professionnel]. L'art introduit légalement dans un espace public. [...] Il n'est pas destiné à être modifié ou altéré par les passants. *Folk art* [art populaire]. Créé par des non-professionnels suivant les traditions et exposé dans leurs espaces personnels [...]. *Naive art* [art naïf]. Créé par des non-professionnels à leur propre adresse en fonction de l'inclination de chacun à s'afficher dans leurs espaces personnels [...] Placé dans un terrain vague où d'autres personnes pourraient y ajouter quelque chose, il deviendrait l'art des gens. *People's art* [art des gens]. L'art anonyme dans un espace public. Le plus souvent le résultat cumulatif d'une série d'actes anonymes. *Chance art* [art fortuit]. La création involontaire d'un affichage attrayant, par exemple, l'écaillage de peinture sur un mur d'un bâtiment qui révèle des teintes et des textures intéressantes [...]. *Graffiti* [graffitis]. Inscriptions sur rochers, murs, *etc*.

---

215 SOMMER, Robert. *Street Art*. New York : Links, 1975, p. 15.

216 VARDA, Agnès (réal.). *Mur Murs*. France, République fédérale d'Allemagne : Agnès VARDA, 1981, 81 min.

217 SOMMER, Robert. *Ibid*. p. 2.

> La plupart des graffitis ne sont pas de l'art, mais les questions qu'ils soulèvent sont pertinentes pour les formes d'art légitimes[218].

Cet éventail terminologique est associé en annexe à un corpus photographique réalisé par l'auteur. Cet ouvrage relève plus de l'essai que d'une approche historienne de l'art ; les termes que recouvrent sa définition du *street art* se rapprochent d'une anthropologie des pratiques créatives visibles dans l'espace public, pointant la fonction qu'elles occupent plutôt qu'un questionnement sur leur qualité artistique intrinsèque. *Graffiti* compris dans le *street art* ou *graffiti* et *street art* séparés, Robert SOMMER rejoue dans son exposé l'idée d'une gradation d'*outsider art* qui se déclinerait à divers niveaux de conscience du geste, de fonction et d'auctorialité jusqu'à devenir un art public « professionnel ». La distinction de l'un à l'autre opérerait à l'endroit de la signature soulignant de cette manière le caractère accidentel de la dimension artistique pour les pratiques non signées. Cette hypothèse emboîterait le pas de la thèse[219] de l'historien et sociologue américain Christopher LASCH selon laquelle la culture de masse — posée de manière équivoque comme *commercial art* par SOMMER — n'est pas la culture populaire — une partie du *street art* pour SOMMER — mais une culture aliénée par le marché qui ne peut qu'entraîner une uniformisation des pratiques, une perte de tradition, une renonciation à l'exigence intellectuelle, une confusion entre les valeurs démocratiques et l'intérêt des quelques-uns qui orchestrent la tyrannie de la consommation et de la mode grâce aux médias de masse.

En France, la terminologie regroupant les pratiques artistiques dans la ville désignées aujourd'hui par « art urbain » ne relève pas à proprement parlé de commandes publiques[220], de 1 % artistiques ou de programmes dans l'espace public. Là où les offres artistiques et culturelles dans l'art contemporain se diversifient avec des parcours (le Vent des forêts[221], le parcours d'art contemporain en vallée du Lot à l'initiative de la Maison des Arts Georges et Claude Pompidou[222]), des biennales (la

---

218 *Ibid.* p. 13.

219 LASCH, Christopher. *Culture de masse ou culture populaire ?* Paris : Climats, 2011, 77 p.

220 La prise en considération par les pouvoirs publics n'a évolué significativement que ces dix dernières années. À un niveau municipal et en particulier en dehors de Paris, les initiatives associatives de l'ordre du festival se sont multipliées et ont donné lieu à des propositions positionnées, qualitatives et exigeantes dans le rapport entre production artistique et implantation sur le territoire. Voir : l'exemplaire festival Bien Urbain à Besançon depuis 2011 ; http://bien-urbain.fr [consulté le 01 avril 2019].

221 Vent des Forêts est un espace d'art contemporain dans la Meuse qui invite des artistes à réaliser des œuvres permanentes atour de six villages agricoles et forestiers depuis 1997. Voir : http://ventdesforets.com/ [consulté le 01 avril 2019].

222 La Maison des Arts Georges et Claude Pompidou combine un centre d'art contemporain à Cajarc et un lieu de résidences internationales d'artistes. Elle organise aussi chaque été le Parcours

Biennale d'art contemporain d'Enghien-les-bains[223] ou la Biennale de Belleville[224]) et des formes événementielles (le Printemps de septembre[225], Nuit Blanche[226] ou le Voyage à Nantes[227]), il semble que les événements majeurs consacrés à l'art urbain relèvent plus d'une forme de marketing territorial ou d'accompagnement d'un renouvellement urbain. Les municipalités ou des promoteurs immobiliers posent un cadre communicant qui met l'accent sur la consultation[228] ou l'exception[229], qui réduit la part artistique à une appréciation quantitative plutôt que qualitative. De la même façon, les politiques publiques de soutien aux artistes urbains par le Ministère de la Culture et de la Communication peinent à établir un cadre pérenne[230] pour leur

---

d'art contemporain en vallée du Lot. Voir : http://www.magcp.fr/ [consulté le 1 avril 2019].

223 La Biennale d'art contemporain d'Enghien-les-Bains est organisée par l'Association in situ de 1996 à 2004. Voir : http://asso-insitu.org/biennales.html [consulté le 1 avril 2019].

224 La Biennale à Belleville repose sur un mixité des lieux publics et privés où se déploient une variété d'interventions artistiques en lien avec l'histoire sociale du quartier. Voir : http://www.labiennaledebelleville.fr/projet/ [consulté le 1 avril 2019].

225 Le Printemps de septembre est un festival d'art contemporain s'étant déroulé initialement à Cahors à partir de 1991 puis ayant été transposé à Toulouse à partir de 2001. Voir : http://www.printempsdeseptembre.com [consulté le 01 avril 2019].

226 La Nuit Blanche est un format de manifestation artistique et culturelle nocturne faisant écho à d'autres formes pré-existantes. En France, la première édition a lieu à Paris en 2002, elle rencontre un grand succès, et son modèle est repris à l'international. Voir : http://www.paris.fr/nuitblanche [consulté le 1 avril 2019].

227 Le Voyage à Nantes est un événement estival créé en 2011. Initié par Nantes Métropole, il tient autant d'un programme d'art contemporain que d'un outil de développement culturel et touristique puisqu'il associe sous la forme d'une Société publique locale l'Office de tourisme, la SEM Nantes Culture et Patrimoine, et le parcours Estuaire Nantes–Saint-Nazaire. Voir : http://www.levoyageanantes.fr [consulté le 1 avril 2019].

228 L'appel à projet Embellir Paris rassemble six cent soixante-dix-neuf candidatures pour la réalisation de peintures murales sur une vingtaine de façades aveugles proposées à un vote ayant impliqué environ cinquante-six mille personnes. Voir : http://www.embellir.paris/ [consulté le 1 avril 2019].

229 La Tour Treize à Paris en 2014 initié par la Galerie Itinerrance, avec le soutien de la Mairie du XIIIe et l'accord du bailleur de l'immeuble, ICF Habitat La Sablière annonçant ainsi « 108 street-artistes, 18 nationalités, 36 appartements » en lieu et place de propos curatorial. Voir : http://itinerrance.fr/hors-les-murs/la-tour-paris-13/ [consulté le 01 avril 2019].

230 À un niveau national, durant le mandat de François HOLLANDE, le Ministère de la Culture et de la Communication ébauche une forme de soutien professionnel et met en place *via* les DRAC deux appels à projets nationaux Street Art en 2016 et 2017. Voir : http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Arts-plastiques/Art-dans-l-espace-public/Art-urbain/Street-art-resultats-de-l-appel-a-projets-national ; http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Arts-plastiques/Art-dans-l-espace-public/Art-urbain/Resultats-de-l-appel-a-projets-national-de-street-art-2017 [consultés le 01 avril 2019]. Ces appels s'inscrivent dans la continuité de Oxymores I, interventions d'artistes sur les vitrines du Ministère, du 2 au 26 avril 2015. Voir : http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Arts-plastiques/Art-dans-l-espace-public/Art-urbain/Oxymores-les-artistes-a-l-oeuvre-au-ministere-de-la-Culture-et-de-la-Communication [consulté le 01 avril 2019]) et du colloque «État de l'art urbain, Oxymores III »

activité. Ce défaut de structuration est peut-être à aller chercher dans la désignation de son objet, qui génère une mésidentification : l'art urbain est-il à rattacher aux arts plastiques ou au spectacle vivant[231] ?

Le choix terminologique francophone répond à l'expression américaine *street art* dont la définition, même si elle demeure fluctuante, désigne *a minima* aux États-unis depuis 1985 un champ élargi à des formes issues de l'art public et contemporain non commissionnées dont le graffiti, le pochoirisme ou l'affichisme, comme en témoigne l'ouvrage *Street Art*[232] ☞ **ICO 172** du commissaire d'exposition et marchand d'art Allan SCHWARTZMAN. Focalisé sur la scène new-yorkaise — voire américaine —, il recense autant des artistes issus du *name writing graffiti* comme LEE ou BLADE, des artistes historiques associés à l'art urbain aujourd'hui comme John FEKNER ou Keith HARING, que des artistes historiques dans le champ de l'art contemporain comme Jenny HOLZER, David HAMMONS, Barbara KRUGER, CHRISTO, Mierle LADERMAN UKELES ou Gordon MATTA-CLARK.

Si le *street art* semble désigner depuis les années 1980 indifféremment aux États-Unis graffiti et art contemporain, son équivalent français est l'expression « art urbain » parce que la traduction littérale de *street art* en « art de rue » ou « art de la rue » désigne une autre réalité. À la même période que la publication de l'ouvrage de SCHWARTZMAN, l'expression « art de rue » en France ne correspond déjà pas dans le langage commun aux pratiques urbaines des artistes plasticiens des années 1950–1960–1970 comme Jacques VILLÉGLÉ, Raymond HAINS, les SITUATIONNISTES, Daniel BUREN, André CADERE ou Tania MOURAUD ou aux collectifs d'artistes associés à la figuration libre dans les années 1980.

Elena DAPPORTO et Dominique SAGOT-DUVAUROUX rappellent dans l'enquête *Arts de la rue*[233] publiée par le Ministère de la Culture en 2000, les arts de la rue prennent

---

les 13 et 14 octobre 2016 dans la Grande Halle de la Villette 2016. Voir : http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Arts-plastiques/Art-dans-l-espace-public/Art-urbain/Colloque-Etat-de-l-art-urbain-Oxymores-III-Grande-Halle-de-la-Villette [consulté le 01 avril 2019].

231 La Mission nationale pour l'art et la culture dans l'espace public présidée par Jean BLAISE pour le Ministère de la Culture et de la Communication témoigne de cet état de fait ; par exemple, sur trente-six artistes et représentants de structures à l'atelier d'Aurillac en charge d'établir un état des lieux, seule l'association Juste Ici est représentée accompagnée de deux artistes urbains tandis que le reste des participants est majoritairement constitué de responsables de compagnies et structures issues du spectacle vivant. Voir : http://www.vie-publique.fr/rapport/36861-mnacep-mission-nationale-pour-lart-et-la-culture-dans-lespace-public [consulté le 01 avril 2019].

232 SCHWARTZMAN, Allan. *Street Art*. New York : Bantam Doubleday Dell Publishing Group, 1985, 110 p.

233 DAPPORTO, Elena (dir.) ; SAGOT-DUVAUROUX, Dominique (dir.). « Introduction ». In : L*es arts de la rue. Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*. [Fichier PDF]. Paris : Ministère de la Culture – DEPS, « Questions de culture », 2000, p. 15–34. Disponible sur : http://www.cairn.info/les-

forme « dans le bouillonnement esthétique des années 1960–1970[234] » recouvrent à l'origine « des démarches artistiques très éloignées, voire opposées » :

> – celles qui sont fondées sur une expérimentation radicale, en rupture avec leurs héritages. […]
>
> – celles de la tradition populaire et saltimbanque qui, au contraire, veulent défendre leur héritage et le préserver coûte que coûte, comme une forme de résistance à la modernité accusée d'être élitiste et obscure pour le commun des mortels. […]
>
> – celles enfin des jeunes qui construisent leurs propres références esthétiques, nourries par le climat de contestation générale, et qui sont à la recherche d'un terrain d'expression correspondant à leurs idéaux politiques[235].

Comme le notent les auteurs, « le choix de la "rue" en particulier ne semble pas recouvrir le même sens pour les uns et pour les autres[236] ». Pour les « expérimentateurs », l'espace public revêt un enjeu esthétique en soi ; Trisha BROWN et Joseph BEUYS en sont l'exemple et des artistes comme Francis ALŸS et Thomas HIRSCHHORN sont les héritiers de ce positionnement. Le développement de leur pratique dans la ville ne contrevient pas à leur reconnaissance en tant qu'artiste par l'institution puisque ces « expérimentateurs » agissent depuis le champ des arts visuels, en interdépendance avec son économie, mais avec une adresse double, celle des passants et des professionnels de l'art. Pour les « saltimbanques », l'espace public est lieu usuel de la pratique et le rapport à l'économie est ostensiblement moteur de l'action. Ainsi, le performeur de rue qui fait la statue ☞ **ICO 173** se meut-il — mobilise-t-il sa force de travail — à mesure que les passants qui l'observent déposent des pièces dans une boîte métallique. Le *space artist* ☞ **ICO 174** peint-il à l'aérosol un nouveau format qu'à la condition d'en recevoir la commande. Et le paiement garantit au commanditaire le privilège d'assister à la réalisation du paysage, avec les badauds qui l'entourent. Leur art de rue est défini à rebours de l'art institutionnel ; il relève d'une forme de pratique issue de la culture populaire mondialisée[237] dans

---

arts-de-la-rue--9782110046369-page-15.htm [consulté le 01 avril 2019].

234 *Ibidem*.

235 *Ibid*.

236 *Id*.

237 Il y a une difficulté de dessiner une ligne claire entre culture populaire et culture de masse dans certaines situations qui ne relèvent pas explicitement de la consommation culturelle d'une offre proposée (imposée dirait Christopher LASCH) par les industries culturelles. La statue comme forme de performance de rue appartient à une tradition saltimbanque sans âge ce qui nous inclinerait à la classer du côté de la culture populaire. Tandis que le *space art* obéit à des codes

la mesure où, libéré des contingences de la reconnaissance par les pairs et des professionnels, son statut est inextricablement lié à son accessibilité tant en termes de marchandisation que de contemplation. L'espace de la rue permettant une rencontre directe, sans intermédiaires, l'audience de circonstances, créée par les passants qui s'arrêtent, vient sanctionner par son attention et son porte-monnaie, quantitativement, la qualité de la production créative.

Enfin pour les « jeunes qui construisent leurs propres références esthétiques », les troupes de théâtre de rue fondées dans les années 1970 comme Théâtracide[238], l'enjeu est de conquérir un nouvel espace d'interaction avec le public. Leur horizon est de briser le quatrième mur ou au moins celui de la scène du théâtre en tant qu'espace de partition entre les acteurs et les spectateurs. Si le postulat qui motive ce mouvement est une réponse à « un fantasme en lequel s'exacerbe et se ressaisit un théâtre en quête de lui-même, flirt qui se cantonne dans le symbolique et produit plutôt une annexion du réel au théâtre qu'une diffusion de l'acte théâtral dans l'espace public[239] », il s'agit pour ces troupes de faire de l'espace public la composante de leur identité, tout en aspirant à développer une économie et une ingénierie qui s'inscrivent dans la continuité du champ des arts du spectacle.

L'enquête dirigée par DAPPORTO et SAGOT-DUVAUROUX pointe le rapport à l'économie de marché et à la constitution d'un circuit de diffusion spécifique comme des composantes déterminantes des arts de la rue comme forme d'expression identifiée à partir des années 1990. L'extrême hétérogénéité du champ s'explique par une structuration progressive organisée autour d'une logique de la demande « contrairement à l'économie du spectacle qui est majoritairement dominée en France

---

graphiques mondialisés qui trouvent leur origine dans une imagerie *new age* des années 1970–1980 et des initiateurs au Mexique en 1982 sous le nom *spray paint art*. Voir : « Aerosolgrafia ». In : BRETIN, Jean-Philippe (éd.) ; DZUIBA, Vanessa (éd.) ; KEDRYNA, Julien (éd.) ; STEIN, Sammy (éd.) ; STEVENOT, Antoine (éd.). *Revue Collection*. 2014, n° 4, p. 225–256. De par la structuration progressive des villes à partir de la fin du XIXe siècle, ces deux pratiques de performance de rue se retrouvent avec le même modèle économique de rémunération au chapeau. Elles se déploient indifféremment autour des marchés des villes américaines ou européennes. Cette ubiquité peut être comprise comme une standardisation. Mais il me semble qu'elle relève d'un choix lié à une nécessité proche de la survie : lorsqu'on est précaire ou marginalisé et qu'on cherche une sortie, on limite les prises de risque et on fait primer ce qui marche sur la créativité.

238 « Théâtracide a été fondé en 1972 par Michel Crespin, qui avait quitté son poste de professeur en physique-chimie et s'était initié à la photo et à l'urbanisme, Jean-Marie Binoche, mime, ancien élève d'Étienne Decroux, et Bernard Maître, marionnettiste, ancien membre de la compagnie Philippe Genty » In : DAPPORTO, Elena (dir.) ; SAGOT-DUVAUROUX, Dominique (dir.). *Ibid*.

239 Josianne ROUSSEAU lors des Rencontres d'octobre de 1984 organisées par Lieux publics à la Ferme du Buisson. In : *Ibid*.

par une logique de l'offre » ; au cours du temps, cette logique de la demande produit en creux de multiples stratégies d'existence — directions artistiques, tailles des compagnies, formats des spectacles, modes de diffusion — et seules survivent les compagnies d'arts de la rue capables de mobiliser le public.

> Les arts de la rue se développent dans une économie marchande, certes, mais une économie marchande au sein de laquelle le payeur n'est pas le consommateur. Les spectacles de rue sont généralement proposés gratuitement au public. [...] Le véritable client est donc cet intermédiaire qui met à disposition du public ce spectacle gratuit et dont il convient d'analyser les motivations. [...] C'est finalement la capacité du spectacle à attirer du public que l'on achète et non le spectacle lui-même[240].

Le champ des arts de la rue concilie plusieurs logiques économiques *a priori* contradictoires qu'il partage tantôt avec les arts visuels, les arts du spectacle, ou les saltimbanques — économie informelle, économie du don, économie du partage, économie de l'attention, économie marchande, économie publique. Cette complexité ne serait-elle pas l'apanage des formes créatives qui choisissent pour ancrage premier la ville, dans la mesure où celle-ci est aussi sujette à des modes de gouvernances complexes ? La cohérence du modèle économique d'un champ de création serait-elle garante de sa reconnaissance ?

Il semble pour le moins en France que la séparation entre les champs de pratiques artistiques est consubstantielle des rapports que ces pratiques nouent avec leur économie financière ou attentionnelle en perspective des politiques culturelles en vigueur. La dénomination arts de la rue établit la partition avec l'art urbain, renvoyé à un entre deux, entre les arts vivants et les arts plastiques.

Juste Ici[241], la structure de production et de diffusion de l'art urbain à l'origine du festival Bien Urbain qui se déroule à Besançon depuis 2011 se retrouve face à un dilemme qui en atteste alors qu'elle souhaite pérenniser son action et bénéficier d'un soutien au fonctionnement. L'association a été la seule structure d'art urbain à être invitée à participer à la Mission nationale pour l'art et la culture dans l'espace public (MNACEP) et dont un des seuls aboutissements a consisté à étendre le cahier des charges du label des centres nationaux des arts de la rue à d'autres structures travaillant dans l'espace public[242]. Ancrée à un niveau national, notamment à travers

---

240 *Ibid*.

241 Voir : http://bien-urbain.fr [consulté le 5 juin 2020]. Voir aussi : « Sites, lieux et structures identifiés ». ☞ **ANN 25**

242 C'est-à-dire de passer de CNAR à CNAREP – centre national des arts de la rue et de l'espace public.

l'exposition « Oxymores[243] » qu'elle a co-organisée pour le ministère de la Culture et la participation à la création de la Fédération de l'art urbain, elle s'est également rapprochée ces dernières années d'artistes et structures relevant du champ des arts de la rue (dont le CNAREP l'Abattoir de Chalon-sur-Saône, le POLAU – pôle arts & urbanisme[244], Tricyclique Dol, Fédération des Arts de la Rue, *etc.*). L'association partage avec ces structures les problématiques contextuelles, liées à la création en espace public. Depuis plusieurs années la DRAC Bourgogne-Franche-Comté soutient l'association au titre de « fabrique artistique » — dénommination qui ne constitue pas un label, mais un soutien aux lieux « intermédiaires ». Juste Ici interroge le ministère de la Culture sur une possible labellisation en tant que centre national des arts de la rue et de l'espace public. Selon l'association, cette démarche fait sens en regard du cahier des charges du label et de son activité réelle.

Cette possible labellisation se heurte à deux obstacles : malgré leur cahier des charges, les CNAREP sont sous la tutelle du spectacle vivant alors que Juste Ici est aidé et identifié par le ministère au titre des arts visuels. Par ailleurs, le label CNAREP implique un plancher de subventionnement largement supérieur aux sommes dont Juste Ici bénéficie, qui reflète l'écart entre les économies du spectacle vivant et des arts visuels. Ainsi la discussion s'oriente aujourd'hui vers une labellisation au titre de centre d'art contemporain d'intérêt national, plus commode pour le ministère à la fois du côté financier — ce label n'étant pas tributaire d'un plancher de subventions —, mais aussi sectoriel puisque Juste Ici relève toujours majoritairement des arts visuels. Les centres d'art sont habituellement attachés à un lieu de diffusion, mais un précédent existe : le Vent des Forêts à Fresnes-au-Mont bénéficie du label et présente des œuvres uniquement en plein air, dans la forêt.

Si la terminologie est une clé de la structuration des acteurs, elle est aussi en France une épine dans le pied des pouvoirs publics qui, de dispositif en label ou en collection, ont des difficultés à considérer ce champ de pratique artistique pour ses spécificités[245].

---

243 Le commissariat de l'exposition « Oxymores » est confié par la ministre Fleur PELLERIN à Élise HERSZKOWICZ de Art Azoï, et David DEMOUGEOT de Juste Ici. Elle se déroule du 2 au 26 avril 2015 à Paris et rassemble L'ATLAS, COMBO, ELTONO, Jean FAUCHEUR, HONET, KORALIE, LEK & SOWAT, MARKO 93, O'CLOCK, OX, SURFIL, THOM THOM, Jacques VILLEGLÉ ET Gérard ZLOTYKAMIEN. Les artistes sont invités à investir temporairement l'ensemble des vitrines de l'immeuble dit « des Bons-Enfants », siège de l'administration centrale du ministère de la Culture et de la Communication. Voir : http://www.culture.gouv.fr/Actualites/Creation-Oxymores-un-eclairage-inedit-sur-les-arts-urbains [consulté le 31 mars 2021].

244 Voir : http://polau.org/ [consulté le 31 mars 2021].

245 Le ministre de la Culture et de la Communication Jack LANG initie une exposition collective « Hip Hop Dixit, du mouv' au musée » retitrée par la suite « Graffiti Art, artistes américains et français, 1981–1991 » du 5 décembre 1991 au 10 février 1992, au Musée national des Monuments

Concernant le *street art* aux États-Unis dans les années 1980, c'est le rapport à la marchandisation qui va garantir une cohérence terminologique aux domaines que l'on hiérarchise en France par les politiques culturelles. Allan SCHWARTZMAN qui jette en 1985 les bases de ce que le terme recouvre aujourd'hui est à la fois marchand d'art et commissaire d'exposition. Cette double casquette révèle la manière dont la diffusion dans la sphère du marché de l'art permet d'asseoir la définition du champ.

---

français, au Palais de Chaillot, Paris. Le sociologue et politiste Vincent DUBOIS indique à son propos la valeur de prescription culturelle que celle-ci revêt à l'endroit du graffiti : « À la manière des énoncés performatifs, il est affirmé que le graffiti est "un mouvement parallèle aux autres courants de l'art contemporain" ». DUBOIS, Vincent. In : « Tags, musée et légitimation culturelle. Y-a-t-il un art contemporain ?», *Raison présente*, n°107, 3e trimestre 1993, p. 135–144.
Dans l'article « Paris loses its war on graffiti » du *Times*, daté du 21 septembre 1991, Jack LANG est ainsi désigné ironiquement comme « défenseur suprême du chic radical » et fustigé pour avoir « parlé du tag comme d'une forme élevée d'art urbain, louant de "jeunes créateurs bourrés de talent" ». L'exposition génère de vives critiques anti-tag et anti-graffiti dans la presse française et internationale. Peu à peu, Jack LANG se dédit et la pratique du graffiti sauvage est condamnée socialement. Voir une généalogie de la réception médiatique du graffiti par JACK DE L'ERROR. In : « Expo T.A.G. au Grand Palais. Graffiti mondain ». *Lille 43000. Journalisme et expérience sauvages*. [En ligne]. 5 juin 2009 [consulté le 01 avril 2019]. Disponible sur : http://www.lille43000.com/index.php/joomla-fr/en-peignoir/185-expo-t-a-g-au-grand-palais-graffiti-mondain.

Post-graffiti et picturo-graffiti ou picto-graffiti

Un autre déplacement terminologique illustre cette tentative d'artification à des fins marchandes, l'emploi du terme *post-graffiti* pour désigner les œuvres picturales exposées en galerie et réalisées par des *writers* est particulièrement remarquable : l'exposition collective « Post-Graffiti[246] » ☞ **ICO 175** organisée en 1983 la galerie Sidney Janis à New York en est un bon exemple. Le préfixe « post » désignant ce qui arrive après, la pirouette consiste à désigner le changement formel de support. La toile succède au wagon de métro et vient apporter une allure de respectabilité à un art indomptable. Le *graffiti writer* devient artiste *post-graffiti*, par son entrée sur le marché de l'art qui succède à sa pratique illégale. Mais le terme recouvre aussi une signification plus ouverte et va désigner par la même occasion des pratiques urbaines qui empruntent leur mode opératoire au *name writing graffiti*.

En 1984, le réalisateur Paul TSCHINKEL immortalise ce double sens à travers le numéro « Graffiti / Post-Graffiti » de sa série de documentaires pédagogiques *ART/New York: A Video Magazine on Art* ☞ **ICO 176**. Il réalise un état des lieux de la scène par le prisme des galeries ☞ **ICO 177**. Il s'entretient pendant les vernissages d'exposition avec les divers acteurs qu'il y rencontre : des *writers* comme LADY PINK ☞ **ICO 178** qui incarne l'académisme naissant du muralisme dans le *writing* ou RAMMELLZEE ☞ **ICO 179** qui développe une approche pluridisciplinaire nourrie par l'***afro futurism**** mêlant peinture, musique et performance ; le marchand d'art et galeriste Tony SHAFRAZI à l'origine d'une des premières galeries dédiée exclusivement au *post-graffiti* — SHAFRAZI s'est fait connatre en 1974 en graffitant le slogan « Kill Lies All » ☞ **ICO 180** sur le tableau *Guernica* de Pablo PICASSO exposé au MoMA de New York depuis 1939 lors d'une manifestation en protestation contre le massacre de Mỹ Lai au Viêt Nam perpétré par les troupes américaines ; le réalisateur Charlie AHEARN qui a tourné *Wild Style*[247] sorti en 1981 ☞ **ICO 181**, une fiction où les *writers* et *danseurs* jouent leur propre rôle qui connaitra rapidement un succès planétaire en participant à l'émergence du hip-hop à un niveau international ; des artistes comme Keith HARING ☞ **ICO 182** et Jean-Michel BASQUIAT ☞ **ICO 183** intégrés à l'histoire de l'art contemporain et associés au graffiti.

Considérant l'approche graphique et le mode opératoire de ces derniers, le *post-graffiti* rejoint la terminologie française picturo-graffiti définie par l'historien de l'art

---

246 L'exposition présente des œuvre de A-ONE, Jean Michel-BASQUIAT, BEAR, Marc BRASZ, CRANE, CRASH, DAZE, FUTURA 2000, Keith HARING, THE ARBITRATOR KOOR, LADY PINK, Don LEICHT, NOC 167, LEE QUINNONES, RAMMELLZEE, Kenny SCHARF, TOXIC. In : « Post-Graffiti ». 1–31 décembre 1983. Galerie Sidney Janis, New York (US).

247 AHEARN, Charlie (réal.). *Wild Style*. États-Unis : Charlie Ahearn, 82 min.

français Denys RIOUT dans le texte de 1985 « La peinture encrapulée : les picturo-graffitis[248] » ☞ **ICO 184** :

> Non autorisées, les peintures urbaines sauvages relèvent bel et bien des « inscriptions, signes ou dessins », autrement dit des « graffitis », que la loi interdit quels qu'en soient le « contenu » ou la « forme ». [...] Bien que la plupart des animateurs de ce mouvement informel ne reconnaissent aucun lien de filiation entre les graffitis du métro de New York et leur propre travail, il serait naïf de penser que l'immense audience internationale que ces derniers ont acquise, n'a pas eu de conséquences sur le développement de la peinture sauvage européenne.[249]

Avec RIOUT[250], il s'agit plus d'un passage de la peinture au graffiti — un « ensauvagement » de la peinture comme on parle d'affichage sauvage — qu'une suite, sinon une correspondance imaginaire transmise par les ouvrages et les médias de ces images de métro new-yorkais recouverts de blazes. Il n'y a pas de continuité non plus parce que les picturo-graffitistes jouxtent les *writers* occasionnellement, même si le phénomène du *writing* reste circonscrit au terrain vague de Stalingrad et aux palissades du Louvre en chantier[251]. L'auteur y décèle un élan créatif qui apparaît en réponse à un essoufflement du militantisme radical et à l'occupation du devant de la scène par la figuration libre à laquelle HARING et BASQUIAT appartiennent. Mais les artistes de cette période, comme les membres de BANLIEUE-BANLIEUE[252], revendiquent clairement dans leur positionnement artistique une continuité avec les luttes dans la ville par le biais de l'affichage ou du pochoir. Influencés par les déambulations des SITUATIONNISTES dans les années 1950, les palimpsestes affichistes de L'ATELIER POPULAIRE en 1968 ou les collages de Ernest PIGNON-ERNEST dans les années 1970, ils prennent la rue contre la privatisation de l'espace

---

248 RIOUT, Denys. « La peinture encrapulée: Les picturo-graffitis». In : CONTE, Richard (éd.). *Tribu*. nº 10, « L'ordre du graffiti », 1985, p. 25–34.

249 RIOUT, Denys. *Ibid*. p. 27.

250 Il se réfère aux pratiques d'artistes urbains européens des années 1980 agissant sans autorisation comme Gérard ZLOTYKAMIEN, Ernest PIGNON-ERNEST, le suisse Harald NAEGELI, le britannique Richard HAMBLETON ou MISS. TIC ☞ **ICO 185–187**.

251 Ces deux lieux sont les premiers endroits où les writers français se rencontrent et pratiquent sur Paris. Le chercheur en art et nouveaux médias Jean-Noël LAFARGUE a rédigé un récit d'expérience et compilé une archive de sa pratique du *graffiti writing* de l'époque puisqu'il a fait partie d'un des premiers *crews* parisiens en 1984–1985. Voir : http://twilightzonecrew.com/spray/ [consulté le 31 mars 2021]. ☞ **ICO 188**

252 Dans un échange téléphonique avec Antonio GALLEGO en avril 2021, celui-ci me confie l'importance de la culture autonome et libertaire pour de nombreux artistes qui investissent l'espace urbain dans les années 1980 comme BLEK LE RAT ou VLP, nonobstant la dépolitisation que leur attribue Denys RIOUT.

public dont il constate l'inéluctable horizon à travers l'envahissement des centres-villes par la publicité ou le grignotage des places publics par les terrasses des bistrots.

On retrouve au début des années 2000 cette partition entre États-Unis et Europe. Avant que le terme *street art* ne soit adopté à l'international[253], que l'art urbain ne viennent s'imposer comme traduction de celui-ci, en France l'artiste-éditeur Olivier KOSTA-THÉFAINE reprend le terme de RIOUT pour désigner les travaux de ses collègues que l'ont retrouve reproduits par exemple en pictogramme noir et blanc dans le supplément *Getting Fame* du magazine *Radikal* en 2000 ☞ **ICO 189**. KOSTA-THÉFAINE dans ses efforts successifs à la direction éditoriale de trois magazines de cerner le renouveau des pratiques urbaines qui emprunte leur mode opératoire au *name writing graffiti* actualise le terme des années 1980 en **picto-graffiti***. Il entend souligner par là l'importance des moyens de production et de reproduction visuels qui jouent à certains endroits avec ceux de la publicité tout en se libérant de son horizon marchand. Il fait d'ailleurs figurer les outils des picto-graffitistes — pinceau, bombe de peinture, pochoir, autocollant, affiche, *etc.* — dans la mosaïque de pictogrammes de l'édito de *Getting Fame* au même niveau que ceux identifiant les logotypes reproduits et déclinés dans la ville par les artistes — les éphémères de Gérard ZLOTYKAMIEN ; la signature de BLEK LE RAT ; les silhouettes blanches de Jérôme MESNAGER ; le smiley à chapeau d'ANDRÉ ; la main de l'espagnol LA MANO ; le fantôme de RCF1 ; les pictogrammes en contreforme de FOE ; les tracés-boudins modulaires de SO6 *alias* Simon BERNSTEIN ; le visage repris du pictogramme Macinstosh de OSTA ; l'envahisseur en pixels d'INVADER ; le visage stylisé d'ANDRÉ THE GIANT de OBEY GIANT *alias* Shepard FAIREY ; les personnages stylisés d'HONET ; la ***propaganda**** du suédois AKAY ; le *throw-up* en forme d'éclair de ZEVS *alias* Aguirre SCHWARTZ ; la silhouette ronde et vectorielle de STAK *alias* Olivier KOSTA-THÉFAINE. ☞ **ICO 190**

En Europe, le terme *postgraffiti* réapparaît début 2000 de manière informelle *via* des publications en ligne ou papier : dans l'éditorial du fanzine *WorldSigns*© n° 2 paru en 2003[254] ; en quatrième de couverture du premier volume de *The Art Of Rebellion* de Christian HUNDERTMARK[255]. L'artiste urbain, ancien *writer* et blogueur EKO revient sur l'évolution de la scène européenne pour les dix ans de son blog de veille[256] fondé

253 *Infra*, p. 183.

254 GZELEY, Nicolas (éd.) ; STAK, Olivier (éd.). *WorldSigns*©. Hiver 2003, n° 2, p. 3.

255 HUNDERTMARK, Christian (éd.). *The Art Of Rebellion: The World Of Street Art*. Großostheim : Publikat Verlags und Handels KG, 2003 , 208 p.

256 EKO (dir.) « 10 years of ekosystem.org ». In : *Ekosystem: Graffiti & Street-art since 1999*. [En ligne]. 15, 24, 30 avril 2010 [consulté le 31 mars 2021]. Disponible sur : http://blog.ekosystem.org/2010/04/10-years-of-ekosystem-org-part-13/ ; http://blog.ekosystem.org/2010/04/10-years-of-ekosystem-org-part-23/ ; http://blog.ekosystem.org/2010/04/10-years-of-ekosystem-org-33/.

en 1999 ; il pointe notamment les apparitions successives et les usages des termes depuis son poste d'observateur et de passeur :

> 1999 : [...] L'idée du site était de montrer des choses que l'on ne voyait ni sur le web ni dans les magazines: des trains du sud-ouest et du graffiti « émancipé du hip-hop ». [...]
> 2000 : [...] Le mot *street art* n'existe pas encore, pas mal de gens commencent à faire des affiches et des stickers sous l'influence du géant californien [Shepard FAIREY], on parle alors de « propaganda ». [...]
> 2002 : [...] Les réseaux sociaux n'existant pas encore, *Ekosystem* était le passage obligé pour rencontrer et découvrir d'autres artistes. Le mot *street art* commence à être utilisé ici et là, même si il est rejeté par la plupart des acteurs. Il sera cependant adopté faute de mieux dans les mois qui suivent et deviendra synonyme de graffiti branché[257]. [...]
> 2003 : [...] Dans l'éditorial du numéro 2 de *WorldSigns©*, [Olivier] STAK évoque pour la première fois le terme de *post-graffiti*[258]. [...]
> 2006 : [...] Des conférences sont organisées un peu partout pour parler du *street art* par des professeurs d'histoire de l'art, des galeristes et divers spécialistes autoproclamés. [...]
> 2008 : [...] Le *street art* est partout. La moindre action de BANKSY[259] est relayée par tous les médias anglais. JR est invité dans de nombreuses capitales à afficher ses photos et fait la couverture de nombreux journaux. L'affiche d'Obama créée par Shepard FAIREY restera le visuel le plus marquant de l'élection américaine. BLU sort son film d'animation *Muto* qui sera visionné plus de 10 millions de fois sur le net. Même s'il est souvent difficile de passer sous silence l'actualité des « stars du *street art* », j'essaie au quotidien de surtout mettre en avant des acteurs moins médiatiques.
> 2009 : [...] Les photos de graffiti reviennent en force sur *Ekosystem*, j'y trouve souvent plus de fraicheur et d'audace que dans les productions étiquetées *street art*[260].

---

257 EKO (dir.) « 10 years of ekosystem.org 1/3 ». In : *Ekosystem: Graffiti & Street-art since 1999*. [En ligne]. 15 avril 2010 [consulté le 31 mars 2021]. Disponible sur : http://blog.ekosystem.org/2010/04/10-years-of-ekosystem-org-part-13/.

258 EKO (dir.) « 10 years of ekosystem.org 2/3 ». In : *Ekosystem: Graffiti & Street-art since 1999*. [En ligne]. 24 avril 2010 [consulté le 31 mars 2021]. Disponible sur : http://blog.ekosystem.org/2010/04/10-years-of-ekosystem-org-part-23/.

259 Voir : http://www.banksy.co.uk/ [consulté le 3 mars 2021].

260 EKO (dir.) « 10 years of ekosystem.org 3/3 ». In : *Ekosystem: Graffiti & Street-art since 1999*. [En ligne]. 30 avril 2010 [consulté le 31 mars 2021]. Disponible sur : http://blog.ekosystem.org/2010/04/10-years-of-ekosystem-org-33/.

De son côté, l'artiste-chercheur Javier ABARCA revient par la suite sur la période *post-graffiti* du début 2000 et y consacre sa thèse :

> Le comportement artistique non commercial par lequel l'artiste propage sans autorisation des échantillons de sa production dans l'espace public, en utilisant un langage visuel intelligible pour le grand public et en répétant un motif graphique constant ou un style graphique reconnaissable, afin que le spectateur puisse percevoir chaque apparition comme faisant partie d'un continuum[261].

261 « *El comportamiento artístico no comercial por el cual el artista propaga sin permiso en el espacio públICO muestras de su producción, utilizando un lenguaje visual inteligible para el público general, y repitiendo un motivo gráfico constante o bien un estilo gráfico reconocible, de forma que el espectador puede percibir cada aparición como parte de un continuo.* » ABARCA SANCHÍS, Javier Francisco. In : « El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad ». Thèse de doctorat en esthétique et création artistique sous la direction de Agustín MARTÍN FRANCÉS, Université Complutense de Madrid, 21 juin 2010, p. 385.

Néo-muralisme, *post-street art* et *intermural art*

À partir de 2010, trois nouveaux déplacements terminologiques surviennent. Le premier correspond à l'introduction du néo-muralisme pour désigner la peinture murale monumentale comme tendance dominante dans les festivals d'art urbain. Cette tendance prend sa source dans le succès international de l'italien BLU[262] ☞ **ICO 191** et de ses camarades de Bologne DEM666[263] et Eric ALCANE[264] qui investissent souvent sans autorisation plusieurs villes d'Europe ou d'Amérique du Sud avec des gigantesques fresque en noir et blanc grâce à des rouleaux et perches télescopiques bricolées. Le ton libertaire des motifs, proches du dessin de presse ou de l'illustration de conte anticapitaliste, rappelle que derrière la mondialisation du *street art* qui envahit les villes européennes se cachent des aspects plus sombres. Ce renouveau du muralisme marque les esprits à cause de l'échelle spectaculaire des réalisations qui contraste avec leur économie de moyens. Seulement, BLU, parmi d'autres, refuse de faire de ses peintures des instruments graphiques au service du renouvellement urbain. Faute de pouvoir mobiliser les quelques muralistes déjà engagés dans ces démarches radicales d'appropriation spontanée de surface, les festivals et les municipalités adoptent des postures d'intercesseurs pour faciliter la peinture murale à échelle de façade aveugle et négocient avec les propriétaires de bâtiments afin d'inviter des artistes urbains à converser avec la ville à l'échelle du bâti ☞ **ICO 192** et non plus des corps des passants. Ce muralisme monumental renoue avec l'histoire du muralisme en Europe, mais sans en reconduire la dimension politique et revendicative[265] qu'il revêtait au XXe siècle en se faisant l'écho de l'histoire sociale du territoire comme à Belfast ☞ **ICO 193** ou en Sardaigne[266] par exemple. Il devient un nouvel archétype de l'art urbain jusqu'à faire passer au second plan la diversité de postures d'intervention artistiques à échelle humaine existante, mais qui demandent un travail d'accompagnement logistique plus complexe.

L'emploi systématique et contradictoire du terme *street art* pour désigner des interventions réalisées dans la rue et des œuvres exposées en galerie génère une

---

262 Voir : http://blublu.org [consulté 1 avril 2021].

263 Voir : http://www.instagram.com/demdemonio/ [consulté 1 avril 2021].

264 Voir : http://www.ericailcane.org [consulté 1 avril 2021].

265 LONGONI, Ana. « Muralisme militant » In : *Cultures & Conflits*. [En ligne]. Été 2015 [consulté 1 avril 2021], n° 98. Disponible sur : http://journals.openedition.org/conflits/19046.

266 COZZOLINO, Francesca. « L'histoire complexe du muralisme en Sardaigne ». In : *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. [En ligne]. 30 janvier 2014 [consulté 1 avril 2021], « Images, mémoires et sons ». Disponible sur : http://journals.openedition.org/nuevomundo/66333.

confusion qui profite plus aux intermédiaires[267] qu'aux artistes urbains. Ces rapports entre les pratiques et les partenariats public–privé — *via* les fresque décoratives du néo-muralisme— ou le marché de l'art — *via* l'exposition d'œuvres sur toile — participent à la construction esthétique de ce que le critique et historien de l'art Tristan TRÉMEAU désigne comme un pastoralisme urbain[268] :

> Une forme d'usurpation d'une identité populaire et banlieusarde a lieu dans ce processus, de la part d'artistes street (qui prétendent venir de la rue et des marges en s'appropriant ou revendiquant leurs langages et apparences mythifiées). [...] Là où les scènes de pastorales rurales rappelaient la « vraie vie » aux aristocrates et grands bourgeois du XVIIIe siècle, désormais des fragments de pastorales urbaines évoquent une vision enchantée des banlieues *via* le graffiti sur toile. Ce pastoralisme se déploie plus encore dans le goût bohème pour les friches industrielles, depuis la promotion du *loft living* [...] jusqu'aux réhabilitations et gentrifications planifiées de quartiers populaires [...] en passant par l'esthétique post-industrielle et faux squat de lieux d'art contemporain, [...] en plein cœur des quartiers les plus riches de la ville[269].

Cet épuisement sémantique du terme encourage Evan PRICO, directeur en chef du magazine américain *Juxtapoz*[270], à lancer en septembre 2016 une piste de réflexion à l'occasion des rencontres annuelles entre chercheurs qui ont lieu à chaque édition du festival Nuart à Stavanger depuis 2014 : que pourrait bien être le *post-street art* ?

> Pour être honnête, il semblait que le *street art* n'était pas vraiment juste « l'art dans la rue ». Peut-être n'a-t-il jamais été que cela. Il s'agissait très certainement d'une énergie et d'une rébellion particulières, d'une nouvelle façon d'aborder et de faire de l'art. Mais il a évolué vers autre chose, quelque chose de plus grand, de plus large, de plus visible. Il s'est en quelque sorte dépassé. Et c'est pourquoi il a besoin d'une nouvelle étiquette[271].

---

267 La labellisation *street art* permet à des maisons d'enchères comme Art Curial de réaliser des ventes records avec des œuvres d'artistes comme les américains KAWS ou ALEC MONOPOLY qui rejouent une esthétique urbaine sans forcément avoir de ***street credibility**** ou poursuivre une activité d'intervention urbaine ou de graffiti. Voir : http://www.lemonde.fr/argent/article/2020/01/08/le-marche-du-street-art-arrive-a-maturite_6025127_1657007.html [consulté le 31 mars 2021].

268 TRÉMEAU, Tristan. « Pastoralisme 2.0 ». In : *L'art même. Chronique des arts plastiques de la Fédération Wallonie-Bruxelles*. 2 / 2017, n° 72, p. 46–48.

269 *Ibidem*, p. 48.

270 Voir : http://www.juxtapoz.com/ [consulté le 5 juin 2020]. Voir aussi : « Sites, lieux et structures identifiés ». ☞ **ANN 25**

271 « *To be honest, it all seemed that Street Art wasn't really just "art in the streets. Maybe it never was just that. It most de nitely came to de ne a particular energy and rebellion; a new way of approaching*

Le chercheur Pedro SOARES NEVES répond à son invitation et nuance ce que cette hypothèse terminologique sous-tendrait :

> De manière générale, on peut affirmer qu'une nouvelle définition stable et consensuelle est nécessaire pour tout ce qui se passe dans et autour du *street art*. Les malentendus peuvent être exacerbés par des structures et des événements moins informés, et diverses solutions ont été utilisées pour combler les lacunes, ce qui contribue finalement à l'instabilité du concept et à la négociation constante des termes « *street art* », « *urban art* », muralisme, ou même à placer le *street art* dans des discussions plus larges telles que l'art public, ou simplement l'art contemporain. [...] Le « *post-street art* » peut être lu en opposition au *street art*. Bien qu'il ne soit pas nécessairement interprété dans ce sens, l'usage historique du préfixe « post-quelque chose » dans les arts et l'architecture est souvent en opposition avec le passé. Javier ABARCA identifie le *post-graffiti* comme une « conséquence » : un successeur du graffiti. Ainsi, dans ce cas, nous avons l'utilisation du mot « post » comme une conséquence : un successeur d'un certain sujet. La pertinence du *post-graffiti* par rapport à l'analyse du *post-street art* est que si le *post-graffiti* est synonyme de *street art*, alors le post-street art sera certainement autre chose.[272]

Quelque mois auparavant, l'anthropologue Rafael SCHACTER s'était risqué à proposer un troisième terme qui incarnerait cette intention oppositionnelle du *post-street art* envers le *post-graffiti*. En tant que commissaire d'exposition, SCHACTER a participé à l'émergence du *global street art*, une redéfinition progressive des pratiques urbaines situées passées au prisme de leur visibilité décuplée par le web puis par les réseaux sociaux. Ce phénomène de massification et de mondialisation a entrainé une sorte de nivellement par le bas de la demande qui a facilité l'instrumentalisation du

---

and making art. But it evolved into something else, something bigger, wider, more visible. It has sort of outgrown itself. And that is why it's in need of a new label. » PRICO Evan, « Post-Street Art. When a Street Needs a Name » In : REED, Martyn (éd.). *Nuart Journal*. 13 septembre 2017 [consulté le 31 mars 2021]. Disponible sur : http://nuartjournal.com/category/2016/.

272 « *Generally it can be argued that a stable, consensual new definition is needed for all that is happening an and around Street Art. Misunderstandings can be exacerbated by less informed organizations and events, and various solutions have been used to fill the gap, ultimately contributing to the instability of the concept and in constant negotiation of the terms 'Street Art', 'Urban Art', muralism, or even placing Street Art in wider discussions such as public art, or just contemporary art. 2.1. The intention for adopting a new terminology is key. [...] 'Post-Street Art'. is something that can be read in opposition to Street Art. Although not necessarily interpreted in this sense, the historical usage of the "post-something" prefix in arts and architecture is often in opposition to the past. [...] Javier ABARCA identifies post-Graffiti as a 'consequence': a successor to Graffiti. So, in this case we have the usage of the word "post" as a consequence: a successor of a certain subject. The relevance of Post-Graffiti in relation to the analysis of Post-Street Art is that if Post-Graffiti is synonymous with Street Art, so Post-Street Art will certainly be something else* » SOARES NEVES, Pedro. « Street Art Between Words ». In : *Ibid*.

néo-muralisme par les pouvoirs publics et privés. Alors que nous nous retrouvons à Besançon pour le festival Bien Urbain en juin 2016, je rapporte à Rafael une conversation avec l'artiste hollandais Jeroen JONGELEEN, que nous connaissons tous les deux, lors de notre résidence à Mons en 2013. Jeroen témoigne de son expérience en tant qu'artiste très impliqué dans la scène de l'art urbain au début des années 2000 sous le pseudonyme INFLUENZA. Ayant déjà à l'époque une carrière professionnelle dans le champ de l'art contemporain, il exprime avec discernement les effets retors des terminologies sur les parcours de ses contemporains. L'usage des termes *propaganda* ou picto-graffiti, dit-il, a favorisé la prédominance du visuel sur le conceptuel dans l'invasion artistique des villes européennes : « Au lieu d'intégrer les écoles d'art, les *writers* devenus *street artists* ont intégré des formations en graphisme et publicité parce qu'ils étaient fascinés par la puissance iconique des logotypes ». Ce qui se traduit par la suite en une certaine dépossession des problématiques liées à la place de l'art non commissionné dans l'espace public et en un asservissement à des logiques de visibilités issu de cette migration vers les arts graphiques. À la difficulté à considérer l'appellation *street art* comme suffisante ou pertinente dans la désignation de son objet au moment où nous échangeons, nous nous accordons sur le fait que ce n'est peut-être pas tant une histoire de définition que de temporalité. Je formule cette hypothèse : « et si, comme le *land art* avant lui, le *street art* ou le *post-graffiti* n'était pas un courant[273] mais une période ? ».

La discussion se poursuit avec Rafael SCHACTER sur les conséquences du succès planétaire de l'exposition « Street Art[274] » avec la réalisation des œuvres monumentales de l'espagnol SIXEART, le parisien JR, le duo américain FAILE, les brésiliens NUNCA et OS GÊMEOS et l'italien BLU[275] sur les flancs de la Tate Modern ☞ **ICO 194**. Dans sa forme qui fait école, nous reconnaissons qu'elle participe à entériner une reconnaissance mondiale du *street art* où le muralisme prend une importance considérable. Et nous nous accordons sur la cohérence pratique de la

273 En 1993, le philosophe Gilles A. TIBERGHIEN pose une définition du land art comme une période artistique plutôt que comme un registre de pratique. L'auteur opère un distinction entre les pratiques d'une poignée d'artistes des années 1960 et 1970 et ceux qui leur ont succédé et avec lesquels on tend à les confondre. Leurs pratiques sont étrangères aux questions de l'écologie ou de la nature comme lieu privilégié de l'œuvre. Elles s'inscrivent dans la lignée de ce que l'artiste Robert SMITHSON identifie dans son récit d'expérience « A Tour of the Monuments of Passaic » en 1967 ou lorsqu'il réalise les *earth works* qui y répondent : un attrait pour les espaces post-industriels qui se traduit par une transformation de l'environnement à l'échelle du paysage. Voir : TIBERGHIEN, Gilles A. *Land Art*. Paris : Dominique Carré, 2012 [1993], 368 p.

274 « Street Art ». 23 mai–25 août 2008. Tate Modern, Londres (UK). Commissariat : Cedar LEWISOHN, Rafael SCHACTER. Voir : http://www.tate.org.uk/press/press-releases/street-art-tate-modern [consulté 1 avril 2021].

275 Depuis cette exposition, BLU refuse quasiment toutes les propositions commissionnées qui lui sont proposées afin d'être en mesure de se soustraire à toute démarche d'instrumentalisation possible de son travail.

période 1998–2008 : 1998 pour signifier la concordance de démarches *post-graffiti* en Europe où la scène espagnole, hollandaise, suédoise et française fait écho à celle des Etats-Unis et est mise en visibilité par les passeurs qu'ont pu être Olivier KOSTA-THÉFAINE et Nicolas GZELEY avec leurs dynamiques éditoriales multiples sur papier mais aussi en ligne ; tandis que 2008 sonne le glas de cette concordance avec l'émergence d'une redéfinition du *street art* à l'aune de sa globalisation. Cette réflexion aboutit à une nouvelle hypothèse terminologique de l'auteur : l'« ***intermural art**** » dans un article[276] dont le titre[277] fait écho à la conversation.

> Ma revendication de périodicité vise plutôt à mettre en évidence la divergence radicale entre ce qui est largement compris comme du *street art* aujourd'hui et ce qui était compris comme du *street art* à ses débuts. En fin de compte, et peut-être de façon initialement paradoxale, elle vise à nous faire dépasser ce terme désormais trompeur, à faire reposer le corps du *street art* et à donner vie (ou plutôt, à donner un nom) au corps d'un autre, une pratique que j'appelle *intermural art*. […]. Littéralement, *intermural art* signifie l'art entre les murs. Non pas l'art à l'intérieur des murs (intra-muros), ni à l'extérieur (extra-muros), mais l'art entre ces mêmes murs. La relation entre l'intérieur et l'extérieur est la clé de l'*intermural art* — la manière dont l'intérieur peut informer l'extérieur et l'extérieur l'intérieur. La manière dont l'intérieur peut critiquer l'extérieur et, de la même manière, l'extérieur l'intérieur. […] Bien qu'il s'agisse généralement d'une pratique se déroulant dans un cadre institutionnel, l'*intermural art* n'est pas simplement un mouvement transplantant le graffiti ou le *street art* dans le domaine autorisé de la galerie ou du musée. Il s'agit plutôt d'une pratique qui utilise ces styles visuels antérieurs de l'une ou plusieurs des trois manières suivantes : Premièrement, en tant que fondement conceptuel — en investiguant, disséquant et explorant artistiquement l'esthétique et la culture du graffiti et du *street art* ; deuxièmement, en tant qu'outil méthodologique — en utilisant les techniques et les méthodes du graffiti et du *street art* tout en subvertissant leurs règlements et codes traditionnels ; et troisièmement, en tant qu'impératif éthique — en utilisant l'éthique indépendante (plutôt que l'esthétique) du graffiti et du *street art*, comme un moyen de comprendre le monde, d'apprécier son environnement plutôt que comme un simple régime visuel. […] Les gens critiquent souvent le catalogage des pratiques (artistiques).

---

276 L'article est publié dans une revue scientifique et sur le média en ligne Hyperallergic dans une version écourtée. Voir : SCHACTER, Rafael. « Street Art Is a Period. Period. Or the Emergence of Intermural Art ». In : *Hyperallergic*. [En ligne]. 16 juillet 2016 [consulté le 31 mars 2021]. Disponible sur : http://hyperallergic.com/310616/street-art-is-a-period-period-or-the-emergence-of-intermural-art/ ; « Street Art Is a Period. Period. (Or, classificatory confusion and intermural art) ». In : AVRAMIDIS, Konstantinos (éd.) ; TSILIMPOUNIDI, Myrto (éd.). *Graffiti and Street Art Reading, Writing and Representing the City*. Londres : Routledge, 2017, p. 103–118.

277 *Ibid*. p. 116.

> Ils disent « c'est juste un nom ». [...] Ces catégories ont de l'importance parce qu'elles définissent la manière dont on saisit ce qui s'y trouve. Elles ne nous permettent pas seulement de lire leurs objets, mais influencent la manière dont ils sont lus et compris ainsi que notre capacité à les considérer moralement. Et, de manière tout à fait cruciale, lorsque l'orientation d'une catégorie en est venue à être déplacée d'en haut — déplacée par le marché et les médias plutôt que par les artistes ou les acteurs — son statut devient pernicieux, voire nocif.
> Les noms, les genres, les périodes ont de l'importance. Et le *street art*, en tant que période, est quelque chose que nous devons maintenant dépasser. Le *street art* est une période, point. Une période qui a maintenant été supplantée en raison de sa transition vers quelque chose de véritablement toxique et corrompu. Une période dont on peut voir la teneur radicale se perpétuer aujourd'hui dans le milieu entre les murs, sous la bannière de l'*intermural art*[278].

Par sa pirouette terminologique, SCHACTER entend réconcilier les paradoxes entre l'intra-muros et l'extra-muros, tout en incluant à nouveau toutes les formes qui ne relèvent pas du muralisme — qui sont entre les murs plutôt que sur les murs. Il pose la perméabilité des espaces de découverte multiples de l'art urbain comme principe et la stratification des lectures comme enjeu. S'il est utile en termes de transmission[279]

---

278 « *Rather my claim of periodicity aims to make clear the radical divergence between what is widely understood as Street Art today and what was understood as Street Art in its infancy. Ultimately, and perhaps initially paradoxically, it aims to move us past this now misleading term, to lay the body of Street Art to rest and give life (or rather, give name) to the body of another, a practice I call Intermural Art. [...] In literal terms, Intermural Art means Art in between the walls. Not art inside the walls (intramural), nor outside them (extramural), but art between these same walls. The relationship between inside and outside is key to Intermural Art—the way in which the inside can affect the out and the outside the in. The way the internal can critique the external and, in the same manner, the external the in. [...] Although commonly a practice occurring within an institutional frame, Intermural Art is not merely a movement transplanting Graffiti or Street Art into the permissible realm of the gallery or museum. It is, rather, a practice utilizing these previous visual styles in one or more of three key ways: First, as a conceptual foundation — artistically investigating, dissecting and exploring the aesthetic and culture of Graffiti and Street Art; second, as a methodological tool — using the techniques and methods of Graffiti and Street Art yet subverting their traditional regulations and codes; and third, as an ethical imperative — using the independent ethic (rather than aesthetic) of Graffiti and Street Art, as a way of understanding the world, appreciating one's environment rather than as a simple visual regime. [...] People often criticize the pigeonholing of (art) practices. They say 'it's just a name' '[...]. Yet these terms, these words, are hugely powerful. [...] These categories matter because they define how what is housed within them is understood. They enable not simply our ability to read these objects but effect how they are then read, dictating how they are morally comprehended and our very ability to morally comprehend them in themselves. And, quite crucially, when the orientation of a category has come to have been shifted from above—shifted by the market and the media rather than artists or adherents—its status becomes perilous, pollutive. Names, genres, periods matter. And Street Art, as a period, is something that we must now move past. Street Art is a period. Period. A period that has now been supplanted due to its transition into something truly contaminated, corrupt. A period whose radical mantle can be seen continued today within the milieu of the intermural, within the category of Intermural Art. »* SCHACTER, Rafael. In : *Ibid.*

279 La définition du terme sert de point de départ à l'élaboration courant 2019 d'un programme de

et de curation[280], le terme trouve encore des limites puisqu'il résout la question de la reconnaissance en tant qu'art de certaines pratiques, mais met de côté celles qui n'existent pas exposées. Cependant, l'*intermural art* pourrait être envisagé comme la contreforme de l'art public indépendant (ou de l'art public altruiste) justement parce qu'il écarte à dessein l'usage social de l'art urbain pour se focaliser sur son exposition auquel cas il trouverait sa nécessité[281].

formation Intermural Art Academy conçu par Javier ABARCA en discussion avec Rafael SCHACTER et auquel je contribue en tant que co-rédacteur ☞ **ANN 137**. Faute de structures d'accueil dans le contexte de la pandémie mondiale, ce programme est ajourné jusqu'à la sortie de crise puisque sa mise en œuvre est essentiellement basée sur la présence et la pratique de la ville *in vivo* avec une série d'invités venus de l'Europe entière.

280 Les deux expositions « Mapping the City » et « Venturing Beyond » ainsi que le livre *Street to Studio* exemplifient le positionnement conceptuel de Rafael SCHACTER ☞ **ICO 195–196**. Voir : « Mapping the City ». 22 janvier–15 février 2015. Somerset House, Londres (UK). Disponible sur : http://www.a-by-p.com/event/mapping-the-city/ [consulté le 31 mars 2021] ; « Mapping the City ». 3 mars–2 mai 2016. Somerset House, Londres (UK). Disponible sur : http://www.a-by-p.com/event/venturing-beyond/ [consulté le 31 mars 2021] ; SCHACTER, Rafael. *Street to Studio*. Londres : Lund Humphries, 2018, 224 p.

281 J'ai réalisé dans l'iconographie un diagramme — perfectible — synthétisant l'articulation des terminologies en usage en français et anglais ☞ **ICO 197**.

III

188 **Récit d'expérience III**
Matching with Art, Location & Internet :
art urbain et viralité
[intervention urbaine indépendante]

189 *Entrée visuelle*
190 Veille géolocalisée
192 Diffusion situationnelle
193 Hypothèse de simulation

196 **III. 1. Du graffiti à l'intervention urbaine : réplique et déplacement**

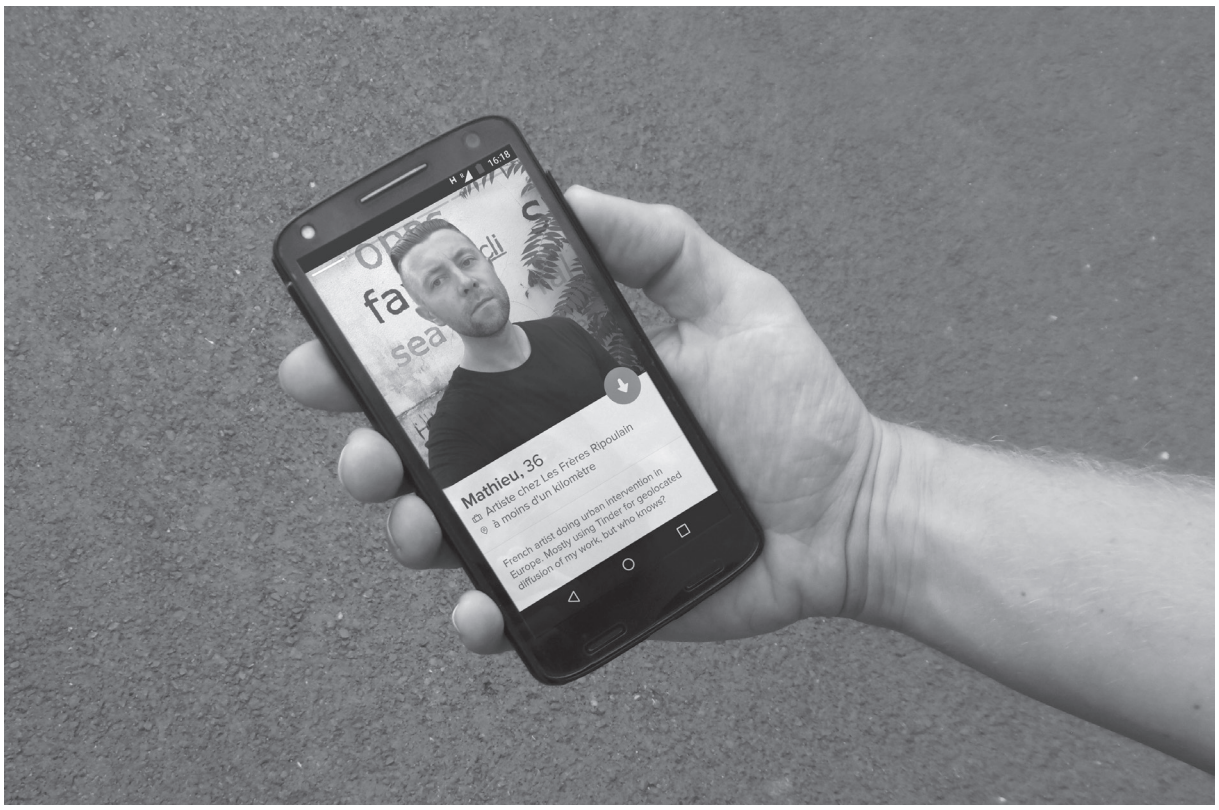
197 La ville comme palais de mémoire
204 De l'inscription localisée au maillage urbain
212 Du signe à la situation : approche mémétique

225 **III. 2. Les pratiques artistiques urbaines au cœur de la conversation**

226 Écarts de réception entre intervention et documentation
236 Diffusion de l'œuvre et standardisation de l'art
251 De la visite à la notification
258 Du « devenir même » au « devenir mème »

Récit d'expériences III

Matching with Art, Location & Internet : art urbain et viralité [intervention urbaine indépendante]





Mathieu TREMBLIN. *Matching with Urban Intervention*. 13 octobre 2017-29 septembre 2018. Arles (FR), Marseille (FR), Strasbourg (FR), Budapest (HU), Paris (FR), Vaison-la-Romaine (FR), Moscou (RU), Dole (FR), Rome (IT), Belvès (FR), Besançon (FR), Rennes (FR).
Smartphone, application Tinder, profil d'utilisateur, documentation et selfies localisés d'intervention urbaine, captures d'écran. Dimensions variables.

Veille géolocalisée

À la fin du printemps 2017, je me suis retrouvé célibataire pour la première fois depuis l'arrivée de l'Internet haut débit en France. J'avais développé depuis 2010 en Europe des expérimentations artistiques autour de la perméabilité des usages dans la ville et sur Internet, créant notamment des traits d'union entre le tag cryptique et le code HTML. Et cette fluidité des espaces de pratique, croisée au travail indépendant et à la relation à distance, avait été en partie responsable des difficultés rencontrées dans mes relations de couple.

Peu après la séparation avec ma dernière compagne, je décide de m'inscrire sur Tinder[1] ; ma curiosité est motivée par le changement de paradigme dans les rapports de séduction qu'a induit l'arrivée du *smartphone*, et à propos duquel j'ai beaucoup lu. Je télécharge l'application, je charge des vieilles photos retrouvées sur un disque dur et commence à *swiper*[2] de profil en profil. D'emblée, mon attention aux images n'est pas tant liée au physique des utilisatrices de la plateforme qu'à la question de Tinder comme outil de présentation de soi. Au-delà de la posture des corps, des vêtements ou de la coiffure, ce sont les mises en scène et les décors des prises de vue qui m'interpellent, en particulier la récurrence de graffitis et de street art utilisés comme tapisserie, en arrière-plan pour la pose. En tant qu'ancien *writer*, agissant toujours dans la ville avec une méthodologie proche du graffiti, je ne peux m'empêcher de faire un rapprochement entre deux jeux de séduction à l'œuvre. Les *writers* choisissent de placer leurs pièces à certains endroits pour attirer l'attention de leur communauté et hacker celle des passants. Et les utilisatrices qui posent devant ces graffitis réalisent à l'instar des *writers* une déflexion de l'attention des utilisateurs masculins à leur endroit.

À mi-chemin entre le chercheur en études visuelles enquêtant sur un terrain géolocalisé et le séducteur masculiniste toxique collectionnant les femmes comme des trophées, je décide de consacrer mon énergie au recensement de ces profils singuliers plutôt qu'à la fonction première de l'application. Au début de l'automne 2017, j'ai constitué un fonds de plusieurs centaines de profils féminins, collectés entre Prague, Berlin, Paris, Strasbourg, Amsterdam et Stavanger. J'édite un fanzine qui donne son

---

1 Tinder est une application américaine de rencontre sur *smartphone* lancée en 2012.Lorsque l'utilisateur ou l'utilisatrice s'inscrit sur l'application, il ou elle peut faire défiler les profils des autres utilisateurs et utilisatrices à proximité selon plusieurs critères, dont le sexe et la position géographique.

2 Selon l'usage en vigueur dans l'application de rencontres Tinder, l'action de *swiper* correspond à un *sweep* : un mouvement du pouce sur l'écran tactile vers la gauche ou la droite permettant d'indiquer son appréciation ou sa dépréciation d'un profil d'utilisateur ou d'utilisatrice, et de passer ainsi à le ou la suivante.

nom au corpus : *Matching with Graffiti and Street Art* [*matcher*[3] avec le graffiti et l'art urbain]. Comme dans les collections de street art dignes de ce nom, on retrouve des artistes connus : Thierry NOIR[4], MISS.TIC[5], Jérôme MESNAGER[6], JEF AÉROSOL[7], ANDRÉ[8], JONONE[9], POCH[10], Shepard FAIREY[11], SWOON[12], Ron ENGLISH[13], JR[14], THE LONDON POLICE[15], FAILE[16], C215[17], FRED LE CHEVALIER[18], *etc.* ☞ **ICO 198**

Le *sweep* est devenu presque mécanique, un travail du pouce, deux à trois heures par jour en voyage, ou à l'issue de chaque journée de travail. Car avec une amplitude d'âge réglée au maximum sur l'app, il faut des milliers de *sweeps* pour arriver à l'épuisement des profils sur le territoire dans l'aire que couvre l'application à partir de ma propre position. Le principe consumériste du *sweep* de profils étant à l'opposé de l'excitation que procure une rencontre inattendue dans le quotidien, je me rends compte que nombre d'utilisateurs que je connais se livrent à ce type de collections pour tromper l'ennui de la recherche de l'âme sœur en ligne : hommes avec des hélicoptères, hommes avec des animaux sauvages, femmes avec des armes, *etc.* Et d'autres rassemblent aussi des images d'hommes et de femmes posant devant des graffs pour séduire (sur Instagram @TINDERGRAFFITIGIRLS depuis 2015 ou @VLADY_ART et @JEAN.LIS qui viennent compléter mon propre fonds).

---

3 Un *match* est une situation où deux utilisateurs *likent* leur profil mutuellement ; il leur permet d'entamer une conversation privée sur l'application dans la perspective d'une rencontre physique.

4 Voir : http://thierrynoir.com/ [consulté le 5 avril 2020].

5 Voir : http://missticinparis.com/ [consulté le 5 avril 2020].

6 Voir : http://jeromemesnager.com/ [consulté le 5 avril 2020].

7 Voir : http://www.jefaerosol.com [consulté le 5 avril 2020].

8 Voir : http://www.mrandre.com/ [consulté le 5 avril 2020].

9 Voir : http://jonone.com/ [consulté le 5 avril 2020].

10 Voir : http://www.patrice-poch.com/ [consulté le 5 avril 2020].

11 Voir : http://obeygiant.com/ [consulté le 5 avril 2020].

12 Voir : http://swoonstudio.org/ [consulté le 5 avril 2020].

13 Voir : http://www.popaganda.com/ [consulté le 5 avril 2020].

14 Voir : http://www.jr-art.net/ [consulté le 5 avril 2020].

15 Voir : http://www.thelondonpolice.com/NewTLP/News.html [consulté le 5 avril 2020].

16 Voir : http://www.faile.net/ [consulté le 5 avril 2020].

17 Voir : http://www.c215.fr/ [consulté le 5 avril 2020].

18 Voir : http://fredlechevalier.blogspot.com [consulté le 5 avril 2020].

Diffusion situationnelle

Je cherche une manière de rebondir et d'aller plus loin, de passer du constat à l'action. Et, s'il semble évident que cette action devrait passer par le corps, il est désormais clair qu'elle ne passera pas par la rencontre amoureuse, puisque je n'ai eu jusqu'ici aucun *match*.

En conséquence, j'amorce une action intitulée *Matching with Urban Intervention* [Matcher avec l'intervention urbaine] ☞ **ICO 199** le 13 octobre 2017 alors que je suis de passage à Arles pour préparer une exposition. Je profite du chemin de la gare à la galerie pour « checker mes pièces » réalisées il y a quelques années. J'arrive devant le *Tag Clouds* rue Jules Ferry et vais pour le prendre en photo avec mon téléphone quand l'évidence me frappe : je collectionne des images de jeunes femmes portraiturées devant des graffitis sur Tinder, mais je n'ai moi-même aucun portrait posant devant mes propres interventions urbaines, alors que la « pose devant la pièce » fait partie des archétypes photographiques du graffiti à l'américaine. J'improvise donc un premier selfie et refonds mon profil Tinder avec des images d'interventions situées dans les environs et toujours visibles dans la ville.

À partir de là, je répète l'opération à chaque nouvelle ville, à chaque nouvelle situation de création. Tinder devient l'écho numérique itinérant de mon activité artistique en temps réel. Je transforme les utilisatrices de l'application en spectatrices involontaires d'actions furtives dans leur ville de résidence ou de passage. Seulement, art et séduction ne sont pas vraiment compatibles.

Chaque nouveau *selfie* est un calvaire : difficile de se montrer sous son meilleur jour quand on vient de passer la majeure partie des nuits qui précèdent à travailler sans arrêt. La fatigue accumulée se lit sur le visage, le placement de l'œuvre rend le cadrage littéralement casse-gueule. Entre octobre 2017 et juillet 2018, l'expérimentation se poursuit à Marseille, Strasbourg, Budapest, Paris, Vaison-la-Romaine, Moscou, Dole, Rome, Belvès, Besançon et Rennes. ☞ **ICO 200**

Arrivé au mois d'août, ayant prévu de rester à Strasbourg au calme, je remplis mon profil d'une sélection de *selfies* qui retracent les interventions urbaines réalisées dans l'année dans l'éventualité que ce compte puisse finalement servir les objectifs de l'application.

Le mois passe, et alors que je n'ai toujours aucun *match*, je rencontre quelqu'un dans la vraie vie, sans passer par l'application de *dating*.
Une nouvelle relation commence.

Hypothèse de simulation

À la mi-septembre 2018, je constate que mon compte Tinder est suspendu pour cause de non-respect des conditions d'utilisation. Je suppose qu'il a dû être signalé par une utilisatrice qui avait repéré, *via* la liaison à mon compte Instagram[19], la collection à laquelle je me livrais depuis quelques mois et qui peut sous un certain angle être considéré comme une entorse au règlement de l'application. ☞ **ICO 201**

Je continue de recevoir des notifications[20] me signalant que quelqu'un dans les environs m'a *liké* bien que je ne puisse ni accéder à mon compte ni le supprimer. S'il ne s'agit pas d'un bug, cela signifie que mon profil, passif, soustrait à mon regard et à mes pouces, reste accessible aux utilisatrices à proximité. Et son existence laisse entrevoir la possibilité que Tinder gonfle ses rangs avec des profils situés et inactifs : l'entreprise épinglant, telle une entomologiste de nos désirs de séduction avortés, leurs profils fantômes aux *smartphones* de celles et ceux qui ne les auraient pas détruits consciencieusement en quittant la plateforme[21].

---

19 Le *profiling* sur lequel est basée l'application s'appuie sur la collecte de données personnelles : tout d'abord, celles qu'on lui fournit, puis par association, celles des comptes de réseaux sociaux auxquels on va lier son compte par choix, ou par obligation dans le cadre d'une procédure de sécurisation de l'accès au compte.

20 Il est vraisemblable que ces notifications et alertes ne soient pas effectives, mais correspondent plutôt à une stratégie de sollicitation automatisée de l'application, veillant à encourager les utilisateurs et utilisatrices à retourner sur celle-ci en activant le « circuit de la récompense » dans leur cerveau, et nourrissant de cette manière une forme d'addiction voire d'ego-anxiété envers les technologies numériques — cette stratégie étant au centre des plateformes créées par les GAFAM (Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft). Voir à ce sujet : ERTZSCHEID, Olivier. « La fin du like ? ». *Affordance.info.* [En ligne]. 21 novembre 2019 [consulté le 2 février 2020]. Disponible sur : http://www.affordance.info/mon_weblog/2019/11/la-fin-du-like-.html ; ERTZSCHEID, Olivier. « De Facebook à Datebook. Fragments d'un réseau social amoureux ». *Affordance.info.* [En ligne]. 4 mai 2018 [consulté le 2 février 2020]. Disponible sur : http://affordance.typepad.com/mon_weblog/2018/05/de-facebook-a-fuckbook.html.

21 Cette formule constitue une ouverture poétique et non d'un biais dans mon enquête. Cette hypothèse d'instrumentalisation des profils d'utilisateurs, même si j'ai pu la constater de manière empirique — en interrogeant plusieurs femmes et anciennes utilisatrices de l'application que je connaissais et qui apparaissaient comme profils actifs lors de mes recherches, alors qu'elles avaient désactivé leur compte — demeure difficile à prouver, l'algorithme de l'application n'étant pas accessible puisqu'il relève du secret industriel. Néanmoins, le précédent que constitue l'usage de faux profils d'utilisatrice sur l'application canadienne de *dating* Ashley Madison révélée en 2015 par le groupe anonyme THE IMPACT TEAM accréditerait un possible usage des profils désactivés à des fins de grossissement artificiel du nombre d'utilisateurs de l'application. Ce recourt à des bots de séduction pour générer un meilleur taux d'engagement est mis en perspective dans l'enquête sur les relations humain-machine menée par du duo anglo-suisse !MEDIENGRUPPE BITNIK (Carmen WEISSKOPF et Domagoj SMOLJO) autour de cette affaire et dans l'installation *Ashley Madison Angels At Work in London* de 2017. D'autres enquêtes tentent aussi à leur manière de cerner de manière empirique le fonctionnement de l'algorithme Tinder. Par une approche technique avec l'usage du

Tinder se constituerait ainsi au corps défendant de ses utilisateurs comme un espace dystopique qui, à l'instar de l'hypothèse de simulation[22] illustrée dans la série anthologique de science-fiction *Black Mirror*[23] ☞ **ICO 202**, serait peuplé de nos ombres numériques, errant à nos côtés comme des âmes en peine, en quête d'un amour impossible.

machine learning et la génération de faux profils d'utilisateurs : WORDIE, Fred. « An Unscientific Investigation of Tinder's Algorithm ». *Medium*. [En ligne]. 9 septembre 2020 [consulté le 27 février 2021]. Disponible sur : http://medium.com/aixdesign/an-unscientific-investigation-of-tinders-algorithm-2c086bf3deb4. Par une approche sociologique avec l'étude comparative entre les pratiques de *dating* en ligne et hors ligne établie en sondant les usagers de l'application : SHARABI, Liesel L. « Exploring How Beliefs About Algorithms Shape (Offline) Success in Online Dating: A Two-Wave Longitudinal Investigation ». *Communication Research*. [En ligne]. 20 janvier 2020 [consulté le 27 février 2021]. Disponible sur : http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0093650219896936.

22 L'hypothèse de simulation est une théorie s'appuyant sur la science-fiction selon laquelle la réalité observable relève d'une simulation, similaire à celles qui peuvent être générées par un programme informatique, sans que celles et ceux qui y évoluent soient à même de la distinguer de la « vraie réalité ». Cette théorie est par exemple le point de départ de la trame narrative du film *The Truman Show* où le personnage principal est à son corps défendant la star d'une émission de télé-réalité puisqu'il évolue depuis sa naissance dans un monde-plateau de tournage gigantesque où tous ceux avec qui il interagit sont des acteurs. Voir : WEIR, Peter (réal.). *The Truman Show*. États-Unis : Paramount Pictures, 1998, 103 min.

23 La série de science-fiction dystopique *Black Mirror* a consacré un épisode à cette idée selon laquelle les expériences amoureuses des utilisateurs d'une application de rencontre relèveraient d'une simulation informatique. Voir : VAN PATTEN, Tim (rél.). « Hang the DJ ». *Black Mirror*. Saison 4 épisode 4. Royaume-Uni : House of Tomorrow, 2017, 51 min.

Ce troisième récit d'expérience intitulé « *Matching with Art, Location & Internet* : art urbain et viralité » fait état du lien entre intervention urbaine, affect et espace public en prenant comme point de départ la collecte et la diffusion intentionnelle d'œuvres urbaines *via* une application de rencontres disponible sur *smartphone*. Il permet d'interroger la manière dont l'appropriation des œuvres urbaines par les passants peut elle-même activer une prise de position sur la place des pratiques artistiques urbaines.

Ce lien affectif à l'espace urbain est exploré à travers une généalogie de pratiques d'inscription dans la ville. Le tag, en particulier, introduit à une dimension psychogéographique que les pratiques urbaines recèlent. Il permet d'aborder la question des répliques et des déplacements de gestes, de formes et de comportements qui se jouent entre la rue et l'art urbain à partir d'une approche **mémétique*** altruiste.

Ces registres spécifiques de pratiques urbaines situés dans le temps permettent par la suite la dimension virale de l'art urbain et sa propension à circuler de manière rumorale sous forme d'images numériques à l'instar des mèmes sur le web.

III. 1.
Du *name writing* à l'intervention urbaine : réplique et déplacement

La ville comme palais de mémoire

À la fin XVIIIe siècle, de 1780 à 1785, Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE[1], écrivain, graffiteur graphomane et libertin alors âgé d'une cinquantaine d'années, rapporte les événements de sa vie sous forme de graffitis qu'il réalise sur les parapets des ponts de l'île Saint-Louis lors de ses promenades quotidiennes. Il abandonne cette activité après avoir constaté la disparition trop rapide de ses mots et notamment parce qu'une main malveillante les efface. Il effectue alors le relevé de ses propres inscriptions qu'il transcrit dans un recueil publié à titre posthume et intitulé *Mes inscripcions*[2] et préfacé par l'érudit et bibliothécaire Paul COTTIN qui apporte quelques éclairages biographiques sur la raison de ses inscriptions.

La teneur de ces prises de note en latin regroupées dans des cahiers dédiés — *Codices* [déclinaison au pluriel de « codex » en latin qui désigne la tablette pour écrire] ou *Memoranda* [pluriel de « memorandum » en latin qui désigne quelque chose de mémorable, une note destinée à rappeler quelque chose] comme RESTIF DE LA BRETONNE les appelle — s'inscrit dans la continuité de ses affaires de cœur et de la publicisation de l'affect de l'auteur (publication sous forme de livre et inscription dans l'espace public) — notamment dans la relation qu'il entretient avec celle dont il est épris : « si tous mes lecteurs pouvaient être affectés comme moi, je ferais un journal [...] : il montrerait la graduation de cette passion impérieuse et cruelle (pour Sara DEBÉE)[3] ».

---

1 Rainer LANSELLE dans un article qu'il consacre à l'auteur, dévoile l'ampleur de sa graphomanie : « 207 volumes totalisant quelque 57 000 pages imprimées ». Cette ampleur le condamne malgré tout à un relatif anonymat dans l'histoire de la littérature française, à la fois pas inconnu et méconnu, comme si « tout à la fois [il] écrivit trop pour qu'on l'oublie, mais, d'une certaine façon, pas assez pour qu'on s'en souvienne ». Si ces écrits prennent comme point d'appui systématique sa propre vie, il n'empêche que sa propension à commenter dans les moindres détails les événements de sa vie et celle-ci, et par là celle de son entourage et de ses contemporains, confère à certains de ses textes un aspect réformiste et social assez influentiel : « L'utopisme dont fait foi le dessein réformateur rétivien est d'une importance qui n'a rien d'anecdotique, si extravagantes qu'en soient les thèses : inscrites, comme nous l'avons souligné, dans l'air du temps révolutionnaire, elles [...] essaimeront souvent en sous-main à travers tout le XIXe siècle, où les utopistes, de Charles FOURIER à Victor CONSIDÉRANT, auront une grande dette (point toujours convenablement avoué) vis-à-vis de l'auteur de tant de « -graphes » et du descripteur des bas-fonds parisiens sans lequel il n'y aurait pas eu l'Eugène SUE que nous connaissons. » LANSELLE, Rainier. « Rétif de la Bretonne, ou la folie sous presse. (S')écrire, (s') inscrire, (s')imprimer ». In : *Essaim*. 2006/1, no 16, p.

2 RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme. *Mes inscriptions : journal intime de RESTIF DE LA BRETONNE (1780-1787). Publié d'après le manuscrit autographe de la bibliothèque de l'Arsenal, avec préface, notes et index par Paul COTTIN*. Paris : Plon, 1889, CXXV p. ; 338 p. In : Bibliothèque nationale de France. *Gallica*. [En ligne]. Mis en ligne le 14 novembre 2016 [consulté le 12 avril 2020]. Disponible sur : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9754473d.

3 *Ibid*. p. XXXVI.

Le choix même du lieu de ses inscriptions est pétri d'affect et de son histoire personnelle, puisque comme nous en informe Paul COTTIN, « outre la facilité que présentaient les murs des jardins et les parapets des quais, l'île Saint-Louis avait l'avantage de lui rappeler une certaine île de l'Yonne où il allait, autrefois, lire, rêver, "exhaler ses transports". Elle s'appelait et s'appelle encore *l'île d'Amour*.[4] »
Le mode opératoire de RESTIF relève à proprement parler d'un projet de vie, il est prémédité[5] : si les inscriptions sont tout d'abord réalisées avec une clé, la répétition graphomaniaque du geste l'amène à faire forger un outil spécifique à dessein[6]. Elles sont rédigées en latin pour « dérouter les profanes[7] » et consignent ses états d'âme de manière indicielle et énigmatique, toujours accompagnées d'une date, quand elles ne sont pas réduites à une date seule ; RESTIF est animé d'une passion quasi obsessionnelle pour les anniversaires[8], et il se plaît, au moment même où il la réalise, à se projeter dans la redécouverte d'une date gravée un an plus tard, celles-ci opérant comme des mises à jour — des mises en lumière et des maintenances — de l'évolution de son état psychique.

J'ai procédé de manière expérimentale à la compilation[9] de ces *inscripcions* à partir de la version publiée par Paul COTTIN du manuscrit autographe de l'auteur, en ne conservant que les textes en latin. Pour saisir ce que la rencontre fortuite d'un tel registre discursif dans la ville pouvait produire, j'ai aussi inscrit à la craie une sélection de quelques-unes des inscriptions les plus ouvertes à l'interprétation sous les ponts de Strasbourg. ☞ **ICO 203**

---

4 *Ibid.* p. XXXV

5 « L'idée de graver sur la pierre de l'île Saint-Louis ne lui vint qu'en 1776 ; encore ne fut-ce qu'accidentellement. » In : *Ibid.*

6 « Il se servait d'une clef, qu'il remplaça ensuite par des fers forgés exprès pour cette besogne. » In : *Ibid*. p. XXXV.

7 « RESTIF, étant ouvrier imprimeur à Auxerre, avait coutume, pour s'attirer les bonnes grâces des filles de la ville, de composer, en leur honneur, des poésies qu'il leur remettait, après les avoir soigneusement transcrites sur des cahiers [...] Tout ce qui n'était point vers, dans ces cahiers, *Codices* ou *Memoranda*, comme il les appelait, était écrit en latin [...]. Elle avait pour but de dérouter les profanes. » In : COTTIN, Paul. Préface « III. La raison des inscriptions. ». *Ibid*. p. XXVIII–XXIX.

8 « J'avais pour but principal de me ménager des anniversaires, goût que j'ai eu toute ma vie, et qui sera sans doute le dernier qui s'éteindra. L'avenir est pour moi un gouffre profond, effrayant, que je n'ose sonder ; mais je fais comme les gens qui craignent l'eau ; j'y jette une pierre. C'est un événement qui m'arrive actuellement. Je l'écris, puis j'ajoute : "Que penserai-je, dans un an, à pareil jour, à pareille heure ?..." Cette pensée me chatouille. J'en suis le développement toute l'année, et comme presque tous les jours sont des anniversaires de quelque trait noté, toutes les journées amènent une jouissance nouvelle. » In : *Ibid.* p. XXXVI.

9 RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme ; TREMBLIN, Mathieu. *Mes Inscripcions*. [En ligne]. Strasbourg : Éditions Carton-pâte, 2020, 36 p. [consulté le 15 juin 2020]. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/mes-inscripcions-codex.

14 JAN. REDIERE DIES BEATI JUVENTUTIS
[Le retour des jours heureux de la jeunesse].
20 JAN. REDIIT MONSTRAM
[Le monstre est revenu].
2 MAII. INSCRIBO HÆC OMNIA TER
[J'écris toutes ces choses sur la pierre en trois endroits].
25 MAII. PORTA RECUSATA
[La porte refusée].
9 JUN. TURBO INFINITUS
[Trouble incroyable].
22 JUL. TIMEO CARCEREM
[J'ai peur de la prison].
29 SEPT. IRA FURIBUNDA
[Colère furieuse].[10]

C'est surtout le commentaire de RESTIF, ajouté à l'issue de la retranscription des cinq cent cinquante et une inscriptions une fois qu'il eût arrêté de graver des extraits de ses *Memoranda* dans la pierre de l'île, qui vient conférer à ces textes en latin un registre de journal intime. Leur approche pour elles-mêmes recèle une certaine poésie à même de s'accorder avec les circonstances de réception personnelles du lecteur de résonner avec son vécu intime et le contexte sociétal.

Le chercheur en sciences historiques et philologiques Rainier LANSELLE note à propos de sa « *furor scribendi* » [folie scripturale] que « deux aspects ressortent de cette entreprise d'écriture : la présentation "à ciel ouvert", où cette dernière expression est prise à la lettre ; et le langage littéralement chiffré, qui oriente une activité future de déchiffrage, lequel fera révélation pour le sujet lui-même.[11] » Plus loin, il insiste sur la dimension à la fois libertaire et paranoïaque de sa personnalité et de son entreprise obsessionnelle et prolifique d'écriture, RESTIF confinant à un « "délire d'extrospection" repose ainsi sur une indifférenciation, pour RESTIF[12], entre le RESTIF réel et le RESTIF écrivant » où il se fait « l'agent inquiet d'un univers où tout lui est signe ».

---

10 Respectivement : *Ibid*. inscriptions n° 19 et n° 20 p. 16, inscription n° 383 p. 87, inscription n° 167 p. 58, inscription n° 77 p. 33, inscription n° 405 p. 89, inscription n° 139 p. 49.

11 LANSELLE, Rainier. « Rétif de la Bretonne, ou la folie sous presse. (S')écrire, (s')inscrire, (s') imprimer ». In : *Essaim*. 2006/1, n° 16, p. 77.

12 Rainier LANSELLE utilise l'orthographe actualisée : « Rétif » pour parler de RESTIF DE LA BRETONNE. Je fais le choix d'harmoniser l'orthographe à partir de celle utilisée par l'écrivain, considérant son attrait pour le réformisme orthographique.

De par leur caractère laconique et indiciel et de par leur persistance lapidaire à mesure des années, certaines de ces inscriptions dépassent l'adresse autobiographique de RESTIF DE LA BRETONNE pour revêtir une dimension de journal extime[13] : une « écriture du dehors » involontaire, basculant le « repliement pleurnichard » de l'autoadresse vers un « mouvement centrifuge de découverte et de conquêtes[14] » d'ouverture sur le monde et sur la manière dont il nous imprègne.

Pour exemple, les extraits de *Mes Inscripcions* reconduits dans l'espace urbain trouvent par concomitance un sens particulier à la temporalité de leur réalisation, malgré leur asynchronicité calendaire originelle.

« 20 JAN. REDIIT MONSTRAM » peut être interprété comme la résurgence du passé colonial — non adressé par l'État — et la proéminence du racisme systémique en France que la période de confinement a mise à jour dans le contexte de la pandémie mondiale du coronavirus Covid-19.

« 29 SEPT. IRA FURIBUNDA » peut renvoyer aux manifestations contre les violences policières récurrentes depuis plusieurs années en France ou aux États-Unis, devenues sujet de société suite aux élans de solidarité advenus à l'issue de la mort de George FLOYD survenue le 25 mai 2020 à Minneapolis ou au rassemblement de dizaines de milliers de personnes le 2 juin 2020 à l'initiative du comité Adama, en quête de justice suite à la mort de Adama TRAORÉ survenue le 19 juillet 2016.

« 22 JUL. TIMEO CARCEREM » n'est pas sans écho à la campagne virale et solidaire de témoignages postés sur les réseaux sociaux et rassemblés sous le hashtag « #MoiAussiJaiPeurDevantLaPolice » qui a fait suite aux multiples révélations sur la dimension systémique du racisme et de la violence dans la police ; bien qu'il s'agisse chez RESTIF de la crainte de se retrouver emprisonné à la Bastille suite à une dénonciation calomnieuse de son rival AUGÉ qui l'avait fait arrêter le 14 juillet 1789.

Avec le geste de RESTIF DE LA BRETONNE, la ville, où tout du moins l'île Saint-Louis, devient à travers ces dates et formules mémorielles — d'états sentimentaux comme des images mentales — une sorte de palais de mémoire intime, et stratifié au cours du temps, à l'échelle du territoire que seul RESTIF à mesure de ses promenades est

---

13 « Journal extime » est un néologisme formulé par Michel TOURNIER. Le journal extime convoque une « écriture du dehors » et désigne une approche descriptive quotidienne, diaristique, à mi-chemin entre la littérature et la sociologie, qui a pour objet, non pas de s'attacher à l'intimité de l'auteur, mais à dévoiler la relation qu'il noue à ce qui lui est extérieur, son environnement social et topographique. TOURNIER évoque à cet effet descriptif le « "livre de raison" où les modestes hobereaux de jadis notaient les récoltes, les naissances, les mariages, les décès et les sautes de météorologie. » In : TOURNIER, Michel. *Journal extime*. Paris : La Musardine, 2004, p. 9.

14 *Ibid.* p. 9–11.

susceptible de reconstituer : « Mais écrire ne lui suffit pas, il sent le besoin de “célébrer sa commémoration”, en revoyant les lieux par lesquels il était passé à son arrivée dans la ville ; il sort et parcourt les rues que son pied avait foulées le premier jour.[15] »

Le palais de mémoire aussi appelé méthode des lieux ou méthode des *loci* est une méthode mnémotechnique liée aux arts de la mémoire et pratiquée depuis l'Antiquité. Son principe consiste à associer le texte à mémoriser (théâtre, discours, plaidoirie) à un espace architecturé connu ou imaginé. La mémorisation se met en œuvre en découpant le texte en fragments et en associant chaque fragment à une image mentale indicielle que l'on vient placer dans cet espace. La mémoire du texte peut être ensuite activée grâce à une déambulation, qui va permettre à la fois de reconstituer pièce par pièce, élément par élément, à la fois de dérouler le fil du discours. Les images disposées dans cette architecture interviennent ainsi au cours de sa visite comme des sortes de balises, éléments embrayeurs de discours dans le cheminement mémoriel.

Le principe du palais de mémoire ☞ **ICO 204** trouve une interprétation utopiste et remarquable dans la version qu'en donne le philosophe italien Giulio CAMILLO dit DELMINIO au XVIe siècle et telle que décrite dans le livre de Frances YATES[16]. La forme de son *Teatro della Memoria* [théâtre de mémoire] amorcé en 1519, sur laquelle il travailla toute sa vie sans pouvoir l'achever, reprend celle du théâtre romain comme présenté dans *De Architectura* de VITRUVE mais en renversant la perception traditionnelle entre la scène et l'audience, puisque la lecture de celui-ci se fait depuis la scène. La configuration du théâtre induit une lecture symbolique et philosophique : construit en demi-cercle, il est divisé en sept niveaux et sept sections, pour sept gradins comptant chacun sept marches, au pied desquels on trouve sept piliers ; chacun de ces quarante-neuf emplacements est associé à des figures et à des concepts issus de l'astrologie, de la mythologie, de la rhétorique ancienne et par des théories d'origine ésotérique ou cabalistique.

L'ensemble a pour ambition de se situer à la croisée d'une vérité éternelle : les différentes étapes de la Création, le Livre de la Sagesse, une image du cosmos, qui délivrent une interprétation syncrétique à même de positionner et d'articuler tous les concepts humains et toutes les choses qui constituent le monde — « *tener collocati e a ministrar tutti gli umani concetti, tutte le cose che sono in tutto il mondo* » — mais aussi d'offrir un dispositif permettant de regarder à travers l'esprit humain — « *mens fenestrata* » [esprit doté de fenêtres] — tel qu'il le présente dans son texte *Idea del Theatro* publié en 1550[17].

---

15 COTTIN, Paul. Préface. In : RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme. *Ibid*. p. XXXII.

16 YATES, Frances. *L'Art de la mémoire*. Paris : éditions Gallimard, 1987, 448 p.

17 CAMILLO, Giulio. *Le Théâtre de la mémoire*. Paris : Éditions Allia, 2001, 192 p.

En réduisant la forme de son journal intime à des expressions indicielles de sa vie quotidienne et en disposant, en lieu et place d'images, ses inscriptions sur les murs des jardins et des parapets des ponts, RESTIF DE LA BRETONNE rejoue et matérialise la méthode mnémotechnique de l'art de mémoire ; les infrastructures architecturées de l'île utilisées comme des *loci*, des espaces d'accueil pour les événements dont l'auteur tient à se souvenir, transforment l'île Saint-Louis en palais de mémoire personnel. Et c'est à travers le parcours répété dans la ville que la dimension mnémotechnique s'active, d'inscription en inscription, jusqu'à lui permettre de reprendre le fil de son quotidien sur cinq années à partir de ses cinq cent cinquante et une inscriptions dans la pierre.

Ce glissement du journal intime de RESTIF DE LA BRETONNE devenu journal extime sur les murs des jardins et les parapets des ponts de l'île Saint-Louis fait écho à la démarche intellectuelle que l'auteur développe au cours de sa vie, notamment à travers *Glossographe*, un manuscrit autographe de réforme du dictionnaire jamais publié. Il est intéressant de noter que quelque temps après qu'il eut cessé de graver ses inscriptions dans la pierre, alors qu'il vient de terminer avec l'inscription numéro cinq cent cinquante et un leur report dans son manuscrit autographe, RESTIF évoque la définition du terme « urbanité » :

> 577. […] J'ai eu l'idée d'un dictionnaire de la langue française par racines, dans lequel je donnerais une famille complète à tous les mots, en mettant, dans le français, le nom, le premier verbe, le verbal, le second verbe, l'adverbe et l'adjectif. Exemple : Urbane (ville) ; Urber (bâtir une ville) ; Urbanité (mœurs de la ville) ; Urbaniser (faire aquérir l'urbanité) ; Urbainement (avec urbanité) ; Urbain, urbaine (qui a les mœurs de la ville, ou de l'urbanité).[18]

Contrairement au sens plus moral que le terme avait jusqu'ici dans la filiation de sa signification romaine antique — entre civisme et politesse —, l'urbanité en tant que mœurs de la ville ouvre la conduite de celles et ceux qui sont urbains à une amplitude de pratiques factuelles, allant des usages sociaux aux usages particuliers dans la ville, dépassant l'idée de mœurs policées comme le premier sens du terme nous y invite — urbanité correspondant alors à celui ou celle qui serait bien urbain, qui aurait de bonnes mœurs.

Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'à l'époque, les inscriptions de RESTIF déclenchent des réactions de par leur contenu — certaines personnes dans les relations de l'auteur n'appréciant guère avoir leurs affaires nommément étalées sur les murs de Paris — et non pas à cause de leur essence en tant qu'inscription : le graffiti en tant que pratique n'étant considéré sous un œil répréhensible, voire

18 RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme. *Ibid*. p. 138.

pénal, qu'à partir de la fin du XIXe siècle[19]. L'occurrence du mot « urbanité » ainsi redéfini RESTIF DE LA BRETONNE apparaît circonstanciellement à la fin de son cycle de publicisation quotidienne de ses propres mœurs, à même les murs ; le terme revêt un sens plus viscéral quand on se place du point de vue de celui-ci. Il rejoint dans sa formulation l'actualité de sa signification contemporaine comme une amplitude d'usages collectifs et individuels, ce que les géographes Jacques LÉVY et Michel LUSSAULT désignent comme « gradients d'urbanité ». RESTIF semble lier, en acte en écriture et en pensée, le destin de l'urbanité au graffitage[20]. De ses habitudes de vie personnelles dans la ville de Paris aux us et coutumes communes à un groupe circonscrit à un territoire particulier, son geste nous invite à considérer les manifestations de nos affects dans la ville, et comment la ville nous affecte en retour.

19 Une police de l'écriture présente dans l'espace public se met en place avec la formation des gardiens de la paix à la calligraphie et à la lecture. Voir : ARTIÈRES, Philippe. « Chapitre 4 : un nouveau lecteur ». In : *La police de l'écriture*. Paris : La Découverte, p. 63.

20 Un des enjeux de la recherche sur l'art urbain en Europe est aussi de reconstituer une généalogie historique et un récit européen des filiations entre les pratiques graffitiques qui préexistaient au *name writing graffiti*, alors qu'il s'est imposé dans le paysage urbain comme style dominant de graffiti à partir des années 1980. Si cette période correspond à l'apparition des termes « tag », « graff » et « graffeur » dans le langage courant, relayé par les médias, force est de constater que dans la période qui précède il n'est pas opéré de distinction entre les pratiques graffitiques européennes et américaines. Dans le texte « The Faith of Graffiti » de Norman MAILER daté de 1974 et publiée la même année chez l'éditeur Chêne, « *writer* » dans le texte américain est traduit par la traductrice Nicole TISSERAND « graffiteur » en français. Voir : MAILER, Norman. « La religion des graffitis ». In : KURLANSKY, Mervin ; NAAR, Jon ; MAILER, Norman. *Graffiti de New-York*. Paris : Chêne, 1974, p. 43–58.

De l’inscription localisée au maillage urbain

Les graffitis de RESTIF DE LA BRETONNE demeurent partiellement anonymes et non signés, nonobstant le fait que leur récurrence, leur localisation et leur style les rendent identifiables et amènent les adolescents de l’île à le surnommer le « dateur ».

Si les extraits de ses *Codices* ont disparu, vraisemblablement plus du fait des aléas et des intempéries que d’une opération malveillante particulière — nous dit LANSELLE[21] — d’autres graffitis nous sont parvenus, notamment parce que leur localisation les préserve des outrages du temps. Bien qu’ils relèvent eux aussi d’un affect publicisé, ceux-ci sont d’un autre registre puisque localisés « sur les angles morts de monuments et du patrimoine[22] ».

Dans la tour de la Gâche du Palais des Papes construite sous le pontificat d’INNOCENT VI (1352-1362) à Avignon, on peut lire, écrit à la pointe sèche : « K. Raulit Condamné pour viol à 10 ans de trav. forcés adieu les amis 5 juin 1911 ; Louis Chu dit le Blond de St Mauront Marseille 3 septembre 1914 ; 1 aout Réservistes Lauragais armuriers un enfant du Gard pour la campagne 1914 ; Armand Dardaillou Partir Du Palais le 8 février 1936 ; Souvenir de la visite des E. M le Jeudi 15 Mars 1945 » ☞ **ICO 205**

Pour l’historien Philippe ARTIÈRES, ce registre correspond à ce qu’il désigne comme « des écritures de routine » marquant la présence :

> Au Panthéon comme dans beaucoup d’autres monuments, ces nombreux graffitis se limitent à quelques mots furtivement inscrits. Ils disent bien sûr la présence : “je suis venu(e) là”, “ma vie m’a conduit ici” comme beaucoup d’autres dans le passé et d’autres dans le futur. Ce rapport au temps est, à mes yeux, le premier élément remarquable : le moindre mot, un surnom ou une phrase brève sont datés, une année ou un jour. C’est cette date qui les met en relation les uns avec les autres ; elle en organise la lecture sur cette singulière page qu’est le mur. Les yeux suivent ainsi ces points dans le temps, composant un texte lapidaire. L’acte d’écriture qui préside ici est la marque plus que la signature [...]. Cette marque abolit soudain le temps, elle efface l’écart entre les

21 « Ses inscriptions sont ainsi passibles d’une punition, qui vaut persécution de la franchise dont elles font foi. Elles iront, à partir de leur propre mise en danger, trouver refuge sur le papier : quand Rétif s’aperçoit que les inscriptions dont il orne son île s’effacent, il n’en rendra responsable ni les intempéries ni les travaux qui prennent place à l’époque, mais les entreprises d’un méchant décidé à lui nuire — et même du méchant par excellence : son gendre. » LANSELLE, Rainier. *Ibid*. p. 14.

22 ARTIÈRES, Philippe. « Archives de basse tension ». In : PRESSAC, Laure (dir.) ; *et al. Sur les murs. Histoire(s) de graffitis*. Paris : Éditions du patrimoine, 2018, p. 56.

> scripteurs : elle ne signifie pas seulement une présence, mais une coprésence. Elle fait appartenir le scripteur à une communauté anonyme. Étrange paradoxe. On écrit son nom à côté de celui d'un(e) inconnu(e) venu(e) il y a cinquante ans. […] Ce geste est à la fois enfantin — on croit à sa magie — et ouvre sur une autre dimension : s'écrire. Le monument disparaît derrière cette écriture-là. Le support demeure seulement ; il est comme la peau de l'institution ; le scripteur s'inclut, on l'a dit, dans l'histoire en s'inscrivant sur ce palimpseste devant lequel d'autres vont passer. Cependant il le fait, non en contant ses exploits, mais les petits faits de son existence.[23]

Plus loin, l'auteur évoque par rapport au corpus de mots collectés par les policiers de la Troisième République la qualité « d'émotion de basse tension, en opposition aux grandes émotions politiques qui, à certains moments, invitent à une écriture commune, à une écriture de la révolte.[24] » La lecture de cette communauté anonyme, de ces écritures de nom, s'organise dans l'espace par la datation. Le caractère patrimonial des lieux renvoie l'individu à une sorte d'abyme — l'immuabilité du bâti et de la mémoire qui y est associée ou célébrée —, auquel il vient inscrire sa fugace existence dans un élan scriptural à la fabrique de l'histoire et au travail de la mémoire.

D'autres typologies de lieu ne relevant pas directement du patrimoine auront tendance à agglomérer ces mêmes écritures de nom datées, venant produire des lectures singulières de ce rapport existentiel individualiste répété.

Le site de l'ancienne carrière des Grands Fonds[25], au pied des Baux-de-Provence dans la région Bouches-du-Rhône Provence-Alpes-Côte d'Azur est fermé en 1935 à la veille de seconde guerre mondiale alors que d'autres matériaux de construction comme l'acier ou le béton viennent concurrencer la pierre de taille issue des carrières ; l'arrêt de l'activité vient figer en l'état les murs graffités, ☞ **ICO 206** génération après génération, tant par les habitants des Baux que par les visiteurs. Située en contrebas par rapport au village fortifié qui la surplombe, la carrière est assurément, jusqu'à sa fermeture, un espace de repli fréquenté par les résidents, plutôt que par les touristes, pour des rendez-vous romantiques ou de fin de soirée comme en atteste le graffiti « marni St vincent 1909 La Fête est finie ». Lisible depuis le pied de la paroi, mais hors

---

23 *Ibid*. p. 56.

24 *Ibid*. p. 57.

25 La carrière des Grands Fonds a été utilisée dans la seconde moitié du vingtième siècle comme décor pour des pièces de théâtre ou de tournage de films (Jean COCTEAU y tourne *Le Testament d'Orphée* en 1959). À partir de 2012, elle est rebaptisée Carrière des Lumières, suite à une délégation de service public par la mairie des Baux-de-Provence, la société Culturespaces transforme l'espace de celle-ci en espace d'exposition numérique immersive grâce à une technique de *mapping* vidéo. Voir : http://www.carrieres-lumieres.com/ [consulté le 10 juin 2020].

d'atteinte, cette formule est comme suspendue sur un des pans et on peine à saisir comment quelqu'un a pu réaliser une inscription à une telle hauteur. Il faut procéder à une spatialisation des autres dates lisibles pour en révéler le *modus operandi* ; « PIERRE Vaysiere CLASE 1932 », « ALAIN RECORDIER et BONO ALBERT le 12 AOUT 1964 A 4H30 », les dates les plus anciennes sont situées tout en haut, et les plus récentes en dessous, niveau par niveau tandis que l'œil se rapproche du sol. La temporalité et le placement des inscriptions agissent à la fois comme une frise chronologique et une échelle de mesure de la transformation progressive de la forme de la carrière en cavité, jusqu'à l'arrêt de son activité. Les blocs de pierre de la carrière sont extraits palier par palier, avec une découpe en escalier qui vient grignoter les parois jusqu'à épuisement de la matière, de sorte que durant son exploitation, une occupation temporaire des habitants des environs, qui se traduirait par un graffiti, va s'organiser par niveaux d'accessibilité en fonction de la soustraction des blocs. Notre appréhension du temps s'organise à partir de la transformation de l'espace.

Si dans les inscriptions lapidaires et autres formes d'épigraphie, l'écriture de son nom propre associé à une date renvoie à une affirmation de sa propre existence face à une échelle de temps, l'ordonnancement des graffitis de la carrière vient mettre ici en lumière une composante sociale et quotidienne de la pratique. Celui-ci fait le portrait d'une communauté d'anonymes située, coprésente dans l'espace de manière transgénérationnelle et hiérarchisée. La communauté qui y est dépeinte se soustrait à une expression itinérante de l'ordre du pèlerinage, que le rapport à l'échelle historique motive de site en site.

De l'essai littéraire de Herbert KOHL[26] en 1972 à l'**enquête esthétique*** de Norman MAILER en 1974, les jeunes premiers *writers* avec qui et à propos de qui ils échangent s'épellent entre autres « CAY 161 », « TAKI 183 », « JUNIOR 161 », « MIKE 171 », « THE PRAYER 161 » : à la fois pseudonymes et marqueurs topographiques. « Comme une devinette », les *writers* « n'utilisent pas leur vrai nom. Ils en choisissent un autre[27] » auquel ils ajoutent souvent un chiffre correspondant à la rue dans laquelle ils habitent — « 161 » pour la 161e rue Ouest ou « 183 » pour la 183e rue à Washington Heights, Manhattan — et qu'ils veulent voir disséminé dans la ville et sur ses artères de distribution — « Il faut travailler des heures pour écrire son nom dans le plus d'endroits possible. Il faut qu'il circule.[28] »

---

26 Voir : HINTON, James ; KOHL, Herbert. *Golden Boy As Anthony Cool. Photo Essay on Naming and Graffiti*. New York: Dial Press, 1972, 177 p.

27 MAILER, Norman. *Ibid.* p. 43.

28 *Ibid.*

Je fais l'hypothèse que le distinguo à établir entre l'écriture de noms propres sur les monuments et sites patrimoniaux et le *name writing* dans les espaces publics ne réside pas tant dans leur nature, mais bien plutôt dans le contexte sociétal qui les motive nonobstant la différence entre un nom ou un surnom et un pseudonyme qui induit d'autres lectures. Si l'écriture de noms en Europe a à voir avec des lieux spécifiques, des lieux de mémoire, c'est avant tout parce que c'est la sensation de vertige existentiel qui vient impulser le geste scriptural. Le graffiti, en particulier, lapidaire se niche dans les plis du temps comme il se pose dans les interstices à l'abri des regards.

L'avènement du *writing* aux États-Unis, et en particulier de Philadelphie à New York à la fin des années 1960, répond à une toute autre logique, qui a à voir elle aussi avec l'affect, comme projection de ses propres mœurs sur la place publique.

Dans son ouvrage *The Art of Getting over: Graffiti at the Millennium*[29], le *writer* et artiste Stephen POWERS *alias* ESPO propose une lecture personnelle de la scène graffiti de la seconde moitié du XXe siècle qui se déploie comme une galerie de portraits, mélangeant récits d'expérience, entretiens et légendes urbaines. Il raconte dans l'introduction[30] de son livre l'histoire du *writer* de Philadélphie CORNBREAD, succédant en notoriété aux premiers graffitis « BOBBY BECK » inscrits à la peinture aérosol sur la voie rapide en 1959. CORNBREAD est reconnu comme le premier *writer* légendaire américain :

> Le premier roi des murs ? La superstar de Philadelphie CORNBREAD [...]. Quelle était donc la motivation initiale du premier roi ? CORNBREAD a commencé à écrire pour attirer l'attention d'une fille de son école nommée Cynthia. L'amour est la motivation première de tout. D'abord les couloirs, puis son casier. Apparemment, ce n'était pas suffisant pour attirer son attention, alors il a écrit le long de la route que son bus a empruntée, puis il est entré dans le garage du bus et a écrit sur tous les bus. Très vite, il est sorti avec la fille et elle a dû rivaliser avec sa "magnifique obsession" — le *writing*. [...] La saga CORNBREAD a de nombreux angles qui continuent à influencer la croissance de la culture qui entoure le graffiti aujourd'hui. Il y avait et il y a toujours une culture pop qui célébrait l'idée d'un *writer* qui s'exprime, les médias qui rendaient compte de la fascination [...] CORNBREAD a eu un film basé sur sa vie [...], les journaux ont fait la une après les rumeurs de sa mort [...].[31]

---

29 POWERS, Stephen. *The Art of Getting over: Graffiti at the Millennium*. New York : St Martin's Press, 1999, 159 p.

30 « Getting a few things straight ». *Ibid*. p.10.

31 « *The first king of walls? Philly superstar CORNBREAD [...]. So what was the original motivation for the original king? CORNBREAD started to write to attract the attentions of a girl at his school named*

Ce rapport affectif du graffiti — de l'ordre du *pathos* en ce qu'il vise à émouvoir la personne à qui il s'adresse lorsqu'elle se meut dans la ville — n'est pas sans évoquer les graffitis amoureux réalisés de sorte à être vus depuis la fenêtre de l'être aimé — réminiscence romantique de la sérénade de Romeo à Juliette. Il trouve des échos fréquents dans l'histoire du *writing* aux États-Unis — à tel point que le l'ouvrage de référence *Subway Art* y consacre une double page —, et l'un des plus marquants est surement LEE QUINONES qui peint de manière répétée des lettrages « MOM » ☞ **ICO 207** en dédicace à sa mère sur les wagons de métro new-yorkais d'une ligne aérienne qui passe devant sa fenêtre, de sorte à ce qu'elle les aperçoive lorsqu'elle part ou rentre du travail.

POWERS évoque un autre surgissement de mœurs dans la ville, qui n'est pas sans rappeler la figure de RESTIF DE LA BRETONNE, réincarnée dans la personne de REVS, *writer* prolifique et artiste dont l'écrivaine Hannah FRISHBERG résume la démarche[32] :

> De 1994 à 2000 environ, [REVS] a tenu une sorte de journal intime souterrain, 235 "pages" au total, relatant diverses pensées et événements de son existence à Brooklyn. Le *New York Times* a décrit son travail comme « des entrées d'un journal intime fiévreux digne d'un personnage de DOSTOÏEVSKI ». Pendant des années, il a fait en sorte que la Vandal Squad (la cellule d' enquête de la police de New York chargée de traduire les *writers* en justice) et le MTA soient embrouillés par ce qui était manifestement une énorme brèche de sécurité qui a permis à quelqu'un de prendre son temps pour faire la chronique de sa vie dans les tunnels entre Brooklyn et Manhattan. Les policiers lisaient les pages, essayant de suivre REVS grâce aux détails biographiques qu'il avait fournis dans ses écrits — sa date de naissance, l'hôpital de Bay Ridge où il était né. Qui était ce type, et comment diable s'en sortait-il ?[33]

Cynthia. Love is the original motivation for everything. First the hallways, then her locker. Apparently this wasn't enough to get her attention, so he wrote along the route that her bus took, then he went into the bus barn and wrote all over every bus. Soon enough he got the girl and she got to compete with his "magnificent obsession"—writing. [...] The CORNBREAD saga has plenty of angles that continue to influence the growth of the culture that surrounds graffiti today. There was and is a pop culture that celebrated the idea of a writer expressing himself, the media who reported on the fascination [...] CORNBREAD had a movie based on his life [...], there were headlines in the newspaper after there were rumors of his death [...]. » *Ibid*.

32 FRISHBERG , Hannah. « REVS' Underground Autobiography ». *Urban Omnibus*. [En ligne]. 2 juillet 2014 [consulté le 15 juin 2020]. Disponible sur : http://urbanomnibus.net/2014/07/revs-underground-autobiography/.

33 « *From roughly 1994 to 2000, he kept a subterranean diary of sorts, 235 "pages" total chronicling various thoughts and events in his Brooklyn-based existence. The New York Times has described his work as "feverish diary entries worthy of a Dostoyevsky character." For years, he had the Vandal Squad (the NYPD task force committed to bringing graffiti artists to justice) and the MTA befuddled by what was*

POWERS témoigne d'une sortie où il accompagne REVS dans son entreprise :

> J'entends un grondement dans le système du métro, comme un estomac qui digère son déjeuner, et nous jouons au jeu du « d'où vient le train ? » Et avant qu'on ait pu deviner, je vois les lumières des phares qui se reflètent sur les rails. Nous nous abritons derrière les piliers et j'entends le bruit effrayant d'un express qui nous arrive de l'autre direction. Je me prépare à dix secondes de terreur et je pense à des prés et à des arcs-en-ciel. Les deux trains passent comme s'ils dansaient et que nous les interrompions. Bientôt, tout est calme et le prochain son que j'entends, ce sont les clés de REVS alors qu'il se remet au travail. Il monte sur une échelle en bois fabriquée sur mesure [...] et écrit : « Page 38 de beaucoup ». Il met la date, qui est fausse, et je le corrige presque alors je me souviens de l'intention. Aujourd'hui, il écrit une histoire de son enfance à Brooklyn, qui, comme je l'ai vu dans d'autres pages, est peuplée d'autres enfants, de voisins cinglés et, à la périphérie, de ses parents. L'histoire d'aujourd'hui est centrée sur deux frères et leur mère. [...]. Quand les mots sortent de la bombe de peinture, je ris et je suis impressionné de voir quelqu'un dans son élément, faisant ce qu'il fait le mieux. Un train arrive, et REVS se retrouve dans l'ombre. Je regarde la page s'enflammer dans les lumières qui s'approchent, puis qui s'éteind lentement après son passage. REVS remonte sur l'échelle et alors que mes yeux s'adaptent au changement rapide de la lumière, l'écriture devient des marques et des entailles, comme un mur dans une cellule qu'un prisonnier a marqué d'encoches pour enregistrer les jours passés. Je souris et je frémis à l'image, sachant trop bien que c'est exactement cela.[34]

---

evidently a massive safety breach that allowed someone to take his time chronicling his life in the tunnels between Brooklyn and Manhattan. Cops were reading the pages, trying to track REVS through the biographical details he supplied in his writing — his birth date, the hospital in Bay Ridge where he was born. Who was this guy, and how the hell was he getting away with this? » *Ibid.*

34 « I *hear a rumble in the system, like a stomach digesting lunch, and we play the game of "where's the train?" Before we can guess, I spot the lights of the train on the tracks. We step behind the pillars and then I hear the disgusting sound of an express bearing down on us from the other direction. I brace myself for ten seconds of terror and think thoughts of meadows and rainbows. The two trains roll past like they're dancing and we're cutting in. Soon all is still, and the next sound I hear is Revs's keys as he gets back to work. He climbs up a wood ladder custom made [...] and writes, "Page 38 of Many." He puts the date, which is wrong, and I almost correct him when I remember the intention. Today he is writing a story from his childhood in Brooklyn, which as I've seen in other pages is populated with other kids, neighborhood weirdos, and at the furthest periphery, his parents. Today's story centers on two brothers and their mother. [...] As the words emerge from the can, I laugh and am awed by seeing someone in their element, doing what they do best. A train appoaches, and REVS gets himself situated in the shadows. I watch the page catch fire in the oncoming lights and then slowly go out after it passes. REVS gets back on the ladder and as my eyes adjust to the rapid change in light, the writing becomes marks and slashes, like a wall in a cell that a prisoner has marked with notches to record the days passed. I smile and shudder at the image, knowing too well that's exactly what it is.* » *Ibid.* p. 94.

Cette page 38 se donne ainsi à lire :

> PAS LE DROIT… PAGE 38 DE BEAUCOUP 5/22/98
> ALORS IL Y AVAIT CETTE VIEILLE GROSSE DAME AVEC UNE CANNE QUI VIVAIT À CÔTÉ DE FÉLIX – ELLE AVAIT TEINT LES CHEVEUX BLONDS BOUCLÉS – WED JOUE AU "PUNCH BALL" DEVANT L'IMMEUBLE DE FÉLIX + ELLE SE PRÉCIPITE SUR LE PERRON + VIVE DISCUSSION ! ELLE NOUS DIT "ALLEZ-VOUS-EN" – "JOUEZ DEVANT VOTRE PROPRE IMMEUBLE" … VOUS NE VIVEZ PAS ICI ! WED DIT SI, "FÉLIX" VIT ICI + ELLE DIT ET ALORS ?… JOUER SUR LE TROTTOIR OU TRAÎNER SUR LE PERRON ! ALORS ON… L'A SURNOMMÉ… *PAS LE DROIT*
> – LES GRIFFONNAGES DE REVS –[35] ☞ **ICO 208**

Comme le sous-entend Stephen POWERS, l'autobiographie de REVS confine à l'autofiction tout comme son site d'inscription de prédilection : les souterrains du métro new-yorkais. Alors que celui-ci demeure immaculé depuis les années 1980 suite à la campagne de nettoyage intensive, de répression et de tolérance zéro menée par les maires Ed KOCH puis Rudy GIULIANI à la fin des années 1970, REVS fait le choix de retourner peindre son autobiographie dans les entrailles de la ville, où vit d'ailleurs une communauté de personnes sans domicile fixe[36]. Ces deux cent trente-cinq pages ne sont lisibles que pour celles et ceux qui auront l'audace de la visiter à leur tour en explorant au hasard les recoins des tunnels du métro où elles se situent.

Au devenir patrimoine que recouvre par association le geste d'écriture d'un nom sur un site historique répond, aux États-Unis, celui d'un devenir culture. Dans la mesure où il s'opère un basculement d'une communauté anonyme formée par la coprésence physique d'une trace — asynchronicité de la présence des graffiteurs ou au contraire concentration sur un point précis — à la constitution d'une communauté active de *writers* sur le territoire qui l'habite plus qu'elle ne le visite dans une perspective de pèlerinage. Pour le dire autrement si le graffiti lapidaire en Europe est à l'épreuve du temps, le graffiti à l'aérosol aux États-Unis est à l'épreuve des flux. Sa diffusion à

---

35 « *NO RIGHTS… PAGE 38 OF MANY 5/22/98 THEN THERE WAS THIS FAT OLD LADY WITH A CANE WHO LIVED NEXT DOOR TO FELIX — SHE HAD DYED CURLY BLONDE HAIR — WED PLAY PUNCH BALL IN FRONT OF FELIX'S BUILDING + SHE'D STORM THE STOOP + RIFF HARD! SHE'D TELL US "GO AWAY" — "PLAY IN FRONT OF YOUR OWN BUILDING" … DONT LIVE HERE! WED SAY YEAH "FELIX" LIVE HERE + SHE'D SAY SO WHAT! … PLAYIN ON THE SIDEWALK OR HANGIN ON THE STOOP! SO WE… CALLED HER *NO RIGHTS* – REVS DOOLES* – » Transcription de : REVS. *Autobiography « Page 38 of many »*. s.d. Souterrain du métro, New York (US).

36 Voir à ce sujet, l'épisode de la minisérie documentaire de la série *I Was There Then*, autour de l'artiste Chris « FREEDOM » PAPE, de ses peintures et de la communauté qui vivait dans le tunnel condamné dans les années 1980 et qui passait sous Riverside Park à Manhattan. Ben JONES. « How a Train Tunnel Became the Center of NYC's Art Scene ». *I Was There Then*. États-Unis : Vice Media LCC, 2020. Disponible sur : http://video.vice.com/en_us/video/how-a-train-tunnel-became-the-center-of-nycs-art-scene/5e41b480843054658b7787c1?jwsource=cl [consulté le 6 juin 2020].

l'échelle planétaire — comme mode privilégié d'expression adolescent ou marginal — tient à sa capacité à s'agréger et à répondre aux phénomènes de globalisation et en particulier à la phagocitation et à la réorganisation de toutes les sociétés par le capitalisme — ce que les philosophes Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI appèlent la « **déterritorialisation*** » et le devenir marchandise des « flux de désir ».

Du signe à la situation : approche mémétique

La graphomanie — portée par un délire d'« extrospection » — de RESTIF DE LA BRETONNE amène chez lui une confusion entre son vécu intime et sa vie d'écrivant que détaille avec élégance Rainier LANSELLE. Son analyse nous offre quelques clés de compréhension sur les parallèles à dessiner avec le caractère obsessionnel auquel confine la pratique du graffiti de pseudonyme, et du tag en particulier, chez la plupart des *writers*. En somme, le principe du *name writing graffiti* peut être résumé à cette simple assertion : « écrire encore et encore le même pseudonyme dans la ville ». La vie du *writer* se confond ainsi avec l'acte d'écrire, et ceci dans plusieurs acceptions possibles de cette formulation.[37]

> Le style littéraire de RESTIF, c'est cette conjonction entre la pauvreté de l'intrigue et les formidables ressources verbales mises au service de la répétition. Le débordement de jouissance qui accompagne, dans cet épanchement d'intempérance verbale, cette fétichisation du verbe implique une barrière ténue entre imagination et assertion.[38]

Le cœur et le corps des *Inscripcions* de RESTIF DE LA BRETONNE est le projet : une projection dans le futur, celui d'une célébration répétée sur un site consacré d'anniversaires des événements intimes passés et qui est activée par la marche. L'usage du graffiti revêt chez lui un caractère de prophétie auto-réalisatrice.

> Vouées au déchiffrage, et par le sujet lui-même, RESTIF se sert de ses inscriptions pour baliser, et en quelque sorte s'approprier, ce sur quoi sa toute-puissance pourrait être prise en défaut : la maîtrise de son propre avenir.[39]

Entre 2019, alors que je suis en résidence de création urbaine pour le festival CityLeaks à Cologne, je croise de manière régulière un texte, reproduit d'autocollants en autocollants et que j'ai déjà eu l'occasion de retrouver ces dernières années dans d'autres villes européennes. L'expression anglaise « *Made U Look* » est reproduit sur ces autocollants ou écrite sur les murs, pour elle-même ou accompagnée d'un blaze ☞ **ICO 209**. Cette formule est la devise et la signification de l'acronyme du *crew* de *writers* de Chicago MUL. Cette devise signifie littéralement « t'a fait regarder » — le sujet de qui fait regarder est à la fois « I » [je] l'auteur de l'autocollant et « It » [il] l'autocollant lui-même. Elle sensibilise les passants à la capacité du *writing* à infiltrer

---

37 « La vie de RESTIF se confondra ainsi avec l'acte d'écrire, et ceci dans plusieurs acceptions possibles de cette formulation ». LANSELLE, Rainier. In : *Op. cit.* p. 2.

38 *Ibid*. p. 5.

39 *Ibid*. p. 14.

les infrastructures de la ville et à détourner notre attention à l'endroit des tags des *writers*, c'est-à-dire en fonction de l'apparition et de la circulation virale de leur nom. Persistance rétinienne au cours d'une déambulation, la lecture autoréférentielle de la présence de l'autocollant — vous regardez l'autocollant alors que l'autocollant dit qu'il vous a poussé à le regarder — agit comme une prophétie autoréalisatrice. Les autocollants MUL mettent en évidence la manière dont le *name writing* est à même de marquer les esprits par la contamination ludique de l'environnement des passants, déployant ainsi une mémoire située de la ville et dans la ville.

Alors que le *writing* ne contient pas d'information en soi, le procédé selon lequel les *writers* insèrent leur tags dans les interstices et parasitent les signes réglementés de l'espace public — comme les panneaux de signalisation ou de publicité — informe une utilisation précise et potentielle de l'espace ☞ **ICO 210**. La façon dont le destin du *name writing* se lie à l'architecture agit comme un paratexte dans la ville formelle : un commentaire ouvert à l'interprétation pour ceux qui osent l'envisager au-delà de sa dimension non autorisée comme acte de vandalisme.

En vous faisant regarder entre les deux et au-delà de la fonctionnalité informative des signes dans l'espace urbain, le graffiti devient un **outil visuel*** améliorant notre capacité à regarder la ville. En passant du statut de regardeur à celui d'acteur — du point de vue du piéton à l'expérience du *writer* — le graffiti se révèle être plus qu'un filtre : il agit comme une méthode phénoménologique d'appropriation de l'espace urbain pour les citoyens qui veulent revendiquer en actes leur « **droit à la ville*** ».

L'expérience du processus d'écriture de graffitis développe à la fois des compétences de psychogéographe[40] et de *hacker*[41]. Les praticiens améliorent leur capacité à découvrir les interstices et les angles morts de la ville formelle, en s'attachant à la partie informelle et nomade de celle-ci. Ils deviennent hypersensibles à l'aspect inframince de l'interaction sociale dans l'espace urbain et sont enclins à invoquer le *genius loci*. Et parce qu'ils développent également des outils et des tactiques pour infiltrer les zones grises de la législation urbaine, ils sont capables de concevoir des

---

40 *Infra*, p. 40 : Récit d'expérience I. « Le graffiti comme carte psychogéographique » : vers un champ de recherche international [rencontres].

41 L'artiste Evan ROTH, membre fondateur du GRL et du F.A.T LAB décrit comme un *hack* fondamental et radical l'acte des minorités consistant à détouner la bombe de peinture aérosol et de l'utiliser pour écrire sur les métros et faire circuler leurs œuvres dans les années 1960 à Philadelphie et New York : « *The subway is a system. I watch Style Wars and I think about how they're hacking the city, how they find this system and figure out a way to hack it, spreading their artwork in a huge scale across the city.* » ROTH, Evan. Cité par RUSHMORE, RJ. In : *Viral Art: How the internet has shaped street art and graffiti*. [Édition PDF]. New York : Vandalog, 2013, p. 5. Téléchargeable sur : http://viralart.vandalog.com/read [consulté le 01 février 2019]. ☞ **ICO 211**

modalités spécifiques d'adresse à une audience en dehors des conventions et des habitudes de la culture institutionnelle.

L'accumulation et l'intrication de ces pistes graffitées ont pour le non initié une dimension démesurée et illisible dans sa globalité, qui n'est pas sans rappeler celle de la bibliothèque de Babel imaginée par Jorge Luis BORGES[42]. Si chaque cheminement d'un *writer* donnait lieu à une cartographie, celle-ci devrait être appréciée à l'échelle du territoire afin de pouvoir embrasser la complexité de ses ramifications avec d'autres cheminements. Aborder frontalement la question d'une représentation mentale et cartographique de la ville graffitée revient se condamner au même destin funeste que celui du cartographe espagnol Tomás Mauricio LÓPEZ DE VARGAS MACHUCA ☞ **ICO 212**. Don LÓPEZ, après avoir étudié la géographie et la cartographie, devint le géographe officiel du Royaume d'Espagne :

> Vers la fin du XVIIIe siècle, le roi d'Espagne demande à Don Tomás LÓPEZ de réaliser une grande enquête auprès de toutes les municipalités du royaume afin de pallier l'absence de cartographie du royaume. Il adresse alors une lettre à tous les curés espagnols leur demandant de dessiner une carte de leur paroisse, dans un rayon d'environ quinze kilomètres autour de leur clocher. La majorité de ces hommes d'Église n'ayant reçu aucune éducation cartographique se bornent à décrire leur territoire de façon littéraire. Cependant, cinq cents d'entre eux répondent à la demande et envoient une somme extraordinaire de griffonnages, de schémas, ou de perspectives, sortes de cartes intuitives, comme autant de manières possibles de représenter le territoire. Don Tomás LÓPEZ passa sa vie à tenter de rassembler ces cartes disparates en un seul document et mourut épuisé en 1802.[43]

Avec le *writing* et le tag en particulier, le maillage des cheminements intimes se superpose au territoire. La carte est devenue le territoire et toute autre lecture que celle empirique est rendue impossible. La démarche d'initiation consistant en un passage à l'acte d'écriture sur le mur semble un horizon indépassable pour celui qui souhaiterait comprendre les enjeux psychogéographiques que cache l'entrée dans le *graffiti game* — le jeu du graffiti.

---

42 Dans la nouvelle *La Bibliothèque de Babel* publiée en 1941, BORGES imagine une bibliothèque gigantesque où toutes les salles sont hexagonales et disposées d'une façon identique. La bibliothèque contient tous les livres de quatre cent dix pages possibles, chaque page étant formée de quarante lignes d'environ quatre-vingts caractères. Les livres sont placés sur des étagères qui comprennent toutes le même nombre d'étages et le même nombre de livres. Chaque livre a un nombre identique de pages et de signes tandis que l'alphabet utilisé comprend vingt-deux lettres minuscules et trois caractères de ponctuation. Selon le modèle de BORGES, cette bibliothèque contient tous les livres écrits, passés et futurs, dans l'histoire de l'humanité.

43 In : http://fr.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s_L%C3%B3pez [consulté le 10 mai 2020].

Une fois ce mode d'écriture-lecture enclenché, les tags deviennent des balises permettant de naviguer dans la composante informelle de la ville. Ces balises mouvantes rejouent la propension de la psychogéographie dans les années 1950 à décomposer et recomposer la lecture de la ville architecturée ☞ **ICO 213**.

D'autant que la ville de la fin du XXe siècle est devenue tellement **striée*** par la privatisation des espaces publics et l'avènement des quartiers résidentiels sécurisés qu'il devient quasi impossible de reconduire les expériences de Guy Ernest DEBORD en Europe. L'écrivain Philippe VASSET nous le rappelle lors de son exploration des zones blanches de la carte en 2005 :

> Les scènes les plus bizarres apparaissent lorsqu'on parvient à déjouer les complexes mises en scène des urbanistes. Pour y arriver, la simple déambulation curieuse et opiniâtre (la fameuse dérive des situationnistes) ne suffit plus: les périmètres sont maintenant sécurisés, les surfaces vernies et les portes condamnées. La seule alternative est de se fixer des itinéraires arbitraires qui faussent les points de vue ménagés et taillent à la serpe dans l'agencement harmonieux des constructions.[44]

Suivre les tags permet d'emprunter un de ces itinéraires arbitraires dont parle l'écrivain, pour retrouver avec le parcours du *writer* la dimension aventureuse de l'exploration urbaine. L'artiste Evan ROTH l'a bien compris et c'est ainsi qu'il met en œuvre en 2005 *Graffiti Taxonomy* ☞ **ICO 214**, une indexation par le signe des tags à New York puis Paris. Ce travail, qu'il amorce alors qu'il est membre du GRAFFITI RESEARCH LAB[45], contient les prémisses de l'encodage du *handstyle* des *writers* dans un langage numérique nommé GML pour *Graffiti Markup Langage* ☞ **ICO 215** et permettant de réitérer leurs gestuelles[46]. Il conçoit ainsi des planches imprimées qu'il colle dans la rue indexant les variations calligraphiques de *handstyle* pour les mêmes lettres d'un blaze à un autre, qu'il collecte, indexe et photographie au quotidien. Ce principe donne lieu en 2009 à un site web dédié ☞ **ICO 216** dans le cadre de l'exposition « Né dans la rue[47] » à la Fondation Cartier permettant de faire de la visualisation de données graffitiques et de circuler à travers les cent quatre-vingts tags archivés à Paris entre le 24 et le 28 avril 2009 à travers cent quatre-vingts lettres qui établissent des connexions entre eux et permettent une navigation transversale.

---

44 VASSET, Philippe. *Un Livre Blanc : Récit avec cartes*. Paris : Fayard, 2007, p. 78.

45 Voir : http://www.graffitiresearchlab.com [consulté le 12 juin 2020].

46 Voir : http://fffff.at/gml-week-graffiti-markup-language/ ; http://www.evan-roth.com/archive/graffitianalysis.com/ [consulté le 12 avril 2021].

47 « Né dans la rue – Graffiti ». 07.07.2009–10.01.2010. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris (FR). Commissariat : Leanne SACRAMONE, Thomas DELAMARRE.

Du choix du pseudonyme à la graphie, une foule d'informations s'offrent déjà au passant, pour peu qu'il s'y attarde. ☞ **ICO 217**

> Étant donné : GÉCKO & ASAP, deux tags sur un compteur électrique à Arles.
> Soit : GÉCKO ➜ au marqueur ➜ au contact ➜ des lettres différentes ➜ un tracé géométrique ➜ majuscules ➜ en ***broken handstyle**** ➜ des guillemets ➜ un mot prononcé ➜ avec un accent (sur le « E ») ➜ du Sud de la France ➜ un lézard ➜ local ➜ la farniente ➜ au soleil.
> Soit : ASAP ➜ à l'aérosol ➜ sans contact ➜ une répétition de lettres ➜ un tracé en cursive ➜ en minuscules ➜ en ***oneline**** ➜ un point ➜ une affirmation ➜ un acronyme ➜ en anglais ➜ global ➜ *as soon as possible* [dès que possible] ➜ la productivité ➜ en lumière artificielle.
> On en déduit : GÉCKO & ASAP ➜ deux styles de blazes ➜ deux écoles de style ➜ deux langues ➜ deux individus ➜ deux imaginaires ➜ renvoyant à deux conceptions du monde opposées.

Des liens entre l'appropriation-trace et l'appropriation-présence[48] ressurgissent à travers l'analyse méticuleuse des outils de traçage, du style de la calligraphie, du choix du pseudonyme, etc. qui nous informent de la part intimiste et biographique que revêt le cheminement graffité du *writer*.

C'est de fait l'objet de l'intervention urbaine *Tag Clouds* réalisée entre 2010 et 2106 à Nantes, Rennes, Berlin, Nice, Quimper, Arles, Eindhoven et Lyon ☞ **ICO 218–225** que de venir simuler cette expérience d'extra-lucidité du *writer*

---

48 L'écrivaine, travailleuse sociale et enseignante Sabine VASSART s'intéresse à la manière dont le sentiment du « chez-soi » se manifeste dans l'espace personnel ou urbain. Elle dessine deux modalités d'appropriation de l'espace privilégiées, l'une étant liée à une occupation par le marquage, l'autre par la personnalisation ou pour le dire autrement des appropriations par la trace d'un signe ou par la présence des corps — des signes et présences de soi hors de soi : « S'approprier l'espace renvoie à la notion de territoire et de zone contrôlée ou défendue dans laquelle l'intrus ne peut pénétrer autrement que par la violation. L'exercice de ce contrôle s'exprime à travers l'utilisation d'indices lisibles [...] Le marquage doit s'entendre comme la manière de signer un espace par des inscriptions ou des objets évoquant ainsi une identification psychologique de l'individu à son territoire. [...] la personnalisation quant à elle met l'accent sur l'identité personnelle qui va se refléter à travers diverses modifications ou transformations de l'espace par l'individu. [...] l'appropriation ne concerne pas seulement le marquage ou les signes que l'occupant des lieux appose, mais aussi la façon de les poser ou de les reconnaître. L'appropriation renvoie alors à l'identification du sujet ou du groupe à l'espace, c'est-à-dire à son investissement singulier, à la façon dont il s'en fait un référentiel. Dans cette perspective, ce n'est plus seulement l'espace dans sa conception matérielle qui est approprié par le sujet mais aussi le sens particulier qu'il revêt et les modes de relations à lui. L'occupation d'un espace n'équivaut donc pas au simple remplissage d'un volume mais se traduit par l'expression des émotions et du vécu propre à un individu. L'espace ainsi approprié devient en quelque sorte une extension ou le prolongement de soi, particulièrement dans le cas du chez-soi. » Voir : VASSART, Sabine. « Habiter ». In : *Pensée plurielle*. 2006/2, n° 12, p. 9–19.

sur le plan graffité à échelle de la ville qu'il participe à dessiner avec la communauté de ses pairs.

Tag Clouds est un principe de peinture murale qui consiste à remplacer un ***hall of fame**** de tags, ces calligraphies anonymes de tous ordres présentes sur les murs de la ville, par des transcriptions lisibles et rigoureuses comme celles des nuages de mots-clés présents sur le web dynamique — *tag clouds* en anglais. *Tag Clouds* pointe une analogie entre les tags physiques et les tags virtuels, autant dans leur rapport à l'occurrence, que dans un rapport au balisage d'un cheminement.

La dimension psychogéographique latente, mais non adressée, du tag surgit dans l'opération de transcription. La transposition d'un agglomérat de tags en une constellation de mots-clés révèle sa capacité à infiltrer, transformer, voire produire une unité d'ambiance spécifique — rendue explicite par l'opération qui met à nu la *persona* du *writer* habituellement habillée sous les traits d'une calligraphie singulière.

Sur les murs de *hall of fame* s'accumulent des signatures anonymes : la signature est à la fois l'objet de l'existence et son sujet désincarné. L'identité du *writer* n'est pas tant secrète qu'à la discrétion de la communauté d'intérêts des praticiens du graffiti. Seule la dimension initiatique de la pratique garantit l'intégration à cette communauté et permet de mettre à jour le lien filial entre l'individu et sa *persona* de *writer*. Révélée dans un autre cadre, elle expose la personne civile à assumer la responsabilité pénale de son *alter ego* vandale. La *persona* anonyme du *writer* se construit à mesure qu'il pose son blaze de matière récursive sur diverses surfaces et génère à mesure de son exposition croissante aux regards des passants des spéculations et des projections qui renvoient à une inquiétante étrangeté autant qu'à des psychoses sociétales construites, comme la peur de l'étranger[49]. Alors que la révélation publique de l'identité de l'auteur derrière la *persona* lorsqu'elle survient a l'effet inverse. Elle renvoie à la banalité du statut et de la conformité sociale de l'auteur, à l'opposé du spectre d'interprétations qui sont faites de ses inscriptions. En 2013, l'arrestation du *writer* anglais VAMP[50] *alias* Kristian HOLMES connu pour ses graffitis sur train révèle qu'il est un « simple » père de famille et banquier — ce qui ne manque pas de questionner les médias sur la raison pour laquelle un membre productif de la société peut-il s'adonner à une telle pratique.

---

49 Voir : MILON, Alain. *L'Étranger dans la ville : Du rap au graff*. Paris : P.U.F., 1999, 145 p.

50 Voir : DAILY MAIL REPORTER. « The graffiti artist who looks like an accounts manager… because he is! ». *Daily Mail*. [En ligne]. 13 avril 2013 [consulté le 15 avril 2021]. Disponible sur : http://www.dailymail.co.uk/news/article-2308471/Kristian-Holmes-Accounts-manager-convicted-seven-year-graffiti-spree.html.

Dans le récit rebelle[51] des médias de masse relayé par le cinéma[52], la présence de tags est souvent associée à un imaginaire de violence ☞ **ICO 33**, vectrice du sentiment d'insécurité. Cette association atteste certes de l'influence effective du graffiti sur l'esprit des lieux — ou de la construction sociale d'un stéréotype[53] —, mais associe aussi le tag à une violence, c'est-à-dire assimile ses auteurs à des agresseurs physiques. Seulement, le tag manifeste une co-présence latente et la potentialité d'une et de la rencontre fortuite avec un inconnu parce qu'il est assimilé à un signe de perte de contrôle de l'espace urbain — un contrôle qui serait incarné dans l'absence de signes et traces de présence. Il est pourtant un contre-récit[54] qui amène à le considérer comme le signe d'un territoire vivant et vécu. Dans le contexte de la métropolisation, un espace urbain vivant est un espace travaillé par les appropriations-traces et les appropriations-présences incertaines plutôt qu'éphèmères — entre autres par les tags. Tandis qu'un espace déserté par les traces est avant tout un espace soustrait à l'affect des habitants — ce que

---

51 « Les tags et les médias. Le tag est aussi une réalité sociale construite par les médias. En effet, les représentations du tag renvoient très directement au traitement médiatique de la crise et de la violence urbaine. Dans le discours des journalistes, tags, graffs et culture hip-hop rejoignent et illustrent l'imaginaire des banlieues. Dans la même perspective, les opérations de promotion du graff visant les quartiers les plus défavorisés sont le plus souvent diffusées à grand renfort médiatique et relayées par les journaux locaux. Ce faisant, les tags tendent à devenir l'image symbolique d'une jeunesse marquée par l'exclusion, la délinquance et la galère. » FELONNEAU, Marie-Line. « Marginalité construite et inscription identitaire adolescente ». In : CIVILISE, Anne-Marie (dir.) ; *et al. Patrimoine, tags & graffs dans la ville : Actes des rencontres Renaissance des cités d'Europe*. Bordeaux : CRDP d'Aquitaine, 2004, p. 71.

52 Dans les films, les règlements de comptes entre voyous ont toujours lieu dans un terrain vague dont les murs sont couverts de graffiti. Le point commun entre les deux activités est la situation du lieu, parce qu'il est à l'abri des regards et du tumulte de la société de contrôle. Par exemple, dans *Reservoir Dogs* de Quentin TARANTINO sorti en 1992, un violent interrogatoire a lieu dans une friche dont les graffitis constituent le *decorum*. ☞ **ICO 32** Voir : http://www.graffitifiction.net [consulté le 15 avril 2021].

53 « Les tags et les sociologues. En fait, la plupart des enquêtes sociologiques ont longtemps considéré le tag comme une expression typique des exclus, comme une forme d'inscription sociale particulière d'une jeunesse marquée par la précarisation, l'exclusion territoriale et la relégation. Or, on a vu que le tag est devenu désormais une réalité beaucoup plus large du point de vue du recrutement social des tagueurs. La boucle est bouclée puisque cette image subversive de rebelle est loin de déplaire aux adolescents de nos villes qui s'en saisissent, s'approprient et endossent avec délectation le rôle du personnage toujours aussi fascinant de *bad guy*. » FELONNEAU, Marie-Line. « Marginalité construite et inscription identitaire adolescente ». In : Op. cit. p. 72.

54 Ce récit est en cours d'écriture par les *writers* et les chercheurs qui les accompagnent depuis la naissance de la pratique du *name writing* ; le succès d'estime qui succède au succès populaire de l'art urbain témoigne d'une transformation progressive du regard porté sur le graffiti. Mais dans l'imaginaire collectif, le tag reste la pratique la plus déconsidérée, souvent utilisée comme contre-exemple d'usage des espaces publics. Voir : « Mises en garde : bon graff contre mauvais tag ! » In: MILON, Alain. « Les expressions graffitiques, peau ou cicatrice de la ville ? ». In : CIVILISE, Anne-Marie (dir.) ; *et al. Patrimoine, tags & graffs dans la ville : Actes des rencontres Renaissance des cités d'Europe*. Bordeaux : CRDP d'Aquitaine, 2004, p. 129–130.

l'anthropologue Marc AUGÉ désigne comme les espaces de la surmodernité[55] : des espaces inhabitables. Or c'est plus vraisemblablement l'absence des corps qui génère la peur. Le tag agit comme une présence fantomatique transgressive des conventions sociales et induit un amalgame entre deux régimes d'interactions non consenties, pourtant étrangères l'une à l'autre, mais qui montrent très bien comment la question du sentiment d'insécurité a aussi à voir avec la représentation de la délinquance[56].

Avec *Tag Clouds*, le basculement du mur originellement graffité vers une peinture murale lisible accompagne le passant dans un changement de regard sur le tag par la typographie. L'intervention lui permet d'incarner la vision clairvoyante du *writer* et de pouvoir lire les tags comme les autres signes de la ville. Un glissement s'opère d'une présence indésirable et d'une pollution visuelle vers une tolérance et une assimilation. En effet, il est indéniable que la mise en forme — la mise en ordre — tient de la normalisation graphique, même si elle conserve le pseudonyme du tagueur. En rendant ce pseudonyme lisible aux néophytes alors que sa lecture est adressée de coutume à une communauté d'initiés, la peinture murale traduit une adhésion aux codes de communication visuelle publicitaire ou institutionnelle — ceux qui justement caricaturent les attributs graphiques reconnaissables de ces pratiques spontanées de la ville pour en faire des moyens de marchandisation ou de contrôle supposément à destination des plus jeunes. Par là, mon opération de transcription est altruiste, puisqu'elle adresse et rend compréhensible aux passants ce que les signatures cachent :

> Irréductibles de par leur pauvreté même, les tags résistent à toute interprétation, à toute connotation, et ils ne dénotent rien ni personne non plus : [...], c'est ainsi qu'ils échappent au principe de signification et, en tant que signifiants vides, font irruption dans la sphère des signes pleins de la ville, qu'ils dissolvent par leur seule présence.[57]

Mais elle procède aussi à l'éviction de la part d'altérité identifiable dans le tag. Une fois la calligraphie cryptique et ornementale soustraite, le tag devient un élément décoratif et plus que jamais un signifiant vide, déceptif dans son interprétation. La transformation de tags en mots-clés introduit une contradiction essentielle qui déplace ce signifiant vide du bruit visuel oppositionnel vers le bruit sémantique

---

55 Voir : AUGÉ, Marc. *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Le Seuil, 1992, 160 p.

56 Voir : WIDMER, Éric D. ; LANGUIN, Noëlle ; PATTARONI, Luca ; KELLERHALS, Jean ; ROBERT, Christian-Nils. « Du sentiment d'insécurité aux représentations de la délinquance » In : *Déviance et Société*. 2004/2, vol. 28, p. 141–157.

57 BAUDRILLARD, Jean. « Kool Killer ou l'insurrection par les signes ». In : *L'échange symbolique ou la mort*. Paris : Gallimard, 1976, p. 130.

communicant. Interprété à l'orée de la culture web, ce déplacement est justement à même de faire écho entre la forme cryptique et ses effets latents sur les parcours des citadins. Le tag est à comprendre comme un marqueur de cheminement, comme le mot-clé permet une navigation transversale dans les contenus : il est le marqueur d'une ville augmentée par la pratique quotidienne de ses usagers. Contrairement à une idée répandue selon laquelle, la ville appartient aux tagueurs — le geste interprété comme propriétaire puisque relevant de la signature —, il serait judicieux de reconsidérer que ce sont les tagueurs — et surtout leurs tags — qui appartiennent à la ville. Celui qui est capable de décrypter les tags acquiert une connaissance inouïe de la ville. La ville devient un palais de mémoire en reconfiguration permanente, et avec l'expérience, il est capable de restituer à partir de l'image d'un *hall of fame* de tag l'espace-temps de son développement autant que la succession des tagueurs qui ont vécu ou traversé un territoire.

Si on considère le *name writing graffiti* en tant que processus créatif relevant avant tout d'une pratique sociale et urbaine, alors cette pratique présente un certain nombre de spécificités en terme de mode opératoire et d'interaction qu'il est possible de réinvestir et de prolonger au-delà de son cadre empirique propre. Les logiques d'intervention indépendante (au sens de non autorisée) propres au graffiti non commissionné dans la ville induisent des formes d'initiation et d'action en partage hors institution et hors financement public :
– formation de *crew* ou de collectifs ;
– repérage de ***spots**** à peindre ;
– documentation et archivage des activités d'une scène sur un territoire
– autopublication et autodiffusion (fanzines, magazines, livres et ouvrages collectifs ; blogs, sites web, portails et réseaux de diffusion)
– économies fiduciaires (vol ou recyclage des stocks de peinture ; accueil de writers venus d'autres villes) ou de contrebandes (utilisation de matériel obtenu lors de commandes à des fins de vandalisme)
– réseaux et de communautés d'auteurs et acteurs (organisation de rassemblements officiels ou clandestins comme la ***jam**** de graffiti ; circulation de ville en ville en train avec un Pass interrail).

Le *background* graffiti (culture et expérience soutenue du *writing*) fournit aux artistes une sorte de boîte à outils interactionnelle avec la ville. Ce mélange de savoir-faire et de savoir-être constitue une clé pragmatique pour développer l'intervention urbaine de manière non autorisée et furtive. Dans son ouvrage *La théorie des mèmes : Pourquoi nous nous imitons les uns les autres*[58], la chercheuse Susan BLACKMORE étend la théorie évolutionniste du biologiste et éthologiste britannique Richard

58 BLACKMORE, Susan. *La théorie des mèmes pourquoi nous nous imitons les uns les autres*. Paris : Max Milo, 2006, 415 p.

DAWKINS[59] à la question de l'évolution de la culture. Pour celle-ci, la culture peut être comprise comme un système de mèmes dont les individus sont les réplicateurs :

> Au lieu d'envisager nos idées comme nos propres créations, travaillant pour nous, nous devons les envisager comme des mèmes autonomes et égoïstes, qui n'œuvrent que pour se faire copier. Nous autres humains, en vertu de nos pouvoirs d'imitation, sommes devenus exactement les « hôtes » physiques dont ont besoin les mèmes pour se déplacer. Voilà comment le monde paraît du point de vue du mème.[60]

Elle complète cette théorie en précisant la dimension altruiste[61] des comportements est un facteur d'intensification des phénomènes de réplication et de déplacement des mèmes[62]. À la lumière de sa théorie des mèmes, le graffiti apparaît comme un élément mémétique particulièrement propice à se transformer et à se transmettre parce que les comportements qu'il induit par imitation relèvent déjà d'une pratique altruiste en soi[63].

Si on accepte l'hypothèse selon laquelle les pratiques artistiques urbaines sont mémétiques, alors leur évolution doit mettre en évidence une prédominance de comportement lié à la réplique et au déplacement. Soit une tentative de décrire ce qui se passe quand une pratique de *name writing* se développe : le *writer* s'approprie et transforme un mot au langage qu'il remet en circulation dans un univers de

---

59 Dans le *Gène égoïste* paru en 1976, DAWKINS formule l'idée de mème à partir d'une lecture de la génétique dans laquelle, l'égoïsme du gène correspond au déterminisme de son intérêt, tourné uniquement vers sa propre réplication. L'évolution se joue ensuite au niveau génétique à travers une transmission par hérédité aboutissant à une sélection naturelle entre les êtres vivants entraînant des transformations par mutation, dont seules certaines vont être conservées lors d'un prochain cycle. C'est ce comportement que l'on peut désigner comme mémétique, c'est-à-dire qu'il intervient comme un pouvoir réplicateur qui constitue son essence et sa raison d'être. L'égoïsme du mème est sa capacité tautologique à se transmettre « sans discrimination, sans se soucier qu'ils nous soient utiles, indifférents ou effectivement nuisibles. » In : BLACKMORE, Susan. *Ibid.* p. 38.

60 BLACKMORE, Susan. In : *Ibid.* p. 39.

61 Voir : « XII. Une théorie mémétique de l'altruisme ». BLACKMORE, Susan. In : *Ibid.* p. 245–265.

62 « Nous pouvons de nouveau nous poser notre question de la sélection mémétique : imaginez un monde rempli de mèmes, et bien plus de mèmes que de foyers pour les accueillir Quels mèmes auront plus de chance de trouver un foyer sûr et d'être transmis à nouveau ? Je suggère que parmi les mèmes qui ont du succès, il y a des manières altruistes, coopératives et généreuses de se comporter. [...] La thèse mémétique essentielle est la suivante. Si les gens sont altruistes, ils seront appréciés par les autres puisqu'ils sont appréciés, on les copie ; et puisqu'on les copie, leurs mèmes se propagent bien davantage que les mèmes des gens moins altruistes, y compris les mèmes pour l'altruisme. Cela fournit un mécanisme pour la propagation des comportements altruistes. » BLACKMORE, Susan. In : *Ibid.* p. 255, 257.

63 *Supra*, p. 155 : « Art public ou *independant public art* ou *new public art* ou art public altruiste ? ». In : II. 3. Déplacements terminologiques.

signes ; il s'approprie un outil, la bombe de peinture aérosol, et le détourne de son usage premier ; il s'approprie des surfaces et leur attribue un nouvel usage qui fait fi de leur fonctionnalité en les transformant en support d'expression ; il s'infiltre dans les interstices, déborde les dispositifs de contrôle, exploite les aspérités de l'environnement urbain ; il interpelle les regards pour développer à son endroit une sorte d'économie spéculative de l'attention — ce que BAUDRILLARD appelle une « insurrection par les signes[64] » et qui constitue la dimension subversive du graffiti pour Alain MILON :

> Ces multiples « Défense de », les [*writers*] les ressentent souvent comme des « Défense de parler » auquel le tag répond. Comment dès lors apprécier le travail de ces surligneurs ? Suivre ces surligneurs en fait, non pas à la trace, mais au gré des rencontres. Les surligneurs de la ville sont en fait ceux qui déposent leur marque, ceux qui tracent sur la peau de la ville des signes, ceux qui la façonnent à leur goût, ceux qui tentent de lui faire dire autre chose, tous ceux en fait qui utilisent l'expression graffitique, comme un surligneur de couleur phosphorescente afin d'accentuer les défauts, les excroissances, les particularités de la ville comme pour signaler au passant la singularité de tel endroit. En surlignant la ville, ils la détournent ou plutôt ils la font parler de manière différente.[65]

Et ce rapport à la ville pour le *writer* se reconduit et se transforme à mesure de son expérience : à force de répéter un même geste et un même processus créatif, le voilà qui se pose à lui-même des défis dans l'esprit du ***get up**** et fait évoluer son processus créatif en fonction de son affect, de sa subjectivité et de ses aspirations en friction avec la société de contrôle — serait-ce un déterminisme altruiste de la mémétique ?

Ces registres de pratique et de spécialisation identifiées sont réinvestis dans une continuité du graffiti vers l'intervention urbaine artistique avec une diversité de formes qui dépasse le *writing*, lorsque les *writers* décident de diversifier leurs outils d'inscription pour embrasser l'évolution de leur rapport au monde. Ce faisant, ils s'extraient du cadre codifié de la culture du graffiti, parfois ressenti comme conservateur, et qui s'est imposé au cours d'un lent processus de construction mythologique[66].

---

64 BAUDRILLARD, Jean. « Kool Killer ou l'insurrection par les signes ». In : *L'échange symbolique ou la mort*. Paris : Gallimard, 1976, p. 128-138.

65 MILON, Alain. « Les expressions graffitiques, peau ou cicatrice de la ville ? ». In : CIVILISE, Anne-Marie (dir.) ; *et al. Patrimoine, tags & graffs dans la ville : Actes des rencontres Renaissance des cités d'Europe*. Bordeaux : CRDP d'Aquitaine, 2004, p. 131.

66 Voir : LE SAUX, Joëlle. *Transmission et mythologie dans le graffiti.* Brest : Éditions Peinture, 2015, 48 p.

En ce qui concerne *Tag Clouds*, on peut d'ailleurs identifier d'autres actions réalisées par des artistes qui travaillent ce même rapport de transcription, mais qui n'ont pas reçu la même élection[67] au cours de leur réception *in vivo* ou *in vitro.*

En 2006 à Halle (DE), l'allemand Konrad MÜHE ☞ **ICO 226** recouvre toute la surface d'un *spot* de graffiti toléré en indexant tous les noms des *writers* présents sur le mur.

Cet index des noms rejoue d'ailleurs à l'échelle du mur les pages de garde ☞ **ICO 227** de l'édition *The Faith of Graffiti*[68] où les photographes américain John NAAR et Mervin KURLANDSKY ont transcrit tous les pseudonymes des *writers* de la scène qu'ils ont pu identifier dans un souci de créditer les auteurs anonymes qui apparaissaient dans leur portfolio photographique de l'ouvrage sans lesquels il n'aurait pas raison d'être.

En 2007, l'allemand Anton STEENBOCK ☞ **ICO 228** aborde avec *Squares* le rapport à l'occupation spatiale du tag et transforme un *hall of fame* en un ensemble de formes géométriques semblables à un nuancier de couleurs Pantone dont les références codifiées sont remplacées par les pseudonymes des *writers* afférents.

La même année, le graphiste belge Ismaël BENNANI ☞ **ICO 229** peint à Bruxelles un lettrage *Wild Style* en orange vif et uni dans une typographie bâton à la manière d'une modernisation du lettrage bariolé « Wild Style[69] » peint à New York et utilisé en guise d'affiche pour le film culte du même nom ☞ **ICO 230**.

En 2009, l'artiste colombien Ivan ARGOTE ☞ **ICO 231** efface et reproduit dans une version plus formaliste — *More Formal* — des slogans politiques dans une typographie à empattements.

En 2010, Camille LLOBET ☞ **ICO 232** enregistre plusieures lectures consistant à une transcription méthodique de tous les graffitis — slogans et *name writing* — qu'elle rencontre dans plusieurs villes du monde : Bucarest, Budapest, Buenos Aires, Istanbul, Paris, Santiago, Sarajevo, Thessalonique, Tirana. Sa logorrhée fait prendre conscience que le graffiti est devenu une sorte de langage universel, sinon globalisé. Entre 2013 et 2016 à Nijmegen, le collectif hollandais PINK PONY EXPRESS ☞ **ICO 233**

---

67 La diffusion de la documentation de *Tag Clouds* a eu un succès viral incomparable en regard d'autres interventions artistiques urbaines qui soulèvent la même problématique de transcription du tag. La principale raison de ce succès semble être lié à un biais de lecture qui présente l'intervention comme une opération de pacification du tag. *Supra*, p. 226 : « Écarts de réception entre intervention et documentation ». In : III. 2. Les pratiques artistiques urbaines au cœur de la conversation.

68 KURLANSKY, Mervin ; NAAR, Jon ; MAILER, Norman. *The faith of graffiti*. New York : Praeger publishers, 1974, p. 2–3

69 AHEARN, Charlie (réal.). *Wild Style*. États-Unis : Wild Style, 1982, 82 min.

taille la pierre des murs pour donner à lire une version en caractères antiques des tags transcrits.

Enfin, en 2015, les Allemands Joachim SPURLOSER et Stefan WARTENBERG ☞ **ICO 234** réalisent des performances de lecture de tags relevés sur des places et des rues de Berlin dont la teneur oscille entre des litanies et des poèmes dadaïstes. Les scripts de ces lectures sont rassemblés dans un livre intitulé *Calyba*[70].

Cette dimension mémétique, réplique et déplacement, ne se limite à à la déclinaison et à la transformation de proche en proche d'un répertoire de formel déjà-là, elle opère aussi, à l'endroit du processus de création, du *modus operandi*, de la documentation et du partage de l'action dans la ville.

70 SPURLOSER, Joachim ; WARTENBERG, Stefan. *Calyba*. Gedichte. Berlin : Graffitimuseum ; Possible Books, 2015, 128 p.

III. 2.
Les pratiques artistiques urbaines au cœur de la conversation

Écarts de réception entre intervention et documentation

La publication *Tag Clouds Parable*[71] ☞ **ICO 235** revient sur la diffusion de la documentation des interventions murales de la série *Tag Clouds*. Elle apparaît comme une sorte de parabole du rapport complexe et parfois ambigu que les interventions urbaines tissent avec leur mode de réception de l'espace urbain, où elles sont réalisées, aux espaces de publication de leur documentation, où elles sont diffusées.

Conceptuellement, cette édition s'appuie sur le texte « La meilleure façon de faire de l'art » issu du livre d'artiste *Ingres and Others Parables* de l'artiste américain John BALDESSARI. Paru en 1972, ce livre de vingt-quatre pages au format calendrier à accrocher au mur — broché, s'ouvrant à la verticale, avec sur la page du haut, une photographie en illustration, et sur la page du bas, le texte — propose dix histoires autour des rapports entre l'artiste, sa création et la société. Il peut être envisagé comme une sorte de recueil de contes moraux à destination des jeunes artistes[72]. En ce sens, dans sa forme et dans son sujet, BALDESSARI met l'accent sur la question de la transmission de l'art autant que du désir qui anime celui qui s'y adonne et s'y confronte. Le conte « La meilleure façon de faire de l'art » ☞ **ICO 236** interroge le lecteur sur son rapport à la consommation culturelle et sur ses modalités d'accès aux œuvres :

> Un jeune artiste, dans une école d'art, vouait un véritable culte aux tableaux de CÉZANNE. Il consultait et étudiait tous les livres qu'il pouvait trouver sur le peintre et copiait toutes ses œuvres à partir de leurs reproductions.
> Lors d'une visite dans un musée, il vit pour la première fois une vrai peinture de CÉZANNE. Il la détesta. Elle n'avait rien à voir avec les CÉZANNE qu'il avait pu étudier dans les livres. À partir de ce jour, il fit des peintures de la taille des reproductions des livres qu'il peignait en noir et blanc[73]. Il inscrivait aussi les

---

71 TREMBLIN, Mathieu. *Tag Clouds Parable*. [Édition PDF]. Strasbourg : Éditions Carton-pâte, 2019, 24 p. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/tag-clouds-parable/ [consulté le 18 juin 2020].

72 « *[These stories] were to be moral tales for young artists just out of school and ready to enter the art community. Pitfalls to avoid; tales for the art unwary.* » [Ces histoires devaient être des contes moraux pour de jeunes artistes tout juste sortis de l'école et prêts à entrer dans la communauté artistique. Des pièges à éviter ; des récits pour l'art imprudent.] In : CRANSTON, Meg (éd.) ; OBRIST, Hans-Ulrich (éd.) ; BALDESSARI, John. *More Than You Wanted to Know About John Baldessari: Volume 1*. Zurich : JRP | Ringier, 2013, p. 131.

73 Il est intéressant à ce titre de consulter le travail de l'artiste chinois Chen DANQING ☞ **ICO 237** dont les sujets de peinture consistent en des reproductions photoréalistes à l'huile de pages de livres chinois compilant des reproductions, souvent en noir et blanc, de tableaux classiques occidentaux de toutes les périodes. J'ai réalisé un entretien avec le critique d'art Jean-Charles

légendes et les explications des tableaux comme dans les livres. Il lui arrivait même souvent de n'utiliser que les mots.

Et un jour, il réalisa que très peu de gens se rendaient dans les galeries d'art et les musées, mais qu'en revanche beaucoup de gens, comme lui, regardaient des livres et des magazines et que, comme lui, ils les avaient reçus par la poste.

Moralité : Il est difficile de mettre un tableau dans une boîte aux lettres.[74]

Dans ce conte, la question du rapport de l'art à la vie quotidienne, voire domestique, est mise en bascule avec l'incomplétude de l'expérience de l'œuvre au travers de sa reproduction du point de vue de l'amateur-récepteur. Celui qui ne connaît les œuvres picturales que par leur reproduction sera déstabilisé lorsqu'il les découvrira en détail, c'est-à-dire à leur échelle propre et avec toutes leurs aspérités matérielles : la touche d'un peintre — autant de la peinture que de la toile — que la reproduction sur papier glacé aura lissé. La prégnance de la reproduction technique, à la fois comme vectrice de l'imaginaire de l'artiste, mais aussi comme mode de consommation culturelle en soi instruit un biais cognitif autant dans le rapport à l'original que dans l'idée d'origine. La peinture de CÉZANNE au temps de sa réalisation à la fin du XIXe siècle n'a pas été peinte et conçue pour être montrée autrement que pour elle-même — sa réalisation précède le changement de paradigme de l'œuvre d'art formulé par le philosophe Walter BENJAMIN[75] —, et BALDESSARI imagine une conséquence incongrue mais probable de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art puisque nous connaissons désormais les œuvres par leur reproduction. Et il nous rappelle dans le même temps le déplacement des us et coutumes qui sont liés à l'exposition des œuvres à partir du début du XXe siècle comme souligné par BENJAMIN : « À mesure que les différentes pratiques artistiques s'émancipent du rituel, les occasions deviennent plus nombreuses de les exposer[76] ». Cette exposition des œuvres au regard par le biais de la publication s'autonomise dans le conte, et devient une pratique culturelle en soi, un mode de relation à l'œuvre qui vient recouvrir la rencontre située avec l'original, et qui ouvre à de nouvelles expériences esthétiques où la valeur culturelle n'est plus uniquement celle de l'authenticité, mais aussi celle de l'usage qu'il se plaît à détailler.

AGBOTON-JUMEAU à propos de ce travail : AGBOTON-JUMEAU, Jean-Charles ; TREMBLIN, Mathieu. « Amis sans être voisins ». In : VINCENT+FERIA (dir.) ; collectif. *Ni autochtone ni contemporain*. Paris : Éditions Hallaca, 2016, p. 49–53.

74 BALDESSARI, John. *Ingres and Other Parables*. Londres : Studio International Publications, 1972, p. 13.

75 BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Éditions Allia, 2003, 96 p.

76 *Ibid*. p.29.

C’est aussi une pirouette conceptuelle qui se joue à travers ce texte, puisque BALDESSARI met en perspective la forme et la circulation de son œuvre-livre, comme une réponse à l’œuvre-objet exposée, qui permet à l’artiste de s’émanciper d’un certain nombre de contraintes lorsque le « rituel » dans lequel l’œuvre s’inscrit désormais n’est plus religieux mais symbolique.

À cette dimension s’ajoute celle d’un devenir spectaculaire ou capitaliste dépendant d’une ingénierie culturelle plus large. On retrouve cette mise en crise du statut de l’objet-œuvre en regard de la circulation de l’œuvre-idée facilitée, voire conditionnée par la publication dans d’autres contes comme celui intitulé « Deux artistes[77] » où le statut d’artiste en semble résolument tributaire : « pour être artiste, il faut publier[78] ». La publication dans les livres, les journaux et les magazines — en somme la conversation sociétale autour de l’œuvre — informe l’œuvre autant qu’elle nous informe ; elle est un levier de la reconnaissance qui permet aux gens de « dire qui est artiste et qui ne l’est pas, ce qui est de l’art et ce qui n’en est pas.[79] » En somme, BALDESSARI veut nous signifier à renfort de paraboles qu’à la fin du XXe siècle, sous l’égide de l’art conceptuel : « Pour comprendre le sens d’une chose, il est bon d’en considérer l’usage[80] ». Prospectif (en ceci qu’il s’adresse aux jeunes artistes), l’artiste américain décrit métaphoriquement l’immanquable développement d’un rapport instrumental à l’œuvre d’art, dès lors qu’elle est soustraite à l’espace de conservation intemporel qu’est le musée, et qu’elle vient se confronter à la vie quotidienne.

Ainsi, la reprise que je propose dans *Tag Clouds Parable* emboîte-t-elle le pas du cheminement intellectuel de BALDESSARI sur l’existence de l’œuvre d’art au travers de sa circulation sous forme de reproductions. Celle-ci actualise le conte originel en le déplaçant du côté de l’art urbain. Le propre des pratiques artistiques en milieu urbain au début du XXIe siècle est de circonscrire l’existence matérielle de l’œuvre à un espace-temps situé, tout en informant de son existence *via* la diffusion de sa documentation à une échelle globale et ubiquitaire, souvent *primo* numérique (du site web personnel au blog, de la lettre d’information aux réseaux sociaux), mais aussi *via* des publications sur papier[81] (du fanzine au livre d’artiste, des magazines,

---

77 BALDESSARI, John. « Deux artistes ». Texte reproduit dans : HERRMANN, Gauthier (éd.) ; REYMOND, Fabrice Reymond (éd.) ; VALLOS, Fabien (éd.). *Art conceptuel, une entologie*. Paris : Mix, 2008, p. 96.

78 *Ibid*.

79 *Ibid*.

80 BALDESSARI, John. « Deux artistes ». Texte reproduit dans : HERRMANN, Gauthier (éd.) ; REYMOND, Fabrice Reymond (éd.) ; VALLOS, Fabien (éd.). *Ibid.* p. 96.

81 Gageures d’une certaine perméabilité entre le champ de l’art actuel et celui de l’art urbain en ce qui concerne la diffusion des pratiques, mais aussi révélatrices des modes de médiatisation spécifiques aux œuvres urbaines. Voir : *Supra* p. 126 : « Des années 2000 à aujourd’hui ». In : II. 1.

spécialisés ou non, aux ouvrages collectifs). Le texte raconte de fait une situation fictive qui est la raison d'être de l'édition dans laquelle on le lit, et qui expose certains positionnements et paradoxes autour de « La meilleure façon de documenter l'art urbain » :

> Un jeune artiste en province vouait un véritable culte au tag dans la ville.
> Il consultait et étudiait tous les livres qu'il pouvait trouver sur le graffiti et reproduisait à partir de leur transcription les *halls of fame* de tags qu'il trouvait dans la rue[82].
> Lors d'une visite dans une galerie d'art, il vit pour la première fois une peinture avec des tags sur toile. Il la détesta. Elle n'avait rien à voir avec les graffitis qu'il avait pu observer dans la rue ou dans les livres. À partir de ce jour, il refusa de montrer les photographies de ses interventions urbaines dans des expositions.[83]
> Comme d'autres artistes, il publiait ses œuvres en ligne et dans des livres. Il photocopiait aussi les images de son travail reproduites dans les magazines qu'il découpait et organisait dans un portfolio.[84]
> Et un jour, il réalisa que très peu de gens allaient dans la rue pour voir de l'art urbain parce qu'ils croyaient pouvoir le découvrir dans les galeries d'art et les musées. Mais qu'en revanche d'autres gens, comme lui, regardaient les œuvres dans la ville ou dans les livres et les magazines et que, comme lui, ils les avaient découverts sur le web.[85]
> Moralité : Il est plus facile de mettre une intervention urbaine en ligne ou dans un livre que dans un musée.

Le conte moral originel devient dans *Tag Clouds Parable* le prétexte à une mise en abîme autofictionnelle et autoréalisatrice de par la forme même de la publication.

État du champ de connaissances autour de l'art urbain. J'y détaille la manière dont le champ de l'art urbain a recours à une mise en récit collective ou mutualisée par le biais d'ouvrages rassemblant tantôt des corpus d'artistes, tantôt des corpus d'œuvres urbaines.

82 Cette formulation peut être comprise comme une description du principe de l'intervention urbaine *Tag Clouds*.

83 Cette formulation informe du refus récurrent chez la plupart des artistes urbains du début du XXIe siècle de considérer leur documentation d'intervention urbaine en tant qu'œuvre, puisque son exposition dans un espace d'art viendrait se substituer à la production et à la réalisation d'une nouvelle œuvre dans la ville où elle a lieu.

84 Cette formulation est fictionnelle bien que ce soit l'objet même de l'édition que de rassembler le maximum d'images de documentation d'une même intervention urbaine, souvent demandée pour des publications papier du fait du caractère viral de sa diffusion en ligne.

85 Cette formulation fait le constat de la situation effective quant à la reconnaissance de l'art urbain pratiqué de manière indépendante, et embrasse l'idée selon laquelle la diffusion en autopublication sera toujours plus juste que toute tentative de muséification ou d'assimilation institutionnelle ne considérant pas le désœuvrement comme condition nécessaire de l'art public indépendant.

L'édition, au format magazine, reprend en couverture le principe du conte moral traduit en quatre langues de John BALDESSARI, suivi des éléments évoqués dans celui-ci en lieu et place d'illustration : c'est-à-dire un corpus d'images de documentation de l'intervention urbaine *Tag Clouds « Rue de Gaillon »* réalisée en 2010 reproduites dans divers imprimés (indexés en quatrième de couverture) ☞ **ICO 238**, scannées et réimprimées à l'échelle et à l'emplacement où elles sont imprimées dans leurs supports de diffusion originels, générant ainsi des variations inframinces de qualité, de trame et de colorimétrie.

Les œuvres urbaines comme *Tag Clouds* n'ayant pas d'existence en tant qu'œuvre-objet dans les espaces d'art, la seule manière d'entrer en contact avec elles si — à l'instar de l'amateur de CÉZANNE — on a rarement l'occasion de se déplacer pour les rencontrer en vrai avant leur destruction, c'est d'opérer une veille autour des occurrences matérielles de leurs documentations sous divers types de publications papier. Ici, cette sorte de collecte bibliophile s'étend sur neuf ans et rassemble onze sources différentes choisies parmi une vingtaine recensées et issues de magazines et périodiques spécialisés[86] ou non[87], presse quotidienne ou mensuelle[88], catalogues d'exposition ou de salon[89], ouvrages de veille ou de recherche[90].

---

86 PALGAN, Maxime. « Le Street Art en question ». *Graffiti Art Magazine*. Mai 2014, n° 21, p. 59 ; BIEBER Alain ; LECHNER, Marie. « Hack The City ». *Art das Kunstmagazin*. Décembre 2014, Street Art Artspezial, p. 102 ; SCHMIDT, Florian Alexander (dir.). « Gesucht & Gefunden ». *Agenda design*. 2016, n° 3, p. 6.

87 EBERT, Frederike. « Schreibschrift VS. Antiqua ». *Style and Family Tunes*. Janvier 2011, n° 129, p. 44 ; MELGAR, Silvestre. « Typing Tags ». *Animal*. Automne–hiver 2016, n° 22, p. 22–23 ; KHALIL, Nadine. « One-On-One ». *Canvas Magazine*. Septembre–octobre 2018, vol. 14, issue 5, p. 113.

88 LECHNER, Marie. « Street art et Web en étroite connexion ». *Libération*. 6 septembre 2013, p. IX ; BROVELLI, Olivier. « Le Tag pour les Nuls ». Les Rennais Hors-série. Septembre 2015, Les Murmur(e)s de la Ville, p. 59 ; STADLER, Rainer. « Höhere Ordnung ». *SüdDeutscheZeitung Magazin*. 24 juin 2016, n° 25, p. 22–28.

89 MIGRAINE, Claire (dir.) ; MULLER, Nicolas H. (dir.). *Relatives. Act I – [dekor]*. Nice : Éditions Del'art, 2011, p. 2 ; CORRÉARD, Stéphane (dir.). *56e Salon de Montrouge*. Paris : Particules, 2011, p. 2 ; SERRA, Bérénice (dir.). *Résidence. Programme de résidence infiltrée dans Google Street View*. Paris : Bérénice SERRA, 2018, p. 39.

90 SUTY, Yves (dir.). *Artaq Bookzine*. Angers : Artaq, 2011, p. 206–208 ; VODEB, Oliver (dir.). *Love Conflict Imagination*. Ljubljana : Memefest, 2011, p. 24 ; SCHACTER, Rafael (dir.). *A World Atlas of Street Art and Graffiti*. Londres : Yale University Press, 2013, p. 187 ; SCHACTER, Rafael. *Ornament and Order. Graffiti, Street Art and the Parergon*. Londres : Ashgate, Londres, 2014, p. 110 ; YEOUNJOO, Park (dir.). *Touch Type. Research on Body and Typography*. Seoul : Korea Craft & Design Foundation, 2016, p. 468 ; 2G2L (dir.). *Ex Aequo. Inspiration Book. Autumn Winter 2018–19*. Paris : TexWorld, 2018, p. 47 ; DE BIE, Martin ; SAINT-CLAIR, Jérôme. "Le graffiti à l'ère numérique.Épilogue ou recommencement". *Sur les murs. Histoire(s) de graffitis*. Paris : Éditions du patrimoine, 2018, p. 169 ; PETRY, Michael (dir.). *Word is Art*. Londres : Thames & Hudson, 2018, p. 177.

La reproduction et la diffusion répétée dans des publications imprimées de cette œuvre urbaine en particulier sont liées à sa ***prosécogénie**** — c'est-à-dire, selon le chercheur en études visuelles André GUNTHERT, cette qualité qui suscite de l'attention[91] — manifeste en ligne dans sa diffusion exponentielle et virale. En 2016, suite à la publication d'une sorte d'anthologie de mes interventions *Tag Clouds* réalisées jusqu'alors dans le magazine allemand *SüdDeutscheZeitung Magazin* et partagées sur le site web du journal, un utilisateur du site web communautaire *Reddit*[92] reprend les images, les anonymise[93] en les postant sur la plateforme *Imgur*[94], et les publie dans un signet sous le titre « *Guy paints over graffiti with a more legible font* » [un gars repeint des graffitis avec une typographie plus lisible]. En quelques heures, l'article recueille des dizaines de milliers de vues et près de mille commentaires. La plateforme étant un levier de veille et de diffusion de la culture internet, un effet boule de neige s'enclenche et, en quelques jours, génère des centaines de partages jusqu'à près d'un million de vues.

Du partage de l'utilisateur à celui d'une plateforme, à celui de la plateforme par l'utilisateur, et, rétroactivement, les mécanismes de l'économie de l'attention qui président à la circulation rumorale de l'information dans un régime numérique vont favoriser des contenus susceptibles de générer une réaction de manière

---

91 GUNTHERT, André. « Qu'est-ce que la prosécogénie? ». *L'Atelier des icônes. Carnet de recherches d'André Gunthert (archive)*. [En ligne]. 17 mars 2012 [consulté le 6 août 2020]. Disponible sur : http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2337.

92 321CHEERS. « Guy paints over graffiti with a more legible font. ». *Reddit: The Front Page of the Internet*. [En ligne]. 23 juillet 2016 [consulté le 5 août 2020]. Disponible sur : http://www.reddit.com/r/funny/comments/4u6xyo/guy_paints_over_graffiti_with_a_more_legible_font/?sort=old&limit=500 et http://www.reddit.com/r/mildlyinteresting/comments/4u6xu3/guy_paints_over_graffiti_with_a_more_legible_font/.
« *Reddit* est un site web communautaire américain d'actualités sociales fonctionnant via le partage de signets permettant aux utilisateurs de soumettre leurs liens et de voter pour les liens proposés par les autres utilisateurs. Ainsi, les liens les plus appréciés du moment se trouvent affichés en page d'accueil. » In : *Wikipedia*. [En ligne]. 10 août 2009 [consulté le 8 août 2020]. Disponible sur : http://fr.wikipedia.org/wiki/Reddit.
La série est postée simultanément dans plusieurs catégories sur le forum par le même utilisateur ; la première dans la catégorie « mildly interesting », recueille plus de deux mille cinq cent vues et trois cent soixante-et-un commentaires en quelques heures, tandis que le même article dans la catégorie « funny » génère environ vingt cinq mille vues et huit cent soixante trois commentaires — et que la plateforme *Imgur* qui héberge les images comptabilise deux cent soixant-quinze mille vues environ.

93 Une règle fondamentale du site web communautaire *Reddit* est de ne poster que des contenus dont l'utilisateur est propriétaire. Le partage viral d'un contenu sur la plateforme dont l'utilisateur n'est pas l'auteur passe de fait par une opération d'anonymisation, consistant à une copie et un chargement des images d'un auteur sur un site tiers, puis à leur partage sur un signet de la plateforme en tant qu'images trouvées ou anonymes ; ce qui explique aussi le titrage « A Guy… » [un gars] du signet alors qu'il est évident que l'auteur du billet connaît l'auteur et la source.

94 Voir : http://imgur.com/a/318v5 [consulté le 3 août 2020].

exponentielle. Ce mouvement fait écho à la fonction de divers attracteurs comme « la reconnaissance, la pertinence, le style et la puissance de l'émetteur de l'information[95] » qui participent à la création de valeur — monétisation — des contenus.
C'est aussi la recherche d'efficacité qui fait naître des formats de consommation culturelle numérique quasi instantanés — « piège à clic » — recourant à des mises en forme purement visuelles du contenu et incluant le minimum d'éléments textuels nécessaires à la compréhension. En prenant acte du fait que les images animées mobilisent plus facilement l'attention du lecteur que les formes traditionnelles de publication articulant images et texte, celui induit un temps de consultation nécessairement plus long et une implication plus active du lecteur, ne serait-ce que pour faire défiler le contenu.

La recherche d'efficacité, plus qu'une opération de simplification, consiste aussi à souligner la propension clivante du contenu auprès de l'audience : la polémique, à dessein, étant dans les médias de masse un ressort de communication, va elle aussi motiver le partage, comme le rappelle GUNTHERT :

> « L'attention peut aussi bien être mobilisée par la crainte, l'animosité, l'émotion, le jeu, le partage ou d'autres déterminations psychologiques et sociales des pratiques culturelles et médiatiques. [...] La nouvelle visibilité de l'activité de médiation des usagers observée sur le web montre que les contenus les plus exposés ne sont pas nécessairement les plus désirés.[96] »

Le partage accru de *Tag Clouds* dans le cadre du buzz encourage une polarisation des lectures à plusieurs titres : selon que le lecteur est citadin ou *writer*, selon qu'il ou elle considère la présence de tags dans la ville comme quelque chose de constructif ou de destructif, comme une expression créative ou comme une pollution visuelle.

J'ai archivé les titres des deux cent sept premiers articles en ligne ayant relayé le contenu de la version numérique de l'article de *SüdDeutscheZeitung Magazin* à partir de sa diffusion sur *Reddit* entre le 23 et le 26 juillet 2016. L'ensemble de ces prélèvements donne lieu à *Memetic Poem*[97] [poème mémétique] ☞ **ICO 239**, une sorte de litanie prenant la forme d'un page HTML indexant par ordre de publication les blocs de titrage de chacun des articles, avec des liens cliquables renvoyant à leur source. *Memetic Poem* fait surgir des ramifications entre les divers chemins d'accès

---

95 Au sujet des mécanismes de production de valeur à partir de ressources cognitives dans le champ de la culture numérique, voir : KESSOUS, Emmanuel ; MELLET, Kevin ; ZOUINAR, Moustafa. « L'économie de l'attention. Entre protection des ressources cognitives et extraction de la valeur ». *Sociologie du travail*. 2010, vol. 52, nº 3, p. 359–373.

96 GUNTHERT, André. *Op. cit.*

97 Voir : http://www.demodetouslesjours.eu/memetic-poem [consulté le 3 août 2020]

et de partage que l'on retrouve dans les variations de titrage d'une plateforme à une autre. Ces variations découlent du sourçage progressif opéré à mesure des commentaires par des lecteurs qui connaissent le travail — et qui viennent corriger une anonymisation qui a pourtant permis le partage accru. Je choisis d'arrêter la collecte à partir de la parution du premier entretien autour du buzz que j'accorde à des médias en ligne choisis[98], moment à partir duquel je prends la parole pour proposer un commentaire en réponse à la diffusion incontrôlable des images de documentation de la série d'interventions urbaines et où j'analyse les tenants et les aboutissants de l'effet rumoral sur la réception et le sens de l'intervention *Tag Clouds*.

Ce qui se perd dans la diffusion virale de *Tag Clouds*, c'est la lecture stratifiée et plurielle liée à la complexité contextuelle et expérientielle d'une telle proposition, et qui lui confère une certaine ambivalence. Il n'y a plus de continuité d'état inscrite dans une temporalité quotidienne de circulation, mais une simultanéité inscrite dans le flux de circulation qui nous extrait et annule le rapport au temps et à l'espace : l'image devenue ubiquitaire, et le sourçage, la localisation, la datation et l'auctorialité sont réduits à des « métadonnées » accessoires. Considérer *Tag Clouds* comme une traduction, plutôt que la transcription formelle dont elle relève, c'est méconsidérer que les tags soient déjà *lisibles en l'état*, avant l'intervention ; la photogénie de sa documentation, à l'instar d'un trompe-l'œil, tend à faire croire à un montage photographique consistant en une simple traduction d'une série de gribouillis en messages explicites, qui viendrait dès lors révéler le sens caché derrière chacun des pseudonymes, l'intervention agissant comme le levier de compréhension qui permettrait au néophyte de comprendre ce que la pratique du *name writing* veut dire.

L'intervention se positionne effectivement en interface entre les néophytes et les initiés au *name writing* mais c'est pour mieux dresser un parallèle entre l'espace physique et l'espace numérique[99] et les modes d'arpentage qu'ils induisent. Dans cette perspective, le *writing* peut en soi constituer une toile tissée par l'agencement des manifestations de subjectivités individuelles.

Par-dessus la ville striée, celui-ci égrène le territoire sous forme de tags à l'instar des mots-clés qui permettent une navigation transversale sur le web.
L'avant-après du *hall of fame* de tags vers le nuage de mots-clés peut être saisi hors de son contexte urbain, pour lui-même, et le processus de création tend à s'effacer

---

98 Voir à ce propos l'entretien : GILLESPIE, Katherine ; TREMBLIN, Mathieu. « What Happens When a Six-Year-Old Piece of Street Art Goes Viral? ». *Vice*. [En ligne]. 27 juillet 2016 [consulté le 8 août 2020. Disponible sur : http://www.vice.com/en_us/article/z4qd4e/legible-graffiti-viral-mathieu-tremblin.

99 *Infra*, p. 251 : « De la visite à la notification ». In : III. 2. Les pratiques artistiques urbaines au cœur de la conversation.

derrière le résultat final et à produire une lecture binaire, concurrentielle, plutôt qu'une équivalence entre les deux propositions graphiques. Contrairement à la réception omnisciente que permet la documentation, le nuage de mots-clés succède au *hall of fame* de tags ; il n'est dès lors pas possible *in vivo* d'expérimenter la transformation autrement que comme un passage d'un état à un autre. À moins que vous n'ayez la chance de voir le mur avant et après mon intervention, ce qui est observé est soit un *hall of fame* soit un nuage de mots-clés. Seuls les *writers* qui lisent de manière fluide et indifférente les divers registres de signes présents dans la ville reconnaîtrons la présence antécédente du tag, parce qu'ils ont une connaissance de la scène graffiti locale. *Tag Clouds* permet au passant qui l'observe d'incarner à son corps défendant le point de vue du *writer*, de regarder le paysage urbain à travers les yeux de ce dernier, le temps de l'existence de la peinture murale.

Ce biais de lecture vient aussi renseigner une transformation de nos usages numériques : entre 2010, où l'usage de nuages de mots-clés était omniprésent dans les interfaces dynamiques de gestion de contenus sur le web, et 2016, moment où l'intervention devient virale, le web s'est verticalisé, centralisé et reconfiguré autour des réseaux sociaux ; les blogs et sites web de veille n'étant plus les espaces premiers de diffusion du contenu, mais plutôt des espaces susceptibles de relayer celui généré par les utilisateurs sur les plateformes propriétaires comme *Facebook* ou *Instragram*, et dont l'expérience utilisateur est entièrement tournée vers la captation et le recouvrement de nos habitudes numériques.

La disparition du champ référentiel numérique dans la compréhension de l'intervention induit un biais de lecture que la chercheure en *French Cultural Studies* à la Pennsylvania State University Aurelie MATHERON analyse dans l'article « *Writing on the wall: Mathieu TREMBLIN's "Tag Clouds" and the politics of cultural assimilation* »[100] [Écrire sur les murs : les « Tag Clouds » de Mathieu TREMBLIN et la politique d'assimilation culturelle]. Dans la relecture qu'elle en propose, l'intervention urbaine devient une parabole pour pointer — de manière satirique — la manière dont le champ politique en France — et en particulier les personnalités politiques et les médias de droite — encourage une forme de police pour assimiler culturellement « la culture des banlieues ». Celle-ci sous-entend une construction symbolique et stigmatisante qui associe immigration, violence et pauvreté. La chercheure en science politique Wendy BROWN souligne comment l'idéal républicain de l'universalisme devient le prétexte pour une uniformisation de la figure du citoyen, prétendument neutre, à laquelle chacun est sommé de se conformer — tout écart ou remise en question de cet idéal exposant la personne à des réprimandes. Ce mouvement de fausse tolérance confine à « une économie de l'uniformité [...],

100 MATHERON, Aurelie. « Writing on the wall: Mathieu TREMBLIN's "Tag Clouds" and the politics of cultural assimilation ». *French Cultural Studies*. Novembre 2019, vol. 30, issue 4, p. 317–334.

une forme déguisée de pouvoir qui fait travailler les gens et leur culture à travers "un antagonisme envers l'altérité ainsi que la capacité de normalisation"[101] ». Pour MATHERON, *Tag Clouds* vient créer un va-et-vient entre ce désir d'uniformisation qui ne dit pas son nom, et la volonté délibérée de ne pas s'y conformer en exerçant ce que le philosophe Édouard GLISSANT définit comme le « droit à l'opacité »[102] :

> Le geste d'effacer les tags, aussi problématique qu'il puisse être en termes de « nettoyage » de la culture visuelle des banlieues, fait la satire de la tendance à considérer les tags, et par extension les banlieues, comme illisibles[103]. Ce faisant, l'œuvre accomplit et critique simultanément la politique française d'assimilation culturelle par une économie de l'uniformité qui supprime tout droit à l'opacité. Ainsi, si l'effacement des tags de TREMBLIN semble être un geste vers la transparence, je soutiens que cette transparence devient un véhicule pour rendre visible, ironiquement, l'opacité du tag.[104]

MATHERON vient replacer le sens de l'intervention dans un prisme sociétal plus large en détaillant justement la manière dont le tag et plus largement le *name writing* peuvent être perçus. Ce dernier, qui, véhiculé par le hip-hop, apparaît dans les années 1980 en France, sera à partir du milieu des années 1990 racialisé et associé à l'imaginaire de la banlieue, bien que l'ancrage sociologique de ses praticiens ne corresponde pas au cliché véhiculé par les médias de masse à l'époque. Ce faisant, l'intervention réintroduit une complexité que le partage viral avait fait disparaître et se réactualise dans une perspective dégagée de l'imaginaire numérique en ayant conditionné la forme.

---

101 « *[...] an economy of sameness [...], a disguised form of power that works people and their culture through "an antagonism toward alterity as well as the capacity for normalisation"* » *Ibid*. p. 322.

102 « Pour l'opacité ». In : GLISSANT, Édouard. Poétique de la Relation. Paris: Gallimard, 1990, p. 203-209.

103 Le point aveugle de ce raisonnement tient à la corroboration de l'idée que les tags sont illisibles et que la stylisation est la marque de l'exercice d'un droit à l'opacité. Pourtant, la question de la persitance de la lisibilité d'un tag malgré sa stylisation demeure un critère d'appréciation des compétences et du talent du *writer*. En témoigne ces propos rapportés en 1974 par l'écrivain Norman MAILER dans son texte « The Faith of Graffiti » : « Certains graffitèrent lâchement, timidement, furtivement, nerveusement. "Mon vieux, tu as une écriture de cochon." Telle était la condamnation de leurs pairs. » MAILER, Norman. « La religion des graffitis ». In : KURLANSKY, Mervin ; NAAR, Jon ; MAILER, Norman. *Graffiti de New-York*. Paris : Chêne, 1974, p. 45.

104 « *The gesture of erasing tags, as problematic as it may be in terms of 'cleaning up' banlieue visual culture, satirises the tendency to consider tagging, and by extension banlieues, as illegible. By doing so, the work simultaneously performs and criticises French politics of cultural assimilation through an economy of sameness that removes any right to opacity. Thus if Tremblin's erasure of tags seemingly gestures towards transparency, I would argue that such transparency becomes a vehicle for making visible, ironically, the opacity of tagging.* » MATHERON, Aurelie. *Op. cit*. p. 325.

Diffusion de l'œuvre et standardisation de l'art

La viralité d'un contenu artistique sur Internet est susceptible de produire un biais de lecture en regard de son contexte, tant de réalisation que d'émission. Il est intéressant de pointer en quoi cette viralité peut avoir un effet de standardisation du regard porté sur l'art urbain jusqu'à une redéfinition de ses canons ; s'il semble être évident que les créations dans la ville devraient être expérimentées à l'échelle du corps, force est de constater que cette expérience est plus souvent médiée et appréhendée à l'échelle de la main, à travers un écran, sans réelle mobilité ou mobilisation du corps.

L'artiste espagnole Cristina GARIDO s'intéresse depuis plusieurs années à la manière dont le champ de l'art contemporain s'écrit, se décrit et se met en récit ; comment ses intermédiaires — critiques d'art, galeristes, curateurs en particulier — façonnent le récit autorisé des œuvres et de leurs auteurs au-delà de leur existence matérielle propre, à travers la curation, la médiation et la mise en circulation de celles-ci sous la forme d'images (vue d'exposition) et de textes descriptifs ou prescriptifs (notices et critiques). Ce faisant, elle met en lumière la manière insidieuse et influentielle dont les rouages spectaculaires du capitalisme globalisé appliqué au champ de l'art contemporain produisent une esthétique en soi, autant qu'une standardisation du regard porté sur l'art.

Dans *The (Invisible) Art of Documenting Art*[105], elle s'intéresse au rôle des photographes à l'âge du numérique comme premiers médiateurs des œuvres. On les y retrouve, seuls dans des espaces d'exposition représentés comme désertés. Ils participent de cette manière à produire une iconographie de l'œuvre dont l'esthétique — à renfort de retouches — se devrait d'être concurrentielle. Dans un contexte de consommation compulsive de photographies sur les plateformes sociales numériques, l'image de l'œuvre documentatée se mélange avec les autres registres d'images en circulation et glisse du registre de plan produit (photographie publicitaire) de marchandises vers celui du placement de produits des influenceurs (insertion discrète d'une marchandise dans l'image contre rémunération). Dans la performance *Booth Exhibitions are the Institutions of our Time*[106], elle organise une visite d'une foire d'art contemporain et présente l'espace d'exposition comme une nouvelle forme de musée où les logiques sont renversées.

---

105 Voir : http://cristina-garrido.com/The-Invisible-Art-Of-Documenting-Art [consulté le 3 août 2020].

106 Voir : http://cristina-garrido.com/Booth-Exhibitions-are-the-Institutions-of-our-Time [consulté le 3 août 2020].

L'œuvre devient accessoire au sein d'un nouveau format d'installation artistique globalisé incarné dans par le stand, et les galeristes deviennent les vrais auteurs de ces créations éphémères. Avec *#JWIITMTESDSA? (Just what is it that makes today´s exhibitions so different, so appealing?)*[107], elle développe entre 2011 et 2015 une recherche autour de la question des critères qui favorisent le succès d'une œuvre d'art sur la scène internationale. À partir d'un travail de veille sur les blogs de magazines d'art connus ainsi que sur les sites des galeries et les médias sociaux qui l'amène à rassembler plus de deux mille cinq cent vues d'exposition du monde entier, elle élabore vingt-et-une catégories pour classifier ce corpus qui viennent dessiner des canons commerciaux du marché de l'art globalisé :

> Cela comprend les motifs, les objets, les matériaux et les formes de présentation : « oiseaux », « bouteille », « toiles accrochées directement au mur », « boîtes en carton », « cercles et sphères », « antiquité classique », « objets plissés sur le sol », « ventilateurs », « objets pliés sur le sol », « grilles », « monolithes », « plantes », « formes quadrangulaires au sol », « roches », « tapis », « moniteurs de télévision carrés », « supports avec éléments de suspension », « objets appuyés sur le mur et le sol », « drapeaux verticaux », « avec roues » et « structures en bois »[108].

À la manière d'une série d'**images princeps*** ou de *templates* [modèles] de mèmes diffusés sur le web, GARRIDO en propose une interprétation visuelle à travers un répertoire d'installations rejouant les archétypes qu'elle a identifiés, et transposés en une série d'affiches intitulée *They are these or the may be others*[109] — avec l'usage de la typographie Impact comme indice et signe visuel de la culture Internet, du mème en particulier. ☞ **ICO 240** Puis, elle interroge une trentaine de personnalités du monde de l'art de diverses nationalités (artistes, conservateurs, critiques et historiens de l'art, directeurs de galeries, personnel d'institutions et collectionneurs) sur l'impact et la prédominance de ces récurrences :

> Y a-t-il une véritable démocratisation de l'utilisation des technologies numériques ? Qui contrôle ces dispositifs de légitimation et jusqu'où leur

---

107 Voir : http://cristina-garrido.com/JWIITMTESDSA [consulté le 3 août 2020].

108 « *This includes motifs, objects, materials and forms of presentation: "Birds", 'Bottle', "Canvases hanging directly on the wall", "Cardboard boxes", "Circles and spheres", "Classical antiquity", "Creased things on the floor", "Fans", "Folded things on the floor", "Grids", "Monoliths", "Plants", "Quadrangular shapes on the floor", "Rocks", "Rugs", "Squared TV monitors", "Stands with hanging elements", "Things leaning on the wall and the floor", "Vertical flags", "With wheels" and "Wooden structures".* » In : GARRIDO, Cristina. Notice de l'œuvre *#JWIITMTESDSA? (Just what is it that makes today´s exhibitions so different, so appealing?)*. Voir : http://cristina-garrido.com/JWIITMTESDSA [consulté le 3 août 2020].

109 Voir : http://cristina-garrido.com/They-are-these-or-the-may-be-others [consulté le 3 août 2020].

> influence peut-elle aller ? Quel rôle jouent les différents acteurs du système de l'art dans la prise de ces décisions ?[110]

L'ensemble donne lieu à un montage vidéo entre le défilement par kyrielles de cette banque d'images d'œuvres classées de manière typologique, et à une lecture elliptique par des voix synthétiques des réponses, hypothèses sur les conséquences de la normalisation formelle de la création passée à travers le filtre des usages numériques, dont voici un extrait :

> J'ai l'impression que le monde de l'art est captivé par l'industrie de l'information. [...] L'expérience en direct des œuvres d'art et des expositions a été remplacée par l'information simple, avide et rapide de ce que nous pensons qu'il se passe dans le monde, mais que nous ne connaissons qu'à travers des filtres. Nous les considérons comme des outils d'information et de connaissance, alors qu'ils ne sont que les outils de ceux qui détiennent le pouvoir, du discours hégémonique. [...] Nous parlons d'images d'objets et non des objets eux-mêmes. [...] L'Internet génère une certaine esthétique, mais il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'une esthétique lointaine, une esthétique de l'image elle-même sur l'Internet. [...] La connaissance immédiate et presque systématique de ce qui se passe dans chaque partie du monde, victime de cette standardisation, a entraîné une perte des valeurs singulières de chaque proposition. [...] Utilisés en raison de leur physicalité pour donner de l'espace et de la matérialité aux images immatérielles. [...] La plupart des artistes et des curateurs du monde entier consultent quotidiennement les sites web mentionnés. Et moi aussi. En attendant, nous oublions ce qui se passe réellement. La disparition progressive du folklore et de l'art populaire commence par là. [...] Le monde de l'art contemporain est assez homogène, assez uniforme. L'art global, un terme utilisé à titre d'exemple par Hans BELTING ou Peter WEIBEL, est extrêmement contemporain. Il ne s'intéresse pas tant aux traditions et à l'histoire, aux pratiques locales, *etc.* qu'à la contemporanéité globale.[111]

---

110 « *Is there a real democratization in the use of digital technologies? Who controls these legitimation devices and how far their influence can reach? What role do the various actors of the art system play in making these decisions?* » In : GARRIDO, Cristina. Notice de l'œuvre *#JWIITMTESDSA? (Just what is it that makes today´s exhibitions so different, so appealing?)*. Voir : http://cristina-garrido.com/JWIITMTESDSA [consulé le 3 août 2020].

111 « *I have the feeling that the art world is being captivated by Information Industry. [...] Live experience of artworks and exhibitions has been replaced by the simple, greedy and fast information of what we think is happening in the world, but that we know only through filters. We see these as tools of information and knowledge, when they are only tools of those in power, of the hegemonic discourse. [...] We are talking about images of objects and not about the objects themselves. [...] The Internet generates a certain aesthetic, but we mustn't forget that it is a distant aesthetic; an aesthetic of the image itself on the Internet. [...] The immediate and almost systematic knowledge of what is happening in every part of the world victim of this standardisation, has involved a loss of the unique values of each proposal. [...]*

Plusieurs points instructifs ressortent de cette série de réponses :

– la propriété de l'œuvre à faire image dans le champ de l'art contemporain globalisé, et par là l'image de l'œuvre, semble prévaloir sur son expérience directe et sa matérialité ;

– le recours à l'image de l'œuvre exposée comme *primo* accès à celle-ci induit un rapport distant et désincarné, du visuel plutôt que corporel ;

– la standardisation produite par l'œuvre réduite au rang d'information, plutôt que d'expérience, évince rétroactivement toute forme de singularité, d'ancrage à un contexte ;

– la représentation de l'œuvre dans l'espace n'a pour objet que de pallier à la dématérialisation que l'image de l'œuvre vient produire, comme un effet de réalité ;

– le véhicule médiatique des images d'œuvres est un instrument de discours hégémonique sur l'art au service de ceux qui ont intérêt à contrôler un récit globalisé ;

– le capitalisme globalisé favorise l'existence et le développement d'un art tourné unilatéralement vers l'instantanéité et arraché aux contingences du territoire — dont le canon serait le port franc[112], ces zones franches non soumises au service des douanes, où sont implantés des lieux de stockage des œuvres à la discrétion de leur propriétaire, qui permettent achat, vente et spéculation dans l'opacité financière et législative la plus totale. Devenues abstractions numériques, les œuvres d'art qui sont stockées dans ces espaces en creux sont réduites au rang d'actifs et soustraites à toute existence matérielle, inaccessibles aux corps des amateurs d'art autant qu'à ceux de leurs auteurs, puisque leur valeur d'usage (d'exposition) est effacée au profit de leur valeur d'échange (en tant que capital).
L'art urbain n'échappe pas à cette lecture en ligne qui vient transformer les

---

Used because of their physicality to lend space and materiality to immaterial images. [...] Most of the artists and curators in the world consult the mentioned websites daily. And so do I. Meanwhile, we forget what is really happening. The gradual disappearance of folklore and popular art begins with this. [...] The contemporary art world is quite homogenous, quite uniform. Global Art, a term used for exam- ple by Hans Belting or Peter Weibel, is extremely contemporary. It is not so much interested in traditions and histories, in local practices etc., but in the global contemporariness. » Transcription de la voix off de la vidéo : Critsina GARRIDO. *#JWIITMTESDSA? (Just what is it that makes today´s exhibitions so different, so appealing?)*. 2015. Vidéo HD, couleur, son, 16:9. 24 min 23 s.

112 Voir par exemple : http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/01/29/a-singapour-et-a-geneve-le-business-des-ports-francs_1823968_3246.html [consulté le 15 août 2020]. Voir aussi sur l'utilisation de l'art à des fins de blanchiment d'argent : http://www.cairn.info/revue-securite-globale-2016-3-page-121.htm [consulté le 15 août 2020].

productions dans leur physicalité pour le champ de l'art contemporain globalisé. Cette opération cognitive produit elle aussi des singularités — ou des biais, il va s'agir de le déterminer —, à commencer par le fait que tout le monde n'a pas la possibilité de se déplacer dans le monde pour découvrir les œuvres dans l'espace-temps de leur existence. L'effet de réalité de la présentation en contexte joue pleinement lors de la consultation en ligne, et se manifeste aussi par une mise en images qui transcende le point de vue à échelle humaine : lorsque l'œuvre est documentée en chronophotographie pour donner à voir sur une courte durée de temps l'implantation et ses effets de transformation du lieu investi ; ou lorsqu'elle est capturée par un drone parce que l'œuvre vient discuter directement avec le paysage urbain à une échelle indiscernable à l'échelle du corps. Beaucoup d'artistes considèrent la photogénie de la documentation comme une composante essentielle de leur pratique[113], parfois au détriment de l'expérience physique[114]. Si l'accès à l'art urbain, globalisé, se fait par l'écran, c'est aussi parce que les artistes prennent en considération la nature conversationnelle de ce support de diffusion et la manière dont il peut générer une autre forme d'engagement que celui, physique préalable, qui conditionne l'accès à l'œuvre dans la ville.

L'exemple le plus équivoque, de par son succès populaire mondial, mais aussi marchand, reste celui de l'artiste anglais BANKSY. Steve LAZARIDES qui l'accompagne de 1997 à 2008 en tant que photographe et agent avec sa structure Pictures On Walls semble de cet avis :

> Cette popularité sans précédent de BANKSY [...], LAZARIDES la relie à une révolution technologique sans précédent : Internet. Grâce aux réseaux sociaux, chaque nouvelle œuvre de BANKSY est ainsi immédiatement vue, discutée et copiée par des millions d'internautes. Aucune galerie, aucun musée n'ont cette puissance. Soudain, BANKSY a senti ce pouvoir, avec *Instagram* notamment. À quoi bon passer par les milieux de l'Ancien Monde ?[115]

---

113 On peut citer le muraliste anglais INSA qui réalise ce qu'il désigne comme des « GIF-iti », c'est-à-dire des peintures murales qui par apposition successive de couche de peinture permettent *via* la documentation en chronophotographie, la production de fichiers d'images animées GIF. Voir : http://gif-iti.tumblr.com/ [consulté le 5 août 2020].

114 Le muraliste italien BLU a réalisé un court métrage de « peinture murale animée » intitulé *Muto. A wall-painted animation* en 2008. Chaque nouvelle image consiste en une peinture murale, un recouvrement et un repeint, de sorte qu'à la fin de la réalisation, il ne reste plus sur les murs de Buenos Aires (AR) et Baden (DE) où elle a été réalisée sans commissionnement ni autorisation qu'une seule peinture murale finale, dont l'intérêt ne réside que dans la chaîne de gestes de repeint qui l'a générée, désormais lisible sur les murs comme une macule un bruit visuel. Voir : http://vimeo.com/993998 [consulté le 5 août 2020].

115 BEAUVALLET, JD. « Robin des villes – sur BANKSY ». *AOC*. [En ligne]. 11 mars 2020 [consulté le 12 août 2020]. Disponible sur : http://aoc.media/critique/2020/08/10/robin-des-villes-sur-banksy-2/.

À l'occasion de la sortie d'un livre de photographies de BANKSY en action intitulé *BANKSY Captured*[116], LAZARIDES aborde sa première rencontre avec l'artiste et le décrit comme un « génie [...] politique, cultivé, habité » ayant conscience « que les pochoirs étaient à la base des outils politiques, car il fallait vite écrire son slogan sur les murs avant de s'enfuir ». Il détaille les méthodes de pénétration des institutions muséales et, par là, du marché de l'art qu'il met en place avec l'artiste. Ils misent sur les relais que les médias *mainstream* peuvent donner aux coups d'éclat, tantôt par l'accrochage pirate en plein jour d'œuvres personnelles dans des musées comme le Louvre à Paris en 2004, le New York Metropolitan Museum ou la Tate Britain à Londres en 2005, tantôt par les *success stories* marchandes de ventes spectaculaires lors d'expositions secrètes[117] ou en salles des ventes[118]. Néanmoins, si l'artiste est plébiscité par le grand public, la réception de son œuvre par le champ de l'art contemporain reste plus que mitigée, quand elle n'est pas ramenée au rang de canular, vraisemblablement en ce qu'elle court-circuite les mécanismes de validation et de valorisation du champ. Le critique d'art américain Jerry SALTZ, détracteur de l'artiste depuis de nombreuses années, le réitérait récemment une énième fois sur son compte *Instagram* :

> BANKSY est un caricaturiste politique et illustrateur de presse. Pas la moindre idée de l'art. Les bonnes causes et les bonnes actions n'ont rien a voir avec la réalisation d'un bon art. 90 % des artistes ont de bonnes intentions et se sentent concernés. Et font ce qu'ils peuvent pour rendre le monde meilleur.[119]

---

116 LAZARIDES, Steve. *BANKSY Captured*. Londres : Steve LAZARIDES, 2020, 256 p.

117 En juillet 2003 sur quelques jours, il organise avec la complicité de LAZARIDES « Turf War », sa première exposition monographique majeure au sein d'un hangar à Kingsland Road dans l'est de Londres, loué et aménagé à cet effet. L'exposition déclenche beaucoup de réactions dans la presse britannique et au-delà, notamment à cause des animaux vivants peints qu'elle présente : une vache aux couleurs d'Andy WARHOL, des cochons aux couleurs de la police, des moutons arborant des rayures qui rappellent des uniformes de camp de concentration. Le journal *The New Yorker* décrit l'exposition comme « *a Barnumesque spectacle, staged at a secret location* » [un spectacle digne de BARNUM, organisé dans un endroit secret]. Voir : http://www.newyorker.com/magazine/2007/05/14/banksy-was-here [consulté le 12 août 2020].

118 À l'instar de l'artiste anglais Damien HIRST et de la vente de son œuvre *For the love of God* avec la maison de vente aux enchères Sotheby's en 2008, Steve LAZARIDES se fait passer plusieurs fois pour un acheteur anonyme afin de gonfler artificiellement les enchères sur les œuvres de BANKSY, qui finissent par être achetées par de vrais collectionneurs dix fois le prix de leurs estimations.

119 « *BANKSY is a political cartoonist-illustrator. Not any idea of art. Good causes and actions have NOTHING TO DO WITH making good art. 90% of artists have good intentions and "care". And do what they can to make world better.* » SALTZ, Jerry. *PS. @juliejulieart You keep asking me "Why all the angst about Banksy". Thank you for the question. [...]* In : *Instagram*. [Compte de réseau social]. 29 juillet 2020 [consulté le 4 août 2020]. Disponible sur : http://www.instagram.com/p/CDOvOohJEwW/.

D'un point de vue purement plastique, il est indéniable que l'exigence graphique et créative de l'artiste est assez limitée ; son travail réduit à la réalisation de pochoirs n'a rien d'original — SALTZ est d'une relative mauvaise foi et joue la provocation, puisque les pochoirs qui ont fait la célébrité (et la richesse) de l'artiste ne sont pas non plus les seules formes que ses créations adoptent. Au contraire même, l'iconographie récurrente, la figure malicieuse du rat que l'on trouve à la fin des années 1990 dans les rues de Bristol et de Londres, est elle-même un emprunt assumé à un pochoiriste français des années 1980, BLEK LE RAT[120], qui en avait fait son emblème. Le principe du pochoir va à l'encontre de l'idée même d'originalité — ou tout du moins de singularité —, puisque son usage a pour objet la reproduction sérielle d'un motif. Et la complexité plastique du pochoir en tant que technique est limitée, puisque l'opération de transposition du motif sur carton nécessite un traitement en contraste, à raison d'un pochoir nécessaire par couche de couleur, et où le noir du motif et blanc du support sont transposés en plein et vide dans l'opération de découpe. Cette perte d'informations graphiques induit certes une simplification, mais celle-ci va être compensée par la facilitation de reproduction qu'elle permet sur les murs grâce à la peinture aérosol. La technique du pochoir est mobile et efficace, choisie par de nombreux artistes urbains et activistes politiques car elle permet de répéter avec précision un visuel élaboré au préalable, beaucoup plus vite que d'aucuns ne pourraient le faire à main levée : le pochoir, comme le collage d'affiches, a un ratio entre temps de présence sur site et efficacité de réalisation bien supérieure aux formes de graffiti, au pinceau, au rouleau ou à la peinture aérosol, et minimise de manière conséquente la prise de risques dans le cadre d'une intervention sans autorisation.

Chez BANKSY encore plus que chez d'autres artistes, la technique même du pochoir rend indistinct l'original de la copie, et il en joue à de multiples reprises au cours de sa carrière, renvoyant la question de l'originalité à sa seule autorité, indépendante de toute autre structure appartenant au champ de l'art. Il crée par exemple en 2008 le label « Pest Control[121] » comme outil hégémonique d'authentification et de valorisation de sa production afin de lutter contre les contrefaçons, compte tenu notamment du marché parallèle que génère le prélèvement de ses œuvres dans la ville, et de la facilité avec laquelle des reproductions de ses estampes peuvent être réalisées. En 2013 à New York, il s'amuse des copistes en proposant *via* un marchand ambulant, un ensemble de toiles reprenant ses motifs les plus célèbres[122] ;

---

120 Voir : http://blekleratoriginal.com/fr/ [consulté le 3 août 2020].

121 Voir : http://pestcontroloffice.com/ [consulté le 3 août 2020].
Voir aussi sur la question du contrôle et de la copie des œuvres de l'artiste : http://www.nytimes.com/2020/02/05/arts/design/banksy-legacy.html [consulté le 3 août 2020].

122 Dans le cadre de la résidence autoassignée « Better Out Than In », il s'agit de l'intervention du 13 octobre 2013 décrite sur son compte *Instagram* : « *I set up a stall in the park selling 100 %*

bien entendu, seules quelques-unes d'entre elles sont achetées, dont certaines négociées avec une remise sur le prix de vente. La nature graphique de caricaturiste que lui prête SALTZ trouve une bonne illustration dans le fait même que de nombreux auteurs vont analyser le travail graphique de BANKSY sous l'angle du plagiat. Le journaliste écossais William CRAIG, qui s'est spécialisé dans le suivi de la carrière de l'artiste, relève de cette façon plusieurs coïncidences entre les œuvres de l'artiste et, à juste titre, des dessins de presse du caricaturiste politique canadien Cinders MCLEOD qui travaille de 1997 à 2001 au journal *The Glasgow Herald*[123] à Glasgow — la proximité temporelle et géographique semble un argument irréfutable.

Ayant repris en 2009 une citation qu'il attribue[124] à Pablo PICASSO, *The Bad Artists Imitate, The Good Artists Steal* [les mauvais artistes copient, les bons artistes volent] gravée sur une stèle de marbre ☞ **ICO 242**, où il vient raturer le nom de l'artiste moderniste comme un aveu appropriationniste, BANKSY semble réaliser à plus d'un titre la déclaration prospective du poète Kenneth GOLDSMITH : « Si vous ne produisez pas d'art avec l'intention qu'il soit copié, vous n'êtes pas un artiste fait pour le XXIe siècle.[125] » ☞ **ICO 243** Prolongement de cette caractéristique, la popularité de son travail motive la copie et le détournement dans la ville et sur Internet. Certains artistes dans le monde adoptent le pochoir comme mode d'intervention avec l'engouement que le médium génère, quand d'autres développent des interventions urbaines teintées d'ironie envers les formes de pouvoir et de contrôle et sont ainsi qualifiés de « BANKSY de leur pays d'origine ». Par exemple, SPY[126] en Espagne, « *often called "The Spanish BANKSY"*[127] » lorsqu'il recouvre un mur de caméras de surveillance

---

authentic original signed Banksy canvases. For $60 each. » [J'ai installé un stand dans le parc pour vendre des toiles originales de Banksy, 100% authentiques et signées. Pour 60 $ chacune.]. Voir : http://www.instagram.com/p/fa_ndFq-3W/ [consulté le 4 août 2020]. ☞ **ICO 241**

123 WILLIAMS, Craig. « How Banksy Stole Many of his Ideas from a Former Glasgow Based Political Cartoonist ». *Transmission Glasgow*. [En ligne]. 3 octobre 2019 [consulté le 4 août 2020]. Disponible sur : http://glasgowtransmission.wordpress.com/2019/10/03/how-banksy-stole-many-of-his-ideas-from-a-former-glasgow-based-political-cartoonist/.

124 La citation originelle « *Good Artists Copy, Great Artists Steal* » est attribuée à Pablo PICASSO par l'entrepreneur Steve JOBS dans un entretien publié en 1988 dans le *Sydney Morning Herald* ; selon *Quote Investigator*, un site dédié au sourçage des citations, PICASSO n'est pas l'auteur de la citation. Voir : http://quoteinvestigator.com/2013/03/06/artists-steal/ [consulté le 4 août 2020].

125 « *If you're not making art with the intention of having it copied, you're not really making art for the 21st century.* » GOLDSMITH, Kenneth. *Theory*. Paris : Jean Boîte éditions, p. 6. Ce que GOLDSMITH pointe, c'est que l'opération même de navigation sur Internet fait de vous un « copieur » par défaut. Le navigateur web ne consulte pas les images en ligne, mais les télécharge directement sur votre disque dur dans un dossier « cache », de sorte que vous puissiez consulter le site plus rapidement la fois suivante. La seule manière de ne pas être copié sur Internet, c'est de ne pas mettre de contenu en ligne !

126 voir : http://spy-urbanart.com [consulté le 12 mai 2021].

127 In : SOKOL, Zach. « SPY's "Cameras" Is Less Obnoxious Than Any Street Art By BANKSY ». *Vice*.

factices ☞ **ICO 244** ; ICY & SOT[128] en Iran, réfugiés aux États-Unis, « *dubbed "The BANKSY of Iran"*[129] » connus pour leur série de motifs découpés dans des clôtures de grillage ☞ **ICO 245** ; Paulo CIRIO[130] en Italie, « *Italian "BANKSY"*[131] » lorsqu'il expose dans les rues de New York, Berlin, Paris, et Londres les visages des fonctionnaires responsables de la surveillance de masse mondiale et secrète à laquelle se sont livrés le NSA, la CIA et le FBI, révélés par le lanceur d'alerte Edward SNOWDEN ☞ **ICO 246**. Sur Internet, certains s'amusent aussi de l'approche graphique caricaturiste de BANKSY et de la place prépondérante que les médias et le marché lui accordent en regard d'autres auteurs. Comme d'autres, la piètre complexité de ses motifs et la récurrence des sujets abordés confinent parfois à une signature visuelle, qui n'est pas sans rappeler le style reconnaissable de l'artiste moderne ou l'image de marque d'une entreprise, voire des *templates* de mème, que l'artiste recyclerait à loisir, faisant de son univers un archétype du *street art* globalisé. Une parodie en ligne vient illustrer le faible intérêt de sa production graphique considérée pour elle-même, hors contexte sémantique urbain : le *BANKSY Art Generator* ☞ **ICO 247**. Un internaute, ayant recensé les éléments visuels et thèmes redondants de son vocabulaire plastique et sémantique — et de celui d'autres artistes à succès comme KAWS, qui décline à l'infini un principe identifiable consistant à remplacer par des croix les yeux de toutes les icônes de la *pop culture* —, utilise un programme informatique qui, à chaque chargement de la page, vient produire une description d'une œuvre fictive et potentielle de l'artiste, par jeu de permutations des termes enregistrés dans la base de données :

> Un enfant ensanglanté d'un pays du tiers monde enlève un masque figurant un visage heureux pour révéler ses véritables émotions, avec la déforestation en arrière-plan ; un petit garçon sadique monte dans un char d'assaut, observé par une caméra de sécurité ; un policier en colère tirant avec un fusil des fleurs au lieu de balle, avec une barre de censure quelque part ; Winnie l'Ourson en pleurs

---

[En ligne]. 2 janvier 2014 [consulté le 4 août 2020]. Disponible sur : http://www.vice.com/en_us/article/jpv8gk/spys-cameras-is-more-direct-and-less-obnoxious-than-anything-by-banksy.
Voir : http://spy-urbanart.com/work/cameras/ [consulté le 4 août 2020].

128 Voir : http://icyandsot.com/ [consulté le 12 mai 2021].

129 In : KING, Alex. « ICY and SOT: The exile of Iran's radical street artists ». *Huck*. [En ligne]. 2 octobre 2016 [consulté le 4 août 2020]. Disponible sur : http://www.huckmag.com/art-and-culture/art-2/icy-sot-exile-irans-radical-street-artists/.
Voir : http://icyandsot.com/category/selected-works/public-installations-interventions/#post-18 [consulté le 4 août 2020].

130 Voir : http://paolocirio.net/ [consulté le 12 mai 2021].

131 In : « Italian "BANKSY" exposes 'masterminds of spying' in street art campaign ». *RT*. [En ligne]. 12 juillet 2015 [consulté le 4 août 2020]. Disponible sur : http://www.rt.com/news/273196-italy-artist-nsa-surveillance/.
Voir : http://paolocirio.net/work/hd-stencils/overexposed/ [consulté le 4 août 2020].

> menotté regardant fixement un smartphone avec des yeux vides ; un soldat en pleurs poursuivant un ballon marquant la perte de l'innocence de son enfance, avec une pancarte McDonalds en arrière-plan ; un robot sadique pointant un panneau qui indique que les graffitis sont un crime dans un désert désertique ; Mickey Mouse, les yeux bandés, battu par un Père Noël avec un crâne à la place de la tête, avec une bombe nucléaire explosant en arrière-plan.[132]

La réduction de la créativité de BANKSY à une figure de mème algorithmique interroge : la reconnaissance populaire de l'artiste est-elle liée à ses œuvres urbaines même et à son sens de la mise en scène de son travail dans des expositions-événements[133] ? Ou alors est-ce ce rapport au monde de l'art qu'il prétend tourner en dérision à travers son succès marchand, lorsque, par exemple, il procède en 2018 à l'auto-destruction télécommandée d'une de ses lithographies *Girl with Balloon* à Sotheby's Londres devant une audience d'enchérisseurs médusée, alors que retentit le coup de marteau du commissaire-priseur qui vient acter la vente au prix faramineux d'un million deux cent mille dollars ?

Peut-être est-ce son pseudonymat qui fait office d'attracteur étrange. L'anonymat de l'artiste est avant tout un principe de liberté puisqu'il lui permet d'intervenir dans la ville sans être chargé pénalement de ses actions — dont la plupart restent considérées par les autorités anglaises comme des formes d'infraction et de dégradation du fait de la législation au Royaume–Uni, calquée sur le modèle de la tolérance zéro américaine. Mais il relève aussi d'une stratégie de communication, puisqu'il permet d'écrire intégralement le récit de vie d'une *persona* et lui confère, en fonction de ses actions une qualité surhumaine et mystérieuse, à l'instar d'un

---

132 « *Bloody child from a third world country taking off a mask with a happy face on it to reveal their true emotions underneath with deforestation occurring in the background; Sadistic little boy riding in tank being watched by a security camera; Angry police officer shooting a gun that actually shoots flowers instead of bullets with a censor bar someplace; Crying Winnie the Pooh in handcuffs staring with vacant eyes at a smartphone; Crying soldier chasing balloon marking the loss of childhood innocence with McDonalds sign in the background; Sadistic robot pointing at a sign that says that graffiti is a crime in a desolate wasteland; Blindfolded Mickey Mouse being beaten by Santa Claus with a skull for a head with a nuclear bomb exploding in the background.* » HILL, Matt *alias* 6M6. « Banksy Art Generator ». *Generator Land*. [En ligne]. Depuis 2018 [consulté le 4 août 2020]. Disponible sur : http://www.generatorland.com/usergenerator.aspx?id=10989. Ce générateur reprend le principe d'un précédent modèle intitulé *What the Fuck is my Street Art Strategy* daté de 2010 et partagé par RJ RUSHMORE et Alain BIEBER sur leurs blogs. Voir : https://web.archive.org/web/20100815084840/http://art-fag.com/ [consulté le 10 juin 2022]. Il est aujourd'hui disparu : sans désir de maintenance extérieur à celui de leurs auteurs, les sites sur le web sont voués à l'obsolescence programmée et à la disparition, à l'instar des graffitis et autres œuvres d'art urbain.

133 On peut citer l'exposition autoproduite « Dismaland » implantée en 2015 dans une station balnéaire abandonnée à côté de Bristol qui prend la forme d'un parc d'anti-attractions et dans lequel on retrouve cinquante-huit installations, avec des artistes invités comme l'anglais Damien HIRST ou l'Américaine Jenny HOLZER.

justicier masqué ou d'une figure mythique, qui, par ricochets, cristallise l'attention de celles et ceux qui s'y intéressent — un secret n'existant que pour être révélé — à l'instar d'une énigme à résoudre ou d'une légende urbaine. Qu'en est-il alors de la qualité artistique intrinsèque du travail de BANKSY ? Une indication nous est donnée par son détracteur Jerry SALTZ. En 2013 à New York, BANKSY organise une résidence autoassignée et autoproduite intitulée « Better Out Than In », dont SLATZ analyse les trente-et-une œuvres sur ses comptes de réseaux sociaux au jour le jour[134]. Il se rend notamment sur place le 21 octobre pour observer en situation une des interventions au pochoir surnommée « *A kid with a hammer* » [un enfant avec un marteau] représentant en silhouette noire un enfant avec un marteau qui s'apprête à cogner sur une colonne humide devenue par analogie formelle une mailloche foraine. Face à la foule rassemblée autour de la peinture pour la prendre en photo, il se livre à une critique impromptue et enthousiaste ☞ **ICO 248** adressée aux badauds, se concluant sur une révélation :

> En tant qu'artiste, Banksy est un penseur répétitif ; voyez un de ses trucs, et vous les avez basiquement tous vus. [...] Ce à quoi BANKSY excelle, cependant, c'est à générer des réactions publiques démesurées. [...] J'ai soudain compris ce dont relève cette réaction à BANKSY : c'est de prendre part à la réaction à un BANKSY. C'est un événement communautaire qui se multiplie, amical, une façon de parler aux étrangers et de partager un morceau de New York. C'est suffisamment anti-établissement, anticapitaliste et anti-monde de l'art pour ajouter un frisson de rébellion libertaire et de « ça vient de la rue ». Non, je ne suis pas un fan — et ce matin, j'ai adoré faire de la critique d'art en public, [...], discuter avec tout le monde, essayer et ne pas réussir à convaincre les amateurs que l'art de BANKSY est un réalisme politique conventionnel et ne se rapproche en rien de la raclée incendiaire formelle ou psychologique de l'artiste Kara WALKER, par exemple.[135]

---

134 Ces critiques sont ensuite compilées par le magazine *Vulture*. Voir : SALTZ, Jerry. « Jerry SALTZ Ranks Banksy's New York City (So-Called) Artistic Works ». *Vulture*. [En ligne]. 31 octobre 2013 [consulté le 3 août 2020]. Disponible sur : http://www.vulture.com/2013/10/saltz-ranking-banksys-nyc-pieces.html.

135 « *[...] as an artist, Banksy is a repetitive thinker; see one of his things, and you've basically seen them all. [...] What Banksy is great at, however, is generating wild amounts of public reaction. [...] I suddenly got what the reaction to BANKSY is about: It's being part of the reaction to a BANKSY. It's a multiplying communal occasion, friendly, a way to talk to strangers and share a piece of New York. It's anti-Establishment, anti-capitalist, and anti-art-world enough to add a frisson of libertarian rebellion and take-it-to-the-street cred. No, I'm not a fan — and this morning, I loved doing art criticism in public, [...] arguing with everyone, trying and failing to convince onlookers that BANKSY's art is conventional political realism and doesn't pack anywhere near the formal or psychological incendiary wallop of, say, the artist Kara WALKER.* » SALTZ, Jerry. « Watch Jerry SALTZ Hold an Impromptu Art Class at Banksy's Latest ». *Vulture*. [En ligne]. 21 octobre 2013 [consulté le 6 août 2020]. Disponible sur : http://www.vulture.com/2013/10/jerry-saltz-banksy-seminar.html.

SALTZ réalise le basculement qui s'opère avec les usages numériques de la culture comme distinction — dont il incarne, qu'il le veuille ou non, le gardien en tant que critique d'art reconnu — vers la culture du partage[136]. L'intérêt du travail de l'artiste de Bristol réside dans sa prise en considération des potentielles modalités de réception et de circulation de celui-ci, à l'instar d'un *media artist*, mais aussi dans le fait de jouer de cette attention pour produire un métarécit à partir de la situation d'implantation. L'expérience de réception dans la ville ou sur Internet fait partie intégrante de l'œuvre, à comprendre comme un embrayeur de conversation, en ce qu'elle vient modifier ou même créer une situation — ce qui résonne comme un truisme. Quel intérêt y aurait-il à réaliser des actions artistiques non autorisées dans la ville, plutôt que dans l'espace neutralisé du *white cube*, si l'intention était de les donner à voir pour elles-mêmes comme des œuvres d'art autonomes ? Dans quelle mesure leurs significations pourraient-elles échapper à la complexité du contexte urbain préexistant dans lequel elles sont inextricablement intriquées ? Si l'artiste urbain agit de manière indépendante, son œuvre est on ne peut plus interdépendante des conditions de sa mise en œuvre et de son implantation, et toute configuration rencontrée et non anticipée lors de sa mise en œuvre va influer sur la forme finale — sa plastique, son implantation, sa compréhension. Ce qui est *in fine* à voir ne peut être considéré que comme l'aboutissement d'un processus, qui conserve les stigmates des aléas survenus. Le récit autorisé des œuvres urbaines s'écrit collectivement, dans la mesure où il échappe et dépasse toujours le geste de son auteur originel.

Au sein de la série d'interventions non autorisées qu'il réalise pendant la résidence « Better Out Than In », une peinture murale est remarquable pour cet écart significatif entre l'intérêt créatif quelconque du motif réalisé et la manière dont sa revendication-diffusion en ligne sur le site de l'artiste influe sur la situation de réception *in vivo*. Le 10 octobre 2013 dans East New York, la onzième intervention surnommée « *Beaver with Downed No Parking Sign in East New York*[137] » [castor avec panneau de stationnement interdit dans l'est de New York] ☞ **ICO 249** relève du collage contextuel entre un motif peint, le castor, et un ready-made situationnel, un panneau signalétique scié à sa base et tombé au sol. L'image diffusée par l'artiste sur son site ne présente que le motif, mais un autre récit relayé par les médias circule sur les réseaux sociaux :

136 Voir : GUNTHERT, André. « La culture du partage ou la revanche des foules ». *L'Image Partagée. La photographie numérique*. Paris : Textuel, 2015, p. 95–108.

137 Voir : http://www.instagram.com/p/fSrISzK-1n/ [consulté le 4 août 2020]. ☞ **ICO 55**

> Les touristes sont venus voir l'œuvre d'art, mais ont été consternés de découvrir qu'un groupe d'hommes avait décidé de la recouvrir de sacs poubelles et de carton. Les hommes se sont alors placés devant l'œuvre et ont insisté pour que les gens leur versent une rémunération afin de prendre des photos.[138]

Les spéculations vont bon train, à savoir si la situation ne serait pas elle-même mise en scène par l'artiste. Quoi qu'il en soit, cette « captation » par des anonymes ☞ **ICO 250** est un effet retors de la marchandisation de son travail dans les salles de vente, qui vient monétiser l'attention dont le travail de l'artiste est l'objet — plutôt que l'œuvre-objet même[139]. Le chercheur André GUNTHERT exemplifie cette propriété de captation d'attention en choisissant justement l'image d'une œuvre urbaine de BANKSY pour illustrer son chapitre « Pourquoi la conversation l'emportera. Les reconfigurations de l'information[140] » sur la question de l'image partagée. BANKSY a peint un chaton avec un nœud rose se léchant la patte sur un reste de mur au milieu des ruines de la ville bombardée de Biet Hanoun située dans la bande de Gaza ☞ **ICO 251**. Interrogé par un habitant qui lui demande « ce que cela veut dire ? », l'artiste répond : « Je voulais mettre en lumière la destruction de Gaza en publiant des photos sur mon site. Mais sur Internet, les gens ne regardent que les images de chatons[141] ». Comme le sage montre la Lune et l'idiot regarde le doigt, BANKSY nous informe qu'il ne faut par regarder son travail graphique pour lui-même, mais comme une image en situation. Son travail tient du registre de l'appropriationnisme, du détournement ou de la satire. Il est pensé pour s'inscrire dans un réseau de signes lui préexistant : un contexte urbain avec lequel il va résonner, ou un contexte purement informationnel. L'image de son travail diffusée en ligne, que ce soit par les médias de masse ou sur les réseaux sociaux opère à la manière d'un dessin de presse : elle est un commentaire qui s'articule avec le contenu

---

138 « *Tourists came to view the artwork but were dismayed to discover that a group of men had decided to cover it with garbage bags and cardboard. The men then stood in front of it and insisted that people pay them a fee in order to take pictures.* » ALEXANDER, Lee. « New York Residents Capitalize on Banksy Art ». *Yahoo! News*. [En ligne]. 13 octobre 2013 [consulté le 4 août 2020]. Disponible sur : http://news.yahoo.com/video/york-residents-capitalize-banksy-art-090727092.html.

139 Les murs sur lesquels les œuvres urbaines de BANKSY sont réalisées sont de manière récurrente découpés et prélevés pour être revendus ; ce commerce parallèle a fait l'objet d'un documentaire : PROSERPIO, Marco (réal.). *The Man Who Stole Banksy*. Italie : Sterven Pictures, Rai Cinema, 2018, 93 min.

140 GUNTHERT, André. « Pourquoi la conversation l'emportera. Les reconfigurations de l'information ». *L'Image Partagée. La photographie numérique*. Paris : Textuel, 2015, p. 127–132.

141 « *A local man came up and said "Please — what does this mean?" Banksy writes in the kitten's caption. "I explained I wanted to highlight the destruction in Gaza by posting photos on my website —but on the internet people only look at pictures of kittens.* » BANKSY rapporté par : LANDSBAUM, Claire. « BANKSY's Gaza Kitten Is Shaming Your Internet Habits ». *Vulture*. [En ligne]. 26 février 2015 [consulté le 12 août 2020]. Disponible sur : http://www.vulture.com/2015/02/new-banksy-video-features-cute-gaza-kitten.html.

qui l'environne. Originellement publiée comme point de départ d'un billet du carnet de recherche en ligne[142] du chercheur, GUNTHERT se fend d'un commentaire équivoque qui fait écho à celui de BANKSY en situation :

> Avec l'usage du mobile, le chaton (à ne pas confondre avec le *lolcat*, soit le détournement d'une photo de chat assortie d'une légende comique) représente l'un des principaux emblèmes du caractère néfaste de la nouvelle culture favorisée par Internet. Le peu d'importance supposé du contenu contrastant avec sa diffusion soutenue, il symbolise un comble de la vacuité et de l'insignifiance dans le nouvel univers qu'impose une économie de l'attention globalisée et non hiérarchisée.[143]

Le chercheur vient confirmer et détailler l'intention de l'artiste : tant la conscience que la réception globalisée de sa documentation font partie intégrante de cette intention. Elle devient l'enjeu de sa compréhension. Ce n'est pas un hasard si la prégnance et le développement des usages numériques à une échelle globale concordent avec le succès populaire de l'art urbain à travers le partage viral de sa documentation. Avec l'avènement des médias et réseaux sociaux, la conversation est devenue le mode privilégié de circulation de l'information :

> Dans un univers calibré par la consultation gratuite et le comptage des clics, tous les moyens sont bons pour attiser la curiosité. [...] De manière plus élaborée, un nouveau journalisme a développé des formes de traitement de l'information attractives, comme le classement thématique illustré, le diaporama commenté ou l'infographie.[144]

Dans cette nouvelle donne concurrentielle de l'attention, le travail de l'artiste urbain autant que son positionnement concernant la diffusion de celui-ci, semblent des leviers particulièrement adaptés à l'univers de *infotainment*[145], et au déplacement des modes de production de l'information vers les usagers, comme coproducteurs :

---

142 GUNTHERT, André. « Les chats, internet et les équilibres ponctués ». *L'image sociale. Le carnet de recherches d'André GUNTHERT*. [EN ligne]. 1 mars 2015 [consulté le 10 août 2020]. Disponible sur : http://imagesociale.fr/1128.

143 *Ibid*.

144 GUNTHERT, André. « Pourquoi la conversation l'emportera. Les reconfigurations de l'information ». *Ibid*. p. 129.

145 Contraction de « information » et « *entertainment* » [divertissement]. André GUNTHERT explique : « L'*infotainment* n'est pas une invention récente : au contraire, le divertissement a toujours été partie prenante du journalisme, entendu comme offre d'information au sens plus large. Ce à quoi on assiste avec Internet n'est pas la fin du journalisme, mais l'essor de ses formes alternatives, celles qui se tenaient jusque-là en lisière de la légitimité ». In : « Pourquoi la conversation l'emportera. Les reconfigurations de l'information ». *Ibid*. p. 129.

> La conversation est un espace de formation du jugement par la confrontation des avis. [...] Dans la descendance du web interactif, les réseaux sociaux se sont construit non seulement comme des espaces propices à l'échange, mais comme des machines à entretenir et à récompenser la conversation. En favorisant l'une des compétences les plus fondamentales de la vie en société, ils sont devenus des outils irremplaçables de la médiasphère. [...] l'interaction n'est pas un problème de dispositif technique, mais un changement d'énonciation. [...] la dynamique conversationnelle suppose de faire une *place à l'autre*. [...] De la conversation naît la participation à l'événement. [146]

Dans cette médiasphère décentralisée, la conversation a permis d'unifier des registres d'énonciation autrefois séparés. Elle égalise les ressources des professionnels et les contenus personnels partagés sur les plateformes sociales pour renverser les rapports de pouvoir et de hiérarchie, de sorte que la recommandation d'un contenu par un tiers précède votre propre consultation. Ce faisant, sur un même plan informationnel, les échanges interpersonnels deviennent les moteurs de l'information.

Le caractère conversationnel des œuvres urbaines de BANKSY est-il propre à celles-ci ou est-il la conséquence des usages numériques ? Il va s'agir maintenant de voir comment il se manifeste avec d'autres pratiques d'art urbain.

---

146 *Ibid*. p. 131.

De la visite à la notification

Dans son ouvrage *Circumnavigations*[147], le sociologue Stéphane HUGON prend comme point de départ le vocabulaire utilisé par les internautes pour décrire leur rapport à l'utilisation du web — navigation, hébergement, adresse, site, visite — pour dérouler les effets de « l'expérience du voyage sur Internet » ☞ **ICO 252** à travers des récits d'expérience des utilisateurs avec qui il s'est entretenu au cours de son enquête. Il en déduit que « l'espace virtuel n'est que mouvement, mutation, changement. Toutes les relations sociales en ligne baignent dans un imaginaire de la métamorphose.[148] »
Au sein de cet espace mouvant, l'expérience de voyage immobile est informée culturellement par une généalogie de pratiques artistiques de marche, d'exploration, de déambulation dont la plus influente demeure la dérive de l'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. C'est d'ailleurs pour cela que le concept de sérendipité est une notion clé de la navigation sur le web avant l'avènement des contenus dynamiques et des bases de données au milieu des années 2000, en ce qu'il vient pointer l'importance de la rencontre fortuite dans le processus cognitif valable autant dans un cadre expérimental que quotidien, physique que numérique.

> La mobilité dont il est question ici, qu'elle s'exprime par le voyage, la navigation, la flânerie, la promenade, voire la divagation dans la rêverie, est une forme de déplacement réel ou imaginaire, qui permet à celui qui en est l'auteur, ou le bénéficiaire, de profiter du déplacement en soi, pour ce qu'il procure dans son acte, et non pas dans la promesse de l'état ou du lieu de destination. Cet imaginaire déambulatoire, transhumant [...] erratique et vagabond a alimenté un très riche imaginaire, qui ne se limite pas [...] au déplacement physique. Il faut le mettre en relation avec les formes de construction qui intègrent les notions de jeu, de hasard, mais aussi avec les expressions de narrations hypertextuelles, des imaginaires labyrinthiques, les réseaux et rhizomes de toutes sortes, que l'on retrouve dans les espaces de convivialité électronique, mais également dans les expériences d'écriture collectives — réelles ou virtuelles.[149]

Suivant l'analyse de HUGON, l'attrait accru et populaire pour les formes d'art urbain à partir des années 2000 peut s'expliquer entre autres par l'emboitement des deux expériences de déambulations urbaine et numérique. Dans la ville au cours

---

147 HUGON, Stéphane. *Circumnavigations. L'imaginaire du voyage dans l'expérience Internet*. Paris : CNRS, 2010, 266 p.

148 *Ibid*. p. X.

149 *Ibid*. p. X.

de leurs trajets, les passants sont interpelés par des formes de créations urbaines virales et interstitielles ☞ **ICO 253** — graffiti, autocollant, affiche, détournement signalétique, sculptures spontanées, *etc*. — qu'ils vont retrouver en ligne sous forme de documentation, avec les mêmes effets de dissémination, durant leur dérive de page web en page web en tant qu'internautes.

Internet permet alors d'entretenir un désir de découvrir l'œuvre urbaine dans son contexte et de se projeter dans cette expérience potentielle. Elle nous apparaît évidente parce qu'elle est habituelle ; on appréhende déjà les œuvres urbaines lorsque l'on se déplace dans la ville et que l'on est *away form keyboard* [loin du clavier] — déconnecté.

Avant que les *smartphones* et l'Internet ubiquitaire ne viennent redistribuer la donne en termes de perméabilité d'expérience du physique au numérique au début des années 2010, il y a eu une sorte de continuité entre les différents niveaux d'expérience, directe ou par procuration, qui s'est instruite par le déplacement et a facilité l'assimilation des formes d'art urbain comme composante intégrante du paysage urbain et de sa version jumelle représentée sur le web. Dans ce contexte où l'environnement était en permanente reconfiguration, on peut même subodorer que les retrouvailles répétées et persistantes de ces formes dans les flux ont pu constituer un fil rassurant, leur conférant une dimension familière au sein de leur expérience à mesure des années.

En suivant le fil de la pensée de la philosophe Anne CAUQUELIN, on peut trouver des réponses à la manière dont la culture numérique influe sur notre perception du paysage urbain. Dans un premier ouvrage paru en 1989 intitulé *L'invention du paysage*[150], elle introduit le paysage comme un dispositif perceptif. Il apparaît comme une projection parce qu'il suppose implicitement l'absence de médiation entre la nature et le découpage auquel notre cerveau se livre ; le paysage est accompli parce que son artificialité en tant que construction humaine est tue. Dans le second *Le site et le paysage*[151] paru en 2002, elle s'intéresse à ce que la popularisation de l'usage d'Internet induit sur la perception du paysage quand les sites que l'on fréquente tous les jours se dématérialisent par le truchement des interfaces. Elle formule l'idée selon laquelle il y a une tentative de « naturalisation » de la technique dont l'objet est de faire en sorte que le passage de l'espace physique à l'espace numérique soit le plus fluide possible. Le paysage en fond d'écran est dans cette lecture l'allégorie parfaite ☞ **ICO 254** de cette transposition du paysage comme cadre non adressé et soi-disant naturel vers l'interface numérique.

---

150 CAUQUELIN, Anne. *L'Invention du paysage*. Paris, PUF, 2000, 180 p.

151 CAUQUELIN, Anne. *Le site et le paysage*. Paris, PUF, 2002, 194 p.

Ce principe du cadre des usages invisibilisés du numérique devenu un nouveau dispositif pour appréhender notre environnement corrobore complètement la teneur de notre expérience de voyage en ligne immobile et pourtant si immersif.

Internet est certes un processus qui intègre la somme de toutes les données et tous les usages des internautes, mais il a aussi une matérialité. Son imaginaire infiltre notre quotidien autant qu'il infiltre l'espace urbain à renfort d'infrastructures, de serveurs et de câbles et de boitiers relais. Cette interpénétration des espaces numériques et des espaces physiques demeure impossible à cartographier[152] parce que la carte mentale d'Internet et le territoire souterrain de son infrastructure se sont superposés et sont devenus un « milieu » où les outils numériques sont comme des extensions prothétiques de nos sens et de notre mémoire vive.

Cette interpolation du paysage urbain par la culture numérique trouve une traduction dans ce que l'artiste américaine Marisa OLSON[153] désigne comme un art « post-internet », tout d'abord à propos de son propre travail puis en théorisant la notion à partir de 2008 avec les artistes Gene MCHUGH et Artie VIERKANT afin de faire une distinction d'avec le *net art* (entendu comme l'art sur Internet) : « À l'époque, il y avait une séparation plus importante entre le fait d'être en ligne et hors ligne. [...] Je voulais décrire comment internet commençait à s'infiltrer dans tous les aspects de la vie via le Wi-Fi, les smartphones et les réseaux sociaux, et comment il devenait nécessaire de dépasser cette distinction[154] ». Le *net artist* et chercheur, membre fondateur du site web collectif précurseur *Incident.net*, Gregory CHATONSKY[155] actualise cette définition en 2015 à l'heure post-réseaux sociaux et post-*smartphone* où le numérique est devenu invisible tellement il est omniprésent ☞ **ICO 255** :

> Post-internet signifie la globalisation du numérique et l'ouverture de l'œuvre d'art à ce processus. Être « après » c'est se placer à l'endroit où la rupture a déjà eu lieu. La victoire du numérique est sa disparition, [...] l'ordinateur est partout, son esthétique est omniprésente et elle devient par là même, de façon

152 Dans le roman de fiction *Carte muette* de Philippe VASSET, un concours international est lancé, dont l'objet est de cartographier d'Internet. Le lecteur suit à travers des fragments de textes issus de divers supports de télécommunication le récit elliptique d'une équipe qui essaie de faire se rencontrer la « carte et le territoire » (cet arc narratif emboîte le pas à la réflexion des philosophes Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI autour de la cartographie introduite dans leur texte « Rhizome » paru en 1976). Voir : VASSET, Philippe. *Carte muette*. Paris : Fayard, 2004, 126 p.

153 Voir : http://www.marisaolson.art/ [consulté le 12 mai 2021].

154 LUQUET-GAD, Ingrid ; OLSON, Marisa. « Internet est mort, vive le Post-internet ». In : *Les Inrocks*. [En ligne]. 22 avril 2015 [consulté le 12 mars 2016]. Disponible sur : http://www.lesinrocks.com/2015/04/22/arts/internet-est-mort-vive-le-post-internet-11743219/.

155 Voir : http://chatonsky.net/ [consulté le 12 mai 2021].

> paradoxale, inapparente, un bruit de fond constant et sourd. L'œuvre peut nous rendre sensible à ce grondement existentiel par tous les moyens dont l'art dispose.[156]

Un glissement s'opère du vécu vers le vu, mais aussi du visualisé vers le vécu, car si l'information n'apparait immédiatement pas au regard, elle est présente, latente, potentielle à porter de pouce ; il y a une porosité et des allers-retours permanents entre perceptions et usages.

Dans un texte publié en ligne en 2002 intitulé « Esthétique par défaut. La beauté parfum vanille[157] », l'artiste Étienne CLIQUET utilise l'expression « esthétique par défaut » pour désigner ce rapport de tension avec l'interface. Sa réflexion a pour objet de décrire les conséquences du recours à la technologie pour accéder à l'art. Son texte s'appuie sur son expérience au sein d'un collectif en réseau débutée sur le web en 1999 et qui a pour particularité le refus de l'interface du site Internet — l'usage d'une page de garde en HTML — *teleferique.org* :

> Par un acte d'abandon, l'interface par défaut laisse la machine se représenter elle-même et produire ainsi ses propres codes culturels (figuration de la mémoire, du temps, de la hiérarchie) *a contrario* d'un graphisme dicté par le souci d'image de marque. [...] cette absence de choix est motivée par le refus de communication visuelle comme seul moyen d'existence de l'art sur Internet et dans une société de réseaux.[158]

Il met en contrepoint le *ready-made* de Marcel DUCHAMP et une esthétique par défaut qui existe en dehors du champ de l'art comme le pur produit de la technologie : « choisir un objet comme acte artistique comme une absence de faire » contre « faire un serveur avec des paramètres par défaut comme une absence de choix ». Et de conclure que cette absence de choix est en elle-même une posture politique qui existe en dehors de la technologie ; une attitude qui tourne le dos à certaines conceptions :

> Un site génère des relations inter-humaines parce que le web est collectif mais l'esthétique par défaut concerne la constance du rapport entre les humains et les appareils. Nous sommes tournés ensemble vers l'appareil plutôt que tournés les uns vers les autres. Nous regardons tous dans la même direction, vers un

---

156 CHATONSKY, Gregory. « Dilution ». In : *Blog de recherche Flux*. [En ligne]. 26 mars 2015 [consulté le 10 mars 2018]. Disponible sur : http://chatonsky.net/flux/?p=4792.

157 CLIQUET, Étienne. « Esthétique par défaut. La beauté parfum vanille » [2002]. In: MÉLINE, Béatrice (éd.). *Hypertexte*. Octobre 2010, no 3, p. 112–125.

158 *Ibid.* p. 115.

> serveur. Chacun de nos corps est penché sur un écran. Mais ça ne veut pas dire asservi par les ordinateurs. Pensez à la position d'un groupe de manifestants faisant face ensemble à un appareil d'état [...]. Nous tournons le dos aux interfaces et faisons face aux programmes. Personne n'a le choix ou non des appareils.[159]

Cette infiltration des outils numériques dans nos usages jusqu'à leur recouvrement total se traduit désormais, entre autres, par l'usage de pictogrammes, de typographies et autres éléments graphiques prélevés dans les interfaces et les applications numériques. Ces artefacts graphiques sont monnaie courante dans notre quotidien, reproduits dans la communication publicitaire ou vernaculaire ☞ **ICO 256–257** : les codes de l'esthétique par défaut, devenue dominante, imposent un nouveau paradigme visuel.

En 2012, l'artiste anglais James BRIDLE[160] introduit le terme *new aesthetic*[161] qu'il déploie visuellement à travers une collection sur un compte Tumblr[162] dédié qui compte plus de mille contributions de textes et d'images trouvées et collectées en ligne. BRIDLE décrit cette notion comme un « objet théorique » et un « concept partageable » dont le principe est « l'irruption du numérique dans le physique [...] Cette éruption était inévitable. Elle est en cours depuis une génération[163] » :

Cette nouvelle esthétique, c'est la transposition d'une conscience artistique post-internet à l'ensemble de la société. En somme, c'est un pendant de l'esthétique par défaut — *computer based* — qui se déplace vers un vocabulaire plastique inconscient, une absence de choix et de contrôle sur l'environnement visuel qui nous entoure — *cultural based*.

---

159 *Ibid.* p. 124–125.

160 Voir : http://jamesbridle.com/ [consulté le 12 mai 2021].

161 Voir : BRIDLE, James. « The New Aesthetic ». In : *James Bridle*. [En ligne]. 2011 [consulté le 15 avril 2021]. Disponible sur : http://jamesbridle.com/works/the-new-aesthetic ; CONTRERAS-KOTERBAY, Scott ; MIROCHA, Łukasz. *The New Aesthetic and Art: Constellations of the Postdigital*. [Édition PDF]Amsterdam : Institute of Network Cultures, 280 p. Téléchargeable sur : http://networkcultures.org/blog/publication/the-new-aesthetic-and-art-constellations-of-the-postdigital/ [consulté le 15 avril 2021].

162 Voir : http://new-aesthetic.tumblr.com/ [consulté le 15 avril 2021].

163 « *The New Aesthetic concerns itself with "an eruption of the digital into the physical." That eruption was inevitable. It's been going on for a generation.* » BRIDLE, James. 2012. In : http://www.wired.com/2012/04/an-essay-on-the-new-aesthetic/ [consulté le 15 avril 2021].

Ces signes de la *new aesthetic* prennent encore une autre ampleur lorsqu'ils sont recontextualisés par les artistes urbains[164]. L'artiste allemand Aram BARTHOLL[165] ☞ **ICO 258** installe des puces géantes avec armature bois ou métal à l'échelle du territoire reprises de Google Maps ; l'italien Paolo CIRIO ☞ **ICO 259** insère dans la ville à échelle humaine des affiches de personnes capturées à leur insu (dont le visage est flouté pour qu'ils ne soient pas reconnaissables) par la Google Car comme des fantômes numériques hantant Google Street View ; l'australien LUSH[166] ☞ **ICO 260** reproduit des mèmes Internet dans l'espace urbain ; *etc*.

Ces gestes révèlent aussi d'un basculement de nos voyages en ligne de la visite à la notification, nous n'allons plus chercher l'information sur le web jusqu'à nous perdre, c'est elle qui vient nous traque et qui se signale à nous. Dans l'intervention urbaine, ce basculement se manifeste par une consommation culturelle exponentiellement supérieure en quantité et en qualité d'œuvres urbaines documentées que d'œuvres urbaines rencontrées sur les lieux de leur réalisation. La diffusion des traces est aussi devenue un réflexe de survie face à une coercicion grandissante des espaces publics et à la privatisation de leur maintenance consubstantielle du déploiement dans la ville de plus en plus lisible d'un capitalisme de surveillance[167].

La centralisation des réseaux sociaux aux mains des GAFAM (Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft) a pour conséquence une polarisation et une individualisation algorithmique des contenus proposés par ces structures privées-publiques qui laissent peu de place à la découverte et au hasard. Un même phénomène du même ordre se produit avec la gentrification des quartiers populaires dans les métropoles d'Europe qui repousse les pratiques les plus singulières en marge des villes. Tandis que les façades sont recouvertes de fresques commissionnées par des festivals, le néo-muralisme devient l'offre prédominante et renvoie l'art public indépendant au registre de la défiance et du désordre.

En témoigne les résultats du sondage *via* Google Form préliminaire à la peinture murale *Street Art Evaluation* ☞ **ICO 261–262** que j'ai réalisé dans le cadre du Muro festival à Lisbonne en 2016 :

---

164 Voir : http://hyperallergic.com/53662/new-aesthetic-street-art-jilly-ballistic/ [consulté le 15 mars 2020].

165 Voir : http://arambartholl.com/ [consulté le 12 mai 2021].

166 Voir : http://www.instagram.com/lushsux/ [consulté le 12 mai 2021].

167 Voir : ZUBOFF, Shoshana. *L'Âge du capitalisme de surveillance*. Paris : Zulma, 864 p.

Quel est le meilleur endroit pour voir de l'art urbain ?
3,2 % une galerie
0 % un magazine
9,5 % Internet
82,5 % la rue
11,1% sans avis

Qui a le droit de conserver ou d'effacer une œuvre urbaine ?
4,8 % le curateur si le mur est privé
33,3 % l'auteur si le mur est privé
28,6 % le propriétaire si le mur est privé
4,8 % le curateur si le mur est public
25,4 % l'auteur si le mur est public
22,2 % la municipalité si le mur est public
46 % les citoyens si le mur est public
23,8 % sans avis

De quoi une œuvre urbaine commissionnée est-elle le nom ?
25,4 % un geste poétique nécessaire
22,2 % une réponse colorée au gris déprimant
31,7 % une colonisation culturelle
30,2 % une réponse visuelle à des questions sociales
28,6 % un outil de gentrification
11,1 % sans avis

Dans une société gouvernée par les nombres[168], *Street Art Evaluation* apparait comme une critique des enjeux culturels et politiques inhérents aux festivals de muralisme à l'échelle de la ville ménagée à partir du point de vue de récepteurs anonymes. Le résultat du sondage, comme son exposition au regard sous forme de peinture murale à l'échelle d'une façade, soulève un paradoxe[169] : les personnes consultées affirment que la rue est le meilleur endroit pour voir de l'art urbain. Ce qui semble être une évidence ne l'est peut-être pas tant que cela puisque les festivals d'art privilégient pour la plupart des interventions picturales monumentales dont la photogénie réside dans l'effet d'échelle et de dialogue avec la ville (en tant qu'entité) qui se révèle lors de la diffusion en ligne de leur documentation.

---

168 Voir : SUPIOT, Alain. *La Gouvernance par les nombres*. Paris : Fayard, 2015, 512 p.

169 La troisième question du sondage est celle reproduite sur le mur à Lisbonne. Elle porte sur le sens à donner aux œuvres urbaines commissionnées et en particulier au néo-muralisme. Javier ABARCA déroule cette réflexion dans son article « From street art to murals: what have we lost? ». In : *SAUC – Street Art and Urban Creativity*. 2016, vol. 2, n° 2, p. 60–67.
La seconde question est l'objet de la partie IV. *Infra*, p. 291 ; p. 329 : IV. 1. *Buff* : transformations à l'œuvre ; IV. 2. L'œuvre urbaine comme espace de négociation.

Du « devenir même » au « devenir mème »

Au début du XXIe siècle, économie financière et économie de l'attention se recoupent et produisent des biais de la lecture du champ de l'art contemporain, comme de celui de l'art urbain, dans la continuité des années 1990, où le capitalisme induit une réponse artistique donnant lieu à la prépondérance d'une forme « d'art de vitrine », autrement dit, un art qui joue de la collusion entre industrie du luxe et arts visuels. L'artiste italienne Vanessa BEECROFT se veut critique avec ses performances rassemblant des dizaines de mannequins statiques et hautaines à l'image d'une armée de femmes[170] se saisissant des injonctions et représentations imposées à leur corps pour les retourner contre leur opresseur (patriarcat et capitalisme ensemble) ☞ **ICO 263** ; tandis que l'artiste américain Jeff KOONS s'affirme plus cynique comme le porte-étendard de cette tendance capitaliste, visant à entretenir « l'exploitation des masses », tel qu'il se met en scène à l'occasion d'une série de photographies autopromotionnelles publiés dans des revues spécialisées sur l'art contemporain ☞ **ICO 264**. En 2000, la sociologue Nathalie HEINICH énonce de cette façon ce qu'elle appelle le nouveau paradigme de « l'art contemporain » — un « genre d'art[171] » qui serait né à la suite de la modernité, ou comme une réduction de l'ensemble du monde de l'art actuel à son récit institutionnel[172]. On passe à côté de l'œuvre si on se limite à une lecture de sa nature au détriment de son usage. Par exemple, en ce qui concerne l'art religieux, on ne peut pas analyser correctement un retable sans avoir connaissance du contexte auquel il se rattache. Sa part discursive est liée à son mode de production ; elle est lisible dans sa composition qui vient aussi représenter

---

170 Dans l'article « Critic's Notebook; Standing and Staring, Yet Aiming for Empowerment » publié en 1998 dans le *New York Times*, la journaliste Roberta SMITH fait le récit de son expérience et de la réception controversée de la performance *Show* de l'artiste présentée au Guggenheim Museum à laquelle elle a assistée : « *Ms. BEECROFT calls them an "army" that empowers women and refers to her instructions to them as "rules." She also claims indifference to the presence of men in the audience. "Men?" Ms. Beecroft said during the performance. "They can look. I don't mind." She said, with a bit of youthful arrogance, that the true beauty of women has never been reflected in art or fashion, implying that she aims for greater accuracy by presenting the real thing in this highly artificialized, structured form.* » [Mme BEECROFT les appelle une "armée" qui donne du pouvoir aux femmes et qualifie de "règles" les instructions qu'elle leur donne. Elle se dit également indifférente à la présence des hommes dans le public. "Des hommes ?" déclare Mme BEECROFT pendant la performance. "Ils peuvent regarder. Ça ne me dérange pas". Elle dit, avec une certaine arrogance de jeunesse, que la vraie beauté des femmes n'a jamais été reflétée dans l'art ou la mode, ce qui implique qu'elle vise une plus grande précision en présentant la réalité sous cette forme très artificielle et structurée.]. In : SMITH, Roberta. « Critic's Notebook; Standing and Staring, Yet Aiming for Empowerment ». New York Times. [En ligne]. 6 mai 1998 [consulté le 20 août 2020]. http://www.nytimes.com/1998/05/06/arts/critic-s-notebook-standing-and-staring-yet-aiming-for-empowerment.html.

171 HEINICH, Nathalie. *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*. Paris : Éditions de l'Échoppe, 2000, 30 p.

172 HEINICH, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Paris : Gallimard, 2014, 373 p.

des rapports de pouvoirs non adressés au néophyte. Son analyse dénote d'une totale méconnaissance du terrain, sinon d'une réduction délibérée de la complexité du monde de l'art à ses dérives les plus financiarisées qui relèvent plus d'un ensemble d'écosystèmes à diverses échelles. Néanmoins, ses observations s'appuient justement sur les artistes les plus exposés médiatiquement, aussi parce qu'ils jouent le jeu du spectacle et de la spéculation marchande globalisée, comme s'ils pouvaient d'une quelconque manière être représentatifs du foisonnement de dynamiques créatives et structurelles qui animent les territoires. Une poignée d'artistes jouissent ou profitent du marché globalisé tout en revendiquant une posture provocatrice ou une critique institutionnelle. L'artiste américain Jeff KOONS par exemple, mentionné par la sociologue dans son argumentaire comme l'un des plus connus et partagés dans les réseaux sociaux ou les médias de masse, incarne aussi l'un des plus implantés financièrement sur la marché de l'art. Si la notion de paradigme est mise en lumière en regard du champ de l'art contemporain, on peut néamoins reconnaître le caractère dominant de sa connivence avec le marché.

Dans la monographie éponyme *CAP. Crew Against People*[173] consacrée au crew de graffiti tchèque CAP[174] ☞ **ICO 265**, rassemblant notamment BLEZ et MOSD, des writers influentiels en Europe dans les années 2010 pour leur style « anti-graffiti[175] » très proche d'une peinture entre la figuration libre et l'art brut, l'artiste et curateur tchèque Václav MAGID[176] articule sa réflexion sur l'émergence du *name writing* aux États-Unis et sa diffusion mondiale autour de la fin de la modernité. Pour l'auteur, le *name writing graffiti* est le contrepoint des mouvements de révolte qui égrènent les années 1960. Une sous-culture repliée sur soi et sur un rapport au local, qui succède au foisonnement de contre-cultures ambitionnant la transformation du monde de manière gloable. Dans sa perspective, le *writing* (qu'il désigne de manière générale

---

173 BLEZ, *et al. CAP. Crew Against People*. Prague : Bigg Boss, 2007, 250 p.

174 Voir : http://crewagainstpeople.org/ [consulté le 24 août 2020].

175 Comme le sous-entend l'acronyme « CAP » de leur collectif même, « *Crew Against People* » [équipe contre les gens], leur positionnement artistique se définit à rebours de l'existant : « *The position voiced by CAP is paradoxical for graffiti. CAP's pieces in this light can best be described as anti-graffiti, or as graffiti that contains its own self-critique. As was the case with the Dada movement, which declared itself anti-art but could only function as such in the context of art, the approach of CAP is an attempt at the negation of graffiti that only makes sense within this particular discipline. It isn't about breaking beyond the limits of graffiti, but rather an effort to establish new critical lines in the field.* » [La position exprimée par le CAP est paradoxale pour le champ du graffiti. Les pièces du CAP peuvent être décrites dans cette optique comme anti-graffiti, ou comme des graffitis qui contiennent leur propre autocritique. Comme ce fut le cas avec le mouvement DADA, qui se déclarait antiart mais ne pouvait fonctionner comme tel que dans le contexte de l'art, l'approche du CAP est une tentative de négation du graffiti qui n'a de sens que dans le cadre de cette discipline particulière. Il ne s'agit pas de dépasser les limites du graffiti, mais plutôt d'un effort pour établir de nouvelles lignes critiques dans ce domaine.] MAGID, Václav. In : BLEZ, *et al. CAP. Crew Against People*. *Ibid*. p. 22–23.

176 Voir : http://www.vaclavmagid.com [consulté le 24 août 2020].

par « graffiti » dans son texte), est une exemplification de la post-modernité, entendue comme la fin des grands récits critiques de l'ordre mondial et symptomatique de la victoire du libéralisme où :

> « L'homme post-moderne n'a plus envie de participer à un projet d'envergure pour changer le monde. Cette tâche est laissée à l'initiative de la croissance économique ; le mieux que l'on puisse faire, c'est de se faire connaître dans un domaine particulier. Le graffiti est une activité qui endommage la propriété privée ou publique et, en tant que tel, est un ennemi de l'ordre capitaliste. Mais ce serait une erreur de l'interpréter pour cette raison comme une manifestation de révolte. Les graffitis ne sont pas une forme de critique des rapports de propriété ou même une représentation d'une attitude alternative ; au contraire, ils sont une démonstration de la simple présence. [...]. Le graffiti n'est pas une critique (c'est-à-dire moderne), mais une réaction conservatrice à l'ordre capitaliste. Il n'aspire pas à remettre en cause les valeurs prédominantes, mais représente des valeurs beaucoup plus profondes et primitives. Sa psychologie est celle de la bande, de la famille ou de la tribu. Le graffiti est caractérisé par des attributs de société archaïque tels que la loyauté envers l'équipe, le quartier ou la ville à laquelle on appartient, la compétition et l'agonisme, l'attention et le soin apportés à l'histoire collective, préservée sous la forme d'une narration quasi-mythique [...], le culte de valeurs véritables et authentiques, un rapport de hiérarchie soigneusement entretenue, l'expression du respect aux figures d'autorités et l'humiliation des débutants. Cet ordre archaïque et patriarcal se manifeste également dans la composition essentiellement masculine de la scène du graffiti, avec des effets connexes tels que le sexisme et l'homophobie.[177] »

L'idée défendue par MAGID est que ce qui sépare les contre-cultures des sous-cultures correspond à la dépolitisation des praticiens en regard de leur pratique ;

---

177 « *Post-modern man is no longer interested in taking part in any whole-scale project to change the world. This task is left to the self-motion of economic growth; the most any individual could do is to gain fame in a certain particular domain. Graffiti is an activity that damages private or public property, and as such is an enemy of the capitalist order. But it would be a mistake to interpret it for that reason as a manifestation of revolt. Graffiti isn't some form of criticism against property relations or even a representation of an alternative attitude; instead, it is a demonstration of bare presence. [...] Graffiti isn't critical (i.e. modern), but a conservative reaction to the capitalist order. It doesn't aspire to challenge predominant values, but represents values that are much deeper and more primitive. Its psychology is that of the gang, family, or tribe. Typical in graffiti are attributes of archaic society such as loyalty to the crew, the quarter or city, the competitive battle, meticulous care for history preserved in the form of quasi-mythical narration [...], the cult of old-school and real values, a carefully maintained hierarchy, expressions of respect for authorities and the slashing of toys. The archaic and patriarchal order is also manifest in the mainly masculine composition of the graffiti scene, with attendant effects such as sexism and homophobia.* » MAGID, Václav. *Op. cit*. p. 13–14.

c'est-à-dire un renoncement à transformer le monde dans son entièreté pour lui préférer des logiques d'existence microcommunautaires qui vont, pour se maintenir, s'accommoder du capitalisme si elles ne parviennent pas à s'en départir[178].

Les pratiques créatives urbaines que sont le *writing*, le skateboard, l'*urbex* ou les *free parties*, ont en elles-mêmes un caractère politique qui s'exprime dans leur existence, à la fois en présence et friction avec les espaces-temps urbains qu'elles investissent parce qu'elles viennent bousculer les modes d'organisation et de contrôle de la ville. Cette dépolitisation de la pensée en actes, contre l'action politique au corps défendant de ceux qui la font, favorise une perméabilité accrue et une certaine forme de vassalité avec la société de consommation. Ces sous-cultures, caractéristiques d'une atomisation des formes collectives historiques, ne cherchent pas à aller à l'encontre du système qui les oppresse, en le renversant ou en le transformant ; elles se bornent à « être contre le système » — cette « essence contre » devenant le prétexte, autosuffisant, de leur mise en œuvre plutôt que le point de départ d'une structuration pour la lutte. Elles existent par et pour elles-même. Celles-ci sont omniprésentes dans les traces qu'elles laissent à dessein ou non, quitte à s'accommoder des logiques de marchandisation qui leur sont étrangères pour survivre et se diffuser — des logiques contradictoires de par la procuration consumériste qu'elles favorisent au détriment de l'expérience initiatique et *Do It Yourself*.

Si la perspective que Václav MAGID propose semble pour une part déceptive, ce n'est pas tant sur la question du graffiti en lui-même que pour sa propension à considérer la postmodernité de manière unilatéralement pessimiste : c'est-à-dire sans l'envisager comme un ressort créatif et critique s'exprimant sur un autre mode que celui de la modernité[179]. Sur la question du graffiti, son analyse met bien en lumière le distinguo à opérer entre les mouvements artistiques et les pratiques créatives urbaines, qui du fait de leur caractère social, ne peuvent échapper à un rapport instrumental et pragmatiste, là où l'art constituera à l'inverse comme l'affirmation d'un positionnement. Même envisagé comme un ennemi de l'ordre capitaliste par essence, le *writing* peut aussi embrasser et servir des logiques capitalistes, car il reconduit par sa structuration sociale, un ordre duplice, qui peut autant être le point

---

178 À l'instar de la figure des « zones autonomes temporaires » énoncée par l'essayiste américain Hakim BEY. Voir : BEY, Hakim. *TAZ. Zone Autonome Temporaire*. Paris : Éditions de l'Éclat, 1997, 90 p.

179 Dans ses ouvrages *Postproduction* puis *Radicant*, le curateur et critique d'art Nicolas BOURRIAUD détaille une lecture plus positiviste — tout aussi critiquable — à partir de positionnements artistiques. Il propose des manières de composer avec notre condition postmoderne pour la dépasser et être en mesure de résister aux écueils de « cette mise au pas politique que l'on nomme "globalisation" ». Voir : BOURRIAUD, Nicolas. *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*. Paris : Denoël, Paris, 2009, 224 p. ; BOURRIAUD, Nicolas. *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon : Les presses du réel, 2002, 96 p.

de départ d'une autoémancipation que d'une autoaliénation. Les attributs de société archaïque listés par l'auteur peuvent trouver chacun un antagoniste, si on déploie une lecture plus positive de la pratique. L'aspect tribal peut s'entendre autrement, sous la forme d'une construction de communauté et de communs[180] — la solidarité et la générosité étant aussi des attributs effectifs chez les *writers* — ; la compétition et l'agonisme peuvent être entendus comme des dépassements de soi. C'est d'ailleurs le sens du « *get up* » dans la culture graffiti et du « *battle* » (que j'ai traduit par agonisme ici) dans la culture hip-hop, dont l'objet est autant une démonstration de style qu'un dépassement de ses propres limites[181] ; le rapport à la mise en récit de soi et au récit collectif partagé correspond à une nécessité propre aux pratiques culturelles immatérielles, qui se maintiennent et se transmettent d'abord par le récit oral[182] ; le culte de valeurs véritables et authentiques est quant à lui sans cesse remis en perspective des dynamiques locales peu connues qui constituent autant de variation et d'interprétation qui mettent en crise le récit globalisé[183] du *writing* ; enfin, sur la

---

180 Le collectif ROAD DOGS — avec en appui le collectif de *writers* 4TH et leur plateforme éditoriale les Éditions Croatan — met en récit visuel et textuel ses traversées européennes clandestines en transport de fret et rencontres avec d'autres acteurs à travers une série de « campagnes » qui témoignent du mode de vie qu'une pratique singulière du graffiti peut engendrer au-delà des stéréotypes. Voir les éditions du collectif : http://shop.croatan-edition.com/campagne.html [consulté le 20 août 2020] ; et le reportage de l'émission « Tracks » diffusée le 26 avril 2014 sur *Arte* en http://www.youtube.com/watch?v=9Zeufg2AOwg [consulté le 20 août 2020].

181 La série *Get Up* réalisée en collaboration avec David RENAULT en constitue d'ailleurs une illustration : « *Get Up* est un slogan géant peint au pied de logements collectifs de sorte que celui-ci soit uniquement lisible dans son ensemble par les résidents des immeubles. Le style typographique de *Get Up* est inspiré d'une part, des marquages signalétiques de la voirie, d'autre part du graffiti politique et le dessin de chaque lettre est contraint par un outil par défaut — le rouleau du peintre en bâtiment. *Get Up* fait écho à l'idée de « *getting up with your name* » en lien avec le jeu de surenchère propre au *name writing*. Mais au lieu de grimper en haut des immeubles pour écrire leur pseudonyme avec des rouleaux et des perches le plus grand et le plus haut possible comme le font les *writers*, LES FRÈRES RIPOULAIN choisissent d'inverser le point de vue inhérent à la réception du message — regarder la ville du bas vers le haut — en forçant les potentiels regardeurs à grimper en haut des immeubles de manière à être capable de lire le message — et regarder la ville du haut vers le bas. Cette manière de renverser les habitudes de lecture de la ville (et spécifiquement dont un message s'insert dans nos trajets quotidiens) joue aussi avec la lecture active et ouverte que les habitants peuvent avoir de l'expression "*Get Up*" en dehors du graffiti : une invitation à se soulever pour quelque chose qui compte. » In : LES FRÈRES RIPOULAIN. « Notice ». *Get Up*. 2010. Rennes (FR).

182 Stephen POWERS en atteste en introduction de *The Art of Getting Over: Graffiti at the Millennium* (*op. cit.*, p. 6) : « Le graffiti [...] est quelque chose de permanent [...] et vit de deux manières, par la photographie et l'histoire. Ces deux méthodes, sont, à leur manière imparfaites. C'est ce qui rend l'histoire de cette expression si difficile à raconter, mais si captivante à entendre. [...] La vraie histoire du graffiti est nécessairement orale. Les bonnes histoires font le tour de la planète en quelques minutes et restent à jamais dans les mémoires. » Voir aussi à ce propos : ONG, Walter J. *Oralité et écriture. La technologie de la parole*. Paris : Les Belles Lettres, 2014, 240 p.

183 Le duo d'artistes suisse et slovène VELI & AMOS a notamment réalisé *Style Wars 2*, un ***documenteur**** reprenant la trame du documentaire américain *Style Wars* (Tony SILVER. États-Unis :

composition masculine de la scène du graffiti, il convient de rappeler ici que l'absence d'occupation paritaire de l'espace public par les femmes trouve son origine dans des problématiques sociales, mais aussi architecturale puisque « la ville [est] faite par et pour des hommes » comme l'analyse le chercheur en géographie Yves RAIBAUD dans son ouvrage éponyme[184]. Si celle-ci se constitue en terrain de jeu — de garçons —, c'est par la reconduction des biais sexistes qui existent dans la société et auquel le champ de l'art n'échappe d'ailleurs pas non plus[185].

J'enjoins à considérer le graffiti pour son amplitude en termes de positionnements dans la pratique : une pratique qu'on aurait tendance à classer intuitivement du côté de l'anticapitalisme, mais qui se révèle, sous l'éclairage de Václav MAGID, très compatible avec les valeurs capitalistes. Nonobstant une écriture collective globalisée qui romanticise son histoire, le graffiti en tant que moyen d'expression au sein de la société reste soumis à l'adage du théoricien de la communication Marshall MCLUHAN : « medium is message[186] » [le message, c'est le médium] ; et chaque praticien va dessiner un cheminement singulier mettant en tension ces deux réalités antagonistes qui influera sur la réception de ce qui est donné à voir.

Considérant la prégnance du graffiti sur les pratiques artistiques urbaines, et en particulier celles qualifiées de picto-graffiti ou de postgraffiti à la fin des années 1990, cette ligne de crête entre anticapitalisme et consumérisme trouve une illustration particulière dans la démarche de l'artiste américain Shepard FAIREY. Issu du milieu du skateboard, il développe à partir du début de 1989 ce qu'il désigne comme « *propaganda* » : une forme de propagande artistique, articulée à partir du détournement potache de la figure du catcheur et acteur français André René ROUSSIMOFF dit « ANDRÉ THE GIANT » (ANDRÉ LE GÉANT en français). Une première phase de sa campagne consiste en la dissémination d'autocollants *ANDRÉ THE GIANT Has a Posse*[187] [ANDRÉ LE GÉANT a une équipe] ☞ **ICO 266** figurant un unique visuel où le visage en contraste du catcheur est accompagné du slogan éponyme ; le style de l'autocollant renvoie alors autant à des formes de

---

Tony SILVER & Henry CHALFANT, 1983, 70 min) et le transformant en quête initiatique tournant en dérision la sacralisation perpétuée par certains acteurs de la scène graffiti mondiale. Voir : SILVER, Veli (réal.) ; ANGELES, Amos (réal.). *Style Wars 2*. Suisse, Slovénie : VELI & AMOS, 2013, 70 min ; http://www.youtube.com/watch?v=RLcUBIqQGnI [consulté le 20 août 2020].

184 Voir à ce propos : RAIBAUD, Yves. *La ville faite par et pour les hommes*. Paris : Éditions Belin, 2015, 72 p.

185 BUSCATTO, Marie. *La reconnaissance artistique à l'épreuve des stéréotypes de genre*. Paris : Éditions L'Harmattan, 170 p..

186 « Le message, c'est le médium ». In : MCLUHAN, Marshall. *Pour comprendre les médias*. Paris : Mame / Seuil, 1968, p. 25–40.

187 Un court métrage biographique lui a été consacré. Voir : MARSHALL, Julian (réal.). *Obey The Giant – The Shepard Fairey Story*. États-Unis : Andrew Gisch, 2012, 21 min.

communication graphique vernaculaire (affichettes, petites annonces) qu'à des visuels issus de la culture skate ou punk. Puis, succède une seconde phase à partir du milieu des années 1990, où l'artiste revisite le visage du catcheur en le stylisant à la manière d'un pictogramme et en y adjoignant le slogan « *Obey* » [obéis] sur un bandeau rouge reprenant les codes visuels du travail de collages et de détournements de l'artiste américaine Barbara KRUGER[188] ☞ **ICO 267**. La troisième phase de développement de son vocabulaire plastique consiste en une déclinaison et une articulation du visage en pictogramme et en slogan absurde « *Obey GIANT* » [obéis au Géant] jusqu'à l'injonction seule « *Obey* » ☞ **ICO 268**. FAIREY publie en 1999 sur son site web un manifeste intitulé « *A social and psychological explanation of GIANT Has a Posse*[189] » [une explication sociale et psychologique du GÉANT a une équipe] daté de 1990 où il énonce les enjeux de sa campagne ☞ **ICO 269**.

> La campagne d'autocollants *GIANT* peut être expliquée comme une expérience de phénoménologie. HEIDEGGER décrit la phénoménologie comme « le processus qui consiste à laisser les choses se manifester ». La phénoménologie tente de permettre aux gens de voir clairement quelque chose qui est juste devant leurs yeux, mais qui est obscurci ; des choses qui sont tellement considérées comme allant de soi qu'elles sont assourdies par une observation abstraite. Le premier objectif de la phénoménologie est de réveiller un sentiment d'émerveillement à propos de son environnement. L'autocollant *GIANT* tente de stimuler la curiosité et d'amener les gens à s'interroger à la fois sur l'autocollant et sur leur relation avec leur environnement. Comme les gens ne sont pas habitués à voir des publicités ou de la propagande dont le produit ou le motif n'est pas évident, les rencontres fréquentes et inédites avec l'autocollant provoquent la réflexion et une frustration éventuelle, tout en revitalisant la perception et le souci du détail du spectateur. L'autocollant n'a pas de signification, mais existe seulement pour faire réagir les gens, pour les amener à contempler et à chercher un sens à l'autocollant. Comme *GIANT has a Posse* n'a pas de signification réelle, les diverses réactions et interprétations de ceux qui le regardent reflètent leur personnalité et la nature de leur sensibilité.[190]

---

188 Voir : http://www.barbarakruger.com/ [consulté le 28 août 2020].

189 FAIREY, Shepard. « A social and psychological explanation of GIANT Has a Posse ». *Obey GIANT*. [Archive]. 1999 [consulté le 18 août 2020]. Disponible sur : http://web.archive.org/web/20000303101055fw_/http://www.obeygiant.com/manifesto/index.html.

190 « *The GIANT sticker campaign can be explained as an experiment in Phenomenology. Heidegger describes Phenomenology as «the process of letting things manifest themselves.» Phenomenology attempts to enable people to see clearly something that is right before their eyes but obscured; things that are so taken for granted that they are muted by abstract observation. The first aim of phenomenology is to reawaken a sense of wonder about one's environment. The GIANT sticker attempts to stimulate curiosity and bring people to question both the sticker and their relationship with their*

S'appuyant sur la définition de la phénoménologie par le philosophe allemand Martin HEIDEGGER, sa campagne d'autocollants devient selon FAIREY une manière d'amener les passants à jeter un œil nouveau sur leur environnement par la répétition d'un signe non fonctionnel qui vient s'insinuer de manière interstitielle entre ceux, injonctifs et informatifs, déjà présent dans la ville. En somme, ce que Shepard FAIREY sous-entend quand il nous dit que l'autocollant n'a pas de signification, c'est que c'est le dialogue circonstanciel qui va s'instruire entre l'objet de la propagande, ses récepteurs et l'environnement urbain immédiat, et va produire une interprétation plus qu'un quelconque message ; l'autocollant est à assimiler, pour lui-même, comme un signe vide dans un espace visuel sursignifié — surchargé de signes. Cette lecture s'inscrit d'ailleurs dans la droite lignée de la lecture du philosophe français Jean BAUDRILLARD à propos du sens à donner au tag dans la ville dans son texte « KOOL KILLER ou l'insurrection par les signes[191] » publié en 1976. On en trouve une confirmation de cette conception du médium comme message dans le fait qu'il modifie rétroactivement son manifeste en remplaçant « *GIANT* » par « *Obey* » dans la version actuelle du manifeste[192] publié sur son site. Le fonctionnement premier de sa campagne de *propaganda* tient principalement au fait de contaminer l'écosystème visuel urbain par un signe, à la fois évanescent et persistant comme un filigrane.

Le basculement début 2000 de la figure prétexte comique de ANDRÉ LE GÉANT vers une forme d'injonction autoritaire « *Obey* » s'accompagne d'une reprise progressive de répertoires iconographiques mélangeant la culture populaire américaine avec des références graphiques issues du champ politique, voire avec des formes de propagande autoritaire issues de régimes totalitaires, dont il s'inspire ou qu'il recycle parfois assez littéralement. La diffusion accrue de sa *propaganda* alliée à la richesse iconographique et à la propriété historiquement influentielle de sa matière première, amènent de nombreuses parodies (diffusées dans la rue ou en ligne) qui viennent témoigner du succès de sa campagne autant que souligner aussi une certaine ambiguïté de ses positionnements. Du constructivisme russe à la propagande soviétique, du pop art aux films de série B et Z, la galerie de portraits qu'il produit en affiches sérigraphiées entretient cette ambivalence puisqu'il fait se côtoyer souvent

---

surroundings. Because people are not used to seeing advertisements or propaganda for which the product or motive is not obvious, frequent and novel encounters with the sticker provoke thought and possible frustration, nevertheless revitalizing the viewer's perception and attention to detail. The sticker has no meaning but exists only to cause people to react, to contemplate and search for meaning in the sticker. Because GIANT has a Posse has no actual meaning, the various reactions and interpretations of those who view it reflect their personality and the nature of their sensibilities. » FAIREY, Shepard. *Op. cit.*

191 BAUDRILLARD, Jean. « Kool Killer ou l'insurrection par les signes ». In : *L'échange symbolique ou la mort*. Paris : Gallimard, 1976, p. 128-138.

192 FAIREY, Shepard. « Propaganda/Manifesto ». *Obey GIANT*. [En ligne]. 2020 [consulté le 18 août 2020]. Disponible sur : http://obeygiant.com/propaganda/manifesto/

sur un même plan, *Hope*, le portrait du candidat à la présidence américaine Barack OBAMA avec d'autres figures reconnues du champ culturel américain comme l'artiste Andy WARHOL, la chanteuse de BLONDIE, le rappeur Tupac SHAKUR ou issues de la contre-culture comme l'activiste afro-américaine et philosophe Angela DAVIS, le sous-commandant MARCOS, militant altermondialiste mexicain zapatiste, ou le linguiste anarchiste libertaire Noam CHOMSKY, le président américain conservateur George W. BUSH, le président américain conservateur Ronald REAGAN, le président irakien Saddam HUSSEIN, ou l'empereur chinois MAO Zedong ☞ **ICO 270**. L'alignement des personnalités issues de bords politiques et de contextes historiques étrangers les uns aux autres ramenés indifféremment au rang d'ambassadeur de sa campagne par l'apposition autoréférentielle de son slogan « *Obey GIANT* » [obéis au GÉANT] ou « *Obey* » [obéis] se voudrait une sorte de critique ontologique de l'idée même de propagande. La dimension cumulative de figures, de styles et de références peut donner l'impression d'un effet d'annulation des messages véhiculés autant que du discours de l'artiste. Et c'est peut-être à cet endroit que se situe le caractère expérimental de son travail, par le dénivellement de toutes les formes visuelles de propagande, quelles que soient leurs origines, qui confine *in fine* à une forme de pure communication, tautologique, jusqu'à rendre l'expérience visuelle nulle, voire vaine ou dispensable, comme une antimatière.

Son succès platénaire s'établit en même temps que celui, progressif, de la marque de vêtements Obey Clothing[193]. Des premiers t-shirts comme produits dérivés de sa démarche artistique, à l'usage de son slogan « *Obey* » comme image de marque, Obey Clothing trouve un développement entrepreneurial propre à partir du milieu des années 2000 ☞ **ICO 271** et devient une activité économique co-substancielle de sa pratique. Un transfert d'aura s'opère de *Obeygiant.com*, nom du site consacré à son travail, vers *Obeyclothing.com*, nom du site de sa marque de vêtements : doit-on obéir au GÉANT ou au vêtement ?

Son expérience phénoménologique semble se conclure par une tenaille entre le « devenir méme » de son appropriationnisme initial et le « devenir même », correspondant à une uniformisation des contenus comme corrélation du libéralisme. Ce revirement jette une opprobre sur la démarche de l'artiste et transforme inéluctablement le regard que l'on porte sur sa production graphique : son travail n'est plus reconnu pour lui-même et devient accessoire puisque ses consommateurs vont jusqu'à ignorer la démarche artistique qui le fonde. L'art de Shepard FAIREY, disparu derrière le succès commercial de la marque Obey, donne l'impression que le travail artistique est — ou aurait toujours été — par un jeu d'inversion typiquement spectaculaire où « le vrai est un moment du faux[194] » une campagne publicitaire

193 Voir : http://obeyclothing.eu/ [consulté le 18 août 2020].

194 « Dans le monde *réellement renversé*, le vrai est un moment du faux. » DEBORD, Guy. In : *La*

déguisée, une gigantesque opération de marketing de contrebande, consistant à assimiler, digérer et recracher, neutraliser, tous les codes visuels de l'endoctrinement et de la propagande afin de servir un objectif secret : rendre l'autoritarisme cool en vendant des t-shirts à motif.

Le phénomène d'attraction-répulsion envers la société de consommation et la capacité du capitalisme à assimiler toutes les formes de résistance s'illustre à merveille dans l'évolution et la diffusion du travail de Shepard FAIREY. Un des ressorts sous-jacents de la campagne *Obey GIANT* mérite d'être éclairci pour saisir la manière dont cette articulation entre culture et contre-culture se joue encore à un autre niveau. Le slogan « *Obey* » glissant d'un registre potache à un autre plus sérieux eu égard de cette notion de *propaganda* revendiquée par l'artiste. Ce dernier provient du film de science-fiction *They Live!*[195] réalisé par John CARPENTER en 1988. L'apparition de ce slogan sur un panneau publicitaire correspond dans le film au moment de la révélation d'une imposture, lorsque John NADA, le personnage principal du film, regarde le monde à travers une paire de lunettes spéciales ☞ **ICO 272**. Dans *The Pervert Guide to Ideology*[196], un documentaire de la réalisatrice anglaise Sophie FIENNES écrit et interprété par le philosophe et psychanalyste slovène Slavoj ŽIŽEK, FIENNES utilise des scènes de films hollywoodiens dans lesquels elle vient insérer ŽIŽEK en commentateur, soit par le biais d'une incrustation dans le plan du film, soit par un plan de coupe avec un astucieux raccord reconstituant le décor ou l'ambiance de la scène ☞ **ICO 273**. Planté au milieu de deux scènes du film de CARPENTER qui ouvre le documentaire, ŽIŽEK analyse les tenants et aboutissants du scénario de *They Live!* et détaille de quoi cette imposture est le nom :

> *They Live!* de 1988 est sans aucun doute l'un des chefs-d'œuvre oubliés de la gauche hollywoodienne. Il raconte l'histoire de John NADA. « Nada » est bien sûr un mot espagnol qui signifie « rien ». Un sujet pur, dépourvu de tout contenu substantiel. Un travailleur sans-abri de Los Angeles qui, un jour à la dérive, entre dans une église abandonnée et y trouve une étrange boîte de lunettes de soleil. Et lorsqu'il en met une, en se promenant dans les rues de L.A., il découvre quelque chose d'étrange : que ces lunettes fonctionnent comme des lunettes de critique d'idéologie. Elles vous permettent de voir le vrai message qui se cache en dessous : toute la propagande, les paillettes publicitaires, les affiches, *etc.* Vous voyez un grand panneau publicitaire qui vous dit que vous

société du spectacle. Paris : Gallimard, 1992, p. 19.

195 CARPENTER, John (réal.). *They Live!*. États-Unis : Larry Franco Productions, 1988, 94 min. *They Live!* a été traduit *L'Invasion de Los Angeles* pour sa sortie en France.

196 FIENNES, Sophie (réal.). *The Pervert Guide to Ideology*. Royaume-Uni : Blinder Films, 2012, 136 min.

> avez les vacances de votre vie et lorsque vous mettez les lunettes, vous voyez juste sur le fond blanc une inscription grise. [...] Nous vivons, nous dit-on, dans une société post-idéologique. [...] Quand vous mettez les lunettes, vous voyez la dictature en démocratie. C'est l'ordre invisible qui soutient votre liberté apparente. L'explication de l'existence de ces étranges lunettes idéologiques est l'histoire classique de *Invasion of the Body Snatchers*[197]. L'humanité est déjà sous le contrôle des extraterrestres. [...] Selon notre bon sens, nous pensons que l'idéologie est quelque chose de flou, qui brouille notre vue immédiate. L'idéologie devrait être des lunettes qui déforment notre vue, et la critique de l'idéologie devrait être à l'opposé, comme si vous enleviez les lunettes pour pouvoir enfin voir la réalité des choses. C'est précisément cela, et ici le pessimisme du film, de *They Live*, est bien justifié ; c'est précisément l'illusion ultime : l'idéologie ne s'impose pas simplement à nous-mêmes. L'idéologie est notre relation spontanée avec notre monde social — comment nous percevons chaque sens et ainsi de suite. D'une certaine manière, nous apprécions notre idéologie. [...] Sortir de l'idéologie — ça fait mal. C'est une expérience douloureuse.[198]

Si s'extraire de l'idéologie se révèle douloureux c'est parce ce que l'effort de déconstruction nécessaire pour aller à l'encontre des forces du désir que nourrit et véhicule notre société est soumis au joug du capitalisme. Il nous demande de refuser la médiation de ce désir, dans nos relations avec l'espace quotidien, recouvert par la société de consommation, mais aussi avec nos semblables, dans l'espace social,

---

197 SIEGEL, Don (réal.). *Invasion of the Body Snatchers* [L'Invasion des profanateurs de sépultures]. États-Unis : Allied Artists, Walter Wanger Productions, 1956, 80 min.

198 « *They Live from 1988 is definitely one of the forgotten masterpieces of the Hollywood left. It tells the story of John Nada. 'Nada' of course is Spanish means 'nothing'. A pure subject, deprived of all substantial content. A homeless worker in L.A. who, drifting around one day enters into an abandoned church and finds there a strange box full of sunglasses. And when he put one of them on, walking along the L.A. streets he discovers something weird: that these glasses function like critique-of-ideology glasses. They allow you to see the real message beneath: all the propaganda, publicity glitz, posters and so on. You see a large publicity board telling you have your holiday of a lifetime and when you put the glasses on you just see just on the white background a gray inscription. [...] We live, so we are told, in a post-ideological society. [...] When you put the glasses on you see dictatorship in democracy. It's the invisible order which sustains your apparent freedom. The explanation for the existence of these strange ideology glasses is the standard story of the Invasion of the Body Snatchers. Humanity is already under the control of aliens. [...] According to our common sense we think that ideology is something blurring, confusing our straight view. Ideology should be glasses which distort our view, and the critique of ideology should be the opposite—like, you take off the glasses so that you can finally see the way things really are. This precisely, and here the pessimism of the film, of They Live is well justified, this precisely is the ultimate illusion: ideology is not simply imposed on ourselves. Ideology is our spontaneous relationship to our social world - how we perceive each meaning and so on and so on. We in a way enjoy our ideology. [...] To step out of ideology - it hurts. It's a painful experience.* » ŽIŽEK, Slavoj. In : FIENNES, Sophie (réal.). *The Pervert Guide to Ideology. Op. cit.*

considérant que ceux-ci ne sont probablement pas prêts à enlever les lunettes idéologiques qui leur permettent de rester dans un état de dissonance cognitive et de soutenir la violence inégalitaire et oppressive inhérente au système capitaliste globalisé. Plus loin dans le documentaire, ŽIŽEK revient sur cette question du lien entre violence et consumérisme après avoir fait un détour filmique sur les liens entre principe de plaisir et principe de réalité. Prenant comme appui des images d'émeutes au Royaume-Uni d'août 2011, il déroule la pensée accidentelle du Premier ministre anglais d'alors, David CAMERON, lorsqu'il condamne, non pas les violences des émeutiers envers les personnes, mais le fait que ces derniers brûlent des magasins pour s'enfuir sans payer avec les marchandises ; cette sorte de pillage ne peut selon lui trouver aucune justification idéologique :

> De façon très limitée, CAMERON avait raison, il n'y avait aucune justification idéologique. [Ce pillage] est la réaction de gens qui sont totalement pris dans l'idéologie dominante, mais qui n'ont aucun moyen de réaliser ce que l'idéologie exige d'eux. C'est donc une sorte de comportement sauvage dans cet espace idéologique de la consommation. Même si nous avons affaire à une brutalité apparemment totalement non idéologique — « je veux juste brûler le bâtiment pour avoir des objets » — il est le résultat d'une constellation sociale et idéologique très spécifique, où la noble idéologie qui lutte pour la justice, l'égalité, *etc.* se désintègre. Si la seule idéologie qui fonctionne est le consumérisme pur alors il n'est donc pas étonnant d'en arriver à cette forme de protestation.[199]

L'analyse de ŽIŽEK rejoint celle de Václav MAGID : si le consumérisme pur est la seule idéologie fonctionnelle, c'est parce qu'il est tautologique, en ce qu'il reconduit la satisfaction d'un désir illimité, de fait insatisfaisable. La solution pour y contrevenir, c'est la destruction pure et simple du capitalisme comme système ; en ceci l'approche frontale des *writers* qui s'attaquent à la propriété publique et privée est vaine, elle est facilement récupérée et participe, souvent à son corps défendant, au maintien des logiques de contrôle et de surveillance voire à leur extension. De la même façon, abordant l'idéologie sous l'angle de sa possible annulation par la surenchère, la seule chose à laquelle parvient Shepard FAIREY, c'est à mettre en œuvre un consumérisme idéalisé qui ne dit pas son nom, à réaliser le pessimisme du film de CARPENTER.

---

199 « *In a very limited way, CAMERON was right, there was no ideological justification. It is the reaction of people who are totally cought in the predominant ideology but have no way to realize what the ideology demands of them… so it's a kind of wild acting out within this ideological space of consumerism. Even if we are dealing with a apparently totally non ideological brutality—"I just want to burn house to get objects"—it's the result of a very specific social and ideological constellation, where big ideology striving for justice, equality, etc. disintegrates… The only functioning ideology is Pure Consumerism and then no wonder what you gets as a form of protest.* » ŽIŽEK, Slavoj. In : FIENNES, Sophie (réal.). *The Pervert Guide to Ideology. Op. cit.*

Ce renversement de la *propaganda* de l'artiste vers une captation d'attention à des fins marchandes — où son objet, un signe vide, devient une marque — n'a donc rien de paradoxal en ceci qu'elle illustre bien comment le médium est le message ; comment le picto-graffiti, reprenant les mécaniques de publicité virale, peut basculer indifféremment de l'autopromotion d'une *personna* à la publicité pour une marque — le *personnal branding* étant une des clés du capitalisme avancé. Dans le sillage des diverses appropriations que son univers visuel génère, j'amorce la série *Tautological Propaganda*, à l'occasion de l'exposition « F.A.T. GOLD[200] » en 2015 à San Francisco avec le collectif FREE ART AND TECHNOLOGY dont je fais partie. Cette série a pour objet de mettre en évidence à la fois la dérive ambivalente du travail de FAIREY, et de prolonger la fiction de John CARPENTER à travers une lecture positiviste formulée par Slavoj ŽIŽEK, dans laquelle les passants ont enlevé les lunettes idéologiques dont la campagne *Obey* relève, qu'elle soit indifféremment artistique ou marchande. *Tautological Propaganda* est une série de vêtements reprenant l'esthétique dépouillée des divers supports de communication présents dans la fiction ☞ **ICO 274** et dont le port donne lieu à des performances spontanées ☞ **ICO 275**. Elle est complétée par une collection de portraits détournés, réalisés à partir de photographies partagées par les clients d'Obey Clothing sur les médias sociaux ☞ **ICO 276**, sur lesquels je viens appliquer le filtre des lunettes de soleil du film *They Live!* Les images qui en découlent ☞ **ICO 277** font apparaître en négatif vingt messages autoritaires tirés de la fiction dont les modèles deviennent les étendards involontaires en se mettant en scène pour adhérer au récit global de l'artiste autant que de la marque :

> *Obey* [Obéis] ; *Doubt Humanity* [Doute de l'humanité] ; *Work 8 Hours Sleep 8 Hours Play 8 Hours* [Travaille 8 heures Dors 8 heures Joue 8 heures] ; *Do Not Question Authority* [Ne conteste pas l'autorité] ; *Marry and Reproduce* [Marie-toi et reproduis-toi] ; *Buy* [Achète] ; *No Ideas* [Pas d'idée] ; *Submit* [Soumets-toi] ; *Honor Apathy* [Honore l'apathie] ; *Consume* [Consomme] ; *This is your God* [C'est ton Dieu] ; Obey and Conform [Obéis et conforme-toi] ; *Stay Asleep* [Reste endormi] ; *No Independent Thought* [Pas de pensée indépendante] ; *Cooperate* [Coopère] ; *Follow* [Suis] ; *No Imagination* [Pas d'imagination] ; *Obey Authority* [Obéis à l'autorité] ; *Surrender* [Rends-toi] ; *Watch T.V.* [Regarde la télévision].

Cette propagande tautologique regroupe une vingtaine d'images diffusées en ligne sur les médias sociaux *via* le hashtag « #obeyclothing » et dans le même temps affichées dans la ville ☞ **ICO 278** comme une campagne de street markéting — à l'instar des premières campagnes artistiques de l'artiste.

---

200 FREE ART AND TECHNOLOGY LAB. « F.A.T. GOLD ». 21–31 mai 2015. Grey Area Foundation for the Arts, San Francisco (US) – curation : Lindsay HOWARD. Voir : http://grayarea.org/event/f-a-t-gold-san-francisco/ [consulté le 2 septembre 2020];

La série se prolonge avec autre affiche *Tautological Propaganda Campaign « Liberté Égalité Fraternité »* ☞ **ICO 279**, réalisée fin novembre 2019 dans le sillage du premier anniversaire du mouvement des GILETS JAUNES. Elle est diffusée en ligne en téléchargement libre et dans l'espace public par voie de collage ou d'*adbusting* ☞ **ICO 280**. Cette affiche a pour objet de rendre lisible d'une part la filiation entre le film de CARPENTER et sa reprise par FAIREY sous forme de slogan iconique et de marque, d'autre part l'appropriation symbolique qui se cristallise autour de son travail artistique en perspective de certaines collusions avec le pouvoir politique.

L'image détournée utilisée comme point de départ ☞ **ICO 281** est tirée d'une allocution télévisée du président de la République française Emmanuel MACRON,[201] diffusée le 15 octobre 2017. On y voit le président attablé dans un bureau du Palais de l'Élysée. En arrière-plan, dans le coin supérieur gauche du cadre se trouve une peinture de Shepard FAIREY intitulée *Liberté Égalité Fraternité*. Cette affiche représente un visage de femme orné de fleurs d'hibiscus et inscrit dans des cercles concentriques dont certains sont décorés de motifs géométriques. Elle est réalisée par l'artiste comme un plaidoyer en faveur de la liberté[202] et est diffusée sur son site web en réponse aux attentats du 13 novembre 2015 survenus à Paris. Elle constitue une actualisation de l'affiche *Make Art Not War* [Faites de l'art, pas la guerre] ☞ **ICO 282** datée de 2003 qu'il a réalisée pendant la guerre d'Irak pour promouvoir la paix dans le monde (et qu'il a rééditée plusieurs fois par la suite en réponse à d'autres conflits armés) dont la teinte a viré du rouge au bleu blanc rouge et où le slogan originel a été remplacé par la devise républicaine française.

Cette reprise atteste d'une considération de l'artiste pour l'économie de l'attention, propre au web, et de l'optimisation de son contenu artistique aux usages numériques accrus et à la diffusion virale immédiate qu'ils favorisent. Mais elle met aussi en lumière la capacité de l'artiste à se saisir de sujets d'actualité pour faire exister son travail au-delà des espaces urbains ou artistiques, voire à manifester une certaine accointance avec des personnalités politiques pour promouvoir sa propre campagne. De cette façon, il réalise en 2008 un portrait en rouge et bleu du futur président des États-Unis Barack OBAMA. Le portrait, intitulé *Hope* ☞ **ICO 283** en soutien à sa campagne présidentielle, est décliné sous forme de peintures murales ☞ **ICO 284**. Il sera ensuite repris pour la une de plusieurs magazines et vaudra à l'artiste une reconnaissance internationale. L'œuvre *Liberté, égalité, fraternité* a été réalisée en

---

201 Voir : http://www.francetvinfo.fr/politique/emmanuel-macron/les-cinq-elements-de-decor-qu-il-fallait-voir-pendant-l-interview-d-emmanuel-macron_2422097.html [consulté le 15 août 2020].

202 Shepard FAIREY confie au journal Le Point en 2016 : « Après l'attaque du Bataclan, il me semble que la perception du drapeau français a basculé, comme symbole de votre pays et de sa culture, que j'admire, plutôt que comme un motif nationaliste. » Voir : http://www.lepoint.fr/pop-culture/a-paris-shepard-fairey-fait-le-mur-en-bleu-blanc-rouge-24-06-2016-2049418_2920.php [consulté le 20 août 2020].

peinture murale[203] à Paris sur invitation de la galerie Itinerrance, puis sous forme de tableau achetée à Shepard FAIREY au printemps 2017 par Emmanuel MACRON, alors candidat. Elle aura été accrochée dans son quartier général de campagne avant de rejoindre le bureau du Palais de l'Élysée suite à son élection à la présidence[204]. La présence répétée de l'œuvre en arrière-plan des allocutions de MACRON l'a popularisé au point d'associer celle-ci à l'image du président, dressant de la sorte une filiation avec l'affiche *Hope* figurant Barack OBAMA — attestant une fois encore la relation instrumentale que l'artiste entretient avec le politique.

À l'occasion de l'acte x des GILETS JAUNES le 19 janvier 2019, on trouve en tête de cortège plusieurs pancartes sur lesquelles ont été collées des affiches détournées de la figure de Marianne créée par FAIREY[205] ☞ **ICO 285–286**. Son œil crevé et la devise républicaine transformée en « Liberté, égalité, flashball » ☞ **ICO 287**, le visuel s'adresse directement au président MACRON et pointe les violences policières survenues de manière répétée lors des manifestations spontanées depuis le 17 novembre 2018 par le mouvement social. Le retournement symbolique que les GILETS JAUNES opèrent montre bien comment l'usage social de son travail — une appropriation consistant à utiliser son vocabulaire plastique comme matériau à l'instar d'un *template* de mème — est susceptible de le repolitiser en le chargeant d'un discours et d'un positionnement qui restent pourtant superficiels dans la démarche de l'artiste. Il lui préfère le remix continuel des iconographies politiques, n'en conservant que la sémantique après les avoir vidées de leur substance sémiotique dans l'opération.

---

203 En préambule de son exposition personnelle « Earth Crisis » à la galerie Itinerrance en juillet 2016, Shepard FAIREY réalise trois peintures murales dans le XIIIe arrondissement de Paris. Voir : http://itinerrance.fr/fresques-de-shepard-fairey-a-paris/ [consulté le 4 novembre 2019].

204 Le 22 juin 2019, l'artiste et Mehdi BEN CHEIKH de la galerie Itinerrance se font photographier avec le Président Emmanuel MACRON. Voir : http://www.instagram.com/p/BzAnq-BoQ2K/?utm_source=ig_embed [consulté le 4 novembre 2019].

205 GARRO, Thierry. « Liberté égalité flashball : les gilets jaunes détournent le fameux tableau d'Emmanuel MACRON ». *La Provence*. [En ligne]. 19 janvier 2019 [consulté le 15 août 2020]. Disponible sur : http://www.laprovence.com/actu/en-direct/5330862/liberte-egalite-flashball-les-gilets-jaunes-detournent-le-fameux-tableau-demmanuel-macron.html.

IV

274 **Récit d'expérience IV**
« Mons 2013, c'est local » :
controverses autour de l'appropriation spontanée de l'espace public
[résidence de création urbaine]

275 *Entrée visuelle*
276 Un corps collectif recomposé
278 Une résidence de création contrariée
281 Du porte-à-faux au faux-semblant
287 Une parabole de la gouvernance locale

291 **IV. 1. *Buff* : transformations à l'œuvre**

292 Maintenance, restauration ou destruction
297 L'effaçage comme esthétique
304 Le repassage comme conversation
311 Le complexe de la conservation
319 Appropriation et instrumentalisation

329 **IV. 2. L'œuvre urbaine comme espace de négociation**

330 Le droit ou l'image comme garde-fou : controverses propriétaires
338 Jurisprudence artistique

Récit d’expériences IV

« Mons 2013, c’est local » : controverses autour de l’appropriation spontanée de l’espace public [résidence de création urbaine]





Jeroen JONGELEEN. *Art d'intervention urbaine*. 2013. Mons (BE).
Tissu, pochoir, peinture aérosol. 120 × 180 cm.

Un corps collectif recomposé

En 2013, je suis invité aux Anciens Abattoirs de Mons (Belgique) pour « Corps Commun » ☞ **ICO 288** une exposition collective présentée en préambule de Mons 2015 – Capitale Européenne de la Culture. La question abordée par les trois commissaires de l'exposition est celle du collectif dans le champ de l'art : « Pourquoi et comment des artistes associent-ils pour un temps leurs énergies ? Quelles nécessités esthétiques, personnelles, sociales, politiques motivent leur entente ? Que disent ces complicités sur l'état de notre monde ? »

Cette exposition a pour objet de rassembler deux générations de collectifs d'artistes urbains. La première génération, issue de l'histoire locale, est présente sous forme d'archives à travers CUESMES 68, CARRÉ D'ART et MAKA, des collectifs d'artistes historiques montois constitués dans la foulée de mai 1968 et dont les pratiques oscillent entre peinture murale collective[1], performance et théâtre[2] ou graffiti et sculpture[3]. Le traitement de leurs archives, leur sélection, leur présentation, leur contextualisation et leur scénographie est prise en charge par Laurent COURTENS et Adrien GRIMMEAU, historiens de l'art et programmateurs à l'Institut Supérieur pour l'Étude du Langage (Iselp), en discussion avec les artistes.

Le seconde génération est incarnée par un collectif formé opportunément à l'initative d'OBÊTRE, artiste bruxellois associé à l'exposition avec une double casquette de commissaire, rassemble AKIM de Berlin, Jeroen JONGELEEN *alias* INFLUENZA de Rotterdam — qui vient se substituer à AKAY de Stockholm pour la résidence de création —, et moi-même, résidant à Arles à cette période. Ces quatre artistes européens, actifs dans l'espace urbain depuis le milieu des années 1990 pour le plus âgé et sensés incarner la part vivante et actuelle de l'exposition collective, doivent faire face à certaines difficultés[4] que résume OBÊTRE :

> Quatre artistes entre 32 et 45 ans, vivant dans quatre pays différents, qui ne se connaissent que peu, se connectent parfois virtuellement *via* le réseau Internet [… et] se juxtaposent, dans les Anciens Abattoirs, à trois collectifs d'artistes

---

1 GRIMMEAU, Adrien. « Cuesmes 68 (1968–1971) et les peintures murales de l'I.C.E.T. ». In : COURTENS, Laurent (dir.) ; GRIMMEAU, Adrien (dir.); OBÊTRE (dir.). *Corps Commun, Collectifs d'artistes — 2 générations 1968-2013*. Mons : Pôle muséal de la Ville de Mons, 2013, p. 36–45.

2 GRIMMEAU, Adrien. « Carré d'art (1969–1971). Deux années d'expériences libertaires ». In : *Ibid.* p. 46–57.

3 COURTENS, Laurent. « MAKA (1971–1976). L'extase, le feu, l'effroi ou la brûlure ». In : *Ibid.* p. 58–77.

4 OBÊTRE. « Mons 2013. Petites simplifications d'une proposition de compréhension d'une collectivisation artistique donnée ». *Ibid.* p. 78–80.

> exhumés de l'histoire montoise. Quatre jeunes artistes étrangers s'immiscent dans un territoire qui leur est étranger, avec comme intention de tisser des liens entre eux [...] et les autochtones. Quatre tagueurs pratiquant un art en marge des institutions sont invités cette fois à s'y associer.

« Corps Commun » se déploie ainsi à travers : deux semaines de résidence préparatoire en novembre 2012 où il s'agit de faire se rencontrer les artistes européens, les collectifs historiques et les commissaires de l'exposition, puis de concevoir la manière dont les quatre artistes européens peuvent investir l'espace d'exposition pour présenter leur pratique artistique dans la ville étant donné que les œuvres des collectifs historiques sont abordées dans une perspective archiviste, car cloisonnées dans trois *whites cubes* monographiques à l'intérieur du musée ; quatre semaines de résidence de création pour la mise en œuvre d'un corpus de formes d'intervention urbaine brèves et furtives en février et mars 2013 ; une exposition collective d'une durée de quatre mois, du 13 mars au 14 juillet 2013.

Une résidence de création contrariée

La résidence préparatoire se déroule sur une semaine. Malgré une journée de rencontre et d'improvisation graphique dans un espace temporaire de la Commune avec quelques membres des collectifs historiques, associée à une visite d'une fresque murale collective fondatrice de CUESMES 68 ☞ **ICO 289** réalisée à quatorze mains dans le réfectoire désaffecté de l'Institut Communal d'Enseignement Technique de Cuesmes, l'accueil des résidents reste mitigé. L'hébergement collectif étant annulé au dernier moment, nous[5] sommes invités à nous replier sur l'auberge de jeunesse administrée par la Commune. Mais nous ne jouissons dans celle-ci, ni de réseau téléphonique, ni de connexion Internet, ni d'accès indépendant aux communs ou à la sortie : les alarmes du bâtiment étant gérées par un service de la Commune récalcitrant à prêter attention à nos besoins d'exploration de l'espace urbain montois, de réunion de travail, de recherche ou de communication numérique. Nous avons l'impression étrange sinon d'être assignés à résidence dans l'auberge, d'être en « résidence artistique surveillée ».

Cette impression se confirme à mesure des échanges avec les différents services de la Commune au cours de cette phase préparatoire pour ce qui se révèlera être une gouvernance pétrie d'injonctions paradoxales lors de la seconde phase de résidence de création. Cette situation est redoublée par la complexité de construire un terrain collectif entre artistes à partir de nos modes de pratique de l'espace urbain, mais hors expérience urbaine — tout en considérant l'espace d'exposition comme horizon de « Corps commun ».

Si Adrien GRIMMEAU et Laurent COURTENS organisent les œuvres des trois collectifs historiques à partir d'une posture d'historien de l'art articulant un corpus de documents qui semble bienvenu, il n'empêche qu'ils nous exhortent à leur corps défendant à une posture interstitielle, qu'ils visualisent de manière évidente comme graphique : les *whites cubes* devenus architectures qui accueillent les archives ☞ **ICO 290**, il nous revient la charge de les ornementer et d'initier une circulation entre ces bâtiments.

Notre choix collectif pour l'investissement du musée des Anciens Abattoirs en ressort plus complexe qu'il n'y paraît. De décennie en décennie, de pays à pays, nous détaillons autant de positionnements complémentaires que contradictoires en regard de l'usage de l'espace d'exposition, nourris des spécificités de nos

5 La forme de la résidence nous enjoint à nous positionner artistiquement individuellement ou collectivement alternativement et en fonction du contexte. J'emploie le « nous » pour désigner les décisions, les prises de parole, les actions artistiques collectives et le « je » pour désigner celle que je réalise en solo dans le cadre de cette résidence de création.

expériences de perméabilité entre l'intervention urbaine et sa monstration et de l'histoire de l'art. Nous nous accordons avant tout autour de l'idée d'un refus du document photographique de l'intervention urbaine présentée en tant qu'œuvre et d'une déclinaison de la pratique graphique existante dans la ville en interaction avec l'architecture à un motif pictural ou mural. AKAY a fait le choix depuis le début des années 2000 de réaliser des documents vidéo de son processus créatif et de les présenter dans les lieux de monstration à la place de la résultante du processus ; AKIM quant à lui propose depuis le milieu des années 2000 l'espace d'exposition investi en tant qu'atelier de production et de vie, laissé en l'état et perceptible uniquement dans l'entrebâillement de cloisons qui viennent *in fine* cloisonner celui-ci et priver le visiteur de tout accès. Quant à OBÊTRE et moi-même, nous prenons le parti de ne présenter que des créations *in situ*, en dialogue avec le contexte de présentation et les qualités de l'espace, nonobstant l'influence urbaine dont certaines œuvres peuvent se revendiquer. La conjonction de nos positionnements dans ce rapport de l'œuvre urbaine et à son exposition dessine une figure impossible, et nous conduit à un geste de déplacement qui doit être le point de départ de la résidence de création urbaine qui adviendra dans quelques mois.

L'emplacement prévu pour notre exposition de restitution dans les Anciens Abattoirs restera vide et le *white cube* sera construit et placé dans une marge urbaine au pied du terril de l'Eribus à Cuesmes que nous avons identifié lors de discussions avec les membres d'un collectif local d'artistes ; tandis que l'espace d'exposition nous servira de base d'appui, d'espace d'atelier et de stockage pour la mise en œuvre de nos interventions urbaines.

Cette proposition, actée par le service du Pôle muséal de la Ville de Mons, nous permettra entre autres de palier à un manquement identifié du commissariat d'exposition : RECYCLING, le collectif Montois d'une dizaine d'artistes et d'activistes que nous avons rencontré, est mobilisé depuis plusieurs mois pour une occupation temporaire citoyenne des espaces de friche dans la ville. Il n'a pas été convié à l'exposition, malgré la continuité évidente que sa démarche revêt tant en regard de l'histoire entre pratiques artistiques et sociales à mi-chemin de celle des collectifs historiques, que de la nôtre, en tant qu'artistes urbains préoccupés par les rapports de force entre urbanités et urbanisme.

À l'exclusion non commentée de RECYCLING par la Commune — néanmoins compréhensible à niveau de politique de ville puisqu'un litige sur la transformation d'un terrain vague non commandité en jardins familiaux les oppose au collectif —, vient répondre à l'issue de cette résidence de repérage le désistement de AKAY pour la résidence de création. Sollicité en connaissance de cause par OBÊTRE, Jeroen JONGELEEN accepte de prendre le relais ; il connaît bien AKAY depuis le milieu des années 1990 et la manière libertaire dont il envisage l'art urbain.

Mi-février 2013, après quelques jours d'incertitude, nous emménageons dans un appartement à quatre, en colocation, ce qui favorise une relative synergie pour le début de la résidence de création qui nous réserve toutefois beaucoup d'impairs. Nous constatons que les contraintes de conservation et d'accès au musée rendent impossible la tenue d'un atelier pour le stockage et le travail des matériaux nécessaires à nos interventions : connexion Internet de mauvaise qualité avec un seul câble Ethernet — trop court — à disposition ; interdiction d'utiliser de l'aérosol et des peintures industrielles, des appareils de découpe et d'assemblage du métal ou du bois ; horaires d'accès limités aux heures d'ouverture administrative.

De plus, le *white cube* sur lequel nous nous étions accordés avec la Commune nous est présenté comme ne pouvant être finalisé qu'une semaine avant l'exposition soit aux trois-quarts de notre temps de résidence. Seconde contrariété de taille puisque nous envisagions d'utiliser celui-ci comme levier participatif, et de l'utiliser en extension de l'espace muséal pour y accueillir une programmation de formes d'**art vernaculaire***, activiste ou graffiti, construite à partir des liens informels que nous avons liés dans la première phase de résidence. Cela permet également d'acter un contrepied de la non-programmation du collectif RECYCLING par la mise au service de notre visibilité à l'endroit de la créativité populaire en présence sur le territoire, urbain et social, venant répondre à celle, spectaculaire et communiquante de la future capitale européenne de la culture. Cette situation de report nous oblige à reconsidérer notre mode d'action pour l'ensemble de la résidence.

Comble de l'invitation qui motive notre présence en tant qu'artistes urbains indépendants, notre contrat stipule que chaque action ou intervention artistique menée dans la ville doit être validée pour implantation par le conseil de commune ; le prochain conseil devant se tenir trois jours avant l'exposition.

Du porte-à-faux au faux-semblant

Avec AKIM, Jeroen JONGELEEN et OBÊTRE, notre premier geste consiste de fait en la mise en œuvre d'outils de légitimation de notre démarche dans la ville auprès des éventuelles autorités susceptibles de nous contrôler, agents d'entretien et police communale. Nous fabriquons une série de gilets de sécurité griffés « Mons 2013, c'est local[6] » ☞ **ICO 291**, reprenant l'identité visuelle « Mons 2015, c'est capitale » de la future capitale européenne de la culture. Nous rédigeons une fausse autorisation légitimante, exact envers législatif des points stipulés dans notre contrat, estampillée d'un tampon fabriqué pour l'occasion figurant un Saint-Georges terrassant le dragon (administratif) ☞ **ICO 292.** Prévoyants, nous nous résolvons à ne pas laisser d'autres traces que celles d'un registre déjà existant et utilisé par les services de la Commune, ou à défaut, tolérés et non pris en charge par les services d'entretien de la voirie parce qu'ils ne les identifient pas en tant que forme explicite de dissidence.

Nous adoptons une attitude pragmatique que je résume avec un slogan inscrit à l'aérosol de craie sur un mur mitoyen du Musée ☞ **ICO 293** : « J'agis sans autorisation parce que, par exemple, pour ce simple geste qui me prend environ 3 minutes à réaliser, il me faudrait au moins 1 mois pour savoir s'il est possible de le réaliser, ou pas. »

Ce pragmatisme trouve diverses occurrences chez chacun d'entre nous :

Jeroen JONGELEEN réalise une banderole *Selfmade Disclaimer*[7] — texte législatif poussé à l'absurde nous dédouanant de toute responsabilité liée à nos actions — qui nous accompagne dans nos premiers écarts. ☞ **ICO 294**

Puis, il se livre à un marquage informel du territoire par le biais d'une course de 150 km enregistrée en GPS, qui lui permet une exploration accélérée du territoire à échelle un. Lors de cette course exploratoire[8], il dissémine attachés sur tous

---

6 AKIM ; JONGELEEN, Jeroen ; OBÊTRE ; TREMBLIN, Mathieu. *Out of the Box*. [Édition PDF]. Mons : Éditions Carton-Pâte, 2013, p. 4. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/out-of-the-box/ [consulté le 4 mai 2020].

7 Voir : *Ibid.* p. 8. et http://www.jeroenjongeleen.nl/disclaimer-2/ [consulté le 4 mai 2020].

8 Voir : *Ibid.* p. 18–19. Cette phase est aussi un entrainement auquel l'artiste s'astreint en préparation d'une première action artistique impliquant une course de longue haleine. L'action se déroule le 27 juin 2014 et consiste en une course de 142 kilomètres de distance, entre son atelier à Rotterdam et son exposition personnelle dans la galerie Harlan Levey Projects à Bruxelles — l'artiste venant incarner le transport de ses œuvres même, de l'atelier à la galerie pour leur exposition. Cette action donnera lieu à une autre d'une tout autre ampleur : *Running an imaginery line from my studio in Rotterdam to its exhibition in Berlin*, une course de treize jours du 9 au 22 mai 2015 et d'une distance de 700 kilomètres. Voir : http://www.jeroenjongeleen.nl/running/ [consulté

les éléments de mobilier urbain ou rural qu'il rencontre des mètres de rubanbalise marqué du sceau « INFLUENZA » ☞ **ICO 295**, *motto* viral de ses gestes de contamination, à l'instar de ses sacs en plastique installés sur les hauteurs des villes à la manière de drapeaux noirs — étendard pirate — et intitulés *Plastic Bags as Jolly Roger*[9] ☞ **ICO 296**.

Volonté de s'inscrire dans le paysage montois tout en se préservant du contrôle de la Commune, il transpose le jeu de dessin numérique au GPS dans une action collective sur appel à participation diffusé sur le principe du bouche-à-oreille, où un ensemble de joggeurs et de joggeuses viennent dessiner à mesure du pas de course un motif géométrique dans un champ en jachère proche du terril où sera apposé le *white cube* déplacé.

Quelques alliés du service du Pôle muséal de la Commune, conscients de la situation conflictuelle dans laquelle le retard et les restrictions de nos contrats nous plongent, parviennent néanmoins à négocier quelques espaces à investir temporairement après de longues négociations en interne.

OBÊTRE, considérant son double statut de commissaire et d'artiste comme une puissance invitante prise au piège dans les méandres décisionnaires de l'administration qui rend paradoxale son action en tant qu'artiste, fait le choix de mettre en berne cette situation ☞ **ICO 297**.

Tirant profit de la devanture d'un local inusité du parti socialiste au pouvoir et mis à disposition par la Commune, il entame un dialogue en *Démocratie directe*[10] avec les Montois sous la forme d'un sondage, décompté sur un tableau noir, actant sa possibilité de passer à l'acte ou non en fonction de la curiosité des passants. Le résultat appelle le passage à l'acte et la question « VOTEZ OUI | NON. SUIVANT LE RÉSULTAT DU VOTE, JE LE FAIS OU PAS, À 15H30 » donne lieu à des remerciements adressés à la population « MERCI DE VOTRE CONFIANCE » inscrits en majuscules noires à la peinture aérosol. Quelques jours plus tard, malgré le statut légal de cette action, le service anti-tag de la ville nettoie la vitrine — vraisemblablement par habitude ou par routine. La conversation se poursuit autour de l'*exercice du pouvoir*, mais cette fois-ci à l'adresse des agents de la Commune : « BONJOUR SERVICE ANTI-TAG POURRIEZ-VOUS ME RAPPELER AU 0472.845.717. MERCI. » Cette interpellation sans ambages génère néanmoins à nouveau un effaçage, qui invite OBÊTRE à considérer qu'une telle forme d'expression n'a pas de droit de cité à Mons.

---

le 4 mai 2020].

9 Voir : AKIM ; JONGELEEN, Jeroen ; OBÊTRE ; TREMBLIN, Mathieu. *Op. cit.* p. 8 et http://www.jeroenjongeleen.nl/plastic-bags-as-jolly-roger/ [consulté le 4 mai 2020].

10 Voir : *Ibid.* p. 7.

Il rebondit en choisissant d'invoquer la causalité externe de son acte : « SVP, NE M'EFFACEZ PAS. JE SUIS INVITÉ PAR LE POLE MUSÉAL DE LA VILLE DE MONS. VEUILLEZ LE CONTACTER POUR PLUS D'INFOS. » Son slogan ultime réduit, non sans humour, son expression à une « poésie bureaucratique » : il affirme sa légitimité à agir non pas en tant que créateur, mais comme opérateur mandaté par la Commune et rend explicite le lien de subordination de service à service dont toute opération de maintenance devrait s'inscrire. Le slogan restera en l'état sur la devanture jusqu'à la fin de l'exposition au musée des Anciens Abattoirs.

OBÊTRE met en place plusieurs gestes à caractère interactionnel, dans cette même lignée : *Démocratie directe participative représentative*, où sondage et conversation avec les habitants donnent lieu à l'aménagement indépendant d'une portion de trottoir et à la plantation d'un arbre. *Écrivain public*, où attablé dans la rue il alpague les passants et leur propose d'écrire leurs phrases sur les façades environnantes avec une bombe de craie aérosol ☞ **ICO 298** ; *Homme à tout faire gratuit*, où, après avoir peint et accroché des pancartes de petite annonce avec son numéro de téléphone portable, il est contacté pour une prestation de décoration d'intérieur ☞ **ICO 299**. Travaillant gratuitement, il sabote sciemment la tâche qu'il accomplit en livrant une prestation de l'ordre de l'à-peu-près afin de soustraire au régime concurrentiel d'avec les professionnels, et d'inviter ainsi ses nouveaux commanditaires à considérer le statut et l'utilité, de l'ouvrage mal fait à l'œuvre intentionnellement maladroite, de ce travail gracieux de l'artiste, et non, professionnel, du peintre en bâtiment.

La Commune l'ayant embauché et le rémunérant avec des fonds publics pour un travail artistique qui lui est sinon rendu impossible, interdit, par son commanditaire même, OBÊTRE est plongé dans un désœuvrement symbolique, qui l'enjoint en réponse à se trouver un nouveau commanditaire, plus volontaire et compréhensif, en les habitants de la ville de Mons.

Cet accès à quelques lieux négocié avec les alliés du Pôle muséal nous permet aussi d'obtenir les jeux de clés de trois espaces, entre bureaux et locaux commerciaux, inoccupés et appartenant à la ville ; l'un d'entre eux bénéficiant d'une vitrine donnant sur la rue, nous proposons dans une démarche d'entrisme institutionnel d'organiser une exposition afin que le collectif RECYCLING puisse disposer, en sous-main, d'un espace de visibilité de la Ville de Mons au sein de la ville et adresser les problématiques qui les préoccupent et auxquelles la Commune reste sourde. Le collectif est mû par le réemploi comme trait d'union entre acteurs et actrices artistiques, activistes et citoyens.

La préparation de l'exposition donne lieu à une action collective à laquelle participe OBÊTRE, en émissaire du groupe. *960 min*[11] est une collecte de tous les déchets sur le terril de l'Eribus, amoncelés en montagne au pied de celui-ci et empaquetés dans des sacs griffés du logo de la Commune ☞ **ICO 300**. Le titre reproduit sur une petite pancarte plantée à côté affiche l'équivalence entre la pile et le temps passé par le collectif à la former. Les sacs utilisés étant ceux, officiels et distribués par la ville, le service de nettoyage est dans le devoir de les amener à la déchetterie, soit de prendre en considération une opération d'entretien que la Commune refuse d'assumer selon RECYCLING : « l'assainissement des espaces naturels en dehors du centre-ville, préférant réserver son attention aux zones commerciales, jugées plus attractives ».

Sorte d'exposition-dossier à consulter à travers la vitrine depuis la rue, « Boorinage[12] » ☞ **ICO 301** documente la démarche artistique — dessin mural en guise de croquis préparatoire et sculpture en guise de maquette à échelle 1:5 — autour de la mise en œuvre d'une installation temporaire refusée par la Commune et dont la matière première est la collecte de déchets sur le terril. Le collectif propose *Boorinage*, un jeu de mots entre le Borinage — région wallonne particulièrement pauvre située dans la province de Hainaut, à l'ouest de Mons — et le mot bourrin, inscrit sur un flan du terril de l'Eribus, et reprenant le principe archétypal de l'enseigne Hollywood érigée sur le mont Lee à Los Angeles, avec un lettrage de cinq mètres de haut constitué d'une armature métallique engrillagée permettant de contenir des milliers de tonnes de déchets ramassés dans la zone. L'enseigne ironique viendrait célébrer le tourisme industriel auquel la région est attachée, encapsulant une autre réalité sociale factuelle, celle de la précarité et de la violence.

L'intervention *Watermark* que je réalise vient aussi soulever la question de la perméabilité entre territoire et tourisme, mais d'une autre manière, en s'intéressant à celle dont la Ville se projète et se représente dans le contexte de l'événement culturel à venir. *Watermark* ☞ **ICO 302** est un filigrane « Getty images © » réalisé au pochoir et à la craie sur le mur du parking de la gare de Mons de sorte que, à l'instar d'un trompe-l'œil, lorsque l'on regarde en direction du centre-ville depuis la voie de chemin de fer arrivant en contrebas de Mons, le filigrane semble être apposé directement sur le paysage. Cette intervention se veut plus qu'un simple jeu visuel avec la banque d'images éponyme ou qu'un questionnement sur la propriété intellectuelle. L'apposition du filigrane — comme la marque de fabrique de *Getty Images* — pousse à son paroxysme la volonté d'adhésion à un imaginaire standardisé de métropolisation auquel le dispositif « capitale européenne de la culture » enjoint la Commune en tant que modalité spéculative de communication ; un devenir *Getty Images* qui se manifeste par le sceau grossier et reconnaissable qui

11 Voir : *Ibid.* p. 24.

12 Voir : *Ibid.* p. 15.

vient labelliser une transformation du paysage à l'œuvre. Cette identité fantasmée de la ville en capitale européenne se heurte sur le terrain à un décrochage certain de l'économie locale puisque, comme une part conséquente de la population qui est sans emploi, le commerce dans le centre-ville est sinistré avec plus de la moitié des boutiques inoccupées. Aux aménagements de la gare ou de la voirie réalisés dans la hâte, s'ajoutent des ornementations à grand renfort de signalétique encapsulant le mobilier urbain ou les transports annonçant la prise du titre en 2015. Celles-ci peinent à trouver un écho vivant, donnant à la ville une allure de décor de théâtre en carton-pâte, d'un espace architecturé sans urbanités ou pour des usages futurs et hypothétiques.

Dans la même veine de réflexion sur la marchandisation du territoire et de son identité, Jeroen JONGELEEN et moi concevons l'action *Eau de Mons*[13] aux allures de canular marketing ☞ **ICO 303** autour de ce qui nous semble être la source psychogéographie du tourment bureaucratique qui malmène les âmes de passage à Mons. Deux rivières au nom éloquent traversent la ville, de manière souterraine sans que l'on puisse prendre acte de leur présence ou de leur absence : la Haine et la Trouille ☞ **ICO 304**. Soustraites au regard, elles ne semblent pas moins influer secrètement sur les unités d'ambiance de la ville. Deux figures symboliques, à teneur allégorique, surgissent à la découverte de ces cours d'eau :

– La dénomination des rivières renvoie au Styx dans la mythologie grecque, ☞ **ICO 305** un des fleuves des Enfers qui séparait le monde terrestre de celui-ci. Le Styx (qui signifie haïssable) charrie jusqu'au centre du monde souterrain un ensemble tourments du nom de ses affluents, le Phlégéthon rivière de flammes, l'Achéron le fleuve du chagrin, le Cocyte torrent des lamentations et le Léthé ruisseau de l'oubli.

– La dimension souterraine et cachée renvoie dans la culture visuelle de *mainstream* à la rivière de *slime* dans la fiction cinématographique *Ghostbusters II*[14] de Ivan REITMAN (1989) ☞ **ICO 306** se déversant dans le Beach Pneumatic Transit daté de 1870. L'unique tunnel abandonné de ce métro embryonnaire de la ville de New York d'une longueur de 95 m et d'un diamètre de 2,4 m construit par l'entreprise de Alfred Ely BEACH ☞ **ICO 307** et circulant sous Broadway devient le véhicule parfait pour abreuver de mauvaises énergies l'esprit des new-yorkais, humains, édifices et statues confondues, et les pousse au crime.

Après avoir été remplir plusieurs bouteilles de plastique trouvées dans la nature environnante et dans les rivières mêmes, au milieu des déchets qui s'accumulent

13 Voir : *Ibid.* p. 13.

14 REITMAN, Ivan (réal). *Ghostbusters II*. États-Unis : Columbia Pictures, 1989.

charriés par le cours d'eau, nous concevons et imprimons des jeux d'étiquettes apposées sur les bouteilles et des affiches de communication « La Haine et la Trouille mises en bouteille ». Puis nous procédons à une dissémination virale dans la ville, en installant dans les porte-affiches des échoppes closes plusieurs séries d'affiches et pratiquant le dépôt à l'étalage dans les supermarchés du centre-ville et en négociant un dépôt officieux, en vitrine, avec l'office du tourisme ☞ **ICO 308**.

À l'instar des sources qui donnent leur nom à des villes et deviennent un élément de communication touristique, l'action *Eau de Mons* manifeste la manière, allégorique, dont le territoire peut être imprégné par ces sources symboliques et souterraines de ressentiment et de torpeur — et qui semble acter la piètre réputation de la ville, connue en Wallonie pour son zèle bureaucratique dont nous faisons les frais.

Une parabole de la gouvernance locale

En collaboration avec OBÊTRE et Cédric DURIEUX du collectif Montois RECYCLING, nous effectuons une dernière tentative d'interaction avec la Commune dont l'objet est de synthétiser les rapports de force latents et de proposer une sortie de crise, par l'action. Cette action collective et furtive s'intitule *Parabole Montoise en deux actes*[15] ☞ **ICO 309**. Elle consiste en une pièce elliptique de théâtre-action, une technique théâtrale participative inventée par le brésilien Augusto BOAL dans les années 1960 dont l'objet est, depuis la prise de conscience, d'encourager une prise de pouvoir symbolique sur le cours des événements en regard de sujets problématiques de la réalité politique, sociale ou économique d'une communauté. Ici, le cadre de la pièce est la ville en tant que territoire, mais aussi qu'entité administrative, et le décor, un mur rue Courte qui a été un lieu dédié à la peinture murale ces trente dernières années, mais que la Commune n'est pas parvenue à négocier pour la résidence et qui demeure paradoxalement vierge dans ce contexte de célébration d'une part de l'histoire du muralisme Montois. Nous intervenons sur le principe du théâtre de rue, hélant les badauds quelques minutes avant la représentation et distribuant de la main à la main un petit livret présentant la pièce que nous allons jouer.

La pièce démarre après trois coups frappés sur le mobilier urbain : le narrateur (Cédric DURIEUX) expose le contexte et annonce le premier acte ; un graffiteur (Mathieu TREMBLIN tout de noir vêtu) vient inscrire un slogan en lettres majuscules à la peinture aérosol sur un mur : « Bientôt, la ville sera ouverte à toutes les initiatives individuelles, mais les bureaucrates feront en sorte de ne jamais prendre de responsabilités et les forces de l'ordre veilleront à ce que personne ne puisse prendre les siennes » ; une fois le slogan peint, le graffiteur sort et le narrateur annonce le second acte ; un employé de la Commune (OBÊTRE vêtu d'un gilet de sécurité orange) vient recouvrir le graffiti au rouleau et à la peinture blanche ; le narrateur conclut et les trois acteurs saluent. La pièce dure treize minutes et a lieu sans communication préalable ou autorisation de la Commune, en présence de quelques passants et de Alice CANTIGNEAU employée à de la Commune pour le Pôle muséal de Mons. Elle se veut indicielle de la situation paradoxale dans laquelle les artistes se trouvent, où la Commune les ayant invités est prise au piège de sa propre complexité bureaucratique et contrevient à la mise en œuvre de leurs interventions dans la ville. Les artistes rejouent la boucle dans laquelle ils sont enfermés, tout en

---

15 Voir :AKIM ; JONGELEEN, Jeroen ; OBÊTRE ; TREMBLIN, Mathieu. *Out of the Box*. *Ibid.* p. 13. et Cédric DURIEUX, OBÊTRE, Mathieu TREMBLIN. (Recycling). *Parabole Montoise en deux actes*. 5 avril 2013. Rue Courte, Mons (BE). Mur, livret, pièce de théâtre-action, un narrateur, deux acteurs, sweat capuche, peinture aérosol, gilet de sécurité Mons 2013, peinture acrylique, rouleau. 15 min. Documentation. Vidéo Full HD, couleur, son, 16:9. 13 min 03 s.
Disponible sur : http://www.demodetouslesjours.eu/parabole-montoise-en-deux-actes/ [consulté le 2 mai 2020].

pointant en actes la possibilité d'en sortir, que la permissivité ou l'engagement de leur responsabilité individuelle autorisent. L'aspect théâtre-action de la pièce n'est pas tant à considérer dans l'action elle-même qu'à l'endroit d'une inclusion de la Commune comme interlocuteur à conscientiser puisque prompt à rebattre les cartes et à prendre part au jeu auquel elle nous a conviés avec cette résidence.

AKIM, quant à lui, a choisi depuis le début de la résidence de création de distribuer ses moyens (budget de production) à son réseau par l'achat de tickets de transport ferroviaires (encourageant une prochaine rencontre en Europe) et concentre son énergie à des temps de rencontre avec les habitants et habitantes de Mons[16] « puisque la ville ne veut pas de nos interventions ». Cette posture de retrait et d'inaction est considérée par le Pôle muséal comme une forme de protestation contre la gestion et de l'accueil, non seulement des artistes mais aussi de leur démarche ; elle s'inscrit pourtant dans la continuité des détournements de la qualité démiurgique attribuée à l'artiste et des attentes formelles des commanditaires, auxquels l'artiste berlinois est rompu — d'aucuns auraient pu s'y attendre en l'invitant[17].

La résidence de création se conclut par l'implantation du *white cube* au pied du terril de l'Eribus par les services techniques de la ville de Mons, quelques jours avant le lancement de l'exposition ☞ **ICO 310**. *Out of the Box* est le nom que nous choisissons de donner à cette intervention, mais aussi à la publication ☞ **ICO 311** que nous éditons retraçant toutes les interactions ayant eu lieu pendant ce mois de résidence : format journal de vingt-six pages, elle sera distribuée en deux mille exemplaires en pile à emporter, indexant une sélection de gestes, d'actions, d'interventions, d'observations, de rencontres et d'invitations, individuels et collectifs.

Écho de la réfutation de la posture interstitielle dans l'enceinte du musée à laquelle les choix de commissariat nous confinaient au départ, *Out of the box*[18] prend d'abord corps dans la vie et dans la ville, se matérialise dans le terrain vague à travers le cube blanc ouvert sur l'extérieur. Puis il apparaît en contreforme dans le musée manifeste

---

16 Voir : AKIM, Jeroen JONGELEEN, OBÊTRE, Mathieu TREMBLIN. *Op. cit.* p. 20–21.

17 Chaque invitation dans un cadre institutionnel est l'occasion pour AKIM de se poser en fauteur de trouble et d'opérer vers des formes de vie, informelles, où chacun est invité à participer. Par exemple, invité en 2009 par le curateur Rik REINKING pour Art Totale à un festival de muralisme sur le campus de l'université de Leuphana à Lüneburg où le campus fait face à une volonté politique de privatisation, AKIM choisit de reproduire l'attestation autorisant celui ou celle en sa possession à réaliser une peinture murale sur le campus, la photocopie et la distribue à tous les étudiants qu'il rencontre. Tandis qu'il invite invite chacun à prendre ses responsabilités pour transformer le paysage urbain, son geste artistique se fond dans le quiproquo créatif que produit le partage de son statut d'auteur légitime.

18 Voir : *Ibid.* p. 26.

par le vide laissé au sein des Anciens Abattoirs, à côté duquel la publication est déposée, et en dialogue duquel les visiteurs trouvent une image à taille humaine imprimée au traceur noir et contrecollée sur le mur en vis-à-vis, reprenant le point de vue sur le Borinage que la sortie du *white cube* déplacé nous offre, en situation. Cette image fenêtre sur les marges de la ville est une invitation sortir de la boîte musée et à emprunter les chemins de traverse — *Out of the Box*, expression signifiant « hors de sentiers battus » et littéralement « en dehors de la boîte ».

Cette intention se concrétise le week-end précédant l'ouverture de l'exposition par une *Visite de courtoisie*[19], fête clandestine organisée à l'adresse de la vingtaine de personnes rencontrées lors de notre séjour et des quelques montois curieux qui ont saisi l'invitation lancée par OBÊTRE (reprenant sa casquette de commissaire d'exposition) qu'il guide depuis le site du musée, au travers de la ville, jusqu'à l'Eribus à Cuesmes. Le château d'eau désaffecté au pied du terril est l'écrin parfait pour cette typologie d'événement ☞ **ICO 312** : une zone autonome temporaire à l'abri des regards, dans laquelle on se faufile par un trou, et que nous aménageons sans attirer l'attention ; parcours balisé à la bougie jusque dans les galeries souterraines, musique techno tribale donnant un air de *free party*, buffet offert par une habitante et un agent d'accueil du musée avec qui nous avons sympathisé. Les quelques heures passées en sous-sol nous font perdre tout repère temporel. La journée se conclut par une session collective d'inscriptions à la bombe de peinture sur les parois des galeries souterraines, où se jouxtent citoyens anonymes et figures historiques de la scène artistique montoise, membres de CUESMES 68, CARRÉ D'ART et MAKA.

AKIM achève la *Visite de courtoisie* par une première et dernière action à l'adresse de Mons. Il réalise un graffiti intitulé ironiquement *N'oubliez pas*[20] au rouleau en gigantesques lettres blanches apposées à quatre mètres de hauteur et inscrit l'injonction « OUBLIEZ » ☞ **ICO 313** dans le paysage post-industriel dépouillé de Cuesmes. Cet impératif est un ultime écho à l'attitude au commanditaire pétri d'injonctions paradoxales.

19 Voir : *Ibid.* p. 25.

20 Voir : *Ibid.* p. 22–23.

Ce quatrième récit d'expérience intitulé « "Mons 2013, c'est local" : controverses autour de l'appropriation spontanée de l'espace public » apparaît comme une longue parabole sur les rapports entre les pratiques artistiques urbaines et leur inscription dans des dynamiques de politique culturelle. Il décrit le développement de la résidence de création urbaine « Mons 2013 » avec les artistes européens AKIM, Jeroen JONGELEEN et OBÊTRE et les dysfonctionnements qu'elle révèle quant à la capacité pour les pouvoirs publics d'accueillir et d'accompagner les artistes urbains dans la mise en œuvre concrète de leurs actions, au-delà des effets d'annonce. Il permet de mettre en évidence que le commissionnement ne garantit pas l'intégrité de l'œuvre urbaine et que son devenir est tiraillé entre plusieurs opérateurs et acteurs.

Dans un premier temps, je vais utiliser la figure de l'effacement et repassage pour mettre en exergue les jeux de maintenance, de transformation et de destruction de l'œuvre urbaine. Cette figure ouvre sur le repeint comme forme de conversation en actes entre artistes, usagers et législateurs de l'espace public.

Dans un second temps, il s'agit de s'intéresser au régime d'existence temporaire de l'œuvre urbaine et aux multiples tentatives de contrôle et d'instrumentalisation dont elle fait l'objet. Ces tentatives posent des questions sur le rôle du droit et de la propriété intellectuelle lorsque l'œuvre urbaine se retrouve prise dans des dynamiques de valorisation, de conservation, voire de spéculation.

IV. 1.
Buff : transformations à l'œuvre dans l'art urbain

Maintenance, restauration ou destruction

Le 22 septembre 2011, invité à Strasbourg par Démocratie Créative ☞ **ICO 314** pour le festival Perffusion, l'artiste urbain Benjamin LAADING[21] réalise sur un mur mitoyen des bâtiments du TAPS – Théâtre Actuel et Public de Strasbourg une peinture murale *Point noir* documentée en *stop motion* sur six heures et reconstituant point par point à une échelle multipliée par cinq cent un points noirs réalisés à la peinture aérosol au *fat cap* (buse produisant un gros trait) point par point. Effet de loupe tant spatial que temporel, puisqu'un simple point prend deux secondes à réaliser, le résultat est à autant à considérer un motif abstrait que comme un instantané qui se joue rue du Ban de la Roche à mesure du surgissement et de l'effacement des graffitis.

Témoin de la situation et de l'ensemble de la réalisation, puisqu'invité moi aussi au festival, ce n'est que quatre ans plus tard à l'occasion de mon emménagement dans cette même rue début novembre 2015 que je constate les disparitions et altérations des œuvres réalisées à l'époque. Des interventions de Vladimír TURNER, Arzhel PRIOUL *alias* Mardinoir, David RENAULT ou des miennes, ne demeurent rien — sinon un fragment de balcon enseveli plus loin dans le canal —, seules les peintures murales négociées comme celles des THTF, de Sean HEART[22] ou de Benjamin LAADING sont encore visibles, trois ans après que la structure ait mis un terme à ses activités associatives en 2011 suite au festival.

Si la peinture des THTF, à part quelques graffitis interstitiels nichés entre les lettres de leur peinture murale sur l'autre flanc du TAPS rue de la Broque, ou celle de Sean HEART, dans une cour intérieure privatisée depuis, sont quasiment inchangées, celle de LAADING est recouverte ☞ **ICO 315** pour un quart par un *throw up* dans un style approximatif (traits peu assurés, matériel mal exploité lisible par la mauvaise gestion du recouvrement en blanc du mur, tracé de contour noir au débit non maîtrisé) 3AKS se revendiquant de New York et quelques tags NEK d'un *writer* débutant du quartier. Le registre pictural de la peinture de LAADING, bien que puisée dans le répertoire visuel archétypal du graffiti, reste étranger au recouvrement par des formes affiliées mais à une autre échelle, celle du corps en tension avec le bâtiment, et l'effet suspendu de ce geste graphique disproportionné se voit ramené à une lecture terre à terre avec le *throw-up* qui le recouvre en partie et vient l'ancrer au sol dans le jeu de palimpseste graffitique conversationnel prévisible, qui a tendance à déconsidérer et recouvrir les formes ne relevant pas littéralement du *name writing* — n'entrant pas dans le jeu de surenchère stylistique hiérarchisé propre à la communauté des *writers*.

---

21 Voir : http://benjamin.laading.net/ [consulté le 10 avril 2021].

22 Voir : http://www.seanhart.org/ [consulté le 10 avril 2021].

La structure productrice de la peinture murale ayant disparu, les modalités de conservation sont en suspens parce qu'elles n'ont pas été actées clairement ni avec le bailleur privé propriétaire du mur ni avec la mairie de quartier qui a accompagné sa réalisation. La question de la maintenance ou de l'effaçage devrait se poser comme dans le cadre d'une commande publique, seulement l'accord d'intervention a été passé de manière informelle entre les parties prenantes, artistes compris ; elles se sont entendues sur l'idée d'une intervention éphémère en précisant une durée minimum correspondant à la durée du festival, mais sans préciser de temporalité maximum. Son existence en tant qu'œuvre urbaine est devenue dès la fin du festival indépendante de son contexte initial de production, bien que l'usage lui ait permis de trouver grâce auprès des services de dégraffitage qui la considèrent comme officielle ; éphémère par défaut, la voilà bon an, mal an, semi-pérenne et participant à l'identité du quartier.

Point noir ☞ **ICO 316** de Benjamin LAADING s'inscrit dans un vide juridique, au sens où son auteur n'a pas le pouvoir d'exiger sa conservation ni sa destruction — les responsabilités mutuelles entre commanditaire, propriétaire et auteur n'ayant pas été établies a posteriori de la réalisation —, là où une œuvre implantée dans le cadre d'une commande publique est encadrée, la responsabilité juridique et logistique de sa sécurisation et de sa maintenance incombant souvent à l'institution (État, Ville, Musée) et la responsabilité intellectuelle et morale de sa réfection, de son enlèvement ou de sa destruction suite à une éventuelle altération, à l'artiste.

Cette même volonté « pédagogique » est lisible dans les modes de caviardage pratiqués par les antifascistes à l'encontre des graffitis néonazis, antisémites, racistes ou xénophobes. Ce principe spécifique de caviardage consiste en l'ajout de barres pour transformer lettres et signes en une sorte de langage cryptique. Plutôt que de l'occulter, il manifeste un rapport de force existant et une résistance à une échelle micropolitique contre le discours fasciste, qui déconstruit sa rhétorique plutôt que d'occulter son existence dans la ville. ☞ **ICO 317**

Contrairement à un caviardage par recouvrement, ce type de caviardage parasitaire agit à la manière d'un repentir de la communauté à l'encontre d'un comportement qui la met en crise, si l'on considère la présence de graffitis anonymes en palimpseste comme le fait d'un auteur collectif et dont la responsabilité est nécessairement partagée entre les citoyens et les gouvernants (l'antifascisme n'étant pas qu'une affaire interpersonnelle). Un repentir — plutôt qu'un repeint de pudeur — à rapprocher de celui en peinture, aussi appelé *pentimento* en italien, consistant pour l'auteur d'un tableau à recouvrir tout ou une partie de celui-ci pour modifier le sens ou la composition (remplacement d'objet, de personnage, de plan) d'une œuvre a posteriori de sa finalisation.

En août 2017, le *Point noir* de Benjamin LAADING rue du Ban de la Roche n'ayant toujours pas été, ni effacé ni restauré, mais ayant du fait des graffitis qui le recouvrent perdu son intégrité et son sens, je décide d'agir. Par jeu, je demande à Benjamin l'autorisation de procéder à une mauvaise restauration, c'est-à-dire à un repeint de style plutôt qu'à un repeint technique, consistant à remettre au goût du jour cette peinture murale, en recouvrant d'une couleur rouge les parties de celle-ci qui ont été altérées ☞ **ICO 318**. De cette façon, cette réfection vient informer le statut ambigu de la peinture murale en matérialisant visuellement par une hybridation colorée cette étape de transformation non commanditée. Tandis que la peinture murale était devenue un fond pour les *writers* qui passaient dans la rue, mon intervention vient rejouer son esthétique originelle, tout en intégrant telles une erreur, une parasite ou une dégénérescence, une petite modification qui pousse à s'interroger sur sa raison d'être. Son sens et son mode de production altérés, elle se maintient désormais dans un entre-deux qui sous-tend une autorité multiple et une conciliation.

Quelque temps après la restauration, le 10 janvier 2018, les travailleurs de la voirie responsable de l'effaçage des graffitis dans le quartier interviennent ☞ **ICO 319** sur le mur autour du *Point noir* qui a de nouveau été tagué par le *writer* NEK. Le pourtour du point noir est à nouveau tagué : puisque je me suis permis de corriger la peinture, les travailleurs se permettent d'en faire autant ; ils procèdent à la réfection du mur environnant en faisant attention à ne pas repasser le motif et la zone picturale que ce dernier délimite et dans laquelle il se fond à mesure de l'espacement des points noirs qui le composent.

En mai 2020, conséquence du confinement mis en place pour contrer la pandémie de Covid-19, le dégraffitage des murs s'est relâché avec la pause des activités des employés communaux. Le quartier Laiterie, avec ses multiples tunnels, est devenu peu à peu un terrain de jeu graffitique, dans la continuité des nombreuses manifestations contre la réforme des retraites qui avaient eu lieu au mois de mars. La Ville de Strasbourg procède à un nettoyage de printemps avec le début du déconfinement, faisant repeindre systématiquement toutes les surfaces investies d'un gris neutre altérant cette fois-ci le motif. ☞ **ICO 320**

Tandis que la partie supérieure de la peinture murale de LAADING est demeurée inchangée, la partie inférieure fait état d'une chaîne d'opérateurs et d'opérations successives qui produisent une nouvelle forme, hybride et narrative que l'on peut synthétiser :
– le motif *Point noir* de Benjamin LAADING est recouvert partiellement par un throw-up noir et blanc 3AKS du *writer* new-yorkais SYREK en 2014 ;
– d'autres tags, KENT et ACID, apparaissent en 2015 ;
– le service de dégraffitage recouvre en gris les nouveaux tags sans toucher ni au

motif ni au flop sur le motif ;
– le *writer* local NEK réalise deux tags jaunes et argentés sur le motif en 2016 ;
– je recouvre les tags et le flop en gris puis restaure en rouge le motif *Point noir* ;
– le *writer* NEK fait un flop NECK en contour et un tag SFR en jaune par-dessus le motif ;
– d'autres tags apparaissent ;
– le service de dégraffitage recouvre en gris les nouveaux tags sans toucher ni au motif ni au tag et ni au flop sur le motif ;
– d'autres tags apparaissent ; le service de dégraffitage recouvre les nouveaux tags, mais vient redessiner au gris le pourtour du *Point noir* effaçant le contour progressif du motif restauré, mais laissant toujours apparaître le tag et le flop jaunes de NEK.

La forme résultante relève d'une esthétique approximative, résultant de plusieurs contrefaçons. Si dans un premier temps le service de dégraffitage se contente de repasser autour du motif, laissant toujours apparaître les graffitis à cheval sur le *Point noir* et le mur gris, ma *Mauvaise restauration* de cette œuvre ornementale créé une brêche en regard de l'autorité de l'auteur individuel et originel Benjamin LAADING, et quant au respect — d'usage et de droit — de l'intégrité de l'œuvre. Le repeint de style auquel je me livre favorise d'autres repeints ; NEK a compris qu'il ne serait pas effacé par le service de dégraffitage s'il posait son tag sur le motif ; le service de dégraffitage a considéré que, puisque l'intégrité de l'œuvre était doublement remise en cause par la restauration dépareillée et par les graffitis de NEK, il n'y avait plus de problème à altérer le motif même.

La forme résultante est désormais l'œuvre d'un auteur pluriel : la Ville de Strasbourg à travers ses employés communaux, après le *writer* NEK, après l'artiste Mathieu TREMBLIN, après les *writer* SYREK et NEK, après Benjamin LAADING. Comme si la boucle se bouclait, le dernier opérateur à intervenir et à figer la composition est la Ville comme entité, qui se trouve aussi être à l'origine *via* la mairie de quartier de la facilitation et de l'autorisation informelle qui a permis à cette peinture murale de voir le jour.

L'état actuel « d'entre-quatre » de ce *Point noir* et rouge, graffité et au contour souligné pour moitié, appelle la mise en œuvre d'une nouvelle étape de restauration, qui viendra relancer l'interaction pour une ultime conciliation des désirs divergents eu égard des formes de présence graphique dans la ville pour ses quatre co-auteurs : un motif ornemental pour LAADING ; un motif repeint pour moi ; un support palimpseste de *graffiti writing* pour NEK et les autres *writers* ; un mur neutre pour le service de dégraffitage de la Ville de Strasbourg.

L'action *Mauvaise restauration*, dans son enchaînement de repeints de style et dans l'inachèvement de la forme finale, conservant les stigmates des interactions

successives non concertées, se pose à la fois comme ouverture et invitation à une continuation, et une forme documentaire de la conversation en actes picturaux entre artistes, graffiteurs et nettoyeurs. Elle met en lumière une double lecture de la figure du *buff* : l'opération d'effaçage ou de repassage. Cet élément mémétique de notre expérience visuelle des surfaces urbaines peut être considéré soit sous son pan graphique et plastique, l'effaçage comme une forme d'esthétique en soi, soit le repassage comme un mode de conversation spécifique à l'intervention urbaine indépendante, venant aussi mettre en lumière les rapports de force latents entre diverses autorités, de l'individu en tant qu'auteur à l'institution en tant que législatrice.

L’effaçage comme esthétique

L’approche du *buff* en tant qu’esthétique trouve une incarnation exemplaire et influente dans le film documentaire *The Subconscious Art of Graffiti Removal*[23] daté de 2001 du réalisateur américain Matt MCCORMICK ☞ **ICO 321**. Son travail documentaire s’inscrit dans la continuité du texte de commande de l’écrivain Norman MAILER « The Faith of Graffiti[24] » publié en 1974 où l’auteur construit une généalogie inclusive du geste graffitique dans l’histoire anthropologique et artistique, le parti pris du réalisateur consiste à faire converser la forme en creux produite par l’effaçage et le repassage avec différents courants artistiques du XXe siècle, picturaux mais aussi conceptuels. Le mode de narration de MCCORMICK articule des plans contemplatifs d’effacés et de repeints à la voix off de Miranda JULY. Il nous propose de les aborder en perspective de l’expressionisme abstrait et du minimalisme aux États-Unis ou du constructivisme en Russie[25].

Au-delà de l’artification d’un geste non artistique, il est intéressant de noter que c’est le caractère globalisé de la forme qui se révèle. Quelle que soit la nature de l’outil ou du langage avec lesquels les graffitis sont réalisés en Amérique, en Europe ou en Fédération de Russie, la ritournelle du marquage et de l’effacement construit une esthétique planétaire cohérente et récurrente dans les métropoles. Bien qu’elle ne nous apparaisse qu’en filigrane de nos déplacements transfrontaliers, elle est une persistance rétinienne des controverses qui laissent leurs empreintes dans les espaces publics. Elle participe à leur *genius loci* comme une présence fantomatique

---

23 MCCORMICK, Matt (réal.). *The Subconscious Art of Graffiti Removal*. États-Unis : Rodeo Film Company, 2001, 16 min. Voir : http://vimeo.com/368367 [consulté le 10 juin 2020]

24 KURLANSKY, Mervin ; NAAR, Jon ; MAILER, Norman. *The faith of graffiti*. New York : Praeger publishers, 1974, 128 p.

25 « *Emerging from the human psyche and showing characteristics of abstract expressionism, minimalism and Russian constructivism, graffiti removal has secured its place in the history of modern art while being created by artists who are unconscious of their artistic achievements. It is no coincidence that funding for “anti-graffiti” campaigns often outweighs funding for the arts. Graffiti removal has subverted the common obstacles blocking creative expression and become one of the more intriguing and important art movements of our time. Emerging from the human psyche and showing characteristics of abstract expressionism, minimalism and Russian constructivism, graffiti removal has secured its place in the history of modern art while being created by artists who are unconscious of their artistic achievements.* » [Émergeant de la psyché humaine et présentant des caractéristiques de l’expressionnisme abstrait, du minimalisme et du constructivisme russe, les graffitis se sont assurés une place dans l’histoire de l’art moderne tout en étant créés par des artistes inconscients de leurs réalisations artistiques. Ce n’est pas une coïncidence si le financement des campagnes « anti-graffiti » l’emporte souvent sur celui des arts. Le nettoyage des graffitis a subverti les obstacles courants qui bloquent l’expression créative et est devenu l’un des mouvements artistiques les plus intrigants et les plus importants de notre époque.] MCCORMICK, Matt. Voir : http://www.rodeofilmco.com/2012/the-subconscious-art-of-graffiti-removal/ [consulté le 10 juin 2020]

des rapports de force — contrôle et lâcher-prise du paysage urbain — entre corps et espaces qui se manifeste par la trace.

L'apport de MCCORMICK à la réflexion est que ces formes seraient dans leur émergence la matérialisation d'un inconscient collectif. Pour lui, second niveau d'assimilation en tant qu'art, elles constitueraient l'un des plus intrigant et important mouvement artistique involontaire de notre époque. Parce qu'il ne serait pas nommé en tant que tel, il demeurerait par nécessité pragmatique dans le domaine du non-art : à la fois réminiscence de l'imaginaire des artistes qui influencent notre environnement visuel immédiat, et incarnation de celui de ces anonymes qui le modélisent ou le regardent.

Le caractère influent du *buff* sur nos imaginaires urbains comme de cette parabole qu'est *The Subconscious Art of Graffiti Removal* est lisible dans les multiples formulations plastiques que son existence génère chez les artistes et photographes de l'espace urbain. En voici quelques-unes remarquables pour leur littéralité ou leur dimension expérimentale.

L'artiste russe Igor PONOSOV[26] réalise une typologie de formes de buff en 2010 avec la série photographique *Collection of Buffing forms*[27] ☞ **ICO 322** entre Moscow, Saint-Pétersbourg, Rostov-sur-le-Don et Krasnodar. La Russie semble être un terreau très fertile puisque les régulations des espaces publics en termes de dégraffitage sont réalisées par des services publics mais aussi par des entreprises privées ; en concurrence les unes avec les autres, elles redoublent de créativité dans leur activité de repassage — allant jusqu'à surpasser la présence de l'art urbain non autorisé avec cette forme commissionnée de recouvrement.

> Ces temps-ci, nous pouvons observer une période d'activité accrue des services publics pour le nettoyage des graffitis. Les œuvres des artistes urbains peuvent être retirées d'un mur en deux ou trois heures, au maximum en un jour. Ainsi, l'art urbain en Russie est actuellement plutôt situationnel et éphémère. Mettant toujours en doute l'authenticité de l'art urbain russe, j'ai pris des photos de formes apparaissant dans les rues après le nettoyage des graffitis. Certaines d'entre elles pourraient aussi bien être considérées comme une activité artistique étant supérieure aux œuvres des artistes urbains au vu de leur esthétique. Nous pouvons observer l'apparition d'un nouveau courant, que j'appellerai « *post-buffering* », dont les participants sont à la fois des employés

26 Voir : http://igor-ponosov.ru/ [consulté le 10 mars 2020].

27 PONOSOV, Igor. « Collection of Buffing forms ». In : *Igor Ponosov*. [Archive]. s.d. [consulté le 12 juin 2020]. Disponible sur : http://web.archive.org/web/20190413155835/http://igor-ponosov.ru/eng/buffing/.

> des services publics et les artistes eux-mêmes, reproduisant sans cesse leurs motifs dans les rues, qui à leurs tours entrainent des formes nouvelles et inattendues d'art urbain.[28]

Le duo allemand .WAV (WE ARE VISUAL)[29] formé par Felix JUNG et Marc EINSIEDEL en visite à Saint-Pétersbourg est impressionné par cette effervescence. Il publie en 2012 une autre enquête visuelle à propos de ce qu'ils nomment *Buff Alphabet Russia*[30] [l'alphabet russe du buff] ☞ **ICO 323** : un répertoire de signes abstraits produits à l'issue du repassage de textes en cyrillique.

Le russe Misha MOST[31] dans la série *Arguments and dialogues*[32] datée de 2011 pousse le principe de recouvrement jusqu'à l'absurde en faisant un geste d'abstraction pure, intervenant au même titre que les entreprise de dégraffitage en toute impunité et par-dessus elles. VOLODIMER[33], avec la série *Rebuff to Buff*[34] entre 2013 et 2015 ☞ **ICO 324**, revient sur les recouvrements de graffitis réalisés par les entreprises de dégraffitage. Par l'ajout de quelques traits et contours à la peinture aérosol, il transforme le *buff* en fond colorés et fait réapparaître le pseudonyme « MAKET » du *writer* originel recouvert. Pour sa part, Oleg KUZNETSOV transforme les pourtours d'une station de métro en palimpseste avec *Kurskaya Wall*[35] ☞ **ICO 325** en 2015. Il intervient pendant plusieurs mois en tant que *guerrilla buffer* pour complexifier le motif collectif produit à mesure de l'implication successive des divers opérateurs du recouvrement, *writers* ou entreprises officielles.

---

28 « *Now we can observe the period of increased activity of public utilities for buffing graffiti. Works of street artists can be removed from a wall within two or three hours, maximum — one day. Thus street-art in Russia at the moment is rather situational and fleeting. Still questioning the authenticity of the Russian street art, I took photos of forms arising in the streets after buffing graffiti. Some of them might as well be regarded as an art activity being superior to the works of street artists considering their aesthetics. So we can observe the appearance of a new concept, named 'post-buffering', which participants are both employees of public utilities and the artists themselves, endlessly reproducing their pictures in the streets, which in their turn are a cause for new and unexpected* ». In : *Ibid.*

29 Voir : http://w3arevisual.wordpress.com [consulté le 10 mars 2020].

30 Voir : http://w3arevisual.wordpress.com/2012/10/24/buff-alphabet-russia-2/ [consulté le 4 juin 2020].

31 Voir : http://www.mishamost.com [consulté le 4 juin 2020].

32 Voir : http://www.mishamost.com/dialogues [consulté le 4 juin 2020].

33 Voir : http://volodimer.tumblr.com/ [consulté le 4 juin 2020].

34 Voir : http://volodimer.tumblr.com/post/115245509957/rebuff-to-buff [consulté le 4 juin 2020].

35 Voir : http://nuartjournal.com/wp-content/uploads/2018/09/11_Kuznetsov_Nuart-Journal-1-1-2018_reduced.pdf

Publié en 2018, *Buffvantgarde*[36] ☞ **ICO 326** de Konstantin STAVROV et Oleg KUZNETSOV rassemble un état des lieux du buff en Russie à travers une sélection de photographies documentaires et de documentation d'interventions graffitiques ou artistiques. Les axes qu'ils dégagent structurent l'ouvrage : *visual album of an unusual street* [album visuel d'une rue inhabituelle] ; *accidental and special, unconscious and conscious* [accidentel et spécial, inconscient et conscient] ; *collective and individual* [collectif et individuel] ; *ugly-beautiful* [moche et beau].

En Europe, Matthieu MARTIN[37] aborde le *buff* de deux façons : d'une part par la réalisation d'une enquête photographique au long cours sur l'« esthétique inconsciente » du recouvrement en aplat coloré qui donne lieu à la publication du livre d'artiste *Cover Up*[38] en 2015 ☞ **ICO 327** ; d'autre part, dans la série *Sprayed*[39] de 2011 à 2016 ☞ **ICO 328** où il vient recouvrir méticuleusement en gris des bandes de fresques murales de *graffiti name writing* reproduites dans des magazines spécialisés comme une sorte de contre-histoire du graffiti, narrée depuis leur neutralisation.

Avec un titre plus ironique, le répertoire de formes posté sur le compte Instagram *Carré Saumon*[40] ☞ **ICO 329** tenu par IPIN[41] est le point de départ d'une série d'interventions graphiques intitulée *Post-removal*[42] ☞ **ICO 330** de 2018 à 2020 consistant « à réinterpréter ces formes graphiques et leur concéder ainsi une nouvelle dimension artistique » qui tient d'une relecture ornementale et géométrique des camaïeux que le repassage peut produire.

Le *buff* devient un système graphique que les artistes urbains ou les *writers* vont investir de manière autonome comme principe pictural. Le style graphique des peintures du suédois EKTA[43] ou du français NELIO[44] s'inscrit dans la continuité de l'expressionnisme abstrait. Dans l'action documentée en vidéo *Nolens Volence*[45] en

---

36 STAVROV, Konstantin (éd.) ; KUZNETSOV, Oleg (éd.). *Buffvantgarde*. Saint-Pétersbourg : Invalid Books, Institute for the Study of Street Art ; InLoco Foundation, 2018, 352 p.

37 Voir : http://matthieumartin.fr/ [consulté le 12 juin 2020].

38 MARTIN, Matthieu. *Cover Up*. Sainte Colombe : Rouge Inside, 2015, 80 p.

39 Voir : http://matthieumartin.fr/works/sprayed/ [consulté le 12 juin 2020].

40 Voir : http://www.instagram.com/carresaumon/ [consulté le 12 juin 2020].

41 Voir : http://cargocollective.com/aliasipin/ [consulté le 12 juin 2020].

42 Voir : http://cargocollective.com/aliasipin/post-removal [consulté le 12 juin 2020].

43 Voir : http://www.ekta.nu [consulté le 12 juin 2020].

44 Voir : http://www.nelio.fr/ [consulté le 12 juin 2020].

45 Voir : http://vimeo.com/113796229 [consulté le 4 juin 2020].

2014 ☞ **ICO 331**, les *writers* SAEIO[46] et RIZOT[47] s'habillent en travailleurs de la voirie pour performer de manière absurde le geste du repeint sur toutes sortes de supports à Paris :

> J'en reviens à *Nolens Volence* qui signifie en latin « vouloir, ne pas vouloir » et qui met en scène les effaceurs. Ici le graffeur c'est 50 % de la démarche ; en venant appliquer son graff sur un support urbain, il va le donner à la ville sachant que l'objectif est la mutation de ce don par l'effacement et que sa finalité est sa disparition, c'est la mécanique du *Nolens Volence*. C'est une interaction intimiste entre le tagueur et l'effaceur qui devient un binôme. Pour l'effaceur une possibilité de jeu d'effacement infinie s'offre à lui. Le tagueur vient conditionner à son insu l'effaceur en tant qu'artiste. Tu poses exactement le même tag cinq fois, il sera effacé de cinq manières différentes par le même effaceur et c'est ici que s'ouvre un segment lié à l'inconscient où peut se produire l'art. *Nolens Volence* est un manifeste qui consiste à dire que l'effacement devient une œuvre d'art à part entière.[48]

Par la suite, SAEIO poursuit ce principe de recouvrement en 2016 à Paris et en repassant grossièrement les contours des *throw-up* et autres pièces que des *writers* viennent poser par dessus les siennes ☞ **ICO 332** — la lecture expressionniste involontaire formulée dans *The Subconscious Art of Graffiti Removal* trouve dans ce geste sa meilleure expression.

L'artiste irlandais Stephen BURKE réalise en collaboration avec Sean CLARKE un court documentaire expérimental entre 2016 et 2019 dans la poursuite de MCCORMICK.

> Le film explore les idées sur les diverses apparences du nettoyage des graffitis et examine les façons dont ils peuvent être liés à des questions sociales dans leur environnement. L'idée derrière *Buff* est d'instiguer un intérêt plus large pour nos espaces publics partagés et de participer à briser les cloisons entre l'art et la vie.[49]

---

46 Voir : http://saeio.paris/ [consulté le 4 juin 2020].

47 Voir : http://www.instagram.com/risotope_/ [consulté le 4 juin 2020].

48 MORSCH-KIHN, Laura ; SAEIO. « Éloge de la décadence ». In : *Le nouvel esprit du vandalisme*. [En ligne]. 2 mai 2015 [consulté le 4 juin 2020]. Disponible sur : http://lenouvelespritduvandalisme.com/2015/05/02/eloge-de-la-decadence-une-conversation-avec-saeio-et-laura-morsch-kihn/.

49 « *Buff is a film which documents graffiti removal as an artistic practice in Dublin. The film explores ideas about the varied appearances of graffiti removal and examines the ways in which they can be related to social issues within their environment. The idea behind Buff is to instigate a broader interest in our shared public spaces and to begin to break down the partitions between art and life. Buff was shot between 2016 - 2019 and is a collaborative work by Stephen BURKE and Sean CLARKE.* » In : http://www.

Cet approche formaliste du *buff* ouvre chez Stephen BURKE la voie à la création d'un corpus d'œuvres exposées dont la composante commune est ce qu'il désigne comme *post-vandalism* : le cassé, le débordant, l'aspérité, le rapiécé, le dégouilinant, l'informe, l'obtus, *etc*. BURKE présente le *post-vandalism* ☞ **ICO 333** comme un « un mouvement artistique dont la philosophie est de remettre de l'ordre après le chaos en recouvrant ou en effaçant les biens vandalisés.[50]». Il rassemble sur un compte Instagram[51] dédié compte plus de mille publications pour autant d'œuvres photographiées en atelier ou exposées — principalement picturales et sculpturales — et presque autant d'artistes. Comme pour le *post-graffiti*, le sens de « post » est double, à la fois ce qui arrive après le vandalisme de manière dialectique et pragmatique, et l'idée de revisiter plastiquement le vandalisme en adoptant une attitude postmoderne.

> *Post-vandalism* est un terme que j'ai d'abord associé au nettoyage des graffitis. Il décrit parfaitement les marques résiduelles peintes produites dans le sillage de l'effacement d'un acte de vandalisme. Je travaille sur ces effacements de graffitis depuis un certain temps avec l'intention d'étendre le discours sur la définition de l'art. Cette idée a toujours été liée au graffiti lui-même. Étant donné sa présence en tant que forme d'art non conventionnelle, le *post-vandalism* pose la question de savoir où la limite de ce qui est considéré comme graffiti se situe culturellement. Cette discussion se déroule généralement au sein de la communauté des *writers* et donne souvent lieu à des différends quant à la définition de cette sous-culture. S'agit-il d'une forme de vandalisme ou d'un exemple d'art public ? La façon arbitraire dont certains graffitis sont préservés ou retirés de l'espace public ne fait qu'ajouter à la disparité des opinions. Par exemple, au Royaume-Uni et aux États-Unis, plusieurs pièces considérées d'habitude comme vandales ont été recouvertes de plexiglas pour protéger leur état de toute dégradation. Ces pièces ont été jugées de grande valeur par l'établissement ou les propriétaires, elles restent donc dans le domaine public ; cependant, la plupart des œuvres non autorisées sont généralement stigmatisées par les pouvoirs politiques. Cela peut être problématique car ces actions de protection sapent les valeurs anarchiques et provocatrices du graffiti. Ces œuvres sont généralement jugées en fonction du statut de la personne qui les a produites et de leur capacité à être monétisées. Cela soulève également la question de savoir si ces œuvres sous plexiglas cessent d'être du vandalisme une fois qu'elles ont été autorisées à exister dans l'espace public par les autorités locales ou les propriétaires. Si l'on considère que ces œuvres

---

stephenburkeart.com/buff-film [consulté le 4 juin 2020].

50 « Post-vandalism is an art movement with the philosophy of bringing order after chaos by covering or erasing vandalized property. » In : http://postvandalism.com/ [consulté le 4 juin 2020].

51 Voir : http://www.instagram.com/post_vandalism/ [consulté le 4 juin 2020].

protégées sont souvent citées comme augmentant la valeur d'un quartier et si l'on considère qu'une condition préalable au vandalisme est d'endommager la propriété, il semblerait que ces œuvres passent à ce stade dans la catégorie de l'art public. Il s'agit d'un exemple classique d'une gouvernance à deux vitesses souvent adoptée par les conseils municipaux lorsqu'ils sont confrontés à un acte de vandalisme qu'ils peuvent exploiter ou non. Et cela illustre bien la zone grise existante entre art et graffiti.[52]

52 « *Post-vandalism is a term which I first related to graffiti removal. This perfectly describes the residual painted marks left behind after a piece of vandalism has been erased. I have been working on these graffiti removals for some time with an intent to stimulate a broader discourse about what constitutes as art. This idea has always been linked to graffiti itself too. Given its presence as an unconventional art form, this poses the question as to where graffiti places itself culturally. This discussion is commonly played out within the graffiti community and often results in disputes as to how this subculture can be defined. Is it a form of vandalism or an example of public art? The arbitrary ways in which certain graffiti is preserved or removed from public space only adds to the disparity of opinions, for example, in the UK and USA there have been several pieces of vandalism which have been covered in plexiglass to protect their condition. These pieces have been judged of high value by the establishment or property owners, so they stay in the public realm; however, most unsanctioned work is typically rejected by the socio-political powers in charge. This can be problematic as these protective actions undermine the anarchic and defiant values of graffiti. This work is typically judged by the status of the person who produced it and the pieces ability to be monetised. This also brings to mind the question as to wheather these plexiglassed pieces cease to be vandalism once they have been given permission to exist in public space by the local operating authorities or property owners. Considering that these protected pieces are often quoted as increasing the value of an area and considering a prerequisite to vandalism is damaging property, it would appear that these pieces shift into the public art category at this point. This is a classic example of the double standard approach often taken by local councils when faced with a piece of vandalism they can exploit versus a piece that they can't. This also exemplifies the grey area that is the graffiti and art debate.* » BURKE, Stephen. In : « Post-vandalism Text ». [Courriel]. Destinataire : Mathieu TREMBLIN. 15 avril 2021. Communication personnelle.

Le repassage comme conversation

En 2012, Cecilia GIMÉNEZ procède à une restauration non commandité — mais accordée par le prêtre à en croire la restauratrice amatrice — dans le Santuario de Misericordia, à Borja en Espagne. Le *Ecce Homo* du peintre espagnol Elías GARCÍA MARTÍNEZ (*circa* 1930) figurant Jésus CHRIST voit son visage transformé dans un style assez naïf au très assez grossier ☞ **ICO 334** interprété comme un repeint de l'ordre du sacrilège par les restaurateurs professionnels et du blasphème pour les croyants. Récupérée par la culture Internet, la maladresse caricaturale du dessin devient un mème intitulé « Potato Jesus[53] » ☞ **ICO 335**. Ce mème apparait comme une mise en abîme des modes d'appropriation et de transformation qui sont à l'œuvre dans la culture numérique du mème. Paradoxalement, la réception en ligne vient pacifier la situation qui mettait l'autrice en porte-à-faux. La diffusion en ligne a pour conséquence de générer un pèlerinage qui mêle croyants curieux et amateurs de mèmes. GIMÉNEZ revendique la propriété intellectuelle de son geste pictural et récupère la manne financière que l'exploitation de son *Potato Jesus* génère lors de sa diffusion sous forme d'images ou sous forme de produits dérivés vendus en ligne. Elle reverse la moitié de l'argent récolté à la paroisse et le succès involontaire de la restauration permet *in fine* d'employer un restaurateur professionnel pour rafraîchir le *Ecce Homo* originel[54].

---

53 « Potato Jesus ». *Know Your Meme*. [En ligne]. Disponible sur : http://knowyourmeme.com/memes/potato-jesus [consulté le 23 mai 2020].

54 « *On August 22nd, a Change.org petitionwas created, urging officials not to remove Jiménez's restoration, calling the botched painting "daring" and looking at it as an example of the Expressionism art movement. As of August 31st, the petition has 22,185 signatures out of the 25,000 it is asking for. [...] GIMÉNEZ' infamous restoration has had a positive impact on the Spanish town of Borja. According to the local news reports, The Santuario de Misericordia Church has drawn more than 40,000 visitors and raised at least €50,000 euros (USD $66,285) for a local charity since implementing an entrance fee of one euro per visitor nearly a year ago. [...] On August 13th, 2013, almost a year later, Spanish newspaper Heraldo de Aragon reported that the local council of Borja and GIMENEZ will sign a deal in the coming week to share profits from souvenir merchandise featuring the botched image, entitling Gimenez to 49 percent of the total revenues. In reacting to the revenue deal, Gimenez was quoted as saying: "Now it seems like everyone's happy, I'm grateful that things have quieted down."* » [Le 22 août, une pétition Change.org a été créée, exhortant les responsables à ne pas retirer la restauration de Giménez, qualifiant la peinture bâclée d'« audacieuse » et la considérant comme un exemple du mouvement artistique expressionniste. Au 31 août, la pétition a recueilli 22 185 signatures sur les 25 000 qu'elle demande. [...] La restauration de GIMÉNEZ a eu un impact positif sur la ville espagnole de Borja. Selon les informations locales, l'église Santuario de Misericordia a attiré plus de 40 000 visiteurs et a collecté au moins 50 000 euros (66 285 dollars américains) pour une organisation caritative locale depuis la mise en place d'un droit d'entrée d'un euro par visiteur il y a près d'un an. [...] Le 13 août 2013, près d'un an plus tard, le journal espagnol Heraldo de Aragon rapporte que le conseil local de Borja et GIMENEZ vont signer un accord dans la semaine à venir pour partager les bénéfices des produits dérivés de souvenirs présentant l'image bâclée, donnant droit à Gimenez à 49 % des revenus totaux. En réaction à l'accord sur les revenus, Gimenez a déclaré : « Maintenant, il semble que tout le monde soit heureux, je suis reconnaissant que les choses se soient calmées. »] In : *Ibid*.

Par extension ce mème met aussi en évidence le principe de dialogue graphique qui s'instaure dans les opérations successives de transformation qui sont en jeu avec le *buff* dans la ville. Voici quelques exemples des modalités conversationnels qui s'instruisent dans les gestes de recouvrement, de repeint et de restauration.

Dans le documentaire *Vigilante Vigilante: The Battle for Expression*[55] daté de 2011, ☞ **ICO 336** le réalisateur Max GOOD et son équipe font le tour des figures anonymes ou célèbres de *graffiti vigilante* [justicier graffiti] aux États-Unis : des citoyens qui, considérant que c'est une juste cause, s'engagent sans être mandatés par les autorités dans le recouvrement volontaire et illégal des graffitis présents dans leur ville. De proche en proche par le biais d'entretiens, le documentaire détaille un ensemble de positionnements à partir des trois personnalités principales que sont Jim SHARP *alias* THE SILVER BUFF, Joe CONNOLLY *alias* THE GRAFFITI GUERRILLA et Fred RADTKE *alias* THE GREY GHOST. Leur argumentaire s'appuie sur l'idée du paysage urbain comme espace de neutralité — où seuls sont légitimes les signes fonctionnels ou publicitaires. Ils affichent leur volonté de réduire les sollicitations visuelles qui bascule à mesure de leur exposé vers le sentiment jouissif de pouvoir et de contrôle sur son environnement immédiat que leur pratique leur procure. Leur obsession est comparable à la forme de graphomanie des *writers* et dont ils combattent les activités — allant parfois jusqu'à rendre justice eux-mêmes à coups d'armes contondantes.

Ces anti-graphomanes inspirent des vocations qui prennent parfois une tournure parodique. Dans le documenteur d'artistes *Style Wars 2*[56] diffusé sur YouTube en 2013, le duo suisse et slovène VELI & AMOS[57] mène l'enquête autour d'un graffiti sur le métro new-yorkais réalisé en hommage au premier documentaire du même nom[58] qu'ils ont découvert dans une vidéo postée sur YouTube. Il rejoue sur le mode parodique plusieurs scènes du film original. N'ayant pas à disposition de dépôt de métros, les artistes vont transformer un ensemble de serres de culture en wagons. Au cours d'un périple qui les conduit à travers toute l'Europe et aux États-Unis, ils rencontrent Mr WHITE ☞ **ICO 337**, un jeune adulte suisse qui agit comme une sorte d'antimatière du graffiti en peignant en blanc toutes les surfaces qu'il croise. Son obsession pour la propreté rencontre le stéréotype associé aux Suisses consistant à moquer la dimension clinique de leur espace public et jette un soupçon sur la

---

55 GOOD, Max (réal.). *Vigilante Vigilante: The Battle for Expression*. États-Unis : Open Ranch Productions, 2011, 87 min. Voir : http://www.vigilantefilm.com/ [consulté le 4 juin 2020].

56 Voir : SILVER, Veli (réal.) ; ANGELES, Amos (réal.). *Style Wars 2*. Suisse, Slovénie : VELI & AMOS, 2013, 70 min. Disponible sur : http://www.youtube.com/watch?v=RLcUBIqQGnI [consulté le 20 août 2020].

57 Voir : http://www.thisisnotacommercial.com/ [consulté le 20 août 2020].

58 SILVER, Tony (réal.). *Style Wars*. États-Unis : Tony SILVER & Henry CHALFANT, 1983, 70 min. Disponible sur : http://www.youtube.com/watch?v=r4jniA9QsNI [consulté le 7 février 2021].

véracité du personnage. En 2015, le réalisateur Alex HORNER campe de la même manière dans une vidéo du même nom la *persona* de BLANKSY[59] ☞ **ICO 338** — nom-valise composé de BLANK [blanc] et BANKSY (l'artiste urbain) — dont la pratique conceptuelle se limite à peindre des aplats en camaïeux de gris.

Plus malicieux, MOBSTR[60] au Royaume-Uni génère en 2010 un jeu d'allers-retours entre le texte au pochoir qu'il inscrit sur des murs et les recouvrements à la peinture grise de l'entreprise de dégraffitage avec *Acceptable Shade of Grey* [teinte de gris acceptable] ☞ **ICO 339**. L'artiste anglais amène ceux-ci à prendre part à un dialogue, tantôt sur la couleur de gris appropriée, tantôt sur le placement de son texte, créant ainsi une narration au long cours. Lors du festival Bien Urbain en 2014, Brad DOWNEY ☞ **ICO 340** performe *Buffer*, une action documentée en collaboration avec les services de la voirie : il écrit à la peinture aérosol le texte « WAS HERE[61] » et, à peine la peinture projetée sur le mur, un agent de dégraffitage suit son tracé et l'efface à la sableuse.

En 2017, les artistes Wladimir MANSHANDEN et Vincent WITTENBERG, quant à eux, entrent en contact avec l'entreprise responsable du marché public de dégraffitage de la ville d'Eindhoven ; ils se rendent très vite compte que la majorité de la facturation de leur prestation tient, non pas à la peinture en bâtiment ou au nettoyage et à la réfection des supports, mais à l'auto-évaluation à laquelle ils se livrent méticuleusement en photographiant les surfaces avant et après intervention — pour les transmettre par la suite à la municipalité en gage de bonne foi. Un ouvrage intitulé *Sorry for the Damage Done*[62] ☞ **ICO 341** est publié rassemblant une sélection d'images de l'entreprise dont la rigueur donne au corpus des allures d'œuvre conceptuelle involontaire.

Le *crew* CAT ou CATZ[63] ☞ **ICO 342** est un groupe officieux et informel dont les membres, anonymes, sont en fait les agents de la brigade ferroviaire chargée par la

---

59 Voir : http://www.alexhorner.com/films#/blanksy/ [consulté le 4 juin 2020].

60 Voir : http://www.mobstr.org/ [consulté le 4 juin 2020].

61 « Was here » est une référence au célèbre graffiti « KILROY was here » attribué à James J. KILROY un inspecteur de soudure qui écrivait cette phrase sur les plaques et rivets qu'il avait vérifiés sur le chantier naval Fore River de Quincy. Le graffiti apparait pendant de la Seconde Guerre mondiale sur les navires de guerre américain, à tel point qu'il devient viral et se dissémine en Europe à mesure de la progression des GI qui le reproduisent aux endroits où ils campent. Voir : http://en.wikipedia.org/wiki/Kilroy_was_here [consulté le 4 juin 2020].

62 MANSHANDEN, Wladimir ; WITTENBERG, Vincent. *Sorry for Damage Done*. Breda : The Eriskay Connection, 2017, 352 p.

63 Voir : XPLICIT GRAFX. « Le graffiti serait-il contagieux ». In : *All City Blog*. [En ligne]. 10 septembre 2012 [consulté le 4 juin 2020]. Disponible sur : http://www.allcityblog.fr/38855-police-securite-le-graffiti-serait-il-contagieux/.

SNCF et la RATP d'enquêter et de procéder au relevé de tous les graffitis délictueux réalisés par les *writers* sur les voies. Lorsque l'un d'entre eux a photographié, indexé et archivé dans la base de données, l'agent réalise un marquage sur le graffiti en question pour éviter à un autre agent de devoir consulter les archives avant de poursuivre sa mission (principe du martelage des arbres en forêt). Pour cette raison pragmatique, ils se prennent au jeu du *writing*. Ils réitérent certains gestes codifiés comme le fait de « toyer » — barrer d'un trait une pièce. Ils ont bien compris qu'il s'agissait là d'un signe de défiance au sein de la communauté de praticiens. Et c'est pourquoi ils signent désormais leur forfait de l'acronyme CAT pour cellule anti-tag.

L'artiste ukrainien Sasha KURMAZ[64] réalise en 2010 une série d'actions graffitiques titrée *XX XXX X XXXXX!* à Kiev ☞ **ICO 343**. La graphie du titre est équivoque, KURMAZ vient caviarder les slogans en alphabet cyrillique qu'il trouve dans l'espace public jusqu'à ce qu'ils deviennent illisibles par l'ajout de barres. Son geste s'inscrit dans la tradition de la guérilla que peuvent se livrer les supporters de club de football comme le légendaire «Eternal Derby » ☞ **ICO 344** qui le REDSTAR au PARTIZAN à Belgrade.

La série *Elementals* [élémentaires] ☞ **ICO 345** de Jeroen JONGELEEN s'étale sur les années 2000 à Rotterdam. Elle consiste à reconduire pour eux-mêmes les signes visuels du dissensus : des gribouillis réalisés à la peinture aérosol noire. Signes muets et informes, ils rejouent, non pas le repassage à des fins esthétiques, mais une situation de tension autour du langage, comme l'expression d'une contradiction, si impérieuse que le recouvrement est effectué dans l'urgence et se concentre sur le brouillage suffisant pour rendre le message illisible.

Contrepoint total, Paul « MOOSE » CURTIS invente en 1999 une pratique — comme on découvre un trésor — qu'il intitule *reverse graffiti* et expérimente une première fois à Leeds ☞ **ICO 346** : il nettoie avec un nettoyeur haute pression le flanc d'un tunnel recouvert de dioxide de carbone. Les parties des lettres évidées dans le pochoir géant qu'il a installé font des taches de propre. Le parisien ZEVS[65] *alias* Aguirre SCHWARZ revendique la co-paternité du geste en réalisant dès 2000 ce qu'il désigne comme du *proper graffiti* ☞ **ICO 347** tandis que d'autres artistes comme Alexandre ORION à São Paulo en 2006 en font leur signature ☞ **ICO 348**. La pratique de marquage par le nettoyage fait des émules auprès de ceux qui veulent intégrer une dimension plus respectueuse de l'environnement à leur approche du graffiti. Mais cette technique est aussi utilisée à des fins de *green washing* publicitaire ☞ **ICO 349** à l'instar du *moss graffiti* sans plus de questionnement sur la raison d'être des inscriptions agonistes dans l'espace urbain : l'hygiénisme a « la dent dure ».

---

64 Voir : http://www.sashakurmaz.com/ [consulté le 11 mars 2021].

65 Voir : http://www.instagram.com/z__e__v__s/ [consulté le 11 mars 2021].

À l'occasion de la résidence de création urbaine avec OBÊTRE, Jeroen JONGELEEN et AKIM, nous remontons vers Bruxelles pour y passer le week-end ensemble les 13 et 14 avril 2013. Arrivant de Mons en co-voiturage, nous arrivons dans la ville en passant par le tunnel du midi et apercevons deux textes qui se répondent de part et d'autre du tunnel qui nous interpellent en entrant dans la ville : « LE MAL PROPRE » ☞ **ICO 350** à un bout, « LE BIEN SALE » ☞ **ICO 351** à l'autre. Plus tard, nous réalisons que nous en connaissons l'auteur puisqu'il était assis quelques heures auparavant à la place du mort dans la voiture[66]. OBÊTRE témoigne de son intention sur le blog de son site web :

> Dans le tunnel au-dessous de la gare du Midi, en bas de Théodore Verahgen, des milliers de voitures tous les jours, stationnent, fument et traversent cet espace un temps, comme piétons et cyclistes. *Le Mal Propre*[67] est le titre du livre de Michel SERRES, sous-titré « polluer pour s'approprier ». J'en ai fait la publicité, en nettoyant la brique d'une couche de métaux lourds, de dioxine de carbone et de graisse de pétrole à l'aide de chiffons désormais magnifiquement souillés. « Le propre s'acquiert et se conserve par le sale. Mieux : le propre c'est le sale. Le crachat souille la soupe, le logo l'objet, la signature la page: propriété, propreté, même combat dit par le mot de même origine et de même sens. La propriété se marque comme le pas laisse sa trace ». À la suite de cette intervention, de multiples questions s'enchevêtrent les unes dans les autres. Le tagueur est-il la raison d'être d'un mal propre? Ou est-ce le nettoyeur ? L'automobiliste ? Le photographe ? S'approprie-t-on un espace par la saleté, en le nettoyant ou en le photographiant ? Le tag fait-il mal tout en faisant du bien ? L'appropriation d'un espace, le propre de la publicité est-il foncièrement mal ? Et si oui, peut-on alors en faire un bien public ?[68]

Chez SERRES, le mal propre mis en résonnance avec notre comportement de « pollueur-possesseur » et opposé au bien commun. L'enjeu pour l'humain est de réussir à agir en se pensant comme composant d'un écosystème — soit à passer de l'homme-parasite à une figure symbiotique. OBÊTRE vient souligner le rapport de force qu'est susceptible de cristalliser le graffiti le plus basique en provoquant le déplacement le plus léger, du sale vers de propre, du neutre vers le singulier. Son geste atteste de sa propre conscience écosystèmique puisque quelques semaines,

---

66 C'est la meilleure manière de découvrir une pratique urbaine : identifier un geste qualitatif dans une masse de graffitis anonymes, qui vous reste en mémoire du fait de sa singularité et de son rapport au contexte et, par sérendipité, finir par rencontrer son auteur.

67 SERRES, Michel. *Le Mal propre : Polluer pour s'approprier ?*. Paris : Le Pommier, 2008, 96 p.

68 OBÊTRE. « Le Mal propre ». In : *Obêtre*. [Archive]. Mars 2013. Adresse d'origine : http://obetre.net/blog/.

un collectif d'artistes urbaines anonyme vient écrire en contre-forme à l'autre bout du tunnel « le bien sale ».

Ces multiples actions jouent avec la manière dont des formes d'expression individuelle anonymes dans la ville sont considérées et traitées par les pouvoirs publics. Leur disqualification passe par un jugement esthétique réducteur et manichéen qui vient associer le propre à la régulation et le sale à la défiance de celle-ci. En réinvestissant et déplaçant les tentatives de contrôle du paysage urbain, les artistes urbains font émerger les questions multiples que le *buff* soulève. Une réponse artistique à des situations semblables permet d'expérimenter par la pratique d'autres scénarios amenant à la production expérimentale d'une nouvelle connaissance du cadre. Invité dans le cadre du Muro festival à Lisbonne à réaliser un peinture murale en mai 2016, un de ses curateurs Pedro SOARES NEVES m'informe en me faisant faire le tour du quartier qu'en préambule de la visite de la municipalité pour l'inauguration d'un projet de logement quelques semaines auparavant, les services de la voirie ont pris l'initiative d'effacer tous les graffitis du quartier populaire Bairro Pedro Cruz où le festival a lieu. Ironique, la fresque de graffiti qui était peinte depuis 2008 à l'entrée du quartier portait cette phrase de bienvenue « *Entre Com Respeito E Seras Respeitado* » [entre avec respect et tu seras respecté] ☞ **ICO 352**. Cette fresque étant considérée par les habitants comme faisant partie de l'identité de leur quartier, les services culturels de la ville mandatent SAM, le *writer*-auteur originel, pour la repeindre. Ce *reenactment* m'interpelle. Je propose au curateur qui m'a invité de pousser la situation à sa conclusion logique puisqu'en plus de la fresque, les tags et throw-ups réalisés sans autorisation par les *writers* du quartier ont aussi été effacés tandis que des muralistes étrangers sont plébiscités pour peindre des façades dans leur quartier sans qu'on leur demande leur reste. Le sablage réalisé par l'équipe de dégraffitage a laissé une image fantôme — une trace résiduelle de la succession des deux opérations de graffitage et de dégraffiatge — dans le mur sur lequel les noms de *crews* BYP et BPC et les pseudonymes OLIK et KACH étaient peints. Ils sont comme des spectres qui ne demandent qu'à être invoqués, comme un jeu de cahier d'enfant dans lequel on nous demanderait de relier les points. Équipé d'une bombe de peinture noire en gilet de sécurité, je les redessine sous l'œil vigilant de SOARES NEVES ; ce faisant, j'affirme que ces graffitis constituent une partie légitime de l'identité du quartier au même titre que les fresques commanditées pendant le festival. Et la *restauration non commissionnée* ☞ **ICO 353** produit un hiatus d'interprétation tout comme la peinture de SAM dont la version n'est pas fidèle à l'originale, mais actualisée en fonction de l'évolution de son *handstyle*.

En écho à ce rapport de force réinstruit, c'est à un autre jeu de graffitages et de repeints successifs que se livrent les anarchistes et les services techniques de la Ville de Besançon autour de la peinture murale réalisée en 2011 l'artiste espagnol

ESCIF[69]. Intitulée, *La propriété* ☞ **ICO 354**, elle représente à l'échelle d'un bâtiment un chien de chasse à l'allure fière, tenant dans sa gueule une perdrix morte. Un lettrage bâton « la propriété » est campée en hauteur et vient légender le motif. La peinture murale rend hommage au philosophe précurseur de l'anarchisme Pierre-Joseph PROUDHON, originaire de Besançon et notamment connu pour la maxime « la propriété, c'est le vol », à laquelle l'artiste se réfère. Le chien symbolise le désir de propriété qui tue son objet pour le posséder : ici, la forme de vie sauvage incarnée dans la perdrix. Cette œuvre urbaine, réalisée dans le cadre du festival Bien Urbain avec l'aval du propriétaire du bâtiment, est vécue comme un « blasphème » à la mémoire de PROUDHON par les anarchistes locaux, de sorte que, année après année, ceux-ci viennent couvrir le bas de la peinture de slogans libertaires et autres messages de défiance à l'adresse du festival. Ceux-ci associent la part muraliste de sa programmation à un processus de gentrification. Lors, les services techniques de la Ville se sont pris d'affection pour le chien. Au lieu de recouvrir les graffitis d'une couche informe et uniforme de peinture sans prêter gare au motif, ils retouchent méticuleusement les pattes du chien jusqu'à ce que le bas de la peinture murale acquiert une certaine autonomie stylistique en regard du trait de l'auteur originel, repeint après repeint.

La restauration non commissionnée par les services techniques manifeste ici une préoccupation à s'impliquer à son échelle pour améliorer et maintenir l'environnement visuel à un certain degré d'exigence. Le graffiti et l'intervention urbaine sont dans un flou juridique. Même dans le cadre de commande, les réalisations ne sont jamais envisagées sur le plan de la responsabilité morale ou intellectuelle sur le long terme notamment lorsqu'il s'agit de les entretenir, de les conserver ou de les détruire. La forme résultante de ces jeux de recouvrements, repeints, effacés, restaurés nous informe sur une conversation en actes qui se joue autour de l'obsolescence des œuvres d'art urbain. Cette conversation ne porte pas tant sur la conservation que sur la maintenance des œuvres dans un état de consensus entre toutes les parties qui entrent en jeu dans son devenir de manière délibérée ou non, puisque l'abandon, la destruction et l'interprétation font partie de la vie de l'œuvre urbaine. Dans cette intrication des pratiques, l'entropie de l'œuvre urbaine fait sa force à rebours des principes de préservation de l'intégrité de l'œuvre traditionnellement associés à l'art exposé ou à l'art public ; elle se dessine comme un de ses enjeux, où la maintenance et le soin deviennent l'allégorie d'une ville comme un amalgame vivant et solidaire[70].

---

69 Voir : http://www.streetagainst.com/ [consulté le 13 juin 2021].

70 MATTERN, Shannon. « Maintenance and Care. A working guide to the repair of rust, dust, cracks, and corrupted code in our cities, our homes, and our social relations ». In : *Places Journal*. [En ligne]. Novembre 2018 [consulté le 1 février 2019]. Disponible sur : http://placesjournal.org/article/maintenance-and-care/.

Le complexe de la conservation

Mise à part l'inscription éventuelle d'un site aux monuments historiques, qui viendrait figer en l'état les graffitis ou œuvres d'art urbain anonymes et garantir de cette manière leur sauvegarde, il n'existe pas encore de marche à suivre ni de consensus législatif pour la protection et la conservation située de l'art urbain, et en particulier l'art public indépendant, bien que certaines fresques puissent être utilisées comme levier historique par des villes pour promouvoir l'activité touristique. Certaines peintures murales réalisées illégalement sur le flan ouest du Mur de Berlin entre son érection en 1961 et sa chute en 1989 vont ainsi être reproduites à l'identique par des copistes à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la chute du Mur qui donne lieu à la naissance de la Est Side Gallery dans le quartier de Friedrichshain[71]. Ces peintures murales historiques disparues puis reproduites confèrent à cette section de mur toujours debout d'un kilomètre trois cent et investie par cent dix-huit artistes une dimension plus muséographique qu'expressive — faisant de cet espace un lieu emblématique de conservation de ***border art**** à échelle un. La fresque *Crack is Wack* ☞ **ICO 355** datée de 1986 et symbole de l'activisme anti-drogues de l'artiste américain Keith HARING mort du sida en 1990 et réalisée sur un mur d'un terrain de handball East Harlem donne lieu à une première restauration en 2007, puis à une seconde[72] en 2019 financée par The Keith Haring Foundation.

À l'inverse, il est fréquent que des artistes urbains procèdent à la destruction, à l'effaçage ou au recouvrement, de leur œuvre afin que celle-ci ne soit pas instrumentalisée comme outil de communication par la ville. L'artiste italien BLU est connu pour des peintures murales à l'échelle de bâtiments entiers, reconnaissables au dessin à la ligne claire réalisé à la perche et au pinceau et à leurs thématiques anticapitalistes récurrentes. Elles sont réalisées la plupart du temps sans autorisations et non commanditées. Le 11 décembre 2014, suite à la demande de BLU, Lutz HENKE[73] de l'organisation Kreutzberg Murals avec l'aide d'autres artistes recouvre intégralement en noir ☞ **ICO 356** deux murs gigantesques de vingt-cinq mètres de haut peints en 2007 et 2008 dans le quartier de Kreuzberg à Berlin. L'un représentant deux personnages s'enlevant mutuellement leur cagoule (métaphore

---

71 ROPERT, Pierre. « Le mur de Berlin, emblème du "border art" ». *France Culture*. [En ligne]. 27 août 2019 [consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : http://www.franceculture.fr/histoire/le-mur-de-berlin-embleme-du-border-art.

72 Voir : http://www.widewalls.ch/louise-hunnicutt-keith-haring-crack-is-wack-mural-restoration/ [consulté le 20 mai 2020].

73 Voir : HENKE, Lutz. « Why we painted over Berlin's most famous graffiti ». *The Guardian*. [En ligne]. 19 décembre 2014 [consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/19/why-we-painted-over-berlin-graffiti-kreuzberg-murals.

des deux Berlin révélée par leurs mains faisant des signes de gang « E » et « W ») et l'autre le buste d'un homme d'affaires ajustant sa cravate, les poings menottés par une chaîne en or. Leur recouvrement laisse apparaître au cours de cette opération de *blackwashing* une main faisant un doigt d'honneur et « YOUR CITY », une partie du slogan originel « RECLAIM YOUR CITY ». La raison de l'effacement est expliquée par HENKE dans une tribune relayée par *The Guardian* : BLU ne veut pas que son œuvre iconique, associé depuis plusieurs années à l'identité du quartier, ne soit utilisée comme outil de marketing pour le nouveau projet immobilier qui vient policer et gentrifier les espaces de friche historiques à Kreuzberg.

> Sans le vouloir, nous avions créé une représentation visuelle idéale du Berlin imaginaire des années 1990 et de ses promesses : une ville pleine de terrains vagues offrant beaucoup d'espace pour une vie abordable et des expérimentations créatives parmi les ruines de son histoire récente[74].

Ces peintures murales représentant une époque et un Berlin révolus (celle d'une reprise de la ville par les citoyens), il est normal qu'elles disparaissent avec elle pour laisser place à un nouveau cycle[75].

« Pour rendre le pillage impossible, il faut agir par soustraction » : les 11 et 12 mars 2016, le collectif WU MING procède au repassage systématique de vingt années de peintures murales non commissionnées de BLU à Bologne[76], en protestation contre l'exposition collective « Street Art, Banksy & Co. L'arte allo stato urbano » dont le commissariat est assuré par l'historien de l'art franco-italien Christian OMODEO associé à l'historien de la restauration italien Luca CIANCABILLA. Cette exposition se

---

74 « *These pieces boldly claimed worldwide attention, becoming what Siegfried Kracauer in 1930 described as Raumbilder: unconsciously produced spatial images which are the "dreams of society". Unintentionally, we had created an ideal visual representation of the imaginary Berlin of the noughties and its promises: a city full of wasteland offering plenty of space for affordable living and creative experimentation among the ruins of its recent history.* » In : *Ibid.*

75 BLU annonce sur la page d'accueil de son site : « "QUAND LE DOIGT POINTE VERS LA LUNE..." En 2007 et 2008, j'ai peint deux murs de la Cuvrystraße à Berlin (avec le soutien de Lutz, ARTITUDE e.V. et de ses bénévoles). En 2014, après avoir été témoins des changements survenus dans les environs au cours des dernières années, nous avons estimé qu'il était temps d'effacer les deux murs. » ["WHEN THE FINGER POINTS TO THE MOON... " In 2007 and 2008 I painted two walls at Cuvrystraße in Berlin (with the support of Lutz, ARTITUDE e.V. and its volunteers). In 2014, after witnessing the changes happening in the surrounding area during the last years, we felt it was time to erase both walls.] In : BLU. Communiqué sur le site personnel de l'artiste. *Blublu.org*. [En ligne]. 17 décembre 2014 [consulté le 1 janvier 2015]. Disponible sur : http://blublu.org.

76 WU MING. « Street Artist #Blu Is Erasing All The Murals He Painted in #Bologna ». *Wu Ming Foundation*. [En ligne]. 12 mars 2016 [consulté le 13 mars 2016]. Disponible sur : http://www.wumingfoundation.com/giap/2016/03/street-artist-blu-is-erasing-all-the-murals-he-painted-in-bologna/.

déroule au Genus Bononiae, le musée de l'Histoire de Bologne du 18 mars au 26 juin 2016 et présente plusieurs peintures murales de l'artiste extraites de leur contexte et support d'origine par une équipe de restaurateurs[77] ☞ **ICO 357** pour être préservée de la disparition grâce à une technique innovante dans le domaine de la restauration des peintures murales, permettant de désolidariser une pellicule très fine à la surface du mur afin d'extraire la peinture murale tout en préservant à la fois la matérialité de la peinture, mais aussi celle de son support :

> Bologne est historiquement la capitale de la technique de la dépose de peintures murales. Camillo TAROZZI et ses deux assistants ont souhaité vérifier si cette technique, datée du XVIIIe siècle, pouvait être adaptée à des matériaux contemporains comme le béton. Blu avait réalisé des interventions dans des usines abandonnées, qui sont aujourd'hui en voie de destruction. Les propriétaires ont donné leur accord pour que ces peintures soient déposées et sauvegardées.

OMODEO continue sur le devenir des peintures murales prélevées :

> En Italie, comme aux États-Unis, la loi privilégie la doctrine des « mains sales » : si un artiste peint illégalement un mur, à ce jour, il ne peut en aucun cas réclamer des droits d'auteur sur celui-ci. L'avocat Andrea PIZZI explique cela dans l'un des essais du catalogue de l'exposition.
> L'association à but non lucratif Italian Graffiti, qui possède aujourd'hui ces murs, pourrait donc les revendre, mais cela n'a jamais été le but. L'idée est plutôt celle d'offrir ces toiles à une institution publique qui puisse les mettre à la disposition du public et de la communauté scientifique, si possible à titre gratuit.[78]

Si la protestation peut être entendue contre le fait même d'exposer un artiste qui se refuse à l'espace d'exposition et préfère peindre la façade des institutions qui l'invitent, elle revêt surtout un caractère plus politique en regard du montage économique de l'exposition et du lien qu'elle tisse avec Fabio ROVERSI-MONACO. Issu du champ des arts et de la culture ROVERSI-MONACO est aussi très impliqué dans le secteur bancaire à un niveau local ; l'exposition est montée à son initiative, en tant que président du musée Genus Bononiae mais aussi de la Fondation de la Caisse d'épargne de Bologne — structure qui produit et soutient financièrement l'exposition.

---

77 L'artiste urbain et documentariste GOOD GUY BORIS a consacré un épisode de sa série documentaire « #INFLVENCERS » pour sa plateforme en ligne *The Grifters* au travail de prélèvemet et de restauration de la peinture de BLU. Voir : http://www.youtube.com/watch?v=2bvjix40pD4 [consulté le 3 juin 2020].

78 OMODEO, Christian. In : DUFOUR, Marie. « À Bologne, Le street artiste Blu efface toutes ses œuvres ! ». *Artistik Rezo*. [En ligne]. 25 mars 2016 [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur : http://www.artistikrezo.com/art/le-street-artiste-blu-efface-toutes-ses-oeuvres.html.

Le collectif WU MING, et BLU à travers lui, s'indigne aussi du prix du billet d'entrée exhorbitant en regard justement d'œuvres exposées sans le consentement des auteurs : ils y voient une instrumentalisation problématique et symptomatique d'injonctions contradictoires à l'œuvre dans les métropoles européennes, entre une volonté de s'appuyer sur l'art urbain pour embrasser l'image de ville créative, et dans le même temps, une pénalisation à outrance des pratiques créatives urbaines spontanées :

> Peu importe que le fait d'exposer du street art dans un musée soit paradoxal et grotesque. Cette exposition de *street art* est représentative d'une conception de l'espace urbain que nous devons combattre, un modèle basé sur la thésaurisation privée qui transforme la vie et la créativité en valeur marchande pour le bénéfice des quelques personnes habituelles.
> [...] Après avoir dénoncé et criminalisé le graffiti comme le vandalisme, après avoir opprimé la culture de la jeunesse qui les a créés, après avoir évacué les lieux qui fonctionnaient comme des laboratoires pour les artistes, maintenant les puissances de Bologne se posent comme les sauveurs de l'art de la rue.

BLU est un des rares artistes urbains connus mondialement, dont la réputation s'est faite à rebours de l'accompagnement spéculatif conjoint et souterrain par le marché de l'art et les médias spécialisés[79], puisqu'il refuse de produire et commercialiser la moindre œuvre dérivée de son travail pictural à exposer — sur laquelle ledit marché serait à même de spéculer — pour privilégier l'intervention sur la façade du lieu d'exposition même. BLU est réputé pour s'effacer derrière son travail et refuser toute demande d'entretien à des journalistes depuis le début de sa carrière en tant que muraliste. Le blog italien *Fat Bombers* est un des rares médias indépendants à avoir échangé à deux reprises avec lui à propos de sa relation à l'art urbain, la célébrité et au marché de l'art en 2004[80] et 2007[81]. BLU décrit sa relation à l'institution muséale :

> Vous faites référence au marché de l'art, aux galeries et à toute l'attention médiatique qui s'y rassemble, je pense que c'est un système dans lequel vous entrez automatiquement lorsque vous acceptez de vendre quelque chose ou d'être payé pour peindre quelque chose [...]. Au cours de ces dernières

---

79 Voir l'analyse de la carrière du street artist américain KAWS par Brad TROEMEL : TROEMEL, Brad. *The KAWS Report*. 2019. Vidéo, couleur, son, 16:9. 16 min 25 s. Voir : http://www.patreon.com/posts/kaws-report-27956624 [consulté le 18 décembre 2019]. ☞ **ICO 358**

80 THE FAT BOMBER. « Blù ». *Fat Bombers*. [Archive]. 1 décembre 2004 [consulté le 2 juin 2020]. Disponible sur : http://web.archive.org/web/20110115153505/http://www.fatbombers.com/graffiti-vandalism/bl/

81 FAT AND PROUD. « Blu talks about the art market ». *Fat Bombers*. [Archive]. 3 mars 2007 [consulté le 2 juin 2020]. Disponible sur : http://web.archive.org/web/20080616092723/http://www.fatbombers.com/?p=304.

années, j'ai travaillé pour des musées et d'autres institutions, mais j'ai toujours respecté les caractéristiques de base de mon travail, en évitant de pervertir sa nature et j'ai toujours essayé de garder mon travail dans la sphère publique [...]. Je continue dans cette voie (même s'il serait plus facile de peindre de belles petites toiles et de les vendre à un prix élevé) car je souhaite que les institutions reconnaissent la valeur réelle de l'art dans la rue. Je ne parle pas de la reconnaissance du musée qui organise une "exposition de Street Art" avec des toiles, des films et des "marionnettes" de chaque artiste. Ce que je veux, c'est la reconnaissance des habitants et des institutions qui pourraient apprendre à utiliser (et à financer) ce type d'art, en réalisant des interventions d'art public dans les rues. Je pense que ce serait une suite logique du travail que beaucoup de gens font chaque jour (chaque nuit) dans la rue.[82]

Porté par OMODEO et CIANCABILLA, le propos de l'exposition « Street Art, Banksy & Co. L'arte allo stato urbano » est « d'engager une réflexion sur les modalités de protection, de conservation et d'accrochage en musée des expériences urbaines[83] ». L'ambition du commissaire se manifeste dans une volonté de mettre en exergue des mesures contradictoires de conservation de l'art urbain. Cette conservation se décline à travers des documents photographiques, des œuvres originales prélevées dans la rue, avec ou sans le consentement de l'auteur, parfois par l'artiste lui-même, vendues sur le marché de l'art ou conservées à l'abri des regards. L'architecture médiévale du bâtiment impose son organisation à l'exposition qui s'articule sur trois niveaux et égrène ces œuvres aux statuts divers, à travers trois axes : la ville peinte, la ville écrite, la ville transformée.

L'axe « ville peinte » se concentre sur l'art urbain dans sa conception contemporaine allant des années 1980 aux années 2000. Elle introduit la question de sa conservation au visiteur avec le fil rouge de la figure du rat ☞ **ICO 359** comme allégorie des positionnements du *street artist* ou du *writer*, en tant que parasite ou qu'*entertainist*. Le rat, de BLEK LE RAT dans les années 1980 à sa reprise par BANKSY au début des

---

82 « *It seems to me that when you talk like that you refer to the art market and to the galleries and to all the media-attention who gathers around it, I think that's a system that you have to automatically enter when you accept selling something or being paid to paint something [...]. In those last year I worked for museums and other institutions, but I always respected the basic characterisctics of my work, avoinding to pervert its nature and I always tried to keem my work in the public sphere [...]. I'm continuing along this path (even if it would be easier to paint nice little canvases and selling them for a high price) cause I wish the institutions to recognize the real value of the art in the streets. I'm not talking about the recognition from the museum who organizes the "street art exhibition" with canvases, flicks and puppets from every artist. What I want it's recognition by the townspeople and by institutions that could learn to use (and finance) this kind of art, realizing public art interventions in the streets. I think it would be a worthy continuation of the work a lot of people is doing every day (every night) in the street.* »

83 Voir : http://genusbononiae.it/mostre/street-art-bansky-co-larte-allo-urbano/ ; http://www.legrandj.eu/veso_portfolio/banksyandco-2/ [consultés le 20 mai 2020].

années 2000, aura tôt fait de se réincarner en figure de Mickey Mouse dans nombres de productions liées au graffiti — à l'instar de diverses icônes à la croisée de la pop culture et de l'histoire de l'art comme Marilyn MONROE ou la Joconde ☞ **ICO 360**. Cette partie présente entre autres prélèvements urbains. Par exemple : un bout de papier peint ☞ **ICO 361** issu de la galerie norvégienne de Diana OSON daté du début des années 1980 sur lequel on retrouve des tags et des pochoirs de rats ; un fragment de mur de la taille d'une brique peint par BANKSY prélevé dans la rue et vendu par ArtCurial (l'étiquette du lot toujours présente collée au dos de la pièce).

L'axe « ville écrite » présente une approche focalisée sur le *graffiti name writing* contemporain, c'est-à-dire la part la plus vandale, avec le tag et le graffiti sur train. On retrouve d'autres prélèvements urbains : des panneaux de signalisation tagués par des *writers* parisiens et volés AREK ☞ **ICO 362** pour constituer son *Musée du graffiti*[84] ; une palissade de la rue en bois reconstruite avec des peintures de HNT et SO6 datées du début des années 2000 ☞ **ICO 363** ; des volets roulants peints par Ben EINE ou BLU ☞ **ICO 364** ; *etc*. Ce niveau s'ouvre avec une image du squatt historique de Bologne destinée à dessiner le contexte. Les graffitis gigantesques réalisés à la perche et au rouleau sur le squatt par le couple d'artistes qui l'avait fondé constituent une généalogie locale à la pratique de BLU, qui n'était alors qu'auteur de romans graphiques lorsqu'il est arrivé dans la ville. La juxtaposition de cette photographie sans qualité avec les prélèvements affirme la qualité d'archive documentaire des images visibles sur ce niveau — là où certaines lectures seraient tentées de les transformer en fétiche ou en marchandise. Au bout de l'étage, une pièce est réservée à la question de la performativité et à ses modes de documentation informée par la présentation d'un corpus de cassettes VHS ☞ **ICO 365**. Y est projetée une sélection de vidéos d'artistes urbains dont les interventions dialoguent avec la pratique du *name writing*[85].

L'axe « ville transformée » se focalise sur la scène artistique qui existe simultanément à l'explosion du *name writing* à New York. Elle permet par exemple la réhabilitation de l'artiste John FEKNER aux côtés de Keith HARING ou Jean-Michel BASQUIAT comme une figure marquante des années 1980 dont la démarche artistique se fait l'écho de la période de renouvellement urbain ☞ **ICO 366**. Il se dessine un cadre susceptible d'expliquer l'apparition du graffiti comme un phénomène créé par les jeunes des minorités victimes de ce contexte et venant répondre à la crise économique de Manhattan et au déplacement des populations vers le Lower East Side se cristallisant autour de points de tension comme les incendies d'immeubles dans

84 Voir : http://www.arek.fr/museedugraffiti [consulté le 20 mai 2020].

85 On retrouve des vidéos d'artistes urbains comme l'américain Brad DOWNEY ou le suédois NUG aux côtés desquels je présente trois documentations d'interventions urbaines en vidéo.

le Bronx — sur lesquels FEKNER réalise la série de pochoirs géants *Charlotte Street Stencils* ☞ **ICO 167**.

OMODEO revendique la nécessité de ne pas satisfaire au consensus en vigueur dans les expositions organisées autour de l'art urbain, ou même des programmes de commande publique qui participent à une pacification et une occultation d'une part conséquente, voire majoritaire, des pratiques artistiques urbaines ; sa responsabilité en tant qu'acteur de la scène est de faire bouger les lignes, puisque le travail de conservation à accomplir ne peut aucunement faire l'économie des formes indépendantes et illégales, qui sont pourtant celles qui sont systématiquement méconsidérées et dénigrées alors que ce sont justement celles qui relèvent d'une réelle considération pour la ville en tant que territoire d'expression artistique spécifique.

Christian OMODEO défend l'idée que la conservation doit aussi pouvoir advenir à corps défendant ou contre la volonté des auteurs, si ceux-ci ne sont pas ouverts à la réflexion et à la concertation — soit à interroger leur rôle même dans des processus de valorisation auxquels ils s'assujettissent parfois sans les remettre en cause ou dont ils sont partie prenante malgré tout, en raison de leur silence et leur refus de participer au questionnement ou à la déconstruction des modèles dominants. L'attitude prédatrice, déjà en vigueur, consistant à aller décrocher, découper, décoller des œuvres urbaines pour les proposer sur le marché de l'art[86] est en définitive assez peu adressée ou critiquée de manière ontologique, puisqu'elle reviendrait aussi à pointer qu'une œuvre urbaine hors contexte perd tout son sens alors que c'est pourtant ce que proposent à la vente les mêmes artistes — BANKSY en tête — dont les œuvres sont fréquemment volées : « je ne vois rien de mal à prendre des murs appartenant à un particulier et à les transformer en bien commun, parce que c'est exactement le contraire de ce qui a été fait à ce jour et de ce qui se fait[87] ». S'attaquer à cette question permettrait notamment de « décourager le marché des pièces de rue », en établissant par exemple avec des juristes les modalités d'appropriation légale d'acquisition — comme celle qui a donné lieu à la polémique initiale —, allouant 50 % du prix de vente à l'artiste (si vente il y a lieu), plutôt que ces pièces soient échangées sous le manteau sur le second marché (celui des intermédiaires comme les collectionneurs, où l'artiste ne perçoit aucune rémunération[88]).

---

86 Voir : BENGTSEN, Peter. « Stealing from public. The value of street art taken from the streets ». In : ROSS, Jeffrey Ian (éd.). *Handbook of Graffiti and Street Art*. Londres : Routledge, 2016, p. 416–428.

87 GIACOMELLI, Marco Enrico. « A Bologna è bufera. Sulla Street Art ». *Art Tribune*. [En ligne]. 3 janvier 2016 [consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : http://www.artribune.com/attualita/2016/01/bologna-street-art-mostra-polemica/.

88 À quelques exceptions près ; en France en regard du code de la propriété intellectuelle, il existe le droit de suite qui s'applique en cas de revente et qui permet à l'artiste (étendu aux galeries, antiquaires, marchands en ligne depuis le 1er juin 2007) de toucher un pourcentage

Si la position de OMODEO ne converge pas forcément avec celle de BLU, il n'empêche qu'il s'attache lui aussi à prendre en considération les paramètres qui amènent l'artiste urbain à refuser de participer à une certaine muséification de son travail. Il est indéniable que la reconnaissance populaire comme la reconnaissance institutionnelle sont tributaires soit de la reconnaissance médiatique, soit de la reconnaissance marchande, bien que celles-ci ne garantissent aucunement la qualité artistique de leur objet, et attestent juste de sa circulation selon des critères quantitatifs, donc de son intérêt en matière d'économie financière ou d'attention. Il existe aussi une intrication, dont Fabio ROVERSI-MONACO est la preuve vivante avec une vingtaine d'années de propagande antigraffiti à Bologne, entre le caractère spéculatif du marché de l'art, qui n'encourage aucunement la pratique urbaine, et les intérêts de ceux qui mettent en œuvre une coercition des usages créatifs de la ville par les habitants. Cette intrication partitionne les pratiques entre professionnels, reconnus et consacrés par l'institution muséale, et les autres, les amateurs, les citoyens dont la créativité peut être détruite sans autre forme de procès puisqu'elle n'a pas de valeur — marchande — n'étant pas considérée par le marché.

dégressif et proportionnel au prix en cas de revente. Voir : http://www.adagp.fr/fr/utilisateur/droit-de-suite [consulté le 20 mai 2020].

Appropriation et instrumentalisation

Cette intrication entre économie, qu'elle soit liée à la finance ou à l'attention, et instrumentalisation de l'œuvre urbaine, peut facilement basculer dans un autre marché, plus commun, celui de la publicité. Dans l'histoire de la *street culture* aux États-Unis et en Europe, et en particulier celle du hip-hop, le rapport que les artistes (musique, danse, graffiti) entretiennent avec les marques tient de l'attraction-répulsion[89]. Du partenariat à la récupération, les positions que certains adoptent, parfois ostensiblement commerciales au sein de leur création, brouillent les frontières entre expression personnelle et travail de commande, nonobstant l'imaginaire d'intégrité ou de contre-culture qu'ils associent à leur pratique.

À Strasbourg, seules quelques rues séparent deux peintures murales archivées sur la *Street Art Map*[90] qui présentent certains attributs communs qui manifestent cette ambiguïté. Rue d'Obernai, les *writers* MICE et CUST ont réalisé en 1995 une peinture murale photoréaliste de commande pour le compte de la marque alsacienne Casal Sport intitulée *Basketball*[91] ☞ **ICO 367** co-financée par des fabricants de peinture Sikkens et Sagos (dont les noms apparaissent sur une petite plaque avec les auteurs). La peinture représente trois basketteurs géants, deux hommes noirs et un blanc, en action autour d'un panier de basket, sans que leurs maillots d'équipe soient reconnaissables ; par contre, apparaît de manière répétée sur ceux-ci le sigle de la marque de sport américaine Nike, reconnaissable à la *swoosh* — surnom donné à la vague caractéristique du logo dessinée par la graphiste Carolyn DAVIDSON en 1971. De plus, apposé sur l'arrière-plan sombre de la peinture apparaît un carré rouge reprenant le logo de la marque Nike ; la peinture murale a en effet été co-financée par la marque bien qu'elle ne soit pas identifiée en tant que telle dans la plaque dédiée, tout comme l'entreprise de fournitures de sport commanditaire. La proximité formelle avec un encart publicitaire amène à douter du statut de cette image monumentale qui persiste dans la ville, vingt-cinq ans après, alors que l'on identifie plus le contexte originel de sa réalisation. Demeure-t-elle une commande publicitaire — susceptible d'être évaluée en tant que telle par le règlement local de publicité —

---

89 Voir à ce propos l'histoire du titre « My Adidas » du groupe de musique hip-hop RUN-D.M.C. Voir : « Mésidentification et ouvertures ». In : « Cas d'étude : Complexe bitume », journées d'études Tempêtes de cerveaux, 2015. ☞ **ANN 183**

90 Voir : http://strasbourg.streetartmap.eu/oeuvres/basketball/ [consulté le 12 juin 2020].

91 « *Strasbourg.StreetArtMap.eu* est une carte interactive et participative qui vous permet de découvrir les meilleurs spots de *street art* et de graffiti sur l'Eurométropole de Strasbourg. *StreetArtMap.eu* référence les différents spots où vous pourrez trouver des œuvres dans la rue : collage, sticker, fresque, tag, pochoir, légal et même vandal…
Plus qu'une simple carte, cette "*Outdoor Museum*" dispose aussi d'un blog pour vous tenir informé de l'actualité *street art* et graffiti en Alsace. » Voir : http://strasbourg.streetartmap.eu/oeuvres/basketball/ [consulté le 12 juin 2020].

ou alors est-elle à classer dans le patrimoine du muralisme strasbourgeois comme le propose, sans en préciser l'origine, le site web *Street Art Map* ?

Petite Rue de la Course, JAEK EL DIABLO a peint *Hip-Hop G.O.D*[92] en 2015 ☞ **ICO 368**. La peinture murale figure un éléphant dans un style de bande dessinée, et le titre laisse entendre qu'il s'agit d'une actualisation du dieu hindouiste GANESH, dieu de la sagesse, de l'intelligence, de l'éducation et de la prudence, patron des écoles et des travailleurs du savoir. S'il semble pertinent de faire incarner la culture hip-hop à travers une figure de référence du savoir et de sa transmission bienveillante — si l'on pense à la dimension informée[93] et informelle de l'histoire du *writing* par exemple —, la comparaison s'avère plus que douteuse quand on s'attarde aux détails ornementaux qui habillent ce dieu éléphant aux multiples bras. Les accessoires du dieu hindou constituent, en effet, de véritables clichés de la culture hip-hop : une caricature emphasée de *b-boy* [pour *break boy*, nom des praticiens de la danse hip-hop] arborant un bob griffé d'un logo de souris (en lieu et place du crocodile de la marque française Lacoste), des *sneakers* [chaussures de basket] Nike au pied, des bagues, bracelets et autres chaînes en or avec pendentif (faisant écho FLAVOR FLAV, un des membres du groupe hip-hop américain PUBLIC ENEMY connu pour ses bijoux disproportionnés), le corps recouvert de tatouages apparentés à des graffitis ou des symboles archétypaux issus de la tradition des tatouages de prisonnier (diamant, dés, poignard), un *ghetto-blaster* [radiocassette des années 1970–1980 de taille et puissance démesurée] sur l'épaule, une bombe de peinture à la main, un rouleau dans le dos. L'ensemble donne au personnage des allures de réceptacle à contenus sponsorisés ; cette représentation ironique est-elle censée pointer une certaine débâcle voire marchandisation de la culture hip-hop, ou alors s'agit-il d'un horizon à atteindre — un dieu étant une entité à qui l'on consacre une dévotion ?

On est en droit de s'interroger sur ce qui différencierait une création artistique d'une publicité déguisée tant, parfois, les codes de la société de consommation de masse semblent intériorisés, ou à l'inverse phagocytés par la culture populaire, au point d'être appropriés comme des marqueurs d'identité ou d'appartenance à une communauté[94].

Cette ambiguïté semble être pour les agences de communication une niche à investir, propice à toutes sortes d'expérimentation. Le modèle de l'intervention indépendante est un levier parfait pour une forme de communication publicitaire informelle et officieuse, inscrite dans la lignée du *guerilla marketing*, le *street marketing* dont

---

92 Voir : http://strasbourg.streetartmap.eu/oeuvres/hip-hop-g-o-d/ [consulté le 12 juin 2020].

93 *Supra*, p. 123 : « Des années 1970 à la fin des années 1990 ». In : II. 1. État du champ de connaissances autour de l'art urbain.

94 Voir : « Mésidentification et ouvertures ». *Op.cit*. ☞ **ANN 183**

la première mention survient justement dans le livre du journaliste d'affaires américain Jay CONRAD LEVINSON, auteur de *Guerrilla Marketing*[95] sorti en 1984, et qui recense un ensemble de techniques de manipulation pour soutenir et promouvoir le développement d'une activité commerciale. Le *street marketing* trouve un intérêt auprès de la marque dans le dépassement de la communication événementielle pour se déployer par infiltration dans les espaces du quotidien urbain et créer ainsi une expérience immersive. Ce principe de communication qui se revendique de dispositifs créatifs et originaux[96] consiste souvent pour le prestataire à s'accaparer et à reconduire des formes illégales d'intervention dans la ville, considérant que la pénalisation de celles-ci est indicielle, c'est-à-dire que la plainte pour dégradation ne donnera jamais lieu à une enquête conséquente permettant de relever et révéler l'ampleur effective d'une campagne ; le *street marketing* s'avère moins coûteux qu'une campagne d'affichage traditionnelle d'autant qu'il permet d'investir les espaces interstitiels de la ville, généralement occupés par des initiatives citoyennes ou artistiques, et d'atteindre une audience d'une manière plus virale, par-delà les règlements locaux de publicité[97] — la location et la circonscription des espaces publicitaires garantissant une emprise régulée sur les espaces urbains publics.

Pour exemple, cette campagne de publicité pour la sortie du film américain *The A-Team*[98] basé sur la série télévisuelle éponyme ☞ **ICO 369** qui prend dans la ville de Berlin la forme, d'une part d'une série de pochoirs sur la chaussée, d'autre part d'un lettrage réalisé illégalement sur une façade aveugle dans un terrain vague et surplombant les palissades qui en interdisent l'accès. En regardant attentivement le lettrage, on aperçoit que son dessin est réalisé en contours pointillés avec des impacts de billes de paintball. Le motif est trop haut perché et régulier pour avoir pu être réalisé à la main, sans l'appui d'une machine ; la technique utilisée correspond au fonctionnement du *Printball*[99], conçu en 2005 par le collectif DE PONK (Géraud DE BIZIEN et Benjamin GAULON[100]) qui permet grâce à une interface informatique de

---

95 CONRAD LEVINSON, Jay. *Guerrilla marketing: Secrets for making big profits from your small business*. Boston : Houghton Mifflin, 1984, 250 p.

96 BAHUAUD, Myriam ; PECOLO, Agnès. « Ludiques expériences urbaines : quand les marques font de la ville leur territoire d'expression ». In : *Communication & Organisation*. 2016/2, no 50, p. 101–110.

97 Les municipalités ont tendance à minimiser ou à méconsidérer certaines traces effectives d'appropriation de l'espace urbain qui demeurent après le passage des services de nettoyage parce qu'elles sortent de leurs grilles d'évaluation.

98 CARNAHAN, Joe. *The A-Team*. États-Unis : Dune Entertainment ; Top Cow Productions ; Scott Free Productions, 2010, 72 min.

99 ZJAWINSKI, Sonia. « Graffiti Hackers ». *Wired*. [En ligne]. 12 janvier 2005 [consulté le 10 juin 2020]. Disponible sur : http://www.wired.com/2005/12/graffiti/.

100 Voir : http://www.recyclism.com/ [consulté le 12 juin 2020].

piloter un fusil de paintball installé sur un bras articulé et de le faire se déplacer, à mesure qu'il tire des billes de peinture, selon le tracé d'un fichier de dessin vectoriel ☞ **ICO 370**. Par la suite, en 2011, cette invention est remise en circulation libre par la branche française[101] du GRAFFITI RESEARCH LAB de sorte à être utilisable à d'autres fins créatives ou activistes. Le détournement à des fins de communication urbaine de la pratique ludique du paintball ou du airsoft sur terrain dédié ou dans les friches industrielles constitue un exemple remarquable de *urban hacking*. Tandis que son usage à des fins commerciales relève d'un mésusage de la licence *open source* et aux fins non commerciales qui accompagnent sa diffusion.

Si les formes traditionnelles d'inscription que sont l'affichage sauvage et le pochoir sont les plus communément utilisées comme moyen pour le *street marketing*, d'autres formes appropriables, parce qu'accessibles, se multiplient à partir des années 2000 portées, à l'origine, par des communautés de praticiens qui se rassemblent sur Internet, à la croisée du *name writing* et du *hacking* informatique, partageant les mêmes valeurs libertaires et valorisant les modes de gouvernance décentralisés, le *do it yourself* ou les formats libre ou *open source*. Le recours à cette typologie de formes, leur déplacement et leur usage dans une perspective commerciale peut donner lieu à des situations paradoxales voire conflictuelles, entre artistes et agence de communication, réduisant bien souvent les créations des auteurs à des mises en scène spectaculaires plutôt qu'aux mises en sens collectives auxquelles ils aspirent en ouvrant leur droit de propriété intellectuelle.

L'organisation à but non lucratif GRAFFITI RESEARCH LAB (GRL) se rassemble autour des artistes américains Evan ROTH et James POWDERLY en 2006 à l'occasion de leur résidence à Eyebeam OpenLab situé à Brooklyn, New York. La raison d'être du GRL est de développer des outils expérimentaux de communication urbaine à destination des *graffiti writers*, des artistes et des manifestants[102]. Ces outils, conçus grâce à des inventions, des détournements ou des bricolages technologiques ayant pour objet une utilisation dans l'espace urbain sont diffusés de manière virale dans un format associant *pop culture* et *hacking*[103] ☞ **ICO 371**, avec des documentations en vidéo de leur mise en action, à mi-chemin entre la vidéo de démonstration et la *music video*, et des modes d'emploi en accès libre permettant de les reproduire. Parmi celles-ci on peut citer les plus connus : les *LED Throwies* ☞ **ICO 372**, sorte de lucioles bricolées à

---

101 Le GRAFFITI RESEARCH LAB FRANCE a été fondé entre autres par les artistes Jérôme SAINT-CLAIR et Benjamin GAULON, il était basé à Paris et actif de 2011 à 2018. Voir : http://graffitiresearchlab.fr/ [consulté le 10 juin 2020].

102 GRAFFITI RESEARCH LAB. *Graffiti Research Lab. Dedicated to outfitting graffiti writers with open source technologies for urban communication*. [En ligne]. Depuis 2006 [consulté le 10 juin 2020]. Disponible sur : http://www.graffitiresearchlab.com/.

103 Ce positionnement concernant la diffusion est traduit par un diagramme au sein de du collectif FREE ART AND TECHNOLOGY LAB (F.A.T), le collectif qui incorpore le GRL en 2007.

partir d'une pile plate, d'un aimant et d'une LED colorée maintenus ensemble par du ruban adhésif à apposer sur des surfaces métalliques de la ville, parfois accrochées en hauteur à l'aide d'une perche télescopique ; le *L.A.S.E.R. Tag*, ☞ **ICO 373** un dispositif de projection permettant, muni d'un pointeur laser militaire, de dessiner sur les façades des bâtiments la nuit. Le GRL propose des temps de workshop pour l'activation nomade et collective des dispositifs mettant leur créativité aux services des citoyens et des *writers* de New York comme KATSU dans un premier temps, puis autour du monde par la création d'un réseau d'antennes localisées du GRL qui voient le jour à mesure des rencontres et des invitations, constituant peu à peu un réseau entre New York, Paris, Amsterdam, Vienne, Mexico, Tokyo — l'usage du web permettant de mutualiser leur créativité en ligne[104].

Fin 2016, l'agence de communication Interference Incorporated[105] qui a en charge la campagne de promotion du film d'animation *Aqua Teen Hunger Force Colon* pour le compte de Turner Broadcasting System, structure responsable de la chaîne câblée américaine Cartoon Network, engage le biélorusse Peter BERDOVSKY[106], assisté de Sean STEVENS[107], tous deux jeunes artistes diplômés d'une université américaine et très portés sur les technologies pour réaliser une campagne de *street marketing* qu'ils intitulent *Boston Guerilla Install*[108] et signent du pseudonyme GLITCH CREW. Inspirés par les travaux récents du GRL, BERDOVSKY et STEVENS reprennent le principe du *LED Throwie* — avec le système d'aimants qui permet d'installer des motifs lumineux dans des espaces inaccessibles, du fait de leur matériau métallique de construction — et implantent pendant la nuit du 31 janvier 2007 une quarantaine de dispositifs représentant les personnages du film d'animation. Ces dispositifs, du fait du budget qu'il leur a été alloué, sont beaucoup plus élaborés que ceux du GRL ; ils clignotent dans les rues de Boston, greffés sur les structures métalliques de la ville ☞ **ICO 374** et déclenchent la panique des habitants. Le clignotement des dispositifs avec leur facture, qui associe un circuit imprimé sur lequel sont soudées les LED à une batterie autonome conséquente, assemblés avec des câbles électriques et du ruban adhésif

---

104 La mise en œuvre de ce réseau se traduit par la création d'une entité spécifique plus ouverte en 2007, le FREE ART AND TECHNOLOGY LAB (F.A.T). Ce collectif rassemble des artistes, ingénieurs, juristes musiciens qui utilisent leur site web comme espace de conversation et de partage, faisant de la présence en ligne le moteur de leurs actions infiltrées dans les médias numériques ou dans les métropoles européennes et dont l'objectif est « l'enrichissement du domaine public par la recherche et le développement des technologies et médias créatifs ». Voir : http://fffff.at/about/ [consulté le 12 juin 2020].

105 Voir : http://www.nytimes.com/2007/02/01/us/01boston.html [consulté le 12 juin 2020].

106 Voir : http://en.wikipedia.org/wiki/Zebbler [consulté le 12 juin 2020].

107 Voir : http://www.seanstevens.com/ [consulté le 12 juin 2020].

108 La vidéo de documentation de la mise en œuvre de leur campagne, fournie au GRL par le collectif, sera par la suite diffusée par James POWDERLY sur sa chaîne You Tube.
Voir : http://www.youtube.com/watch?v=xTbi9REfBd4 [consulté le 12 juin 2020].

d'électricien apparents renvoie inéluctablement à une forme de bombe artisanale et déclenche l'intervention de la police et de la brigade de déminage ☞ **ICO 375**, immobilisant une partie de la ville pendant toute la nuit. Un des artistes prestataires est arrêté.

Le GRL découvre par rebond un effet pervers des logiques d'appropriabilité de l'*open source* et du *non-profit* qui président au partage des outils développés par la structure artistique. Mais ses membres ne sont pas en reste ; fidèles à leurs valeurs consistant à « encapaciter les individus en altérant et en revendiquant leur environnement du joug de la culture marchande et entrepreunariale[109] », ils manifestent leur solidarité avec les artistes prestataires devenus les dindons de la farce publicitaire, en diffusant le slogan « Free BERD » [libérez BERD] ☞ **ICO 376**. Ils signent aussi une déclaration sur leur site web, condamnant l'usage versatile de leur créativité à des fins spectaculaires et marchandes et demandant la libération de BERDOVSKY incarcéré, sur qui le département de la justice fait peser des accusations de menace terroriste:

> « Vous avez peut-être entendu parler des derniers attentats terroristes à Boston. Ce n'est PAS le travail du GRAFFITI RESEARCH LAB. [...] C'est encore un acte de vandalisme sans âme à la solde d'une entreprise et réalisé par un guérillero du marketing qui a été arrêté. Interference Inc., bienvenue dans un monde où vous êtes incompris, bouc émissaire, diabolisé et recherché par la loi. Vous voulez toujours être un *writer* ? Pour en savoir plus sur cette récente attaque terroriste de l'axe du mal (entreprises, annonceurs, spécialistes du marketing), consultez ces messages de citoyens sur Flickr[110].
> MISE À JOUR : LIBÉREZ BERDOVSKY ! Une arrestation a été effectuée dans le cadre du terrorisme publicitaire de Boston de 2007. [...] Non, ce n'est pas le vice-président de Turner Broadcasting qui a été inquiété, ni le directeur de l'agence de publicité ou le PDG de la société de marketing, Sam Travis EWEN. C'est l'artiste de 27 ans qui a été engagé pour implanter la campagne publicitaire. Il s'avère que l'agence responsable est vraiment désolée de tout ça et a diffusé à la télévision un dessin animé pour s'en excuser. Elle n'est probablement pas aussi désolée que le gars à qui ont été passées les menottes.[111] »

---

109 « *The goal of the G.R.L. is to technologically empower individuals to creatively alter and reclaim their surroundings from commercial and corporate culture.* » GRAFFITI RESEARCH LAB. « About ». *Graffiti Research Lab*. [En ligne]. 2006 [consulté le 12 juin 2020]. Disponible sur : http://www.graffitiresearchlab.com/blog/about/.

110 La publication de l'internaute @VANDERLIN — dont les images sont reproduites dans l'iconographie — est commentée par plusieurs internautes de Boston qui témoignent avoir perçu l'intervention comme relevant d'une opération de *street marketing*.

111 « *You may have heard about the most recent terror attacks in Boston. This is NOT the work of the GRAFFITI RESEARCH LAB. [...] It's Just more mindless corporate vandalism from a guerilla marketer who got busted. Interference Inc, welcome to the world of being misunderstood, scapegoated, demonized*

La vérité inavouable que l'axe du mal[112] du Spectacle essaie de nous cacher apparaît au grand jour : les tentatives de récupération de formes créatives qui visent l'émancipation citoyenne sont, sinon susceptibles de troubler l'ordre public, dangereuses, voire terroristes ; en particulier lorsque ces pratiques artistiques et *open source* choisissent délibérément de se positionner à rebours des logiques communicantes et marchandes pour investir les interstices législatifs et urbains. Transposer une démarche pensée pour le domaine public vers le domaine marchand ne fonctionne pas, car ce qui la rend possible, c'est l'esprit *do it yourself* et une adresse à échelle humaine qui maintiennent leur compréhension par les non-initiés comme des bricolages ludiques, plutôt que comme une menace quelconque.

« *The Mooninite Incident* » se solde quelques mois tard par un non-lieu pour l'artiste à prestataire, par le renvoi du PDG de la chaîne Cartoon Network et par la condamnation de la société de production et de l'agence de communication à payer une amende de plus deux millions de dollars partagée entre la police de Boston et le Department of Homeland Security qui sont intervenus.

Mais le jeu d'instrumentalisation et de résistance ne s'arrête pas au parasitage et peut prendre des formes plus pernicieuses d'entrisme. En 2013, ArtProm agence de communication travaillant pour le compte de la brasserie tchèque Pilsner Urquell pour la bière Gambrinus Excelent (une pils légère à destination des jeunes), consistant à employer l'artiste urbain Viktor ROSINSKÝ *alias* FATHEAT issu de la scène graffiti locale pour réaliser plusieurs peintures murales à des endroits réservés à des formes ornementales afin d'infiltrer la publicité à des endroits où cette dernière est interdite. Le contrat dans la commande a pour principe de faire apparaître à l'instar d'un contenu sponsorisé le slogan de la publicité « Tohle Je... » [C'est...] et en silhouette ou en indice la bouteille de bière. ☞ **ICO 377** Comme un cheval de Troie, la

---

and wanted by the law. Still wanna be a graffiti artist? For more on this most recent terror attack from the axis of evil (corporations, advertisers, marketers) check out this civic-minded citizens post on Flickr. UPDATE: FREE BERDOVSKY! An arrest has been made in the Boston Terror Advert Mind Shred of 2007. [...] No it's not a VP at Turner Broadcasting, the president of the ad agency or CEO Sam Travis EWEN of the marketing company. It's the 27 year-old artist who was hired to stick the ads up. Turns out the corporation is real sorry about all this and had a cartoon say so on the TV. Probably not as sorry as the guy being hauled-off in cuffs. » GRAFFITI RESEARCH LAB. In : « This is NOT the Work of the GRL ». *Graffiti Research Lab*. [En ligne]. 31 janvier 2007 [consulté le 12 juin 2020]. Disponible sur : http://www.graffitiresearchlab.com/blog/this-is-not-the-work-of-the-grl/.

112 Cette expression fait référence au modèle développé par l'entreprise Google dont le slogan est alors « *Don't be Evil* » [Ne soyez pas malveillants]. Pilier identitaire érigé en culture d'entreprise, Google prétend alors pouvoir faire du profit sans vendre son âme au diable, bien que l'entreprise ait déjà commencé à mettre en œuvre une stratégie tendant vers le monopole, en s'appuyant sur la caution de l'*open source*. Devenu le géant incontournable constituant les GAFAM — avec Apple, Facebook, Amazon et Microsoft — l'abandon de cette devise en 2018 pour « Do the right Thing » [Faites ce qui est juste] sonne comme l'aveu d'une faute et atteste de comment le mieux peut être l'ennemi du bien, lorsqu'il s'agit de logiques capitalistes.

marque tente de se donner un aspect « cool » et de lier son destin à celui de la *street culture* sous couvert d'une esthétique à la mode et d'auteurs légitimes à occuper la sphère publique. Les peintures murales sont ensuite reproduites dans la publicité, permettant d'affilier chaque fresque à la promotion de la bière en reprenant et en complétant le slogan « *Tohle Je Excelent* » [C'est Excellent]. Le partenariat commercial et créatif prend une tournure qui va au-delà de la récupération, et entérine une fusion entre art urbain et publicité. La silhouette de bière est utilisée comme une fenêtre en insert dans l'espace architecturé. Elle s'ouvre sur des détails, d'une peinture murale à l'autre, sans réelle cohérence entre eux : une scène de rencontre urbaine stéréotypée (sneakers pour l'homme et talons hauts pour la femme), un détail de voiture de collection, un visage stylisé où le placement transforme un tunnel en bouche ouverte, *etc.* avec toujours le fragment de slogan repris et jouxtant le motif.

Mais la cellule d'action tchèque S.R.A.T.[113] ne l'entend pas de cette oreille et proclame dans un communiqué manifeste[114] à l'attention de l'agence de communication, de la brasserie, mais aussi de toute organisation qui serait sujette à ce type de tentative de récupération : « Vos mœurs corrompues sont la même merde que la société fasciste et mafieuse d'un Kocourkov[115] d'aujourd'hui et nous nous battrons contre vous par tous les moyens ![116] ». Sur fond de musique métal core, la vidéo de l'action qui l'accompagne documente succinctement la transformation des canettes de bière en outil de vandalisme ☞ **ICO 378**. Devenues réservoirs à peinture noire, les bouteilles, jetées par les activistes, viennent éclater sur les fresques et les caviarder, rehaussées selon l'échelle des motifs avec des projections de peinture à l'extincteur. La vidéo se conclut de manière cinglante par la présentation d'un abribus JC Decaux encapsulant juste derrière une façade de service public gracieux le dispositif à vocation marchande : un panneau sucette publicitaire dans lequel on retrouve une affiche de la campagne pour la bière reproduisant une des fresques qui vient d'être recouverte de peinture noire dans les plans suivants. La caméra prend du recul et une silhouette humaine éclairée par la torche du cocktail molotov qu'elle tient dans la main la jette sur le panneau, qui s'enflamme et disparaît peu à peu pour laisser la place à cet avertissement radical en surimpression des flammes : « NASRAT KOMERCIONALIZACI SUBKULTUR[117] ». Le graffiti et plus largement le muralisme, utilisé comme passe-droit par la publicité ne passera pas pour la communauté des

---

113 S.R.A.T. n'est pas un acronyme, mais un jeu phonétique avec l'abréviation de *nasrat* qui signifie déféquer en tchèque.

114 Voir : http://www.phatbeatz.cz/srat-exkrement [consulté le 9 juin 2020].

115 Kocourov est un village dystopique décrit dans un conte tchèque écrit par Josef HIRŠAL et Jiří KOLÁŘ publié en 1959.

116 « *Vaše zkorumpovaný móresy sou stejnej shit jako fašo-mafiánská společnost dnešního Kocourkova a my proti vám budeme bojovat všemi prostředky!* ». *Op. cit*.

117 Littéralement : « NOUS CHIONS SUR LA COMMERCIALISATION DES SOUS-CULTURES ».

acteurs et des actrices de la sous-culture. La vulgarité et la violence primaires et assumées de l'action sont proportionnées au mépris et à la violence symbolique que représente une telle confiscation et réfutation des valeurs de l'art public indépendant.

Martyn REED, artiste et curateur anglais, le rappelle en se faisant l'avocat et le défenseur du *street art* contre une compréhension et un usage plus policé qui lui serait associé à travers le *neo-muralism*. La *street* [la rue] à laquelle se réfèrent le graffiti ou l'intervention urbaine est à l'opposé d'une conception « stérilisée » qui fait de la ville « un espace loin de l'art, loin de la vie » ; ce sont « des bons d'alimentation et des frites congelées, des ongles sales, de l'alcool et du mauvais sexe, et encore plus du sexe et de l'huile de moteur, du *speed* bon marché, des kebabs et de la techno de sous-sol sale[118] ». Le muralisme monumental est désormais une forme autoritaire au service des intérêts néo-libéraux[119] ou un outil conservateur pour les « bureaucrate[s] culturel[s] priviliégié[s] travaillant dans les arts visuels [qui utilisent leur] plateforme pour saper l'énorme regain d'intérêt pour l'art que l'art urbain a suscité[120] ».

Le journaliste et curateur américain RJ RUSHMORE lui emboîte le pas et illustre la manière dont les publicitaires considèrent unilatéralement le *street art* comme tapisserie néo-libérale, en venant lister méticuleusement[121] les versions maquillées de douze œuvres existantes, pour la plupart devenues virales, reprises sans le consentement des auteurs et autrices originaux, et qui sont insérées dans un spot publicitaire de trente secondes diffusé à la télévision anglaise pour une voiture de la marque Hyundai en 2015.

---

118 « They have created an exclusionary zone away from food stamps and frozen chips and dirty fingernails and booze and bad sex and even greater sex and motor oil and cheap speed and kebabs and dirty basement techno [...] and yes, a space away from art, away from life. [...] Contemporary Art has been sterilised. » REED, Martyn. *Ibid*.

119 « Ultimately, and perhaps—for an organisation—paradoxically, we aim to support the disorganised and unregulated rhythms and movement of the streets, to challenge the regulations of the municipality and institution, and the growing privatisation of not only public space, but also mental space—our very mental environment. In doing so, we hope to act as a counter to the growing forms of spatial exclusion attached to shrink wrapped consumerism and the authoritarian monumentalisation of street art culture that Muralism has achieved. ». REED, Martyn. « Editorial» In : *Nuart Journal*. 2018, vol. 1, n° 1, Space is the place, p. 3.

120 « It took me a while to process where the attack was coming from, what was driving it, and why would an otherwise powerful and privileged cultural bureaucrat working in visual art use his platform to undermine the enormous upsurge of interest in art that street and urban contemporary art has driven. » REED, Martyn. « I want to break free... ». *Medium*. [En Ligne]. 11 février 2018 [consulté le 8 juin 2020]. Disponible sur : http://medium.com/@martynreed/i-want-to-break-free-f42e79e7f67b.

121 RUSHMORE, RJ. « How many street artists can Hyundai rip off in 30 seconds? ». *Vandalog. A Street Art Blog*. [En ligne]. 28 avril 2015 [consulté le 8 juin 2020]. Disponible sur : http://blog.vandalog.com/2015/04/28/how-many-street-artists-can-hyundai-rip-off-in-30-seconds/.

Si certaines formes d'instrumentalisation peuvent se résoudre directement sur le terrain où elles se déploient, d'autres demandent à être considérées et discutées à un autre niveau, celui du droit de propriété cette fois.

IV. 2.
L’œuvre d’art urbain comme espace de négociation

Le droit ou l'image comme garde-fou : controverses propriétaires

Aborder la question de l'appropriation créative de l'espace urbain, c'est se poser la question de la propriété, individuelle ou collective, intellectuelle ou marchande et des va-et-vient permanents entre action et réaction.

La préservation, la conservation ou la destruction de l'art urbain indépendant relèvent d'une complexité extrême en termes de responsabilité et de propriété puisque de multiples niveaux de lecture et d'appréciation sont à considérer en ce qui concerne le droit. Dès lors qu'une œuvre est réalisée de manière illégale, elle met en porte-à-faux le droit commun et le droit de propriété intellectuelle comme le précise Pascale SUISSA-ELBAZ, cheffe du bureau des affaires juridiques pour la Direction Générale de la Création Artistique du Ministère de la Culture et de la Communication lors d'une table ronde à l'occasion du colloque « État de l'art urbain, Oxymore III[122] ». Elle explique :

> « Le droit de propriété intellectuelle et le droit commun étant autonomes, ils sont théoriquement de même valeur bien que leurs intérêts divergent. Dans le cas d'un tag sur un mur sans autorisation, puisque le tag sur le mur constitue une infraction du point de vue du droit pénal, le propriétaire est légitime pour repeindre le mur, mais néanmoins celui de l'auteur du tag est aussi à considérer : droit moral, droit de paternité, droit de divulgation, droit au respect de l'œuvre et de son intégrité, droits d'exploitation en ce qui concerne sa reproduction et sa représentation. Si théoriquement, l'un ne va pas priver l'autre des faits, en pratique le droit du propriétaire prévaut sur celui de l'auteur du tag bien que l'effacement nuise à l'intégrité de l'œuvre. Mais il pourrait en être autrement, car le caractère illégal de la réalisation ne modifie en rien le droit de propriété intellectuelle.[123] »

---

122 ARIS, Dominique (dir.) – Ministère de la Culture et de la Communication ; DUFRÊNE, Thierry (dir.) – Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Colloque « État de l'art urbain, Oxymores III ». Grande Halle de la Villette, Paris, 13–14 octobre 2016. Voir : http://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Arts-plastiques/Art-dans-l-espace-public/Art-urbain/Colloque-Etat-de-l-art-urbain-Oxymores-III-Grande-Halle-de-la-Villette [consulté le 1 juin 2020]. Actes du colloque disponibles sur : http://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Comptes-rendus-de-colloques-journees-d-etude/Oxymores-III-etat-de-l-art-urbain [consulté le 1 juin 2020].

123 Transcription de la prise de parole de Pascale SUISSA-ELBAZ dans le cadre de : MOYNE, Emmanuel (mod.) ; *et al*. Table ronde *Le droit à la rue/le droit de la rue*. 14 octobre 2016. Voir : http://www.dailymotion.com/video/x550e0s [consulté le 1 juin 2020].
L'ensemble de la prise de parole a été résumée dans les actes du colloque, évinçant une partie significative du résonnement. In : MOYNE, Emmanuel (mod.) ; YENCKO, Fabrice ; FANCIE ; SUISSA-ELBAZ, Pascale ; JÉSUS, Jean-François ; BOUKERCHA, Karim. « Table ronde 3. Le droit à la rue/le

Maître Jean-François JÉSUS, l'avocat du *writer* AZYLE, complète lors de cette table ronde et propose une illustration de la complexité législative :

> « Imaginez que vous êtes dans le métro. Vous posez contre un mur une planche que vous avez acheté. Vous avez dans la poche une bombe de peinture. Vous faites un tag — une signature stylisée portant l'empreinte de la personnalité de son auteur — qui recouvre à la fois la planche et déborde sur le mur. Quelqu'un passe et prend une photo du résultat. Vous reprenez votre planche et vous repartez, laissant derrière vous ce que vous avez inscrit sur le mur. Arrive le juriste, confronté à cette situation. *A priori*, c'est une œuvre de l'esprit — sur la partie planche ce n'est pas contestable — et puis il y a cette autonomie relative, ce pan de mur ou cette planche sont protégés par la propriété intellectuelle, qui acte la plénitude des droits moraux et patrimoniaux ; la personne qui est venue et a pris une photo, vous pouvez lui faire un procès si jamais elle décide de vendre les photos ; la personne qui viendrait dégrader votre planche, celle-là, vous pouvez lui faire un procès, ou bien parce qu'elle dégrade la planche ou bien parce qu'elle dégrade l'œuvre qui est réalisée dessus ; on le comprend, c'est plus compliqué sur ce qui est resté sur le mur dans le métro, alors que c'est la même œuvre, la même peinture, le même geste, le même auteur, il y a une gêne. Est-ce que l'auteur va pouvoir attaquer la RATP pour avoir supprimé son œuvre, c'est-à-dire porté atteinte à son intégrité, à ma connaissance, personne n'a jamais eu le courage d'aller demander à un juge ce qu'il en pensait — intuitivement, je pense que la réponse aujourd'hui sera "non, pas de protection parce que c'est illégal", ce qui est assez paradoxal, mais je n'en jurerai pas : il va falloir un jour que des courageux se lancent dans l'aventure. [...] La contre-offensive de l'artiste pourrait être : "Est-ce qu'on réserve deux sorts différents, y compris sur le plan pénal parce que c'est une contre-façon le fait de porter atteinte à un des droits de l'auteur, est-ce qu'il y aura deux poids deux mesures entre celui qui a commis une contre-façon sur le support légal de l'auteur et celui qui aura nettoyé le support [le mur] qui lui appartenait. Ce serait un vrai test juridictionnel pour savoir ce qu'en pensent les trois juges qui y prendraient part et qui ferait naître une jurisprudence et alimentera la réflexion d'un prochain colloque.[124] »

---

droit de la rue. Synthèse de la table ronde ». In : ARIS, Dominique (dir.) ; BENOIT-BLAIN, Marine (dir.). *Actes du colloque Oxymores III. 13 & 14 octobre 2016*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2017, p. 62.

124 Transcription de la prise de parole de Maître Jean-François JÉSUS dans le cadre de : MOYNE, Emmanuel (mod.) ; *et al*. Table ronde *Le droit à la rue/le droit de la rue*. *Ibid*.
L'ensemble de la prise de parole a été résumée dans les actes du colloque, évinçant une partie significative du résonnement. In : MOYNE, Emmanuel (mod.) ; *et al.* « Table ronde 3. Le droit à la rue/le droit de la rue. Synthèse de la table ronde ». *Ibid*. p. 62–63.

Lors de son procès en 2012, AZYLE a construit avec Maître Jean-François JÉSUS sa défense en ce sens, adoptant la posture du vandale conscient plutôt que de l'artiste coupé des réalités matérielles : une dichotomie qui rejoue celle du corps et de l'esprit, du droit de propriété matérielle contre celui de propriété intellectuelle. Inculpé par la RATP pour graffitage de métros suite à une arrestation en juin 2007, AZYLE, qui réalise depuis le début des années 1990 des palimpsestes de tags sur divers supports roulants ☞ **ICO 379**, prend le parti de contester les modes de calcul du nettoyage des rames de métro pour lesquelles il est accusé de dégradation de 2004 à 2007. Se livrant à une reconstitution des techniques de nettoyage employées par la RATP, il fait constater devant huissier que le temps nécessaire est multiplié par six dans le calcul de la réfection des rames. Il relève aussi que certains devis, en plus d'être approximatifs et incohérents, comptabilisent plusieurs fois une même dégradation. Le montant de réparation réclamé par la RATP évalué par AZYLE passe de 190 000 euros à 40 000 euros.

Condamné le 4 mai 2016, par la Cour d'appel de Paris à 138000 euros de dommages et intérêts, il annonce, son intention de se pourvoir en cassation : « J'aspire seulement à une condamnation juste[125] ». La quête d'AZYLE à faire réévaluer le mode de calcul de l'effaçage des dégradations sur train et métro, si elle était validée par une décision judiciaire, créerait un précédent dans l'histoire du graffiti ; elle aboutirait à une forme de jurisprudence, puisqu'elle invaliderait pour une part les arguments qui servent à la RATP et à la SNCF lors des procès contre les *writers*, comme le Procès de Versailles[126] entre autres.

À défaut pour le moment de pouvoir renverser les perspectives en justice, en connaissance de leur droit de propriété intellectuelle, les auteurs des tags incriminés peuvent *a minima* agir sur les modes d'apparition ou de disparition de leurs œuvres. Situé dans le Queens à New York, 5 Pointz, aussi appelé « 5 Pointz: The Institute of Higher Burnin' », « 5Pointz Aerosol Art Center, Inc. » ou encore surnommée en Europe la « Mecque du graffiti » était un lieu historique du *graffiti name writing*, à la fois *hall of fame* et lieu de pèlerinage pour les *writers* du monde entier, consistant en plusieurs façades gigantesques intégralement peintes et visibles depuis les lignes de métro aérien et de train. Son propriétaire Jerry WOLKOFF, rachète une usine désaffectée dans la zone résidentielle de Long Island City au début des années 1970 et

125 AGNOUX, Alban. « Procès Azyle : on était à l'audience du légendaire graffeur du métro parisien ». *Le Nouvel Obs*. [En ligne]. 5 mars 2016 [consulté le 28 mai 2020]. Disponible sur : http://o.nouvelobs.com/art-design/20160305.OBS5883/proces-azyle-on-etait-a-l-audience-du-legendaire-graffeur-du-metro-parisien.html#.

126 VITRANI, Hugo. « 56 graffeurs à la cour de Versailles: dernière audience d'un procès inédit ». *Blog Mediapart*. [En ligne]. 24 mai 2012 [consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : http://blogs.mediapart.fr/hugo-vitrani/blog/240512/56-graffeurs-la-cour-de-versailles-derniere-audience-dun-proces-inedit.

met à disposition une partie de celle-ci pour des ateliers d'artistes à partir des années 1990, regroupés sous le nom de Fun Factory. Les façades sont régulièrement peintes de manière spontanée, et en 2002 l'artiste Jonathan COHEN met en oeuvre une curation des murs extérieurs, rebaptisant le lieu 5 Pointz.

En 2013, le propriétaire prend la décision de détruire 5 Pointz et les deux cents ateliers d'artistes que le lieu abrite pour le remplacer par un complexe résidentiel ; la controverse et les protestations que déclenche cette décision auprès de la communauté des *writers* et des artistes locataires l'amènent à faire repeindre en blanc pendant la nuit l'ensemble des façades du lieu sans concertation préalable avec les auteurs. Finalement le bâtiment est détruit en 2014, mais les artistes intentent des poursuites judiciaires à l'encontre de l'opération de *whitewashing* de WOLKOFF. En février 2018, il est condamné à payer 6,7 millions de dollars[127] en dommages et intérêts aux vingt-et-un artistes dont les œuvres ont été recouvertes. Si dans ce cas précis la propriété intellectuelle prend le pas sur celle qui est matérielle, c'est sur la question du contrôle et du lâcher-prise ; si WOLKOFF avait laissé en l'état les murs peints, ceux-ci auraient été détruits et il n'aurait pas été inquiété en tant que propriétaire des murs. Mais le fait qu'il choisisse de repasser en blanc les peintures des artistes, un zèle qui lui donne peut-être l'impression de reprendre symboliquement le contrôle de son bien immobilier, le met en porte-à-faux avec la justice, puisque son geste porte atteinte à l'intégrité des œuvres qui ne lui appartiennent pas contrairement aux murs sur lesquels elles sont peintes.

Si le droit de propriété intellectuelle peut primer dans certaines circonstances sur le droit de propriété matérielle, il en va de même du caractère illégal des graffitis, qui ne s'oppose pas non plus à une défense des droits de l'auteur en cas d'exploitation non consentie. Pour exemple, la société de restauration rapide McDonald's utilise des photographies de graffiti comme décor mural en trompe-l'œil dans ses franchises depuis 2016 dans le monde entier ☞ **ICO 380** — les designers n'ayant pas pris la peine d'en contacter les auteurs du fait de leur caractère anonyme et illégal, au sein de leur contexte originel. Sur ces papiers peints figurent entre autres les tags au rouleau de COST[128] dont les lettres sont à taille humaine, mais surtout le *handstyle* [le style calligraphique] de SACER membre du *crew* new-yorkais IRAK *alias* Dash SNOW[129] décédé en 2009 d'une overdose. La famille du défunt *writer*,

---

127 FEUER, Alan. « Graffiti Artists Awarded $6.7 Million for Destroyed 5Pointz Murals ». The New York Times. [En ligne]. 12 février 2018 [consulté le 28 mai 2020]. Disponible sur : http://www.nytimes.com/2018/02/12/nyregion/5pointz-graffiti-judgment.html.

128 Voir : http://www.instagram.com/cost/ [consulté le 15 juin 2020].

129 BUFFENSTEIN, Alyssa. « Dash Snow's Family Sues McDonald's for Copyright Infringement ». *Artnet*. [En ligne]. 5 octobre 2016 [consulté le 28 mai 2020]. Disponible sur : http://news.artnet.com/art-world/dash-snows-family-sues-mcdonalds-copyright-infringement-68590.

issue de la *upper class* américaine, intente un procès à la firme pour « violation du droit d'auteur, violation de la marque, concurrence déloyale, falsification des "informations sur la gestion des droits d'auteur" dans le cadre du Digital Millennium Copyright Act et négligence ». L'instrumentalisation de ses graffitis constitue un contresens total pour qui connait la réputation d'*outsider* et la *street credibility* du *writer*, qu'il s'agirait de ne pas entacher considérant l'œuvre sans concessions qu'il laisse derrière lui — SNOW ayant par ailleurs une activité artistique au-delà du *writing*, son travail est intégré dans les collections publiques et privées, comme le Whitney Museum of American Art. L'avocate des plaignants Jade BERREAU insiste :

> « Il n'a jamais présenté d'œuvres d'art originales à disposition sur Internet, dans des magasins de détail ou dans des restaurants — en partie pour des raisons artistiques —, mais aussi parce que cela diminuerait la valeur de son travail. Rien n'est plus contraire à la *street credibility* [crédibilité] de M Snow que son association avec le consumérisme des entreprises, dont McDonald's et son marketing sont l'incarnation[130] ».

La ligne de conduite de SNOW, quant à la diffusion de son travail artistique, emboitant le pas de son approche intransigeante du graffiti (dans le refus de tout partenariat commercial ou de toute commande), donne quelques indications sur la manière dont le droit peut aussi permettre aux auteurs de se prémunir contre une instrumentalisation en ligne. Depuis le début des années 1990, de nombreux procès[131] ont lieu en France et donnent raison aux auteurs des graffitis, qu'ils soient réalisés de manière légale ou illégale, fréquemment utilisés sans leur consentement comme décor pour des tournages de clips, de films ou des séances de shooting de mode ; cette récurrence motive certains *writers* à se prémunir de ces mauvaises pratiques, notamment parce que la prise en charge au préalable de la gestion de leurs droits d'auteur par un organisme tiers leur permet d'éviter de faire appel à la justice pour répondre à l'utilisation litigieuse de leur travail. Le *writer* WXYZ[132] rejoint ainsi l'ADAGP suite à l'usage par la société EuropaCorp fondée par le réalisateur Luc BESSON d'une de ses peintures comme décor (occupation de plus de cinquante pour cent de l'écran pendant plus de trois secondes) dans deux productions audiovisuelles. ☞ **ICO 381** Seulement, le mode de gestion et de mise en demeure de la structure de droits d'auteur n'étant pas rétroactif dans le cas d'une utilisation frauduleuse

---

130 « *He has never made his original art available on the Internet, in retail stores, or in restaurants—partly for artistic reasons but also because doing so would diminish the value of his work. Nothing is more antithetical to Mr. Snow's outsider 'street cred' than association with corporate consumerism—of which McDonald's and its marketing are the epitome* ». In : *Ibid*.

131 Par exemple, le procès qui oppose le *writer* Ramzi ADEK au présentateur Thierry ARDISSON pour la décoration hebdomadaire à partir 2003 du plateau de l'émission « Tout le monde en parle ».

132 Voir : http://www.instagram.com/wxyz1paris/ [consulté le 15 juin 2020].

préalable à l'inscription de l'auteur, il ne peut obtenir gain de cause à moins de leur intenter un long et coûteux procès ; il semble que les sociétés de production, au fait de ce hiatus législatif, choisissent aussi les graffitis qu'elles utilisent en arrière-plan en se renseignant en amont auprès des sociétés de droits d'auteur pour savoir si oui ou non un *writer* identifié se serait prémuni de la diffusion non consentie de ses peintures.

WXYZ décide dès lors d'utiliser d'une autre manière les compétences de L'ADAGP et lui propose de vérifier les modes d'archive et de circulation de ses graffitis photographiés dans la rue et publiés en ligne par des sites Internet amateurs ou professionnels tiers. Il leur demande de contrôler en somme son identité numérique et plus que son empreinte propre, sa part d'ombre : c'est-à-dire les traces que d'autres ont laissé à sa place en archivant certaines peintures qu'il aurait préféré voir disparaître d'Internet ou ne pas apparaître du tout. Dans la ville, l'auteur se livre lui-même périodiquement à des repassages des emplacements occupés par ses propres pièces, légales ou illégales, en fonction de l'évolution de ses goûts et de ses exigences. Il assume par là sa responsabilité à partager aux curieux le meilleur de ses compétences créatives plutôt que d'adopter une posture de laisser-aller ou de laisser-faire. Il agit à l'inverse des traits archétypaux que les non-initiés et les détracteurs associent à la pratique du graffiti dans la ville : négligence et déresponsabilisation.

Le 27 juin 2011, le blogueur GOSSIP GRAFFITI publie sur son site du même nom[133] le copier-coller d'une mise en demeure envoyée par l'ADAGP demandant le retrait d'une photographie publiée dans un précédent article, qui reproduit une peinture illégale du *writer* WXYZ sur un métro. GOSSIP s'exécute et s'indigne dans un billet ☞ **ICO 382** que le *writer* ait envoyé une société de droits d'auteur à ses trousses au lieu de le contacter directement et personnellement pour qu'il retire l'image. Or, c'est bien le rôle de ce type de structure que de prendre en charge cette part administrative à la place de l'auteur qu'elle défend, et malgré le fait que WXYZ ait effectivement demandé à l'ADAGP de veiller à la diffusion de son travail en ligne, on devine facilement que ce message revêt un caractère standardisé, pour ne pas dire automatique. On peut néanmoins se questionner sur le caractère ressenti comme menaçant du message envoyé par l'ADAGP, bien qu'il ne relève en définitive que d'une énonciation d'un état de fait, une procédure sans affect. GOSSIP prend ce message type comme lui étant adressé en tant que personne, c'est bien à l'endroit de l'affect que la tension survient du fait du caractère *primo* social de la communauté des *writers*, pour laquelle, le recours au droit apparaît souvent bien plus comme un danger (poursuites pour dégradation) que comme une issue (arrangement à l'amiable, qui peut aussi se faire hors du cadre juridique). Ce qui est intéressant,

133 GOSSIP GRAFFITI. « Droits d'auteur ». *Gossip Graffiti. Mémoires d'un graffeur de métros parisiens*. [Archive]. 27 juin 2011. Disponible sur : http://memoiredungraffeur.over-blog.com/.

c'est que cette perception du droit, induit aussi dans la communauté des *writers* une gestion des litiges interpersonnels basée sur ce que Joëlle LE SAUX désigne comme « une culture populaire informée[134] » où l'autorité[135] et la hiérarchie entre les uns et les autres se conçoit à partir de leur implication, en pratique, dans la construction et le partage informel de cette culture en fonction de leur reconnaissance liée à l'ancienneté, l'intensité de l'activité ou l'intégrité dont ils font preuve (*street credibility*).

L'intuition qui provoque le quiproquo entre les intentions de WXYZ, leur application par l'ADAGP et la réception de GOSSIP GRAFFITI est que le graffiti, parce qu'il est indissociable du support urbain sur lequel il est posé, appartient sinon à la sphère publique, au domaine public ; en atteste le commentaire posté en réponse par un visiteur :

> « Le graffiti est une chose publique, et surtout illégale. Il n'existe pas de droit qui s'y applique, sauf pour le réprimer. On peint pour la beauté du geste et du risque. On fait la promotion de son nom et de son crew, et plus ils sont diffusé, mieux c'est. Alors pourquoi faire retirer une pauvre photo paumée au milieu d'une sélection sur un blog ?[136] »

Tout se passe comme si le *writer*, lorsqu'il pratique dans la ville, n'abandonnait pas seulement son tag derrière lui, mais avec lui l'autorité sur son intégrité matérielle (puisqu'elle est vouée à être détruite par les éléments et les aléas si ce n'est pas le propriétaire qui s'en charge) et son autorité en tant qu'auteur. Pour le dire autrement, comme s'il troquait son état civil et sa signature (qui le lient ontologiquement en tant que citoyen à son statut d'auteur) contre un blaze et un tag,

---

134 LE SAUX, Joëlle. *Transmission et mythologie dans le graffiti*. Brest : Éditions Peinture, p. 11.

135 Au début des années 2000, le site américain *Fotolog*, est un mélange entre un photoblog et un réseau social permettant de poster gratuitement une photographie par jour pouvant donner lieu à dix commentaires. La plateforme est investie par des *writers* et permet des connexions entre les acteurs et actrices du monde entier ; en atteste François CHASTANET qui entre en relation avec les *pichadores* OS CURURUS de São Paulo par ce biais pour son travail de recherche autour de l'origine du style graffitique et calligraphique du *pixação* (CHASTANET, François. *Pixação: São Paulo Signature*. Paris : XG Press, 2007, 280 p.). ☞ **ICO 383**
On trouve aussi sur la plateforme des comptes anonymes de *writers* français qui distribuent les points comme @MENTORMENTEUR ou @GRAFFITIPATROL et pointent ceux qu'ils considèrent selon eux comme originaux et légitimes ou non.
La plateforme *Fotolog* ayant fermée en 2016, on ne trouve mention que d'un de ces comptes http://www.fotolog.net/mentormenteur/ *via* le forum de *Ekosystem* en 2005 : http://www.ekosystem.org/forum/viewtopic.php?f=4&t=619&start=180 [consulté le 28 mai 2020] et on retrouve un semblant d'interface *via* Archive.org. ☞ **ICO 384**

136 @CYBORG. Commentaire le 27 juin 2011. In : « Droits d'auteur ». *Gossip Graffiti. Mémoires d'un graffeur de métros parisiens*. *Ibid.*

son autorialité garantie par l'État étant dès lors remplacé par une nouvelle, tributaire de la légitimité que lui confère sa pratique dans la communauté des *writers*. Être *writer* selon cette lecture serait comme faire basculer son activité créatrice individuelle du droit de propriété intellectuelle vers le droit d'usufruit[137] du *name writing graffiti* qu'on recevrait en legs, en quelque sorte.

137 Le droit d'usufruit a cette particularité de permettre de jouir d'un bien sans en être propriétaire à la condition d'en assurer la conservation. Transposé à la culture du *name writing graffiti*, cette jouissance correspond à l'exercice du *writing* sous couvert d'une implication suffisante à la maintenance de la présence effective de son blaze dans la ville à même d'être considérée comme légitime par la communauté des *writers*.

Plusieurs autres hypothèses de manipulations audacieuses du droit telles que l'encourage Maître JÉSUS, pourraient être envisagées pour expliquer un tel mouvement propriétaire en regard de ce caractère public fantasmé associé à la pratique du *writing* — puisqu'on vient de le voir de multiples manières le graffiti n'échappe aucunement au registre du droit de propriété intellectuelle, pas plus qu'il ne peut se soustraire à celui de la propriété matérielle qui le condamne.

La constitution du dossier d'enquête et d'inculpation passe depuis le début des années 2000 par la collecte d'images de graffiti publiées en ligne, parfois par des amateurs, parfois par leurs auteurs, ce qui permet entre autres une fois le lieu de réalisation identifié (et de confirmer le support d'inscription comme étant illégal) d'augmenter le montant des préjudices subis. Par exemple, la copie du dossier judiciaire publié par SAEIO sous le titre *Do Ut Des*[138] ☞ **ICO 385** présente un intérêt documentaire sur les méthodes de collecte des agents en charge de l'enquête ; y sont reproduites plusieurs pages de blogs d'amateurs de graffiti et des images tirées du site *Service au bar* ☞ **ICO 386** du *crew* PAL dont SAEIO fait partie. À la lecture du dossier, on saisit de quelle manière, ces images récupérées en ligne ont pu être plus tard utilisées comme preuves à charge pendant son procès, permettant au plaignant de consolider son argumentaire en associant un visage à un blaze. Le titre latin de cette édition d'artiste vient justement pointer ce procédé puisque SAEIO est condamné pour « faits de dégradations vandales » de 2012 à 2014 avec plus de 40 000 euros d'amende à payer — ce que Laura MORSCH-KIHN, commissaire de l'exposition, résume :

> « En contrepartie, en réponse à ce don, naît un contre-don "artistique" orchestré par l'artiste : un retournement multi-média mettant en scène SAEIO tel "le point de choc des interactions paradoxales provoquées par la rencontre justice/graffiti" et de leurs devenirs art. Les documents judiciaires deviennent une archive raisonnée et des œuvres grand format dont le prix de vente est fixé en fonction de coût de nettoyage, le procès un récit, les agents des artistes et l'acquéreur se retrouve engagé dans un modèle économique participatif nécessaire au financement de l'amende. Le projet DO UT DES (traduit du latin : je donne pour que tu donnes) apporte une lecture distincte des faits d'origine en mélangeant le regard supposé objectif et distant de la police et celui de SAEIO qui artisise ce travail d'enquête et de procès. Cette symbiose créait alors une

138 SAEIO. *Do ut des*. Paris : SAEIO, 2015, 111 p.

interaction inédite questionnant le statut paradoxal du graffiti aux yeux de l'art, de la loi et de la société.[139] »

Recourir à une société de droits d'auteur en déposant systématiquement tous les graffitis réalisés illégalement, puis charger l'algorithme de reconnaissance d'images de retrouver les images similaires (incluant de fait toutes les variations de point de vue des images amatrices tierces) pour que ses employés en commandent le retrait (sous peine de poursuite) permettrait au *writer* astucieux de couper court à toute forme d'existence numérique en ligne de son blaze. Il réduirait par ce geste propriétaire le terrain d'enquête susceptible de servir les intérêts d'une poursuite judiciaire, et de le soustrairait un peu plus au capitalisme de surveillance, qui a souvent utilisé le graffiti comme un terrain expérimental. Les premières applications de reconnaissance comportementale ont par exemple été testées dans les dépôts de train afin de prévenir les tentatives de graffitage en identifiant un modèle de mouvement caractéristique, donc suspect, à partir d'individus filmés par les caméras de surveillance[140].

Le droit de propriété intellectuel français peut servir, en ligne, un désir de disparition ou de non-apparition, à dessein ; en somme, quand ce n'est pas l'auteur même qui pratique une forme d'effacement dans la ville ou en ligne, le droit peut devenir l'appui d'une certaine culture du secret ou tout du moins de la confidentialité, et de maintenir une stratégie d'existence dans la ville hors d'Internet.

---

139 MORSCH-KIHN, Laura. Dossier de presse de l'exposition « Phases ». [En ligne]. 2 juillet–30 octobre 2016. Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille. Disponible sur : http://lenouvelespritduvandalisme.com/2016/06/27/saeio-phases-commissariat-laura-morsch-kihn-2-juillet-30-octobre-2016-frac-paca-marseille/, http://www.fracpaca.org/dans-les-murs-expositions-a-venir_saeio-phases, http://saeio.paris/fracpaca/ [consulté le 2 juin 2020].

140 Cet usage est rapporté dans plusieurs documents :
DI STEFANO, Luigi ; TOMBARI, Federico ; LANZA, Alessandro ; MATTOCCIA, Stefano ; MONTI, Stefano. *Graffiti Detection Using Two Views*. [Fichier PDF]. « The Eighth International Workshop on Visual Surveillance - VS2008 », octobre 2008, Marseille. Disponible sur : http://hal.inria.fr/inria-00325654 [consulté le 2 juin 2020].
GOUAILLIER, Valérie (CRIM) ; FLEURANT, Aude-Emmanuelle (Technopôle Défense et Sécurité). La vidéosurveillance intelligente : promesses et défis. Rapport de veille technologique et commerciale. [Fichier PDF]. Montréal : CRIM, mars 2009. Disponible sur : http://www.crim.ca/Publications/2009/documents/plein_texte/VIS_GouVal_09-03.pdf [consulté le 2 juin 2020].
GHAZAL, Mohammed ; VÁZQUEZ, Carlos ; AMER, Aishy. « Real-time vandalism detection by monitoring object activities ». *Multimedia Tools and Applications - MTA*. 1 juin 2012, vol. 58. Disponible sur : http://www.researchgate.net/publication/225500670_Real-time_vandalism_detection_by_monitoring_object_activities [consulté le 2 juin 2020].

Une illustration de ce régime d'apparition et de disparition tributaire du droit trouve une illustration dans l'œuvre de l'artiste Alain DECLERCQ intitulée *Autoportrait – 88776/C/ FG*[141]. Arrêté en 2001 à Bourges alors qu'il réalise une action artistique, il profite de la déposition pour répondre avec zèle à la question qui lui est posée : « qu'avez-vous à déclarer ? ». Il instrumentalise le temps des commissaires qui l'interrogent afin de faire le récit, sous forme d'inventaire, de tous les délits qu'il a pu commettre dans le cadre de son activité artistique, mais pour lesquels il a échappé à toute forme d'arrestation ou de sanction :

> « Officiant pour l'affaire 88776/C/ FG.
> Affaire sur le territoire de Bourges - 18000 -
> Date : 17/05/01
>
> Déposition de M. Declercq devant les Commissaires Poret et Boisdet
> Greffe : L. Quillerié
>
> Lors de son interpellation M. Declercq, né le 6 novembre 1969 à Moulins (Département de l'Allier-France), de raison sociale «plasticien» selon ses propres termes signifiant "artiste" de nationalité française résidant à Paris , 4, rue des Filles du Calvaire, 3ème arrondissement, a été conduit au Commissariat Central. Au cours de sa déposition, M. Declercq a avoué qu'il n'en était pas à son "premier coup" (délit).
>
> Lors du plan "VigiPirate", en 1998, M. Declercq s'est introduit frauduleusement au sein des forces de police. Selon ses dires, cette introduction n'était qu' "une proximité artistique". Cependant, il déclare aussitôt que son point de vue était de surveiller ceux qui surveillaient. Pourtant, à la lumière des faits et des précédentes interpellations, M. Declercq reconnaît avoir essentiellement filmé les armes, faits d'une extrême gravité puisque non seulement sa proximité pouvait géner les forces de police en place mais aussi que ses prises de vue d'armes représentait une tentative terroriste d'infiltration liée à l'étude délictueuse du service.
>
> En 1999, M. Declercq a récidivé en photographiant des agents de police en civil lors de manifestations à Paris. Il déclare avoir simplement voulu étudier ("découvrir" dit-il) les codes secrets des agents en civils. Là encore cet acte peut être considérer comme une atteinte au bon fonctionnement des services.

141 Les fautes d'orthographe présentes dans le texte reproduit correspondent à des fautes de frappe issues de la transcription du procès verbal et que l'artiste a souhaité conserver en l'état.

Depuis 1997, M. Declercq reconnaît s'être livré à des "faux en écriture". Son procédé utilise les meilleurs moyens informatiques puisqu'il utilise en l'occurrence des logiciels de reproduction ainsi que des scanners. Ces faux ont d'ailleurs été exposés au Luxembourg dans une galerie privée que le prévenu ne soughaite [sic] pas citer. L'exposition de ces faux constituent cependant un acte délitueux caractérisé répondant au code sur la vie privée.

En 1998, le prévenu Declercq est passé au piratage informatique. Il avoue que son virus diffusé passivement consistait à introduire frauduleusement sur l'ordinateur des visiteurs une image du nommeé Bill Gates, milliardaire bien connu internationalement, lorsque l'on "cliquait" sur le projet de l'artiste placé sur site internet.

Dès 1996, M. Declerc a commis des délits de voyeurisme et d'exibitionisme au profit de ce qu'il appelle des "oeuvres artistqiues" [sic]. Le C.D. rom "Vis à Vis" diffusé en France montre des scènes de la vie privé de français filmés à leur insu. M. Declercq tient à préciser qu'on «ne reconnaît pas les gens» pusique les images diffusés étaient de dimension de 30 mm sur 50mm. Concernant les actes d'exghibitionisme [sic], le prévenu reconnaît avoir diffusé un portrait d'un individu de sexe masculin en érection suspendu et tournant sur lui même à l'aide d'un baudrier.

En juillet 2000, lors du défilé offivcel [sic] des forces armées de la France à l'occasion du 14 juillet, le prévenu reconnaît avoir filmé toujours à l'insu des forces armées pendant la préparation du défilé. M. Decelrc déclare avec insolence qu'il était «très content de fimer l'arrivée des forces de l'armée française par la Porte de la Muette «dans le 16 ème arrondisssment de Paris.

En 1999, M. Declercq avoue avoir monter de toute pièce un enlèvement en voiture afin selon ses dires de "constituer un acte artistique". L'enlèvement a été filmé et diffusé dans divers lieux artistiques.

Enfin, en mai 2001, le prévenu déclare être l'orchestrateur d'une évasion "fictive" dun lieu situé à Bourges répondant au nom de "Transpalète". Pourtant, cette fiction a nécéssité l'emploi d'un hélicoptère, moyen de transport préféré du grand banditisme. Le prévenu termine sa déposition en déclarant que ses actes passés ne doivent pas influencer le juge chargé de l'affaire pour une éventuelle inculpation.

Fait à Bourges, commissariat central[142] »

---

142 Verbatim reproduit avec l'accord de l'artiste : l'œuvre a été diffusée originellement *via* le

On retrouve à travers ce geste de revendication pénale, le rapport de tension lisible qui peut exister entre ce qu'une pratique artistique peut amener légitimement son auteur à réaliser et à prendre le parti d'une relative mais factuelle illégalité pour arriver à ses fins, et le miroir tendu par les pratiques créatives urbaines comme le *name writing*, où le principe et le sens même de la pratique prend pour point de départ une mise en crise des législations en vigueur sur la propriété privée.

De cette même manière, en 2004, l'artiste belge OBÊTRE prend le parti de la revendication de sa pratique vandale du graffiti en dressant avec un avocat le coût forfaitaire de l'exhaustivité de son activité depuis ses débuts ☞ **ICO 387** — une activité pour laquelle il n'a pourtant jamais été incriminé, et où la condamnation interviendrait de manière parcellaire puisque tributaire du dossier d'enquête constitué par les plaignants. Dans la carrière d'un *writer*, l'arrestation intervient souvent comme une mise en lumière et un indicateur de l'ampleur de l'activité d'un *writer* tandis qu'elle vient paradoxalement sanctionner celle-ci en y mettant un point final, sous peine de le voir aller en prison en cas de récidive[143] ☞ **ICO 388**. En atteste le total estimé par l'avocat pour OBÊTRE : « De 1 811 855 à 7 534 500 euros d'amende et de 1 an 2 mois 23 jours à 18 ans et 3 mois d'emprisonnement ».

Nonobstant l'hypothèse d'un usage du droit à des fins de maîtrise légale de la présence en ligne d'œuvres illégales, ou à des fins de déclaration légale d'œuvres illégales, ce principe de contrôle de la circulation par le droit est déjà utilisé de manière plus pragmatique. Il est poussé à son paroxysme par certains artistes dans le cadre d'un rapport marchand. L'artiste urbain anglais BANKSY crée en 2002 le label *Pest Control* ☞ **ICO 389** :

> « *Pest Control* est un service de gestion agissant au nom de l'artiste BANKSY. Nous répondons aux demandes de renseignements et déterminons s'il est l'auteur de telle ou telle œuvre d'art puis délivrons des documents officiels si tel est le cas. Ce processus ne génère aucun profit et a été mis en place pour éviter que des personnes innocentes ne soient victimes de fraude. […] *Pest Control*

---

communiqué de presse de l'exposition personnel de l'artiste : Alain DECLERCQ. « Panoptique ». 02.06–13.07.2001. Transpalette, Bourges (FR).

143 Le destin du *writer* O'CLOCK en atteste. Au début des années 2000, il est tellement actif en Europe qu'il finit par être recherché par Interpol ; il est arrêté en 2001 suite à la diffusion une vidéo à visage découvert au sein de l'exposition collective « Graffs », 28.09–27.10.2001, Galerie du jour agnès b, Paris (FR). Après douze années d'une procédure judiciaire amorcée en 2001 surnommée « procès de Versailles » où la RATP et la SNCF essaient de faire condamner pour association de malfaiteurs cinquante-six *writers* désignés à l'issue de leur travail d'enquête par leurs « cellules tags » comme un « réseau de graffeurs (sic) » , et finissent par être déboutés, il écope de quatre mois de prison ferme contre un million huit cent mille euros de dommages et intérêts réclamés à l'origine par la partie civile. Voir : http://blogs.mediapart.fr/hugo-vitrani/blog/240512/56-graffeurs-la-cour-de-versailles-derniere-audience-dun-proces-inedit [consulté le 21 mai 2020].

ne s'occupe que d'œuvres d'art légitimes et n'est impliqué dans aucun type d'activité illégale.[144] »

Si l'artiste se refuse à utiliser le label pour authentifier les œuvres qu'il réalise dans la rue (ce qu'il désigne dans ce texte comme activité illégale[145]), c'est tout d'abord parce qu'il considère que ce serait comme « signer une confession sur papier à en-tête[146] » ; mais c'est aussi pour se prémunir d'encourager le prélèvement de ses œuvres dans la ville. Conséquence involontaire de la cotation spectaculaire et spéculative sur le marché de l'art mondial dont ses œuvres sur papier et toile font l'objet, il n'est pas rare que les murs sur lesquels ses peintures murales sont réalisées soient découpés et prélevés pour être revendus[147].

Le label dessine une ligne de démarcation claire, fixée par l'artiste, entre intervention publique gracieuse et création à destination commerciale. D'aucuns racontent pour l'avoir côtoyé à Londres au début des années 2000 alors qu'il n'était alors pas encore le pochoiriste que l'on connaît, que le label *Pest Control* trouve son origine dans ce que sous-entend cette phrase de la description du label : « Sachez que, comme de nombreuses œuvres de BANKSY sont créées dans un état d'intoxication avancé, le processus d'authentification peut être long et difficile[148] ». Dans une perspective de poursuite de la diffusion virale de son travail — à juste titre puisque les rats qui le personnifient en action dans la ville sont porteurs de la peste —, le jeune artiste vend à la sauvette les soirs de vernissage des expositions auxquelles il participe ses motifs de rats réalisés au pochoir sur des t-shirts et autres supports fournis par les visiteurs.

---

144 « *Pest Control is a handling service acting on behalf of the artist BANKSY. We answer enquiries and determine whether he was responsible for making a certain piece of artwork and issue paperwork if this is the case. This process does not make a profit and has been set up to prevent innocent people from becoming victims of fraud. [...] Pest Control deals only with legitimate works of art and has no involvement with any kind of illegal activity.* » In : BANKSY. *Pest Control Office Limited*. [En ligne]. Depuis 2002 [consulté le 20 juin 2020]. Disponible sur : http://pestcontroloffice.com/whatispco.html.

145 Il est utile de rappeler que le contexte dans lequel BANKSY développe son activité est celui de la tolérance zéro envers le graffiti, et que toute forme d'intervention non autorisée dans la ville au Royaume-Uni est considérée comme un crime, passible d'une peine de prison.

146 « *Authenticating his street art, BANKSY said in an interview, would be like "a signed confession on letterhead."* ». CORBETT, Rachel. In : « Pest Control Stymies Keszler Gallery Sales ». *Arnet*. [En ligne]. 12 octobre 2011 [consulté le 20 juin 2020]. Disponible sur : http://www.artnet.com/magazineus/features/corbett/keszler-banksy-10-12-11.asp.

147 Ce commerce parallèle a fait l'objet d'un documentaire : PROSERPIO, Marco (réal.). *The Man Who Stole Banksy*. Italie : Sterven Pictures, Rai Cinema, 2018, 93 min.

148 « *Please be aware that because many BANKSY pieces are created in an advanced state of intoxication the authentication process can be lengthy and challenging.* » In : BANKSY. *Pest Control Office Limited*. [En ligne]. Depuis 2002 [consulté le 20 juin 2020]. Disponible sur : http://pestcontroloffice.com/whatispco.html.

S'étant livré à plusieurs reprises à cette forme de personnalisation en état d'ivresse (« *intoxicated* » en anglais ayant le double sens de ivre et empoisonné), l'artiste décide de trouver un palliatif — *Pest Control* — qui vienne à la fois rendre à sa production une certaine préciosité et qui confère une valeur certifiée aux œuvres qu'il réalise par la suite sur toile ou en estampe. Ce principe de labellisation qui va à l'encontre de la reproduction sérielle à l'économie de moyens de la technique du pochoir permet aussi de se prémunir contre les contrefaçons, puisqu'il n'est lui-même pas certain de se souvenir de toutes les circonstances dans lesquelles il a réalisé une transaction commerciale.

Il met aussi en exergue sa posture d'auteur, à la fois anonyme, mais dans le même temps, auteur ou marque puisque son label devient aussi un outil de communication et vient par là créer une attention sur l'authentification même — qui sous-tend que son travail est susceptible d'être copié — survalorisant sa signature dans un contexte marchand quand ses peintures murales ne le sont plus signées à partir du moment où il crée le label. Il prévient de cette manière une situation dans laquelle il serait dépassé par la diffusion virale de son propre travail, ou bien dans laquelle le marché serait inondé de copies qui viendraient dévaloriser ses propres créations.

C'est d'ailleurs désormais dans cette direction que l'artiste lorgne, en voulant s'attaquer à l'exploitation de son travail pour la présentation de son travail sous son nom sans son accord[149], lorsqu'un commissaire d'exposition va compiler une série d'estampes pour scénographier une exposition monographique de l'artiste[150] ou même pour la vente de produits dérivés[151] sur lesquels l'artiste n'aura de prise qu'en devenant à son tour pourvoyeur concurrentiel.

---

149 REYBURN, Scott. « BANKSY Is a Control Freak. But He Can't Control His Legacy ». *The New York Times*. [En ligne]. 5 février 2020 [consulté le 20 juin 2020]. Disponible sur : http://www.nytimes.com/2020/02/05/arts/design/banksy-legacy.html.

150 Une publication sur le compte Instagram de l'artiste datée 15 août 2018 indique que l'exploitation de son travail à des fins commerciales prenant la forme d'exposition payante ne l'amuse plus, bien qu'il se soit positionné comme détracteur du copyright par le passé. Voir : http://www.instagram.com/p/BmgWWO9BvwT/ [consulté le 20 juin 2020].
On compte plusieurs occurrences : « BANKSY Unauthorized » organisée par son ancien agent et photographe Steve LAZARIDES à la galerie S2 à Londres en 2016 puis présentée à Storkar Inside à Bruxelles en 2018 ; « BANKSY » organisée par IQ Art Management à la Central House of Artists à Moscou en 2018 voyageant ensuite à Saint-Pétersbourg, Madrid la même année puis à Lisbonne, Las Vegas, Hong Kong entre 2019 et 2020 ; « The World of BANKSY. The Immersive Experience » à l'Espace Lafayette Drouot à Paris en 2019 présentée par la suite à l'Espacio Trafalgar à Barcelone et à la Manes Gallery à Prague en 2020.

151 L'exposition « Gross Domestic Product » consistant en une boutique en ligne et une vitrine pop-up dans le sud de Londres en octobre 2019 ou encore sa collaboration avec l'ONG Love Welcomes pour la fabrication de tapis tissés par des réfugiés politiques semble indiquer qu'il souhaite reprendre la main par la production d'œuvres multiples.

V

346 **Récit d'expérience V**
« Public Jokes » :
de la documentation diffusée à la conversation exposée
[exposition-dossier]

347 *Entrée visuelle*
348 Perdus dans la traduction
350 Une fortune critique en ligne
352 Un dialogue avec l'imagerie de la Ville
355 Un groupe de parole

358 **V. 1. Performativité de la documentation dans les espaces publics**

360 De l'action documentée au documentaire-action
375 Perméabilités de la ville à l'édition
385 La fiction au service de l'action
404 De la télécommunication comme mode de conversation

416 **V. 2. La conservation par la collection à activer**

418 Quand les attitudes libres deviennent forme
432 De l'affichage « sauvage » à la collection en ligne, et inversement

Récit d’expériences V

« Public Jokes » : de la documentation diffusée à la conversation exposée [exposition–dossier]



Alain BIEBER ; Mathieu TREMBLIN ; Vladimír TURNER. *Public Jokes*. 2013. Dresde (DE).
Citations et commentaires prélevés sur le web, impression sur papier machine A3, colle, mur, diaporama, projection. 950 × 340 cm.

Perdus dans la traduction

Du 18 octobre au 1er novembre 2013 se déroule l'exposition « Public Jokes » en duo avec Vladimír TURNER et conçue en dialogue avec le curateur Alain BIEBER au C. Rockefeller Center for the Contemporary Arts à Dresde.

Le texte de présentation de l'exposition annonce :

> Cela aurait pu commencer comme une blague puérile «un Tchèque, un Français et un Allemand sont dans un bateau », mais « Public Jokes » se présente plutôt comme la première exposition en duo de Mathieu TREMBLIN (FR) et Vladimír TURNER (CZ) curatée par Alain BIEBER (DE), depuis que ceux-ci se sont rencontrés en 2011 à l'occasion d'un workshop organisé par Memefest (SI) à Nijmegen (NL). Le titre de l'exposition fait référence à l'expression empruntée à l'anglais « *private jokes* » [blague privée, réservée aux initiés] et dont l'équivalent plus usité est *in-joke* (pour *inside-joke*) en anglais. L'exposition s'appuie principalement sur la manière dont l'humour est utilisé dans l'intervention urbaine par les artistes pour aborder la question des écarts et des ressemblances interculturelles en ce qui concerne la mondialisation, le politique et l'urbanisme dans leur pays respectif.
>
> À partir de la relation qui lie le devenir des interventions urbaines indépendantes et spontanées à leur restitution, BIEBER, TREMBLIN et TURNER rassemblent divers commentaires recueillis sur Internet, et parfois dans la ville, afin de mettre en récit les motivations derrière chaque geste artistique, en en essayant de ne pas perdre leur énergie originelle et l'ouverture à l'interprétation qui les caractérise.
>
> L'exposition questionne la façon dont un désir individuel (privé) bascule vers une audience collective (public) jusqu'à ce que, du fait de sa réception populaire, le récit de l'action même bascule dans le langage informel, devenant une sorte de rumeur, comme une bonne histoire que l'on raconte à ses amis ou une légende urbaine.
>
> Parce qu'en fin de compte, la vie quotidienne est l'espace où les effets artistiques d'une intervention urbaine peuvent être pleinement appréhendés et prendre toute leur signification.[1]

---

1 « *It could have started like a childish joke "A Czech, a French and a German guy are in the same boat" but "Public Jokes" is more about the first duo show of Mathieu TREMBLIN (FR) and Vladimír TURNER (CZ) curated by Alain BIEBER (DE) since the three met in 2011 at the occasion of a workshop organised by Memefest (SI) in Nijmegen (NL). The title refers to the French expression "private jokes"—in-joke (for*

En raison de nos origines culturelles différentes et d'un usage parfois approximatif chez l'un ou l'autre de l'anglais international, le principe même de l'exposition « Public Jokes » prend sa source dans un quiproquo[2] et une mésinterprétation de nos intentions initiales respectives, qui se sont littéralement perdues dans leur traduction.

Après beaucoup de courriels et de changements de plans, nous réalisons que nous voulons faire la même exposition, mais que nous ne le disons pas de la même façon. Nous nous serions accordés sur une sorte de « salle des trophées » où les reliques et les restes d'interventions urbaines — outils utilisés, assemblages, fragments et prélèvements issus du terrain ou de l'œuvre même, avant ou après sa destruction — agissent de façon métonymique pour raconter l'histoire derrière une action.

Pris dans les contraintes de calendrier de communication — le titre de l'exposition ayant déjà donné lieu à des annonces à la presse —, nous n'avons d'autre choix que de travailler à partir de cette idée de plaisanteries publiques. Nous nous accordons sur le fait que la manière dont on raconte une histoire doit être le matériau de l'exposition, remplaçant pour le moins le cartel associé traditionnellement à l'œuvre, et que celui-ci devrait *a minima* être rédigé et structuré comme une histoire drôle.

---

inside-joke) in English. And the show is mainly a focus on how artists urban intervention art is using humor to deal with cultural mistakes and similarities regarding globalization, politics and urbanism. Exploring the relationship between spontaneous and autonomous actions and their restitution, BIEBER, TREMBLIN and TURNER are gathering various commentaries picked up from the streets to the Internet in order to tell the "story" behind each gesture trying not to losing its original energy and openness to interpretation. The show is interrogating the way of bringing individual desire (private) to common audience (public) until, as a kind of popular success, the action itself is brought into informal language, becoming a kind of rumor like a good story you tell to your friends or a urban legend. Because at the end, everyday life is the place where the art effects of urban intervention can be fully felt and assume greater significance. » In : Mathieu TREMBLIN ; Vladimír TURNER. Communiqué de presse de l'exposition « Public Jokes ». 18.10–01.11.2013, C. Rockefeller Center for the Contemporary Arts, Dresde (DE). Curation : Alain BIEBER.

2 Le visuel de communication de l'exposition vient rejouer la question de l'intraductabilité d'un langage à un autre et de l'incompréhension qu'elle peut parfois induire. Il fait dialoguer deux illustrations littérales d'une expression ayant le même sens, « être maladroit », traduite en tchèque et en français, soit « *Volšouý Ruce* » [avoir des rondins de bois à la place des mains] et « avoir deux mains gauches ». ☞ **ICO 390**

Une fortune critique en ligne

Notre pratique artistique — à Vladimír TURNER et moi-même — se développe dans la ville et dans la vie de tous les jours. Nos interventions urbaines sont diffusées directement sur le web et les amateurs d'art urbain peuvent accéder à notre travail artistique dans son intégralité en ligne. Dès lors, montrer les documentations de nos interventions urbaines dans un espace d'exposition peut se révéler déceptif dans la mesure où, pour les amateurs d'art qui ne connaissent pas un artiste, le premier réflexe consiste souvent à aller découvrir son travail sur son site web personnel pour se décider à visiter ou non son exposition.

Alain BIEBER est l'un de nos premiers interlocuteurs dans le champ de l'art urbain parce qu'il diffuse nos travaux sur son blog *Rebel:Art* depuis plusieurs années. Il nous invite à réfléchir ensemble à la façon dont nous pourrions investir un espace d'exposition autrement que celle dont nous utilisons le *world wide web* pour présenter nos documents d'action et d'intervention urbaine. Cet usage rejoint selon nous celui du *white cube* en tant qu'espace mental, puisque l'usage du numérique dans son mode de production et de consultation tend à faire abstraction des contingences matérielles du vivant.

Il nous semble, à nous trois, intéressant de mettre en balance l'appropriation en ligne de notre travail par les internautes à travers le *reblogging* et les commentaires. En effet, recueillir des réactions sur le terrain, depuis la ville, se révèle beaucoup plus difficile puisque ce n'est qu'au moment même de l'intervention que nous sommes susceptibles d'avoir des retours des passants, ou éventuellement selon la réception qui en est faite, a posteriori *via* la police ou les médias.

Les œuvres d'art, en tant qu'objets, se déplacent peu. En vue dans l'espace d'exposition ou soustraites au regard dans les réserves, elles demeurent au même endroit pendant des périodes de plusieurs mois. Les commentaires ou les retours des critiques se font rares, en dehors de la presse locale, parce qu'il est difficile pour un critique d'art de produire un travail d'analyse de qualité lorsqu'il ne peut faire l'expérience physique de l'exposition au moment où celle-ci a lieu. De la même façon, la conversation entre critiques est rendue complexe dès lors que la publication passe de la presse quotidienne à l'édition d'une revue ou d'un magazine, les calendriers de publication ne s'accordant que rarement avec ceux des lieux d'exposition[3].

---

3 C'est la raison pour laquelle la plupart des revues proposent des rubriques entières de revue d'exposition permettant rétroactivement de nourrir une réflexion sur son sujet, malheureusement en l'absence de son objet. Voir par exemple la revue quadrimestrielle gratuite distribué par voie postale et téléchargeable en PDF *L'art même* fondée en 1998 par le Ministère de la Communauté française de Belgique et qui chronique les arts plastiques de la fédération Wallonie–Bruxelles au

Pour cette raison, nous décidons de nous focaliser sur la spécificité de la réception en ligne et l'abordons comme une fortune critique de nos interventions ; les commentaires des internautes donnent une métalecture de nos gestes, révélatrice à son tour, au-delà de leur contenu propre, de sujets de société relatifs aux questions d'usage et de gouvernance de la ville. Parce que celles-ci sont systématiquement présentées sous forme de documentation sur le web avant d'apparaître, parfois, dans l'espace physique d'exposition ou de publication, il semble évident que ce discours rumoral numérique a une importance prédominante dans la chaîne de compréhension et de critique de l'art urbain, qu'il est important de mettre en lumière.

L'exposition prend la forme d'une unique installation éponyme : *Public Jokes*[4], un journal de cent quarante-huit pages élaboré à six mains et déployé en une tapisserie ☞ **ICO 391** sur l'ensemble du mur principal du lieu d'exposition. Chacune des pages reprend un commentaire ou une citation — en anglais, en français, en tchèque, en allemand, en espagnol ou en russe — prélevée sur Internet. Ces citations proviennent de sources entre les blogs, les forums et les réseaux sociaux qui relaient les documentations de nos interventions urbaines, choisies par Vladimír TURNER, Alain BIEBER ou moi-même.

Sur cette tapisserie, une projection vidéo d'une fenêtre avec défilement vertical, rappelant le mode de consultation des blogs, donne à voir une sélection de documentations d'interventions urbaines[5] (images fixes ou vidéos) parmi celles mentionnées dans les commentaires. ☞ **ICO 392**

---

travers de la rubrique Intramuros qui constitue près d'un tiers de chaque numéro. Disponible sur : http://www.lartmeme.cfwb.be/ [consulté le 5 juin 2020].

4 Voir : BIEBER, Alain ; TREMBLIN, Mathieu ; TURNER, Vladimír. *Public Jokes*. [En ligne]. Dresde : Éditions Carton-pâte, 2013, 148 p. [consulté le 12 juin 2020]. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/public-jokes/.

5 On peut par exemple citer parmi les interventions urbaines diffusées, celles qui génèrent beaucoup de commentaires : Vojtěch FRÖHLICH ; Ondřej MLADÝ ; Jan ŠIMÁNEK ; Vladimír TURNER. *Merry-Go-Round*. 2011. Prague (CZ). Voir : http://sgnlr.com/works/outside/kolotoc-merry-go-round2011prague/ [consulté le 12 juin 2020] ; Ondřej MLADÝ, Vladimír TURNER. *Gallery in Street Art*. 2012. Prague (CZ). Voir : http://sgnlr.com/works/outside/kolotoc-merry-go-round2011prague/ [consulté le 12 juin 2020] ; Mathieu TREMBLIN. Tag Clouds « Rue de Gaillon ». 2010. Rennes (FR). Voir : http://www.demodetouslesjours.eu/tag-clouds-rue-de-gaillon [consulté le 12 juin 2020] ; Mathieu TREMBLIN. *Watermark*. 2013. Mons (BE). Voir : http://www.demodetouslesjours.eu/watermark [consulté le 12 juin 2020].

Un dialogue avec l’imagerie de la Ville

Bien que nous ayons en amont prévu quelques gestes artistiques que nous pourrions réaliser sur place dans la ville, la rencontre et la visite de Dresde par l’artiste Andreas ULLRICH, fondateur du C. Rockefeller Center for the Contemporary Arts, impulse un désir de dialogue avec les multiples manières, lisibles dans l’espace urbain, dont la ville se communique et se raconte. La mise en récit de sa propre histoire, les décisions politiques qui y participent et les rapports de force latents entre cette projection de la municipalité et l’expérience des habitants nourrissent notre réflexion pour mettre en œuvre un commentaire à échelle humaine consistant en une série d’interventions urbaines légères en trois volets intitulée *The Dresden Works*, fonctionnant comme un hors-champ de la narration officielle.

Break Free ☞ **ICO 393**, la première intervention du triptyque, est le détournement d’une signalétique existante. À partir d’un autocollant anticollision présent sur les abribus de la ville et représentant une silhouette d’oiseau en vol, nous venons apposer une silhouette de cage en autocollant découpé afin de donner l’impression que l’oiseau se libère. Pris entre le motif d’oiseau et de cage, apparaît de face sur l’abribus le plan du réseau de transport urbain de Dresde. De dos, c’est le motif du blason de la Ville, faisant croire que le lion qui y est représenté toutes griffes dehors tente d’attraper l’oiseau. *Break Free* produit une modification de l’adresse, un basculement du registre fonctionnel et ornemental (pour les oiseaux et les humains) vers une fonction narrative : une invitation allégorique à se libérer du carcan symbolique du récit urbain déroulé par la municipalité.

Erbe ☞ **ICO 394–396**, la seconde intervention du triptyque, établit un lien complexe à travers une chaîne d’actions entre deux régimes de graffiti : d’une part les inscriptions lapidaires comme l’**épigraphie***, d’autre part les inscriptions à la peinture aérosol de l’ordre du *name writing*.

Tout d’abord, « ERBE », un mot de quatre lettres — qui signifie en allemand « patrimoine » ou « héritage » — est gravé au burin et marteau sur un ancien chemin pavé le long de la rive de l’Elbe, parallèle à l’Elberadweg. Les quatre lettres du mot, à raison de deux par pierre, renvoient aux autres inscriptions environnantes, rejouant l’idée d’une composition fortuite du mot. Puis les graffitis gravés sont transférés sur une feuille de papier par frottage à la mine de plomb. Les lettres obtenues sont ensuite découpées avec un cutter, de sorte que le frottage devienne pochoir. Enfin, le graffiti est peint à la bombe en noir au carrefour de Antonstraße et de Albertplatz au centre-ville sur un compteur électrique orné d’un faux mur de pierre. Ce faux mur est peint à la peinture aérosol par un collectif local dans un style en trompe-l’œil. Il rejoue, de manière fortuite, l’ancien chemin pavé dont l’objet est justement

de prévenir la réalisation de tags par d'autres *writers* par un jeu de contrôle et de pacification inhérent à la culture du *writing*[6] .

L'intervention *Erbe* reconstitue une généalogie de gestes propre à l'évolution du graffiti à travers les âges, et à son inscription dans la ville, des murs en pierre et de sites patrimoniaux vers les espaces interstitiels de la ville ; du geste anthropologique — le mot pourrait être lu comme deux paires d'initiales — au geste contemporain — le mot pourrait aussi être utilisé comme un blaze par un *writer*.

Das Graue Wunder [la merveille grise], la troisième intervention du triptyque, est une satire en deux parties s'appuyant sur la construction controversée du pont de Waldschlösschen, un pont routier traversant la Vallée de l'Elbe qui a entraîné en 2009 la radiation du site de la Vallée de la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO dans laquelle il était inscrit depuis 2004.

La première partie de l'intervention consiste en un papier peint collé dans un photomaton ☞ **ICO 397–398** installé sur la Rosmaringasse, dans le quartier Altstadt au centre-ville de Dresde. Juste à côté du photomaton, un panneau d'affichage de l'UNESCO annonce les raisons pour lesquelles la Vallée de l'Elbe a été retirée de la liste du patrimoine mondial. L'affiche présente une image verticale du pont en noir et blanc, composée de telle sorte que le logo et le texte de l'UNESCO « *Das Graue Wunder* » apparaissent en arrière-plan de chaque portrait pris avec cette cabine photo.

La deuxième partie de l'intervention est une bannière avec le logo bleu de l'UNESCO et le texte « *Das Graue Wunder* » ☞ **ICO 399**. Celle-ci est installée sur une rembarde à un bout du pont de Waldschlösschen et reprend la composition graphique des six bannières de la société Sächsische Bau GMBH visibles sur le même pont depuis l'achèvement de sa construction fin août 2013.

« *Das Graue Wunder* » est le surnom moqueur donné au pont par les habitants de Dresde qui protestaient contre la construction[7]. Ce surnom fait écho à celui du pont

---

6 La réalisation de fresques commanditées par-dessus des murs de *hall of fame* est aussi une manière pour la municipalité et la scène graffiti de trouver un terrain d'entente et de pacification des espaces en intégrant par le biais de la commande de décoration la culture graffiti au façonnage de l'image de la ville.

7 Des manifestations, occupations et actions symboliques sont organisées par des collectifs lors de sa construction et jusqu'à son achèvement. Ce n'est pas tant la construction elle-même, mais la forme de celle-ci qui est contestée pour son impact écologique et visuel sur la Vallée. D'autres solutions, comme la construction d'un tunnel passant sous l'Elbe, avaient été envisagées, mais n'ont pas été retenues malgré leur pertinence et le risque de radiation de la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO qui avait été signalée au moment du choix.

de Loschwitzer construit en 1893 en amont du fleuve et surnommé « *Das Blaues Wunder* » [la merveille bleue] ; d'après une légende urbaine, le pont de Loschwitzer à l'origine peint en vert, serait devenu bleu avec le temps. En outre, le nom est un jeu de mots, puisque l'expression « *ein blaues Wunder erleben* » signifie « éprouver une surprise désagréable[8] ».

L'intervention *Das Graue Wunder* joue avec la communication virale et le marketing territorial pour mettre en évidence le désaccord des habitants avec leurs gouvernants. Le pont en béton tout juste inauguré est une surprise grise désagréable qui fait primer la fonctionnalité sur l'héritage culturel et l'environnement.

8 Voir : http://de.wikipedia.org/wiki/Blaues_Wunder_(Dresden) [consulté le 3 mars 2019].

Un groupe de parole

Alain BIEBER nous rejoint, Vladimír TURNER et moi-même, à la fin de la troisième journée ; cette première réunion non numérique de préparation de l'exposition nous permet de démêler le quiproquo interculturel sur lequel se construit « Public Jokes ». Alain propose de donner une autre ampleur à la restitution orale et informelle des actions menées sur place que nous souhaitons partager avec les visiteurs pendant le vernissage.

Nos divergences et convergences d'interprétation et d'approche tant de la théorie et de l'histoire de l'art que des relations complexes entre intervention, documentation et exposition, devient le matériau d'une performance intitulée *Art Therapy Group* ; une session de thérapie collective d'une heure où le curateur joue le rôle du soignant ☞ **ICO 400**.

Le soir du vernissage, devant le mur où sont affichés tous les commentaires, sont installées autour d'un tapis vintage, un grand canapé et une douzaine de chaises en cercle ; avec au coin, entre un petit vidéo projecteur et une lampe, un fauteuil confortable pour le curateur thérapeute et un petit tabouret pour son assistant Uli. Le cercle de parole s'ouvre. Le curateur s'adresse à l'audience : « Quel est votre problème avec le *street art* ? » ; aux deux artistes : « Il faut que l'on parle du problème du *street art* avec la galerie ?[9] ». BIEBER reprend le principe d'une série d'exercices de développement personnel revisités par le *urban hacker* français Florian RIVIÈRE avec pour objet de manifester et d'incarner un positionnement collectif, au fur et à mesure de l'avancée de la discussion. Pour commencer, nous sommes invités à nous présenter tour à tour en associant notre nom à un mot, comme pour annoncer d'où nous parlons. Plus tard, regroupés au centre de l'espace, nous sommes invités à prendre les mains d'une autre personne en enchevêtrant nos bras avec ceux des autres, puis à essayer de se « dénouer » collectivement sans lâcher les mains ; enfin, nous prenons part à une course collective et comparative consistant à courir dans l'espace très réduit du tapis en essayant de s'esquiver, dans un premier temps en se focalisant sur les trajectoires et les corps des autres, puis dans un second temps en se focalisant sur les vides et les interstices. Et Alain BIEBER de conclure : « il est plus productif de se concentrer sur les solutions que sur les problèmes » lorsque nous parvenons à circuler sans encombre tous ensemble en tirant parti des opportunités que constitue un nouvel espace interpersonnel non investi.

Le début de l'échange autour du triptyque d'interventions urbaines *The Dresden Works* que nous lui présentons à travers quelques rushs vidéos sans montage

---

9 « We have to talk about your problem with "street art" and gallery. »

génère beaucoup de confusion. Nous avons été introduits à une audience allemande en anglais en tant que *street artists* et les participants ont des difficultés à faire le lien entre ce qu'ils considèrent comme du *street art* — dans sa compréhension globalisée, le registre plastique attenant au graffiti et au muralisme — et notre positionnement dans la ville. Nous aurions dû être présentés comme des artistes puisque nous réalisons des interventions urbaines qui mobilisent d'autres niveaux de conceptualisation et de discours dans leur procédé et leur relation au territoire. La discussion collective dévie et se densifie autour du rapport entre art, espace public et capitalisme, mettant à contribution les membres du groupe, critique d'art, professeur d'art, designers graphiques, étudiants en art, amateurs d'art et un chanteur lyrique.

L'ensemble de la conversation est pris en note par l'assistant d'Alain BIEBER. Le curateur consigne les traces de la discussion dans une publication collaborative éponyme[10] ☞ **ICO 401** où chacun est invité à faire son propre bilan de la séance à travers une phrase, un slogan, un dessin. La publication est imprimée dans la foulée de la séance par BIEBER et distribuée gratuitement aux participants.

10 BIEBER, Alain (dir.) ; collectif. *Art Therapy Groupe*. Dresde : C. Rockefeller Centre for the Contemporary Arts, 2013, 44 p. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/re-art-therapy-group/ [consulté le 10 juin 2020].

Ce cinquième récit d'expérience intitulé « "Public Jokes" : de la documentation diffusée à la conversation exposée » détaillee une prise de position parmi d'autres possibles en réponse à la difficulté et aux paradoxes rencontrés lors de la présentation des pratiques artistiques urbaines au sein d'espaces dédiés à l'art. L'exposition « Public Jokes » avec l'artiste tchèque Vladimír TURNER et le curateur franco-allemand Alain BIEBER permet de soulever la question de la réception et de la conversation *in vivo*, qui se prolonge en ligne. Elle fait apparaître la nécessité de procéder à la fortune critique des interventions urbaines si on souhaite restituer leur inscription dans un contexte urbain autant que social.

Au-delà de la présence des corps en action dans la ville, les modes de documentation, de diffusion et d'archive ménagent des rapports spécifiques à la mise en récit des expériences qui informent la perception de la ville comme lieu de pratiques et d'histoires. Il s'agit de les explorer au travers les rapports à la production de traces visuelles, à la diffusion de publications dans la ville, à l'usage de la fiction ou des télé-communications comme intercesseuses.

Des passerelles se tissent entre les modes d'existence physique des œuvres et leur mode de diffusion qui s'inscrit dans la continuité des formes de partage issues de la culture libre sur Internet. Le *copyleft* repensé par les artistes et en dialogue avec d'autres attitudes plus pirates devient moteur d'un passage à l'acte qui favorise des allers-retours entre les espaces publics, physiques et numériques. Comme une réponse au désœuvrement de l'art urbain, le principe du protocole artistique ou la collections d'œuvres à activer en contexte urbain apparaissent comme des pistes de conservation salutaire en ce qu'elles privilégie la présence et l'expérience sur la représentation.

V. 1.
Performativité de la documentation dans les espaces publics

Le duo d'artiste franco-vénézuélien VINCENT+FERIA[11] formule l'idée « l'œuvre conçue comme atelier de vie (taller de vida)[12] ». Ce concept — perçu plutôt que formulé — est expérimenté tout d'abord en 1998 sur une durée de trente jours avec *casaTparis*[13] ☞ **ICO 402** sur un terrain vague dans le 20e arrondissement de Paris, espace « gelé » en attente d'un projet urbain en cours de validation.

> *casaTparis* ouvre au public à 13 heures précises. La proposition du jour est arrêtée. Le 1er juin 1998, les douze poutres sont plantées à la verticale, une toile est tendue entre quatre piliers, sur laquelle la phrase en lettres rouges a été peinte : « Venez sur notre terrain ».

Il reconduit à Caracas avec *casaTcaracas*, *taller de vida*, là encore sur une durée d'un mois à l'été 1999. Ces deux expériences serviront de modèle pour le déploiement de dispositifs nomades par la suite, comme *L'Université pirate* à partir de 2002 ou *L'Exploratorium* et ses multiples occurrences — *L'Exploratorium 01* à Caracas en 2007, *L'Exploratorium 02* au pavillon du Vénézuela pour la Biennale de Venise la même année puis *L'Exploratorium 03* à la Biennale de Gwangju en Corée du Sud en 2008. VINCENT+FERIA commentent le foisonnement qui ressort de cette œuvre :

> Cette expérience met à jour divers fonctionnements, fortement liés aux développements les plus actuels de nos travaux : la participation, le dispositif évolutif, la transformation permanente, la non-spectacularisation, l'addition de situations, la présence de l'artiste face à l'œuvre, la production de textes, d'images, de films dans le temps d'exposition.[14]

La fluidité entre les espaces de l'expérience et de la publication, rendue possible par les usages ubiquitaires du numérique au début du XXIe siècle, est assurément ce qui permet d'aborder la création et la recherche comme des formes d'écologie de l'expérience, urbaine et quotidienne, et de les faire exister de manière indépendante, à l'écart des institutions qui prescrivent, ordonnancent et régulent les « bons » usages des espaces publics.

---

11 Voir : http://vincent-feria.com [consulté le 5 mars 2021].

12 VINCENT+FERIA. Vol. no 1, Propos. Art, espaces, territoires : exploration. In : *Pôle Sud pôle Nord pôle théorie*. Paris : éditions Hallaca, 2014, p. 13.

13 « *casaTparis* ouvre au public à 13 heures précises. La proposition du jour est arrêtée. Le 1er juin 1998, les douze poutres sont plantées à la verticale, une toile est tendue entre quatre piliers, sur laquelle la phrase en lettres rouges a été peinte : "Venez sur notre terrain". » VINCENT + FERIA. 2010.

14 *Ibid*. p. 11.

De l'action documentée au documentaire-action

À la suite de la chute du mur de Berlin en 1989 qui marque la fin de la guerre froide, la circulation d'est en ouest redevient à nouveau possible en Allemagne et au-delà. Ce tournant historique en Europe devient matière à récit collectif, y compris au sein de la société de consommation et du tourisme. Les Européens viennent aussi à Berlin pour constater l'absence du Mur ou sinon les portions conservées qui subsistent à la manière d'une stèle ou d'un mémorial ☞ **ICO 403**.

Marc AUGÉ nous décrit le tourisme comme un voyage rendu impossible auquel nous sommes astreints par le « kaléidoscope illusoire[15] » des images que cette opération de médiation de la ville de la région ou du pays construit. À propos du Mur, cette illusion prend encore une autre dimension, temporelle plus que spatiale, puisque ce qui est à voir est justement ce qui a disparu, un constat scopique trompeur qui s'accompagne par un contre mouvement des corps ; on traverse une frontière pour venir constater un empêchement antérieur.

Le romancier américain Don DELILLO exemplifie cette propriété déréalisante de l'imagerie que le tourisme produit. Dans son roman *Bruit de fond*[16], les personnages analysent une grange signalée comme site touristique :

> « Personne ne voit la grange », dit-il finalement.
> Cette affirmation fut suivie d'un long silence.
> « Dès qu'on a lu les pancartes signalant cette grange, ça devient impossible de la voir. »
> [...] Aussitôt que des gens — appareil en bandoulière — quittaient le monticule, ils étaient immédiatement remplacés par d'autres.
> « Nous ne sommes pas ici pour enregistrer une image, nous sommes ici pour en consolider une. Chaque photographie renforce le mythe. Sentez-vous ça, Jack ? Un flot d'énergie sans nom. »
> [...] L'homme dans sa guérite vendait ses cartes postales et ses diapositives.
> « Accepter d'être ici est d'une certaine manière une capitulation spirituelle. Nous ne voyons que ce que les autres voient. Les milliers de personnes qui sont déjà venues ici et les milliers qui viendront dans l'avenir. Nous acceptons de percevoir les choses d'une manière collective. Et c'est cette acceptation qui donne sa couleur à ce que nous voyons. D'une certaine manière, c'est une expérience

---

15 AUGÉ, Marc. *L'Impossible voyage. Le tourisme et ses images*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 1997, p. 14.

16 DELILLO, Don. *Bruit de fond*. Arles : Actes Sud, 2011, 482 p.

religieuse, comme l'est forcément toute forme de tourisme. »
[…] Nous pouvions entendre le cliquetis incessant des obturateurs et des leviers servant à faire avancer les films.
« Comment était cette grange avant qu'elle ne soit photographiée ? dit-il. À quoi ressemblait-elle, en quoi était-elle différente des autres granges, qu'avait-elle de commun avec ses sœurs ? Nous ne pouvons répondre à ces questions parce que nous avons vu les pancartes, parce que nous avons vu les gens prendre toutes leurs photographies. Nous ne pouvons échapper au mythe. Nous en faisons partie. Nous sommes ici et maintenant. »
Cela apparemment le rendait follement heureux.[17]

Chacun, à partir de la mise en récit du marketing territorial vient emboîter son expérience personnelle dans un point de vue unique et idéalisé, ce que l'artiste Corinne VIONNET traduit de manière visuelle par une superposition des prises de vues de divers monuments, auxquels on se rend — on y va et l'on s'y abandonne — tel un pèlerin. L'image-pèlerinage apparaît comme flottante, un reflet déformé par l'écho qui s'estompe d'onde en onde , d'une subjectivité individuelle orientée vers d'une perception collectivisée. ☞ **ICO 404**

Image d'Épinal d'un autre registre, la société Schikkus Verlag & Grosshandel Gmbh, parmi d'autres sociétés, édite des cartes postales ☞ **ICO 405** diffusées dans les boutiques de souvenir et présentant une image d'archive du mur de Berlin au sein de laquelle est encapsulée dans une bulle de plastique translucide un fragment de mur de Berlin. Ces cartes apparaissent comme une allégorie du traitement des frontières, des archives et des récits. La carte postale en tant qu'objet-image agit comme une photo-souvenir du voyage ou comme une adresse de mots à la personne qui vous manque, car son format standard lui permet de voyager léger.

Le mur de Berlin au contraire empêche les Allemands de se rassembler, les sépare de leurs proches, les coupe des pays voisins. Au fur et à mesure que le Mur est détruit, il peut être traversé ☞ **ICO 406**. Ses fragments à terre deviennent sa relique tangible, pièces indicielles du puzzle à reconstituer qu'est l'Histoire, et qui peut aussi voyager léger maintenant qu'il y a une brèche. Lorsque l'image sur la carte postale montre une situation qui semble hors du temps puisque l'environnement architectural et le contexte géopolitique ont radicalement changé, le morceau du Mur rappelle le poids de l'Histoire, et comment une décision politique peut contraindre physiquement les corps. Cette carte postale dans sa forme n'est pas un support ostensiblement politisé comme peuvent l'être les phonocartes (cartes postales musicales) polonaises des années 1960 dont la surface était recouverte de sillons creusés dans le vernis et permettait la diffusion musicale de musique de la contre-culture d'alors ; par

17 *Ibid*, p. 24–25.

contre, l'association d'une image voyageuse à une relique-sculpture qui rejoue une esthétique consumériste de *blister* relève d'une instrumentalisation réciproque entre historicisation populaire et tourisme de masse.

En perspective des pratiques artistiques qui se déploient dans la ville, cette carte postale pose la complexité de la transposition d'une expérience en récit et du rapport indiciel que la documentation et son mode de diffusion vont produire, en tension entre le « point de réalité[18] » (l'image et sa définition limitée) et le fragment de la réalité (le mur dont la matérialité a une précision atomique). Dans le prolongement de cette réflexion et face au trouble souvenir des expérimentations artistiques urbaines que nous voulons restituer, doit-on faire une photographie de l'objet dans le contexte ou prélever un fragment de l'objet dont nous voulons parler ? Considérant le mur de Berlin pour sa qualité d'espace d'expression — une fois sa fonction séparatrice devenue obsolète —, qu'est-ce que cette configuration peut-elle nous dire sur la meilleure façon de raconter l'histoire d'une œuvre urbaine dans la ville ?

Plutôt que de regarder cette carte postale en tant qu'objet culturel, je propose de considérer le caractère de peinture murale ou d'installation sculpturale que les parties restantes du Mur ont acquis en déplaçant le point de vue vers l'histoire de l'art dans l'espace urbain et ses modes de documentation. La carte postale est une image-objet qui documente une situation historique dont on ne peut plus faire l'expérience puisque'elle a été détruite.

Du lieu à son image, il est tentant de reprendre le fil de la relation que Daniel BUREN établit entre ses interventions *in situ* et la notion de « photo-souvenir » ☞ **ICO 407**. La notion de photo-souvenir renvoie à une pratique populaire et vernaculaire de la photographie, et à la dimension affective qu'on peut y attacher. Mais elle recouvre aussi une dimension plus fine lorsqu'on s'attache à la question du tourisme et du voyage. Le psychanalyste Serge TISSERON rappelle, au sujet de la photographie, que le fait de prendre des photos constitue en soi une activité qu'il s'agirait de séparer de celle de les recevoir développées et de les organiser, les choisir les montrer. Toutes

---

18 J'emprunte l'expression à l'écrivain Don DE LILLO, qui dans son roman *Outremonde*, pose la figure d'un personnage d'enquêteur obsessionnel qui cherche à retrouver une balle de baseball perdue lors du match mythique à partir de l'analyse des photographies argentiques prises ce jour-là. Agrandissant la photographie au maximum, il finit par formuler cette hypothèse sur la limite de la valeur indicielle de l'image lorsqu'il se rend compte que la balle demeure introuvable parce qu'elle est aussi grande que le grain de l'image : un « point de réalité ». DE LILLO utilise son personnage pour revenir sur le film *Blowup* de Michelangelo ANTONIONI où le personnage principal découvre dans le recoin d'une photographie qu'il a prise le corps d'une femme. L'image est indicielle d'un meurtre qu'il a capturé malgré lui et il développe une obsession autour de l'idée de découvrir la vérité par l'image. Voir : DE LILLO, Don. *Outremonde*. Arles : Actes Sud, 1999, 896 p. ; Michelangelo ANTONIONI (réal). *Blowup*. Royaume-Uni ; Italie ; États-Unis : Premier Productions ; Carlo Ponti Production ; Metro-Goldwyn-Mayer, 111 min.

les photographies capturées n'ont pas vocation à être regardées ; l'activité de prise de vue tient d'un appareillage qui permet à celui ou celle qui regarde d'accompagner son processus cognitif et de « soutenir le travail de la pensée[19] ». Dans le cadre par exemple du voyage où la quantité d'informations est trop dense, ritualiser et alterner des moments de suspension de l'attention et de concentration pour faire littéralement des focus sur une situation, des arrêts sur image — puisque le tourisme se donne à lire par ce prisme.

BUREN attribue un sens spécifique à l'expression « photo-souvenir » qu'il introduit dès le début de sa pratique afin de maintenir dans un registre documentaire la postproduction de ses œuvres dans leur contexte sous forme d'images. Il s'agit de parer à l'écueil selon lequel il serait amené à montrer des documents d'œuvres *in situ* passées plutôt que de réaliser de nouvelles créations *in situ* dans le lieu au sein duquel son travail serait accueilli — ce faisant, il soustrait toute possibilité de valeur du document venu se substituer en tant d'œuvres fétiches à l'immatérialité de l'expérience de l'œuvre en situation, comme cela a pu être le cas avec la performance.

> Si l'on admet aujourd'hui assez aisément, sous nos latitudes du moins, que peu de gens se trompent encore entre l'image d'une chose et cette chose-là [...], il n'en va pas de même dans le domaine de la reproduction photographique des œuvres d'art par rapport à ces dernières et ce, surtout dans l'art contemporain [...]. Mais alors, que sont ces photos ? D'abord, des photos-souvenirs, c'est-à-dire des photos sans prétention et uniquement cela [...]. La photo alors, par rapport à ceux et celles qui ont vu et expérimenté le travail-événement qu'elle illustre, sert d'aide-mémoire, donne la preuve de l'existence formelle passée — ou présente d'ailleurs — de la chose photographiée. [...] Le terme lui-même est volontairement choisi pour son aspect quelque peu négatif, passif, et tente ainsi, immédiatement, de réduire l'impact que la photo peut avoir d'emblée. Ensuite, parce que si la photo en question parle bien de souvenir, il ne s'agit pas exactement de celui auquel on s'attendait. La photo-souvenir, après avoir éventuellement rappelé quelques détails tangibles qu'elle a enregistrés — nom d'une rue, image possible et choisie parmi des milliers. [...] En d'autres termes, la photo est à son tour création, voire créatrice. [...] Elle impose ses règles de convergence à un système dont tous les effets et efforts ont pour but d'occasionner la divergence. [...] Alors que les points de vue possibles et multiples sont libres, inattendus, spectaculaires ou anodins, demandent à être découverts, la photo anéantit ces « qualités » en les signalant à l'attention. Ce qui était offert gracieusement dans le travail, au risque d'être insoupçonné, de passer inaperçu, s'impose ici. Ce qui se dérobait s'exhibe. C'est ici la photo

19 TISSERON, Serge. *Le Mystère de la chambre claire : photographie et inconscient*. Paris : Les Belles lettres, 1996, p. 10.

> qui se « souvient » et nous rappelle à son souvenir. [...] C'est pour cela aussi que la ligne de démarcation entre la photo-souvenir reproduite à des milliers d'exemplaires (cartes postales, livres, affiches, journaux, catalogues...) et son exposition publique comme œuvre unique et vendable en galerie ou en musée, ne doit jamais être franchie sous peine que la photo, de moyen, ne devienne fin en soi, abolissant alors, et définitivement, son modèle et accède grâce à ses propres caractéristiques, ses charmes et son pouvoir [...] au statut d'œuvre à part entière, oblitérant pour toujours l'original. [...] De l'œuvre à sa photographie, et parce qu'on reste dans le domaine du visuel, tant de précautions sont à prendre et que les mises en garde, si elles ne prétendent d'aucune façon résoudre le problème, entendent bien, en revanche, le poser et empêchent qu'on ne l'élude. [..] Ainsi, la photo vit sa propre différence en désœuvrant littéralement son modèle. Elle le trahit toujours, le menace parfois mais le rend également mémorable.[20]

Si l'on se penche maintenant sur une lecture sculpturale de cette carte postale du mur de Berlin, du fragment de mur de Berlin ou du mur déplacé au mur de séparation historique disparu, se rejoue la tension entre « *site* » et « *non-site* » que l'on retrouve dans le travail ***site-specific**** de l'artiste américain Robert SMITHSON :

> À l'instar de la transformation d'une projection plane en une projection sphérique ou en une mappemonde, elles diffèrent un tel retour en déplaçant une représentation abstraite sur une autre, précisément à la manière dont les métaphores déplacent le sens d'un mot sur un autre dans le registre linguistique. Du reste, les cartographes, comme SMITHSON lui-même,font régulièrement allusion aux cartes et aux diagrammes comme à des analogies et métaphores des choses qu'ils représentent. SMITHSON décrivait souvent ses non-sites comme suit : « *The non-site* (*an indoor earthwork*) constitue une image logique en trois dimensions, qui s'avère abstraite même si elle représente un site réel du N.J. (les plaines de Pine Barrens). C'est par cette métaphore tridimensionnelle qu'un site peut en représenter un autre qui ne lui ressemble pas — d'où *the non-site*.[21] »

Chez SMITHSON, il s'agit de considérer la matière et la sculpture ☞ **ICO 408** comme forme de présentation et de présence du site plutôt que d'en montrer une image documentaire, une représentation visuelle. Notre expérience, du site d'intervention à l'espace d'exposition, étant elle-même déplacée avec la matière première, la sculpture est désormais informée du *earth work* auquel elle se réfère. Et dans le même temps,

---

20 BUREN, Daniel. *Photos-souvenirs 1965–1988*. Villeurbanne : Art édition, 1988, p. 3-7.

21 REYNOLDS, Ann. *Robert Smithson : Du New Jersey au Yucatán, leçons d'ailleurs*. Bruxelles : Revue SIC, 2014, p. 226.

elle en propose une lecture première en tant que sculpture, elle-même à l'échelle du lieu dans lequel elle s'inscrit ; du *land art* au *art space*, du paysage à l'espace.

Cette inclinaison de lecture d'un objet industriel témoignant dans une perspective touristique de vingt-huit ans d'histoire dessine une sorte de figure impossible de l'histoire de l'art public. En ce qui concerne le rapport aux modes de documentation, les artistes ont des positionnements divergents et complémentaires relevant certes de leur *ethos*, mais qui devient pourtant un support de médiation et de fabrique de l'histoire de l'art. Le document visuel ou le prélèvement matériel sont autant les aveux d'une incomplétude en regard de l'expérience de l'œuvre en situation que des vœux de performativité : la documentation produit un autre discours que l'action reçue en situation et il s'agirait de s'en saisir plutôt que d'en être dépossédé — ce dont BUREN et SMITHSON se prémunissent par leurs déclarations.

À l'instar de cet échantillonnage de positionnements, il peut être intéressant de regarder la manière dont des artistes urbains se saisissent des mêmes questions cinquante ans plus tard, en particulier autour de la présence mémorielle mais intangible du mur de Berlin.

En 2015, Matthias WERMKE et Misha LEINKAUF réalisent une série d'actions intitulée *Überwindungsübungen* [Exercices de franchissement] ☞ **ICO 409**. Ayant récupéré des images d'archives datant de 1974–1975 qui montrent des soldats est-allemands simulant le franchissement d'un faux mur de Berlin, les artistes transposent ces exercices dans l'environnement actuel le long de l'ancienne frontière qui séparait Berlin-Est de Berlin-Ouest. La majeure partie du Mur ayant été détruite ou déconstruite, ils font appel à la mémoire des corps en jouant sur cette absence de mur et déplacent la question du franchissement impossible de la frontière historique dans le paysage de zones résidentielles qui la recouvre désormais. Avec la fin de la guerre froide et la globalisation des modèles d'urbanisme, la seule frontière qu'il semble falloir franchir aujourd'hui est celle de l'encloisonnement progressif des espaces publics avec la domination progressive des quartiers résidentiels privés — report du modèle américain des *gated communities* — qui produisent une nouvelle séparation, sociale et capitaliste.

L'artiste américain résidant à Berlin Brad DOWNEY propose quant à lui en 2019 à l'artiste français Julien FARGETTON[22] d'incarner durant une journée une figure de *street performer* ☞ **ICO 410**. Grimé en mime, FARGETTON longe la ligne de démarcation de l'ancien mur de séparation, déplaçant ses mains dans l'air à plat et faisant mine d'ausculter sa surface pour y trouver une brèche. Le binôme traverse

22 Voir : http://julienfargetton.com [consulté le 5 mars 2021].

le centre-ville jusqu'aux confins de la matérialisation au sol de jusqu'à ce qu'elle s'efface sous les nouvelles constructions — celles-là même escaladées par WERMKE et LEINKAUF. La captation est elle aussi une composante de l'action, puisque, caméra au poing rivée sur le mime, DOWNEY a des allures de touristes au milieu des touristes qui viennent constater l'ancienne frontière de démarcation, pourtant invisible.

Leurs deux actions adoptent une écriture documentaire performative où l'histoire est mise en récit par une rematérialistation symbolique qui intervient par le biais des corps. Ils viennent pallier à la difficulté à se saisir d'une mémoire sans la présence indicielle d'artefact au sein du quotidien puisque le temps, la reconstruction et l'urbanisme *via* des opérations de gentrification, quartier après quartier, a homogénéisé la ville d'ouest en est.

Le dispositif d'archive et de présentation adopté par le duo allemand joue avec l'archéologie des médias : d'un côté les documents originaux exposés en planche comme source référente et didactique de leur action ; de l'autre, une série de six projecteurs carrousel projettent en boucle les images diapositives des artistes et de leur compère THE WA[23] qui tentent de franchir les barrières résidentielles, le bruit assourdissant des carrousels conférant une certaine gravité à l'installation. Tandis que la vidéo de l'artiste américain s'inscrit dans la tradition des captations de performance. Elle consiste en une longue vidéo captant de part et d'autre de l'ancienne ligne que dessinait le mur le même traversant l'espace d'un geste lent et assuré qui confère un certain burlesque anachronique à la situation.

Dans le champ de l'art urbain, la documentation du processus en vidéo d'actions urbaines a valeur de réception spéculative. Souvent l'action est documentée en plan-séquence dans la tradition de la captation des performances des années 1960. La durée du plan vient souligner le labeur du corps à l'œuvre pour la transformation du paysage urbain. Elle a aussi vite fait de devenir un facteur d'ennui parce ce qu'elle reconduit le temps faible du réel en venant incarner un point de vue qui rejoue celui du passant statique et curieux, le regard à une hauteur de un mètre cinquante environ. L'action *Graffiti Statue* réalisée en 2010 exemplifie parfaitement cet aspect puisque sa documentation est comme sa réalisation basée sur les attentes spectaculaires et leurs déceptions. Dans une rue commerçante, je suis un performeur de rue faisant la statue en plein centre-ville de Quimper, grimé intégralement en noir sweat capuche, jogging, basket. ☞ **ICO 411** Lorsque quelqu'un jette une pièce dans la boîte métallique à mes pieds, je m'anime pendant quelques secondes pour écrire lentement à la bombe aérosol quelques mots. Au bout de quelques pièces, je compose successivement les phrases suivantes : « D'HABITUDE, JE FAIS ÇA GRATUITEMENT », « L'APPÂT DU GAIN M'A POUSSÉ À FAIRE ÇA », « DÉPÊCHEZ-VOUS,

23 Voir : http://www.the-wabsite.com/ [consulté le 5 mars 2021].

JE DOIS FINIR AVANT QUE LA POLICE ARRIVE » et « USUALLY I DO IT FOR FREE », « MONEY MADE ME DO IT », « HURRY UP GUYS I HAVE TO FNISH BEFORE COPS ARRIVE » puis en improvisation « MONEY MONEY MONEY MUST BE FUNNY ». Le mur derrière le *writer*-statue que j'incarne est recouvert d'une cimaise de proportion et couleur reprenant le mur de sorte qu'un assistant vient la repeindre aisément entre deux sessions. L'action dure deux heures tandis que sa documentation consiste en une série de sept vidéos en temps réel pour sept slogans. Chaque vidéo dure entre cinq et dix minutes selon le slogan. La staticité de ma posture créée une certaine dramaturgie, mais a vite fait de lasser celui qui la regarde sur le web où elle est partagée. *Graffiti Statue* est à lire au premier degré autant qu'au second degré : comme une *street performance* classique de statue sans intention artistique, à ceci près qu'elle est déceptive puisque le performeur interagit au minimum avec le public, les jeux de séduction qui attirent d'habitude le public étant réduits à l'action d'écriture même; comme le spectacle du *writer* qui embrasse le simulacre de la subversion pour s'attirer les faveurs du marché de l'art — la *street performance* étant socialement acceptée parce que légale et déclarée en tant que telle.

Cette pratique de la documentation opère de manière pragmatique et revêt parfois une dimension performative parce que l'occupation temporaire en groupe de l'espace public rejoue un simulacre de légitimité. En février 2012 à l'occasion de la résidence de création urbaine[24] à Quimper dans le cadre de laquelle je réalise *Graffiti Statue*, nous nous retrouvons plusieurs fois entre six et dix personnes à chaque action ☞ **ICO 412**. Nous sommes deux artistes qui interviennent alternativement en solo ou en duo pour réaliser une douzaine d'actions urbaines sans autorisations dans la ville. À chaque intervention, Éric LE VERGÉ, artiste et responsable artistique, joue le rôle de médiateur auprès des curieux tandis que Didier THIBAULT assume son rôle de régisseur, épaulé lorsque nécessaire par Ronan CHENEBAULT et Bénédicte HUMMEL, deux stagiaires étudiants en école d'art. Pendant ce temps, Erwan BABIN et Florian STÉPHAN, les deux documentaristes de Torpen Production, assistés par leurs deux stagiaires installent et déplacent leur matériel de captation vidéo professionnel en veillant à ménager des zones de passage ou d'arrêt des passants pour les moments de tournage.

Comme le philosophe Alain MILON le pointe à propos du tag[25], la pratique de l'art urbain, c'est-à-dire les corps en action, crée une théâtralité spontanée qui transforme

---

24 LES FRÈRES RIPOULAIN. Résidence de création urbaine « 1 + 1 = 1 1 + 1 = 2 ». 2011–2012. Pôle Max Jacob, Quimper (FR) – organisation : ART4CONTEXT. Voir : http://art4context-residence-ripoulain.over-blog.org [consulté le 01 avril 2019].

25 MILON, Alain. « Les expressions graffitiques, peau ou cicatrice de la ville ? ». In : CIVILISE, Anne-Marie (dir.) ; *et al. Patrimoine, tags & graffs dans la ville : Actes des rencontres Renaissance des cités d'Europe*. Bordeaux : CRDP d'Aquitaine, 2004, p. 122–138.

l'architecture comme décor en espace scénique. La présence ostentatoire de la caméra sur trépied tournée vers l'endroit de l'intervention avec l'équipe de captation qui filme dans l'espace public renforce l'idée de la transposition du quatrième mur qui délimite le plateau de la fosse au théâtre à l'endroit de l'objectif qui vient cadrer et documenter l'action.

À la faveur d'un retournement sémantique et d'un renversement du regard porté sur la situation, je serais enclin à considérer que l'action documentée devient un *documentaire-action*. Ce « documentaire-action » serait comparable au registre du « documenteur ». Ce mot-valise composé de documentaire et de menteur renvoie à la pratique consistant pour le réalisateur à annoncer qu'il va réaliser son film de manière documentaire, mais mettant en scène certains faits pour tisser le fil de la narration de son documentaire. Le documenteur, versant désormais dans la fiction, peut être un outil de parodie, de satire ou de critique sociale[26]. Par la place prédominante qu'elle occupe, la captation organise elle-même au moment de sa réalisation le geste en plan plutôt qu'en séquence — « il faut faire pour la caméra[27] ». L'opérateur censé capter à la sauvette ou en plan-séquence la situation en s'effaçant dans la tradition des reporters-photographes intervient désormais pour proposer son découpage, arrêtant ou faisant répéter l'action qui se transforme en tournage.

Cette notion se distingue de la vidéo-performance où l'artiste recourt au médium vidéo en substitution d'audience et performe à l'adresse de la caméra. L'américain Bruce NAUMAN introduit cette pratique en 1968 en se filmant dans son atelier en train de marcher de manière exagérée autour d'un carré tracé au sol[28] ☞ **ICO 413**. Actant le fait que la performance est toujours à l'adresse d'un public (averti ou non), NAUMAN prend le raccourci consistant à transposer et concentrer ce regard du public dans celui de l'objectif de la caméra — induisant par ce biais une transformation de sa pratique de la performance. Désormais ce n'est plus seulement le cadre de son atelier qui pose les limites de son espace de performance, mais aussi celui du dispositif de captation. Ce principe est par la suite investi par le mouvement d'art féministe des années 1970 pour interroger la condition des femmes et les multiples rôles auxquels leur genre les assigne. L'artiste américaine Martha ROSLER

---

26 *Prends l'oseille et tire-toi* réalisé par Woody ALLEN en 1969 est considéré comme le premier documenteur. *Spıñal Tap* sort en 1984 : faux documentaire sur un groupe fictif de heavy metal réalisé par Rob REINER, il participe à populariser le genre.

27 AKAY. *Supra*, p. 49 : « Processus et document ». In : Récit d'expérience I. « Le graffiti comme carte psychogéographique » : vers un champ de recherche international [rencontres].

28 Bruce NAUMAN. *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*. 1968. Film 16 mm transféré sur support vidéo, noir et blanc, muet, 4:3. 10 min. Voir : http://www.moma.org/learn/moma_learning/bruce-nauman-walking-in-an-exaggerated-manner-around-the-perimeter-of-a-square-1967-68/ [consulté le 12 avril 2021].

réalise par exemple la performance *Semiotics of the Kitchen*[29] ☞ **ICO 414** où elle parodie la figure de la femme au foyer, archétype popularisé par les émissions de cours de cuisine à la télévision dans les années 1960, en procédant à la réitération performative et non utilitaire de gestes mécaniques dans l'espace même de l'aliénation domestique.

La vidéo-performance trouve aussi un espace dans l'art urbain avec un certain nombre de gestes solitaires, isolés ou filmés sur le mode de la caméra cachée dont Vladimír TURNER s'est fait une spécialité en tournant en dérision la figure romantique de l'artiste. Dans *Untitled (Red)*[30] ☞ **ICO 415**, il entre dans le champ de la caméra d'un blanc immaculé et avance jusqu'au centre de l'image un extincteur rouge dans la main en combinaison intégrale, blanche elle aussi. Il s'allonge sur le dos dans la neige et projette la peinture rouge dans l'air qui retombe sur son corps ; lorsqu'il se relève, la silhouette de son corps se dessine en contreforme et il s'en va jusqu'à sortir du cadre. Dans *Sisysfos*[31] ☞ **ICO 416**, le voici qui traverse un hangar allongé sur le ventre sur un chariot à roulettes et utilisant une table de bar pour se tracter. La performance semble durer une éternité ; il a modifié et allongé la piste sonore pour donner une impression d'espace démesuré. La principale différence entre documentaire-action et vidéo-performance, c'est que la vidéo-performance fait fi du contexte et du temps propre à la situation en créant un seul point de vue, non humain, auquel l'action est assujettie.

La raison d'être du documentaire-action peut être éclairée par la « situation performative ». Une situation performative, telle que la définit le duo d'artistes VINCENT+FERIA en conversation avec la critique d'art et commissaire d'exposition Julia HOUNTOU :

> C'est un va-et-vient incessant entre différentes désignations, mais génériquement on peut parler de performance. J'ai tendance à utiliser le terme de conférence-performance, ou de situation performative, dont j'aime beaucoup l'idée. Nous avions auparavant élaboré et expérimenté la notion de « dispositif évolutif ». Dans la performance, l'action se focalise sur l'artiste qui devient souvent un « acteur » et s'inscrit dans un espace spectaculaire. La situation appelle à l'interaction. Nous essayons d'utiliser cette forme par rapport à nos préoccupations ; elle nous permet de formuler, de présenter des interrogations

---

29 Martha ROSLER. *Semiotics of the Kitchen*. 1975. Video, noir et blanc, son, 4:3. 6 min 09 s. Voir : http://www.moma.org/collection/works/88937 [consulté le 12 avril 2021].

30 Vladimír TURNER. *Untitled (Red)*. 2011. Vidéo Full HD, couleur, son, 16:9. 2 min 17 s. Voir : http://sgnlr.com/works/on-screen/untitledred-2011-prague/ [consulté le 12 avril 2021].

31 Vladimír TURNER. *Sisyfos*. 2011. Vidéo Full HD, couleur, son, 16:9. 2 min 17 s. Voir : http://sgnlr.com/works/on-screen/sisyfos-2011-strasbourg/ [consulté le 12 avril 2021].

> et nous la traduisons par cet acte de présence. Nous ne sommes pas dans la représentation.[32]

Entendue comme la rencontre entre la situation — telle que la définissait les membres de l'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE — et la performance des années 1960, la situation performative a l'ambition d'échapper au « spectacle » de la performance et d'y introduire un lâcher-prise, une fluidité et des contours flous : on ne sait plus où s'arrête et commence la situation performative. Cet état incertain permet de dépasser la séparation entre artistes et spectateurs puisque, en tant que situation, l'espace-temps devient le siège d'une théâtralité spontanée dont toutes les personnes présentes sont des actrices, qu'elles le veuillent ou non. Toute action concomitante réalisée par un tiers est accueillie et s'articule organiquement avec ce qui se joue. Cette idée de situation performative rejoint la conception du ***happening**** chez l'artiste Allan KAPROW. Avec le *happening*, il s'agit littéralement d'accueillir « ce qui arrive ». À un autre niveau, il s'agit aussi d'intervenir artistiquement dans un environnement, une situation ou un espace afin d'en modifier la teneur, tout en acceptant et intégrant les aléas qui surviennent — ce qui confère à celle-ci une nouvelle dramaturgie que l'artiste souligne lorsqu'il en propose une définition[33] en 1958.

Au cours et à l'issue de chaque situation performative, VINCENT + FERIA produisent des documents : photographies, vidéos, textes. Ceux-ci peuvent donner lieu par la suite à un récit d'expérience protéiforme qui vient réarticuler cette base indicielle et fragmentaire afin d'apporter un nouvel éclairage à la situation, avec un parti pris plus proche de l'essai visuel que du travail documentaire. Seulement, face à cette matière qui s'accumule après l'expérience, ils manquent « de temps pour effectuer le montage et la post-production.[34] » Tandis que le duo conçoit et met en œuvre des situations performatives dans des cadres annoncés (conférence, vernissage, exposition, workshop, biennale) qui assure une intelligibilité au contexte artistique, le documentaire-action s'organise autour du processus créatif de l'œuvre urbaine dans la vie de tous les jours. La documentation ayant été anticipé comme seconde lecture de l'action, elle est souvent réalisée par un tiers ce qui permet aussi d'en faire un enjeu en soi, tirant parti de toute la performativité involontaire et consubstantielle à la situation créée par l'action même.

---

32 VINCENT+FERIA (dir.) ; *et al*. *Post Post Antarctica. Situations performatives*. Paris : éditions Hallaca, 2010, p. 35–36.

33 « Un *happening* est un environnement exalté, dans lequel le mouvement et l'activité sont intensifiés pendant un temps limité et où, en règle générale, les gens s'assemblent à un moment donné pour une action dramatique. » KAPROW, Allan. In : « The Demiurge ». *Anthologist*. Octobre 1959, volume 30, n° 4, p. 4–24.

34 VINCENT+FERIA. In : *Op. cit*. p. 41

Le documentaire-action tient dans ce rapport de réciprocité entre une action urbaine effective et sa captation qui ménage deux niveaux de réception : l'un où l'action elle-même fait œuvre das le réel et l'autre où la documentation n'est plus seulement au service de l'action, mais est surinvestie comme un outil supplémentaire de narration. Elle s'autonomise par une réécriture où le thème ou le contexte sont abordés pour eux-mêmes et où l'action est un élément du récit parmi d'autres. Ainsi le documentaire-action permet de mettre l'accent sur la manière dont l'action documentée peut retrouver une certaine intensité et rejouer l'expérience de l'action d'une autre manière à travers son visionnage. En attestent les quelques artistes urbains qui expériment avec la forme du documentaire et qui relèvent à mon sens de ce format.

Dans *Genius Loci* ☞ **ICO 417** réalisé en 2013 à l'occasion d'une résidence de création urbaine avec la Station Vastemonde à Saint-Brieuc, nous choisissons de nous concentrer sur la réalisation d'une série de gestes artistiques dans la ville consistant à produire trois déambulations à contrainte selon trois itinéraires dans le paysage briochin. Chaque action est déployée sur plusieurs jours et répétée plusieurs fois afin d'être documentée dans sa quasi-intégralité en temps réel. *Radeau-rail* est une action où nous utilisons une draisine sur laquelle est fixé un radeau pour parcourir les quatre kilomètres de voie ferrée désaffectée qui relient la zone d'activités Beaufeuillage au port du Légué en croisant diverses aires urbaines — industrielle, scolaire, résidentielle, de loisirs, d'agriculture — et en longeant le littoral. Le trajet est accompli neuf fois et documenté par fragments sur deux semaines par notre assistant Vincent TANGUY, prolongeant aussi la traversée de la zone qui ne dure que trente-cinq minutes à chaque fois que nous empruntons les rails.

Easy 2 Sec est une transposition symbolique du mythe de Sisyphe dans un environnement périurbain. Durant une journée, je traverse les quatre kilomètres de vallée au cœur de Saint-Brieuc — du camping Les Vallées au port du Légué — poussant devant moi une structure ovoïde à échelle humaine. Cette sphère de tentes pliables une personne encastrée l'une dans l'autre rejoue dans le champ de la société de consommation le châtiment de Sisyphe, condamné pour avoir osé défier les dieux à faire rouler éternellement jusqu'en haut d'une colline un rocher qui en redescend chaque fois avant de parvenir au sommet. L'action répétée deux fois apparaît comme une allégorie de la condition du nomade dans la ville — touriste ou sans domicile fixe.

Enfin *Ghost Car* est une déambulation nocturne où David RENAULT utilise un dispositif d'éclairage automobile pour simuler la présence fantomatique d'une voiture — sans carcasse — à l'arrêt. Stationnée dans de multiples niches urbaines improbables ou sur le bord de la nationale pendant deux soirées, la *Ghost Car* génère une présence fantomatique fugace et silencieuse telle une inquiétante sentinelle

mécanique. Articulation de ces trois cheminements, *Genius Loci* jette un regard contemplatif et mélancolique sur Saint-Brieuc, comme une ville dortoir hantée par un passé industriel et portuaire sur le déclin.

Avec la même exigence poétique, Vladimír TURNER réalise en 2016 *Funeral*[35] ☞ **ICO 418** où il instruit un dialogue symbolique avec le paysage industriel des mines de charbon qui se déploie comme une ode païenne à l'anthropocène. Devant la caméra, TURNER « improvise en partie des scènes et invente des installations et des performances aux allures de *land art* postindustriel. » Il joue à la fois son propre rôle d'artiste, mais incarne aussi une figure allégorique prise dans « une sorte de célébration funéraire imaginaire pour le lieu poussiéreux et pour ce paysage maudit des monts Métallifères ». Son projet initial devait être un film éco-activiste, mais il s'est transformé en quelque chose de beaucoup plus expérimental à mesure des actions et des captations : « un collage surréaliste de scènes et de tableaux vivants ambivalents habités par une vision affective et critique de la façon dont nous traitons le paysage[36] ».

En 2015, Matthias WERMKE et Misha LEINKAUF réalisent *Symbolic Threats*[37] ☞ **ICO 419** *a posteriori* d'une action intitulée *White American Flags* ☞ **ICO 420** où ils intervertissent dans la nuit du 21 au 22 juillet 2014 les drapeaux américains du Brooklyn Bridge avec des fac-similés de drapeaux américains blanchis évoquant ceux de Jasper JOHNS[38]. Leur action n'a alors aucune connotation politique : il s'agit d'un geste symbolique réalisé en hommage au cent quarante-cinquième anniversaire de la mort de l'architecte allemand August ROEBLING qui a conçu le pont[39]. Comme à l'accoutumée dans leur démarche, les artistes entendent créer un dialogue entre leur

---

35 Vladimír TURNER. *Funeral*. 2016. Vidéo Full HD, couleur, son, 16:9. 10 min. Voir : http://sgnlr.com/works/on-screen/funeral-2016-north-bohemia/ [consulté le 12 avril 2021].

36 « *[...] In front of the camera I am partly improvising scenes and inventing postindustial land art installations and performances, creating them and struggling with the consequences of these situations, freed from causalities and stereotypes. I am both a real and a fictional character, who performs some kind of imaginary funeral celebration for the dusty location and for this cursed Ore Mountains landscape. The original concept of an eco-activist film mutated into a surrealistic collage of ambivalent, instructional scenes and tableaux vivants, just slightly indicating my critical and sentimental commentary on the ways we are treating the landscape.* » In : Voir : http://sgnlr.com/works/on-screen/funeral-2016-north-bohemia/ [consulté le 12 avril 2021].

37 Lutz HENKE ; Matthias WERMKE ; Misha LEINKAUF. *Symbolic Threats*. 2015. New York (US), Berlin (DE). Vidéo HD, couleur, son, 16:9. 17 min.

38 Jasper JOHNS. *Flag*. 1954–55. Encaustique, huile et collage sur tissu monté sur contreplaqué, trois panneaux. 107,3 × 153,8 cm. Voir : http://www.moma.org/collection/works/78805 [consulté le 12 avril 2021].

39 Voir : WERMKE, Matthias ; LEINKAUF, Mischa. Communiqué de presse. 13 août 2014. ☞ **ANN 147**

corps et l'architecture, posture artistique performative en retrait pour laquelle ils sont reconnus. Leur capacité à identifier des brèches et à les exploiter par l'escalade leur a permis d'atteindre en plein trafic les drapeaux installés au sommet du pont sans se faire remarquer. Retour de flamme inattendu, la réception médiatique de leur performance est, du point de vue américain, tributaire de la surveillance généralisée sous le Patriot Act[40]. Dans un contexte institutionnel tendu, ce récit d'intrusion éclipse le regard sur le patrimoine architectural new-yorkais que les artistes souhaitaient apporter depuis leur point de vue allemand : leur intention originelle s'est perdue dans la traduction. .

Une fois l'engouement médiatique retombé, ils décident d'inscrire leur geste d'intrusion, dépassé et déplacé, pour donner lieu à un montage vidéo de sa réception médiatique lié à la paranoïa et aux interprétations que leur infiltration sur cet édifice colossal a déclenché. L'objet de l'action documentée n'est plus l'action, mais un documentaire sur sa réception derrière lequel la raison d'être de celle-ci est éclipsée.

En voyage en Slovénie à l'été 2018, l'artiste américain Brad DOWNEY découvre que Melania TRUMP, alors Première dame des États-Unis, est né à Rozno, un petit village près de Sevnica. Il y rencontre alors MAXI qui, nous dit-il, est né le même jour et dans le même hôpital qu'elle. Lorsqu'il revient l'été suivant, il propose à MAXI, *folk artist*, de réaliser une sculpture à la tronçonneuse à échelle un et à l'effigie de *Melania* ☞ **ICO 421** dans un peuplier qu'il achète sur un terrain des environs. À mesure du suivi du processus créatif qu'il réalise, l'attention se déplace de la sculpture vers MAXI, pour devenir un portrait de ce personnage singulier et de son rapport au monde. Le caractère anecdotique de son approche du travail de sculpture devient une sorte de conversation symbolique avec la *persona* de Melania TRUMP — avec en arrière-plan tout l'imaginaire liberticide des politiques mené pendant ce temps par son mari Donald TRUMP.

En juillet 2019, DOWNEY publie son documentaire en ligne. Immédiatement, la maladresse du sculpteur est tournée en dérision dans des mèmes. Le portrait sculptural, naïf et grossier, est utilisé par les détracteurs du président des États-Unis pour le tourner en dérision ☞ **ICO 422**. Une seconde phase de documentation s'amorce autour de la réception et de l'appropriation parodique sur le web de son travail réalisé en collaboration avec le sculpteur slovène. Et un an exactement après l'inauguration de cette sorte de monument à Melania TRUMP, la sculpture est incendiée le 4 juillet 2020 par un pyromane anonyme. Compte tenu du contexte politique, DOWNEY avait néanmoins préparé un moulage de celle-ci par anticipation. C'est ainsi qu'il la remplace quelques mois plus tard par une version

40 Voir : http://www.nytimes.com/2014/08/13/arts/design/german-artists-say-they-put-white-flags-on-brooklyn-bridge.html [consulté le 12 avril 2021].

en bronze. Fin 2020, Brad DOWNEY réalise un second volet du documentaire ☞ **ICO 423** en s'attachant cette fois-ci à la réception en ligne de la statue, il mêle des vidéos de YouTubeurs qui exposent leurs théories conspirationnistes aux chaînes d'informations qui relaient l'accueil du « monument » à Melania TRUMP comme une nouvelle attraction touristique, voire un lieu de pèlerinage. La narration a échappé à son créateur qui n'est plus que le témoin de ses développements les plus inattendus — à moins qu'il ne les ait lui-même orchestrés.

DOWNEY comme WERMKE & LEINKAUF tirent leur action vers le documentaire à partir, non pas de son récit propre, mais de sa réception qui est une composante intégrante de cette relecture de l'« événement artistique ». Ce principe avait déjà été expérimenté par TURNER à dessein. Depuis le milieu des années 2000, le collectif anonyme de *guerilla art* tchèque ZTOHOVEN[41] est connu pour ses actions critiques très virulentes envers la corruption politique et les médias de masse. Le 17 juin 2007, ses membres piratent la chaîne télévisuelle nationale ČT2, et retransmettent une explosion nucléaire au milieu du paysage des montagnes de Krkonoše, filmée et diffusée en direct pour la matinale. Leur proposition intitulée *Media Reality* est comme une version actualisée du canular radiophonique « La guerre des mondes » d'Orson WELLES de 1938. Comme pour WELLES, le propos de leur détournement n'est pas de faire peur à la population[42] — le trucage de l'explosion est évident pour les téléspectateurs qui assistant en direct à la scène — mais de mettre en évidence la manipulation médiatique à l'œuvre. Leur plan fonctionne à merveille et en quelques semaines les artistes se retrouvent au cœur d'un dispositif policier et de surveillance colossal en plus d'être incriminés pour terrorisme.

TURNER, qui est alors secrètement membre du groupe, décide de réaliser son projet de fin d'études sur la réception de l'action et le traitement de l'information au sein de l'école de cinéma où il étudie. En 2008, il produit *On Media Reality*[43] ☞ **ICO 424** un documentaire où il va de proche en proche, du collectif en action ou en réunion, aux médias et aux spectateurs incrédules, aux inspecteurs en charge de l'enquête, à la National Gallery qui remet un prix à ZTOHOVEN, au procès pour terrorisme. Il détaille un foisonnement de point de vue en utilisant sa casquette d'étudiant de la FAMU pour pouvoir être à la fois juge et parti.

---

41 Voir : http://www.ztohoven.cz [consulté le 3 mars 2021].

42 Voir : POOLEY, Jefferson ; SOCOLOW, Michael. « Non, "La Guerre des mondes" d'Orson Welles n'a pas paniqué les États-Unis ». In : Slate. [En ligne]. 31 octobre 2013 [consulté le 12 avril 2021]. Disponible sur : http://www.slate.fr/story/79512/guerre-mondes-welles-panique

43 Vladimír TURNER. *On Media Reality*. 2008. Vidéo DV, couleur, son, sous-titres, 4:3. 44 min 20 s. Voir : http://sgnlr.com/works/on-screen/on-media-reality-2008-prague/ [consulté le 12 avril 2021].

Perméabilités de la ville à l'édition

Si l'édition peut être le moyen d'organiser un récit cohérent à partir de la matière organique et foisonnante d'une documentation quotidienne, la forme même de la publication peut impulser un rapport renouvelé à l'espace.

Le 3 mars 2010, les artistes THE WA et Ari SARIANNIDIS, inaugurent la *U-Gallery*[44], un espace souterrain niché dans le U-Bahn de Berlin qu'ils ont transformé en simulacre d'espace d'exposition. L'espace est accessible en dehors des heures de trafic métropolitain, de 00 h 57 à 4 h 08 et sur rendez-vous, accompagné par les artistes. Au milieu de la pièce, seul trône un livre d'or avec un stylo ☞ **ICO 425** sur un socle blanc. La galerie reste ouverte à la discrétion des visiteurs les plus audacieux « pendant trois mois jusqu'à ce qu'elle soit découverte et condamnée par les autorités[45] ». L'enjeu de cette intervention se concentre autour de la visite de la galerie clandestine. À l'instar des *writers* qui vont aller poser leur signature aux confins du réseau de tunnels de métro, il s'agit de déplacer l'acte le plus anodin issu des habitudes des lieux d'art pour en faire un enjeu éditorial en soi. Le livre d'or est rempli à mesure du passage des uns et des autres ; il vient désormais concentrer l'essence de l'œuvre en produisant un récit fragmentaire collectif où le témoignage d'une expérience individuelle vécue vient remplacer l'exercice d'admiration ou de détestation à l'œuvre dans cette typologie de lieu et d'espace. La seule finalité de la U-Gallery demeure celle de pousser chaque visiteur, mû par la curiosité et le désir de voir par lui-même, à sortir de ses routines de perception et d'écriture.

On retrouve cette articulation entre espace et édition dans l'« archi-librairie[46] » conçue par le suédois ADAMS au début des années 2000. Après avoir arpenté Stockholm, l'artiste identifie et cartographie neuf pièces : des espaces, cavités et interstices nichés dans la ville et protégés par des grilles dont il remplace les cadenas. Il fabrique pour chaque clé un livre creux à partir d'un ouvrage au titre évocateur qu'il dissémine dans la bibliothèque publique Gunnar Asplund de Stockholm en les insérant entre les livres déjà présents dans les rayonnages accessibles au public. Chaque livre renferme ainsi une clé associée à une notice et une carte ☞ **ICO 426**.

> La personne qui trouve par hasard un de ces livres est libre d'emprunter la clé qui donne accès à un espace souterrain, camouflé dans la ville environnante,

---

44 Voir : http://www.the-wabsite.com/works/u-gallery/menu:year [consulté le 20 mars 2020].

45 *Ibid*.

46 Le terme « archilibrary » est utilisé pour décrire son travail. In : BARENTHIN LINDBLAD, Tobias (éd.) ; SJOSTRAND, Torkel (éd.). *Overground 2: 8 Scandinavian Graffiti Masters*. Årsta : Dokument Press, 2006, p. 14.

> tout comme la clé dans son petit espace à l'intérieur du livre, camouflé dans la bibliothèque publique. Neuf clés, neuf pièces. Une personne peut visiter la pièce ou simplement porter la clé sur elle avec un sentiment d'invincibilité secrète : Je possède ce refuge. Les clés conçoivent des rêveries.[47]

De son expérience du graffiti de la fin des années 1980 au début des années 2000, ADAMS a conservé un sens aiguë de la culture *do it yourself* et un rapport exigeant à l'auto-édition spécifique à ce champ puisqu'elle « permet d'accéder à des choses qui ont été faites en secret ou qu'on ne pourrait pas voir autrement[48] ». Le caractère transitoire des formes qui existent dans la ville est aussi le moteur de sa créativité :

> Ce qui est le plus inspirant quand on fait des choses à l'extérieur, c'est qu'on n'a aucun contrôle. Une chose peut rester là pendant plusieurs années, disparaître au bout de quinze minutes ou se transformer en quelque chose de complètement différent. Je pense que c'est une bonne chose que les choses puissent disparaître, parce que cela signifie que vous devez vous renouveler sans cesse.[49]

Le principe de son répertoire d'espaces publics-privatisés en accès confidentiel est dévoilé en 2006 dans l'édition *Holes, huts and hidings*[50] qu'il publie chez A5 Press[51], sa propre maison d'édition ☞ **ICO 427**. Comme la plupart des formes éditoriales qu'il a

---

47 « *The person who happens to find one of these books by chance is free to borrow the key that grants entrance to an underground space, camouflaged in the surrounding city, much like the key in its little space inside the book, camouflaged in the public library. Nine keys, nine rooms. A person can visit the room or just carry around the key with a feeling of secret invincibility: I have this haven. The keys conceive reveries.* » CORNELL, Peter. « Asylum », p. 2. In : ADAMS. *Holes, huts and hidings*. Stockholm : A5 Press, 2006.

48 « *Is there anything at all you like about graffiti magazines? "Of course there are good things too. You get access to things that have been done in secret or can't be seen any other way. Train painting culture, for instance, since you hardly ever see moving train pieces in Sweden. But for me, looking at graffiti in a magazine is a clearly subordinate experience."* » [Y a-t-il quelque chose que vous aimez dans les magazines de graffiti ? «Bien sûr, il y a aussi de bonnes choses. On a accès à des choses qui ont été faites en secret ou qui ne peuvent être vues d'aucune autre manière. La culture de la peinture de train, par exemple, car on ne voit presque jamais de pièces de train en mouvement en Suède. Mais pour moi, regarder un graffiti dans un magazine est une expérience clairement subordonnée.]. ADAMS. In : BARENTHIN LINDBLAD, Tobias (éd.) ; SJOSTRAND, Torkel (éd.). *Overground 2: 8 Scandinavian Graffiti Masters*. Årsta : Dokument Press, 2006, p. 15.

49 « "*What is most inspiring about doing things out-of-doors is that you really have no control. Stuff can stay there for several years, disappear after fifteen minutes, or develop into something completely different. I think it's good that things can vanish, because it means you have to keep renewing yourself.*" » ADAMS. In : *Ibid*.

50 ADAMS. *Holes, huts and hidings*. Stockholm : A5 Press, 2006.

51 Voir : http://www.a5press.net/ [consulté le 3 mars 2021].

pu produire[52], le façonnage de celle-ci est achevé à la main. Elle ressemble à une pile de plaques de carton un peu plus grande qu'un format A4 et se révèle être un livre creux : une *clandestine box* (comme l'indique le papillon à l'intérieur) qui renferme les secrets de ses diverses actions autour des cachettes et autres accès dérobés dans la ville. On l'ouvre avec un astucieux système de glissière qui révèle à l'intérieur une pile de documents ☞ **ICO 428** :

– Deux papillons au format A7 imprimés en recto : l'un précisant le mode d'ouverture de la boîte, l'autre les tenants et aboutissants des actions présentées.

– « Asylum[53] » de Peter CORNELL, un texte au format A4 imprimé au recto et agrafé sur une plaquette de carton qui met en relation la démarche d'ADAMS avec les questions de droit à la ville ou de réclusion abordée par des penseurs ou des écrivains qui entrelace descriptions, analyses et citations : Italo CALVINO, Henri LEFEBVRE, Guy Ernest DEBORD, Gaston BACHELARD, Henri David THOREAU, Andrei SINJAVSKIJ, Robert BRESSON, Gertrude STEIN, Anne FRANK, Giorgio AGAMBEN, Victor HUGO.

– Trois séries de feuilles de papier journal grand format imprimées au recto et pliées trois fois reproduisant des images de diverses actions furtives réalisées en 2006 : *Slussen*[54] [passage] ; *Stockholm Vatten*[55] [l'eau de Stockholm] ; *Taking Place – Owning Space*[56] [prendre place – s'approprier l'espace] ☞ **ICO 429–431**.

---

52 Voir : ADAMS (dir.) ; CASTLEMAN, Craig ; BERG, Andreas ; AUSTIN, Joe ; *et al. King Size. A project about Tags, DIY-Craft & Subcultural Globalization*. Stockholm : A5 Press, 2004, 308 p.

53 Voir : http://www.a5press.net/pdf/ASYLUM.pdf [consulté le 20 mars 2020].

54 « *Sluss is the Swedish word for passage. Slussen is a place in Stockholm where the city gathers, a traffic hub where north meets with south. In this location, you can discover a small clandestine but squatted on the sidewalk. Inside you find a hatch in the floor that opens to a tunnel network that takes you down and around. This project is also called Slussen, it gives passage between the below and above.* » [*Sluss* est le mot suédois pour le passage. *Slussen* est un endroit de Stockholm où la ville se rassemble, un nœud de circulation où le nord rencontre le sud. À cet endroit, vous pouvez découvrir un petit clandestin mais squatté sur le trottoir. À l'intérieur, vous trouvez une trappe dans le sol qui donne accès à un réseau de tunnels qui vous emmène en bas et autour. Ce projet est aussi appelé *Slussen*, il donne le passage entre le bas et le haut.] In : ADAMS. *Holes, huts and hidings*. *Op. cit*.

55 « *Stockholm is often referred to as Venice of the North, water frames the commercial image of the city. Stockholm Vatten is the municipal company that manages the sewage and drainage in town, pipes and caves hide beneath the surface. A collapsible boat allows you to reach and to paddle these paths.* » [Stockholm est souvent appelée la Venise du Nord, l'eau encadrant l'image commerciale de la ville. *Stockholm Vatten* est la société municipale qui gère les égouts et le drainage de la ville, des tuyaux et des grottes se cachent sous la surface. Un bateau pliable permet d'atteindre et de parcourir ces chemins.] In : ADAMS. *Holes, huts and hidings*. *Op. cit*.

56 « *Taking place — owning space. The Stockholm Public Library holds around 500,000 books. Nine of these books are hollow, they each hold a key and a map indicating its lock. They are part of a loaning*

La boîte se trouve avoir un double fond, fonctionnant sur un principe de glissière, qui permet de retrouver une carte touristique détournée et perforée, figurant l'emplacement des neuf pièces de l'action *Taking Place – Owning Space*. Sur le fond de celle-ci, les neuf clés sérigraphiées ☞ **ICO 432**.

Le 20 février 2007, une séquence de l'émission *Den 11. Time*[57] de la chaîne danoise DR2 est consacrée à une découverte surprenante ☞ **ICO 433** : « L'inspecteur en chef de la DSB, Per BUUR, est notre invité et nous parle d'une mystérieuse pièce secrète qu'il a découverte sous la gare centrale ». L'inspecteur accompagne l'équipe de télévision sur le chantier où il a découvert les vestiges de la cachette construite par ADAMS en collaboration avec ITSO — celle dans laquelle les documentaristes Nis Boye MØLLER RASMUSSEN et Andreas JOHNSEN les rencontrent en 2005 dans le cadre de son documentaire *Inside Outside*[58] ☞ **ICO 434**. Le reportage est entrecoupé de photographies de la pièce en l'état au moment où il la découvre ; l'inspecteur précise que tous les éléments photographiés avaient disparu dans la nuit suivant sa découverte. Il décrit avec passion les infrastructures ferroviaires, analyse les efforts nécessaires pour l'infiltrer et parvenir à y implanter ce type de construction. Il en déduit que les deux artistes qui ont investi la cavité partagent forcément le même intérêt, comme en témoignent les aménagements et traces qu'ils avaient laissé derrière eux. Le présentateur suscite l'émotion chez Per BUUR en déployant sous ses yeux ébahis un exemplaire de l'édition *Holes, huts and hidings* : il révèle à quel point les intuitions de l'inspecteur en fin de carrière sont justes.

L'édition donne lieu à une seconde émission diffusée le 16 mai 2007[59] ☞ **ICO 435**. Cette fois-ci, le reportage porte sur l'archi-librairie figurée dans le double fond, qui, on peut le deviner, a peut-être à son tour mis du temps à être découvert par l'équipe de l'émission[60]. Un membre de l'équipe et l'actrice suédoise Melinda KINNAMAN partent à la recherche de la cabane reproduite sur une page de journal à la station Slussen. Après quelques recherches, ils finissent par la trouver installée en greffon

---

system which provides access to landscapes beyond the spectacle, free of charge and accessible to the public. A public service for public space. » [*Prendre place - s'approprier l'espace*. La bibliothèque publique de Stockholm possède environ 500 000 livres. Neuf de ces livres sont creux, ils contiennent chacun une clé et une carte indiquant son emplacement. Ils font partie d'un système de prêt qui donne accès à des paysages au-delà du spectacle, gratuits et accessibles au public. Un service public pour l'espace public.] In : ADAMS. *Holes, huts and hidings*. *Op. cit*.

57 BERTELSEN, Mikael (dir.). Saison 1. Épisode 8. *Den 11. Time*. Danemark : DR2, 20 février 2007.

58 JOHNSEN, Andreas (réal.). ; MØLLER RASMUSSEN, Nis Boye (réal.). *Inside Outside*. Danemark : Rosforth, 2005, 57 min.

59 BERTELSEN, Mikael (dir.). Saison 1. Épisode 39. *Den 11. Time*. Danemark : DR2, 16 mai 2007.

60 L'édition n'étant pas documentée en détail avant de devenir un objet de collection après qu'elle eut été épuisée, il m'a fallu moi aussi plusieures années avant de découvrir l'existence du double fond.

sur l'architecture, parviennent à ouvrir le système de loquet puis s'engouffrent dans la cabane. Leur cheminement éclaire les diverses perspectives que documente l'édition : des judas bricolés qui permettent d'observer la vie urbaine ; un lit pliable ; une trappe qui leur permet d'accéder directement aux souterrains du réseau métropolitain. La diffusion télévisuelle de l'édition finit par mettre la puce à l'oreille aux amateurs de chasse aux trésor. En 2011[61], découvrant au bout de quelques années les livres creux de ADAMS ☞ **ICO 436**, le YouTubeur PTRISJA rencontre le bibliothécaire Patrik SCHYLSTRÖM qui travaille à la bibliothèque de Stockholm. Un débat s'en suit avec ses collègues sur la légitimité à conserver ou exclure une telle démarche au sein d'une bibliothèque publique. Pour SCHYLSTRÖM, il s'agit d'une extension de la mission de service public fondamentale pour la démocratie relative à ces lieux culturels en garantissant à tout un chacun un même accès au savoir : « La raison de l'existence des bibliothèques est que chaque être humain a le même droit d'obtenir des informations sur la société afin de pouvoir l'influencer.[62] » La proposition d'ADAMS fait s'aligner les droits culturels avec le « droit à la ville » : la clé de l'émancipation réside dans la question de la possibilité octroyée à chacun d'y accéder[63].

L'idée d'archi-librairie correspond à une bibliothèque dans laquelle des ouvrages clés — indexés et ouverts à des espaces au sein de la société — viennent mettre en évidence le lien viscéral entre intervention et édition. Elle pointe en creux la manière dont ce lien peut informer notre rapport à la ville, de l'espace de la publication à la publication dans l'espace.

---

61 Voir : http://www.youtube.com/watch?v=lm6v0ESYAP0 [consulté le 9 avril 2021].

62 « *The reason for the existence of libraries is so every human has the same right to gain information about society so one can influence society.* » SCHYLSTRÖM, Patrik. In : *Ibidem*.

63 C'est la thèse défendue par le philosophe Jacques RANCIÈRE dans son ouvrage *Le Spectateur émancipé*. La distance à l'œuvre est problématique parce que le fait de la signifier vient créer une séparation et détermine la condition du spectateur. L'émancipation de celui-ci passe par la redéfinition du cadre qui assigne son activité de récepteur à une posture de passivité : « Mais ne pourrait-on pas inverser les termes du problème en demandant si ce n'est pas justement la volonté de supprimer la distance qui crée la distance ? [...] Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l'action ? Ces oppositions — regarder/savoir, apparence/réalité, activité/passivité — sont tout autre chose que des oppositions logiques entre termes bien définis. Elles définissent proprement un partage du sensible, une distribution *a priori* des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions. [...] C'est pourquoi l'on peut changer la valeur des termes, transformer le "bon" terme en mauvais et réciproquement sans changer le fonctionnement de l'opposition elle-même. [...] L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. ». In : RANCIÈRE Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2008, p. 18-19.

En 2010, je propose au directeur Jean-Jacques LEROUX et au chargé de développement culturel Richard GUILBERT du Phakt – centre culturel Colombier à Rennes de concevoir une proposition artistique collaborative hors les murs, à laquelle des artistes sont invités par courriel à contribuer. Celle-ci se développe au long cours sur la durée de la saison 2010–2011[64]. Le Colombier est un quartier construit dans les années 1970 qui présente la particularité d'articuler autour d'un ensemble de dalles et de niveaux des fonctions polarisées : logistique, commerce, services publics ou culturels, habitats. On y accède en voiture par des parkings souterrains et des sous-sols ; on y circule à pied, par des escaliers, des ascenseurs, des coursives. On surnomme le quartier de « château fort » ☞ **ICO 437** en raison des multiples tours et du réseau labyrinthique cloisonné qui le constituent ; l'accès à chaque zone d'usage étant délimitée par des portes à serrure sécurisée ou à code. La surface de ces portes est investie de manière récurrente par des graffitis anonymes qui manifestent silencieusement les tensions que l'architecture produit. Les portes du Colombier sont comme des membranes entre le privé et le public, qui enregistrent les frictions entre espaces permis et interdits, occupés malgré tout.

Une porte métallique close photographiée place du Colombier ☞ **ICO 438** fait office de matrice pour une affiche en trompe-l'œil photographique imprimée au traceur noir de dimension 90 × 200 cm ☞ **ICO 439**. Cette porte est pensée comme une interface entre les paroles des artistes et l'espace public : tirée en dix-neuf exemplaires, elle est expédiée, roulée, à chacun des artistes contactés. Une fois personnalisée, chacune des affiche est retournée par les artistes — de Chine, d'Espagne, des États-Unis, de Belgique, de Suède, d'Allemagne, d'Italie et de France — au Phakt pour être collée dans les ruelles du quartier Colombier ☞ **ICO 440–441**.

Amorcée en 2010, *Porte-parole* est une proposition collaborative à mi-chemin entre l'art postal et l'art urbain qui recourt à un multiple ouvert à l'interprétation — support amovible propice à remettre en question l'universalité de la parole quotidienne qui s'exprime sur la porte de derrière. Chaque affiche collée en situation devient trompe-l'oeil et se fond dans le décor pour ne laisser percevoir que l'intervention de l'artiste. Seul l'observateur attentif est susceptible de faire le lien entre espaces d'expressions similaires et propositions singulières, pour apprécier dans son ensemble cette collection éphémère d'œuvres originales, circonscrite au territoire du Colombier.

---

64 Elle s'inscrit en miroir de la préparation de l'exposition en duo avec David RENAULT « Outsiders » en novembre 2010 dans l'espace d'exposition du Phakt – centre culturel Colombier à Rennes.

Les propositions émises par les artistes invités[65] interrogent ainsi sur le mode de l'économie de moyens, la possibilité de faire oeuvre à distance avec des outils rudimentaires, dans un rapport étroit et pertinent au contexte urbain, en investissant la dimension ubiquitaire latente qu'autorisent les formes artistiques graphiques. La porte devient le support privilégié d'un foisonnement de registres et de signes : tag calligraphique ou sonore ; affichage poétique ; message pirate ou politique ; dazibao graffitique entre usagers ou entre punks et libertaires ; expressions vernaculaires, enfantines, ou pornographiques. Certaines des contributions interrogent la légitimité de l'artiste à prendre la parole ; le transport du support comme condition de création, le processus collaboratif, la dimension factice du collage, la matérialité de l'affiche ou de la porte ; enfin, d'autres questionnent la fonction qui se cache derrière la signalétique officielle.

« I'm not a real artist » [je ne suis pas un vrai artiste] déclare l'espagnol SPY par le biais d'une affiche collée sur le trompe-l'œil de porte. Étrange posture que celle de l'artiste qui se défend d'en être, d'autant que le support qui colporte sa parole n'est pas elle-même une vraie porte. La formule de SPY peut être interprétée comme une hypothèse selon laquelle abandonner derrière lui son œuvre sans la signer dans un lieu non consacré à l'art mettrait en crise le statut de l'auteur : la non-signature soustrairait l'œuvre à sa reconnaissance en tant qu'œuvre originale. Alors que le trompe-l'œil disparait dans le décor, l'œuvre, désormais un signe parmi d'autres, ne saurait être reconnue en tant que telle, de valeur égale aux autres signes anonymes présents dans l'environnement urbain. L'idée que la signature identifie l'intentionnalité, et donc l'artiste en tant qu'auteur, renvoie à celle de l'action anonyme comme une forme d'imposture : un refus d'assumer son auctorialité sur la place publique. C'est peut-être à cet endroit qu'il faut comprendre sa formule, les artistes urbains « ne sont pas de vrais artistes » en raison de leur indiscipline. Une grande partie d'entre eux se plaisent à disparaître derrière leurs actions et à les voir rejoindre un statut non artistique pour favoriser leur réception comme composante intégrante du monde réel — plutôt que de les voir rejoindre le monde de l'art. Le trompe-l'œil, comme l'œuvre urbaine non signée, laisse le passant dans l'expectative autant qu'il lui laisse la responsabilité et la jouissance de décider de ce qui est du vrai ou du faux. Si chaque contribution à cette proposition graphique participative ne peut se soustraire à une interprétation de sa plasticité et de son sens propre, elle peut néanmoins trouver un écho contextuel dans sa manière d'être adressée aux habitants malgré la méconnaissance relative du contexte par les artistes invités et

65 AKAY, Justin DELAREUX, Brad DOWNEY, ELTONO, John FEKNER, Jeroen JONGELEEN et son fils, SPY, EASTERIC, Richard LOUVET, OBÊTRE, OX, MARDINOIR, Blaise PARMENTIER, PAROLE, Patrice POCH, David RENAULT, SAM 3, THE WA, Philémon VANORLÉ. Voir : TREMBLIN, Mathieu (dir) ; *et al*. *Porte-parole*. Rennes : Phakt – centre culturel Colombier ; Rennes : Lendroit éditions ; Årsta : Dokument Press, 2013, 24 p.

leur non-expérience du territoire ; le trompe-l'oeil est un contexte en soi dans lequel l'œuvre est « embarquée » comme on parle de contenu embarqué sur le web.

Porte-parole est une œuvre multiple et un outil de transport et de curation. La surface de l'affiche déplace l'intervention réalisée par l'artiste de son domicile jusqu'aux murs du Colombier. Et le collage répété de la même affiche agit comme une persistance rétinienne dans le quartier qui permet de l'identifier en tant qu'élément programmatique : la porte rencontrée plusieurs fois provoque un effet de déjà-vu qui participe à révéler la supercherie[66]. De porte en porte, un fil conducteur apparait et dessine un espace curatorial morcelé dans les méandres du quartier. Les signes sur les portes en trompe-l'œil ne sont plus des signes arbitraires, mais des signes rapportés dont le support, toujours identique, documente et informe l'existence. La porte en trompe-l'œil offre une relecture située de l'espace urbain saturé de signes sans recourir à aucun appareil de médiation, de légendage ou de signalétique.

De support d'intervention, elle devient action en situation par procuration. La documentation et l'édition qui en découlent viennent parachever le déplacement. Les affiches sont imprimées en noir par souci d'esthétique et d'économie — la porte originelle est bleue, le passage en noir et blanc neutralise le support. En conséquence, la forme de l'édition est conçue pour se poser en espace d'exposition[67] qui rejoue ses attributs graphiques ☞ **ICO 442**. Celle-ci vient rassembler rétrospectivement dans le chemin de fer les œuvres qui ont été dispersées dans le temps et l'espace de l'expérience de correspondance, de collage et d'arpentage. Elle rejoue aussi la propension de l'artiste urbain à faire exister son travail de manière ubiquitaire, tel qu'il le disperse au cours de ses voyages, tandis qu'elle met en perspective la propension de ce travail à circuler *via* l'image, au-delà de l'espace-temps où ce dernier a été réalisé, à mesure de sa documentation et de son partage par les amateurs.

---

66 Sur la page Facebook du blog *Expositions temporaires : Street Art & graffs à Rennes*, @RÉREX commente la publication le 9 avril 2011 de la porte de THE WA : « Par contre le truc qui m'a fait bugger, c'est les fausses portes [...] parce que pendant 2 semaines je suis passé tous les jours devant l'une d'elles sans me rendre compte que c'était une affiche [...]. Il a fallu que je touche les gonds pour me rendre compte que c'était du papier ». STICK accompagne d'un commentaire la documentation de quatre portes qu'il partage sur son blog : « ces photos ont déjà été publiées [...]. Mais avez-vous remarqué que ces portes en métal sont fausses ? En effet, un lecteur m'a alerté sur ce détail. Je me suis alors précipité pour vérifier, car je n'avais rien remarqué sur le moment. Après vérification il s'avère que ce sont bien des collages, leur réalisme, dû à une excellente qualité d'impression, est bluffant. J'en ai compté quatre tous visibles au Colombier. » Voir : http://expotempo.blogspot.com/2011/01/fausses-portes.html ; http://expotempo.blogspot.com/2011/03/une-nouvelle-porte.html [consultés le 11 avril 2021].

67 Voir : DUPEYRAT, Jérôme. « L'édition comme pratique d'exposition alternative ». In : Valérie KOBI, Valérie (dir.) ; SCHMUTZ, Thomas (dir.) ; *et al. Les Lieux d'exposition et leurs publics. Ausstellungsorte und ihr Publikum*. Berne : Peter Lang, 2013, p.163-186.

Porte-parole parvient à réaliser une figure impossible : l'exposition d'œuvres urbaines originales et contextuelles d'artistes internationaux tout en conservant la spontanéité des conditions de réalisation — anonymes et situées — et de découverte — involontaires et quotidiennes — qui est au cœur des enjeux de l'art public indépendant, dont l'archive éditoriale vient reconstruire le récit d'expérience. Ce faisant, le format de *Porte-parole* esquisse des pistes pour une inscription de l'art urbain dans des programmations qui parviendrait à se soustraire à la dimension événementielle ou spectaculaire ; à déjouer la « disneylandisation[68] » de l'espace urbain par la culture, dont l'art urbain semble souvent constituer le nouvel outil.

Le 19 mai 2009, la proposition *UFF*[69] de Vladimír TURNER ☞ **ICO 443** fonctionne sur le même principe tout en intégrant une dimension technologique à ce lien établi entre l'intervention située et la publication entendue comme manière de la rendre publique. *UFF* consiste en la réalisation de dix-huit interventions urbaines sur une même journée pendant lesquelles le groupe qui accompagne TURNER est monitoré *via* un traçage GPS des téléphones portables — pareil à celui que pourrait utiliser la police[70]. Les signaux sont indexés en temps réel *via* un site web lui-même relayé par affichage d'une cartographie dans les rues qui confère à l'ensemble une allure de jeu[71] mélangeant attitude, dérive et ***geocatching**** :

> « L'artiste (post-)graffiti contemporain est un *Homo Ludens* 24 heures sur 24 », a écrit l'historienne de l'art Tineke REIJNDERS. « Ne prévoyant pas de faire tomber les pouvoirs en place et à peine intéressé par un activisme politique pur et dur,

---

68 Le critique et historien de l'art Tristan TRÉMEAU établit un rapprochement entre la manière dont certaines manifestations d'art contemporain transforment l'espace public en espace de divertissement et « l'esthétique de Disney qui fit construire des villes d'habitation sur le modèle de ses parcs à thèmes ». Il pointe les effets délétères de cette kitschification des espaces publics : « La célébration de la communauté passe désormais par le biais de la célébration spectaculaire de ce qui serait commun à l'ensemble des sujets — la consommation de marchandises et de signes industriels destinés à la masse — et de ce qui constituerait leurs communes aspirations esthétiques — s'identifier à des entités optimistes rose bonbon, se projeter dans des images et des situations féériques, être émerveillé et stimulé par des dispositifs dynamogènes et vertigineux —, le tout médiatisé par des procédures de manipulation technologique et de transformation illusionniste des espaces de vie. Il en découle une sorte de Disneylandisation des espaces publics et de l'art, synonyme d'un simulacre de métabolisation bienveillante, optimiste et festive des sentiments et conditions de vie indésirables. » TRÉMEAU, Tristan. « La kitschification des espaces publics. Au sujet de la désignation de l'équipe de Didier Fusillier pour la gestion des quais de Seine à Paris ». In : *Blog de Tristan Trémeau*. [En ligne]. 8 novembre 2011 [consulté le 5 avril 2021] . Disponible : http://tristantremeau.blogspot.com/2011/11/la-kitschification-des-espaces-publics.html.

69 Voir : http://sgnlr.com/works/outside/uff-2009-prague/ [consulté le 5 avril 2021].

70 En tant qu'ancien membre du groupe d'activistes tchèque ZTOHOVEN, l'artiste a pu constater l'usage de cette technologie de surveillance par la police chargée d'enquêter sur leurs activités.

71 *UFF* est sélectionné en 2010 par le jury de la compétition amicale du festival slovène Memefest auquel participe le curateur et blogueur Alain BIEBER.

il s'engage dans un jeu artistique, complexe et de haut niveau dans l'arène urbaine. Il est un performeur solitaire ».[72]

L'équipe est accoutrée de vêtements griffés de l'identité visuelle de *UFF* lorsqu'elle intervient dans l'espace urbain ; de cette manière, elle endosse une identité fictive d'opératrice urbaine qui lui octroie un passe-droit symbolique. Le vêtement de travail renvoie les passants à une entreprise assermentée tout en rendant les actions identifiables dans l'environnement physique de leur réalisation. Mais celles-ci sont aussi lisibles dans l'espace numérique. Le jeu de l'autosurveillance permet en effet à l'audience de participer au jeu en pistant les auteurs tandis que la plateforme web organise et éditorialise en temps réel l'ensemble des interventions urbaines essaimées.

Cette expérimentation dessine deux angles d'approche supplémentaires sur la question de la documentation et de la publication comme des moyens pour accompagner et encourager un passage à l'acte. D'une part, la fiction produit à l'instar de *UFF* une forme de mise en récit qui vient structurer et rendre lisible le processus créatif dans la ville à la manière d'une forme éditoriale. D'autre part, les technologies de télécommunication (téléphonie, site web, réseau social) facilitent une interaction à distance parce qu'elles permettent un contact entre l'audience et l'artiste sans intermédiaire, tout en lui permettant de maintenir le relatif anonymat qui garantit sa liberté d'action dans l'espace urbain.

72 « *"The contemporary (post-) graffiti artist is a 24/7 Homo Ludens", wrote art historian Tineke REIJNDERS. "Not planning to bring down the ruling powers and hardly interested in unadulterated political activism, he engages in his artistic play. High and challenging, in the urban arena. He is a solo performer."* » BIEBER, Alain. In : http://www.memefest.org/en/gallery/works2010-11/408/ [consulté le 10 avril 2021].

La fiction au service de l'action

Dans une tribune[73] publiée en 2016 dans le journal *Libération*, l'historien de l'art Paul ARDENNE s'interroge la prégnance des industries culturelles sur la compréhension et la visibilité de l'art. Il prend à partie les mécaniques de spectacularisation de la culture. Selon lui, ces mécaniques s'opposent aux temporalités spécifiques de création et de réception des œuvres d'art, là où, présentées dans le cadre d'événements culturels, celles-ci ont tendance à être nivelées ou instrumentalisées dans leur compréhension.

> Il y a en l'occurrence le grand bazar d'abord, faisant mode, contre la création authentique, jamais assez valorisée. Création authentique, qu'est-ce à dire ? L'art fondé sur l'expérience artistique non racoleuse. L'art qui se fait dans son coin sans souci de publicité complaisante, dans les plis deleuziens de nos sociétés en vérité moins lisses que jamais, en dépit des apparences. [...] L'art où on ne l'attend pas ? Il existe bel et bien, mais en sourdine. De qui parle-t-on ? De solitaires qui agissent en clandestins de la culture, soit qu'on ne donne pas assez d'écho à leur travail [...], de collectifs qui balayent les campagnes françaises ou internationales [...] en y apportant, qui le jeu plastique, qui une création critique d'essence politique tournée contre la domestication des esprits.[74]

La question soulevée par ARDENNE est celle de l'expérience du temps réel, quotidien, qui se trouve être incompatible avec le temps spectaculaire — bien que phagocyté par lui. Cette analyse rejoint celle de Tristan TRÉMEAU : de la « kitschification » de la ville par l'art contemporain[75] au « pastoralisme » pour l'art urbain[76], il s'agit d'identifier quelles stratégies d'existence autres peuvent s'accommoder d'une politique de ville et d'une politique culturelle.

---

73 ARDENNE, Paul. « Nous vivons à l'ère de l'industrie culturelle, qui vise l'opinion de masse consensuelle ». In : *Libération*. [En ligne].14 septembre 2016 [consulté le 26 juin 2020]. Disponible sur : http://www.liberation.fr/evenements-libe/2016/09/14/nous-vivons-a-l-ere-de-l-industrie-culturelle-qui-vise-l-opinion-de-masse-consensuelle_1494718.

74 *Ibid*.

75 TRÉMEAU, Tristan. « La kitschification des espaces publics. Au sujet de la désignation de l'équipe de Didier Fusillier pour la gestion des quais de Seine à Paris ». *Op. cit*. *Supra*, p. 383.

76 TRÉMEAU, Tristan. « Pastoralisme 2.0 ». In : *L'art même. Chronique des arts plastiques de la Fédération Wallonie-Bruxelles*. 2 / 2017, nº 72, p. 46–48. *Supra*, p. 181.

L'« entreprise-artiste[77] » à laquelle la chercheuse en arts Isabelle DE MAISON ROUGE a consacré sa thèse[78] est une figure investie de manière récurrente par le champ de l'art au cours du XXe siècle : musée avec le *Département des Aigles* de Marcel BROODTHAERS de 1968 à 1972 ; agence de relations publiques *Les ready-mades appartiennent à tout le monde*® de Philippe THOMAS de 1987 à 1994 derrière laquelle l'auteur s'éclipse ; entreprise d'énergie artistique avec la reprise de *Ouest Lumière* par Yann TOMA depuis 1991 ; *etc*.

La structure fictive suscite un intérêt chez les artistes urbains pour son appareillage en tant que tel — identité visuelle, administrative, hiérarchique ou fiscale — mais aussi parce qu'elle met en abyme et déplace les logiques inhérentes au fonctionnement des *crew* de *writers* — identité d'emprunt, mutualisation des moyens, réseau d'affects. Au-delà de leur dimension plastique, les artistes urbains recourent à des structures fictives dans une perspective d'entrisme pour tenter de répondre pragmatiquement à plusieurs nécessités. En effet, le panneau d'affichage libre, le mur autorisé, le *graffpark*, ou même le principe du M.U.R[79] (association Modulable, Urbain, Réactif) reconduit dans plusieurs villes constituent le reflet d'une pensée des pratiques urbaines à rebours de leur réalité effective. Cette pensée prend pour point de départ l'idée qu'il faudrait pallier à la situation par un surcroît d'espace d'expression, alors que cette considération trahit une conception fonctionnaliste de la ville où les formes d'appropriation de l'espace urbain sont inexorablement renvoyées à des débordements et des pertes de contrôle : défiance, incivilité, voire délinquance. Il s'agit dès lors de parvenir, au travers de cette forme de structuration informelle, à se soustraire de la précarité inhérente à l'exercice de la créativité dans la ville, ce sans l'aval d'aucune institution. Mais aussi, d'être prescriptif en expérimentant sur le terrain d'autres configurations que celles déjà en place, face à une frilosité ou à une faillite des dispositifs mis en œuvre dans le cadre de politiques publiques sur les questions du graffiti et de l'intervention urbaine.

---

77 L'« entreprise-artiste » est un concept développé par l'équipe de recherches Art&Flux depuis 2006. Il s'agit d'une posture artistique et critique dans laquelle l'artiste simule des processus ou des formes qui empruntent leur modèle à l'entreprise. Parfois élaborée sur le mode de la fiction, l'« entreprise-artiste » sert des dynamiques de créativité et de partage et à pour objet de transcender les rapports économiques ou financiers.

78 Voir : DE MAISON ROUGE, Isabelle. « L'entreprise-artiste : du déplacement de la question de l'économie dans l'art vers la problématique de l'économie de l'art ». Thèse de doctorat en art et histoire de l'art sous la direction de Yann TOMA, Université Panthéon-Sorbonne-Paris I, 26 novembre 2015, 523 p.

79 « Fondée en mars 2003 le M.U.R est une association engagée dans la promotion de l'art urbain. Au coeur du 11e arrondissement parisien, le M.U.R. a mis en place le Mur Oberkampf qui emprunte à l'affichage publicitaire sa périodicité : 24 œuvres se succèdent par an. Deux fois par mois, une nouvelle création recouvre la précédente. » In : http://www.lemur.fr [consulté le 01 avril 2019].

En 2010, l'artiste tchèque EPOS 257 accepte de prendre part sous un nom d'emprunt à une exposition d'art urbain organisée et présentée au sein du pavillon tchèque de l'Exposition universelle qui se déroule à Shangaï. Pavel STEHLIK, commissaire général du pavillon tchèque, souhaite présenter une sélection d'artistes du champ de l'art urbain pour accompagner son propos thématique autour des « fruits de la civilisation[80] ». L'exposition est articulée autour d'une reproduction du Vieux Prague et intègre des éléments contribuant à en faire une « expérience fictionnelle et magique de la ville[81] ». Pour la plupart des acteurs du champ de l'art, participer à cette programmation revient avoir un comportement de « vendu[82] », c'est-à-dire de se porter caution de la politique problématique d'un gouvernement corrompu dont le montage financier du pavillon atteste. L'artiste se saisit de ce contexte politique pour le tourner à l'avantage de sa communauté en répondant à cette étiquette de « vendu » par une proposition commerciale : un distributeur automatique de bombes de peinture de la marque fictionnelle *Graffomat*, donnant son titre à l'œuvre-outil ☞ **ICO 444**.

Outre les interventions urbaines qu'il réalise à titre personnel et les actions activistes qu'il met en œuvre au sein du collectif ZTOHOVEN, EPOS 257 a développé depuis le milieu des années 2000 une activité entrepreneuriale de vente de peinture aérosol[83]. Grâce aux vingt mille euros de budget de production qu'il reçoit pour concevoir une proposition artistique inédite, il fait fabriquer deux distributeurs automatiques de peinture aérosol puis un troisième modèle financé par ses huit mille euros d'honoraires. Chaque *Graffomat* peut contenir jusqu'à cinq cents bombes. Le reste de l'argent est investi dans une campagne publicitaire d'envergure mondiale. Il met en ligne un site web dédié[84] à la marque et crée des numéros de téléphone internationaux et autres boîtes vocales qui rendent crédible l'entreprise. Comme annoncé sur son site web :

---

80 Pavel STEHLIK. In : Communiqué de presse du pavilon tchèque pour World Expo 2010 à Shanghai. 2010.

81 Pavel STEHLIK. In : *Ibid*.

82 Ce commentaire sur le contexte politique de la manifestation est issu d'un échange téléphonique avec l'artiste urbain EPOS 257 en mai 2020 alors qu'il me faisait le récit d'expérience de la mise en œuvre du *Graffomat*.

83 Après avoir vendu sous le manteau dans un garage qu'il louait à dessein des bombes de peinture aérosol qu'il convoyait en voiture depuis Berlin de 2001 à 2004, EPOS 257 crée Graffneck en 2005 à Prague, premier magasin de peinture aérosol tenu par des *writers* en République Tchèque. Voir : http://graffneck.cz/ [consulté le 3 octobre 2019]. Puis, il crée PageFive en 2014, à la fois librairie, maison d'édition et espace d'exposition focalisée autour de l'art urbain, des arts visuels et graphique et de l'architecture. Voir : http://pagefive.com [consulté le 3 octobre 2019].

84 Voir : EPOS 257. *Graffomat*. [Archive]. 2010 [consulté le 3 octobre 2019]. Disponible sur : http://web.archive.org/web/20100504145111/http://graffomat.com/.

> *Graffomat* fait son entrée sur le marché avec un nouveau distributeur automatique de graffitis à la pointe de la technologie ! *Graffomat* vous fournira toutes vos fournitures de graffiti de pointe préférées, telles que des marqueurs, des casquettes, des gants et tout ce dont le graffeur a besoin. Y compris des masques de ski ! Oubliez l'époque où vous manquiez de peinture au milieu de la nuit et où vous ne pouviez rien y faire. *Graffomat* est là pour vous 24 heures sur 24, facilement accessible à presque tous les coins de rue de votre quartier. Nous savons ce dont nos clients ont besoin ! [...] À bientôt dans un quartier près de chez vous !!![85]

EPOS embauche un acteur voix Américain originaire de Floride qui s'est installé à Prague après le Révolution de Velours dans le sillage de la Chute du Mur de Berlin. Cette collaboration est fructueuse puisque l'acteur surinvesti la proposition de vidéo promotionnelle présentant le distributeur automatique et la gamme de produits griffés. Il réécrit intégralement le script avec l'artiste pour lui donner une dimension de télé-achat à l'américaine qui vient parachever le marketing ☞ **ICO 445** :

> Bonjour à tous, bienvenue dans l'émission d'aujourd'hui !
> Aujourd'hui, nous avons quelque chose pour vous. Quelque chose sans précédent. Quelque chose de si révolutionnaire qu'une fois que vous l'aurez vu, vous n'aurez de cesse d'en posséder un. Quelque chose qui pourrait changer votre vie pour toujours.
> Laissez-moi vous présenter ma charmante assistante Sabrina. Et maintenant, laissez-moi vous présenter un produit si unique que vous n'aurez de cesse de le posséder, un produit haut de gamme, un produit qui vous permet d'accéder à toutes vos choses préférées où et quand vous le voulez. Vous garantissant un anonymat complet dans vos achats de tous les jours, et de toutes les nuits. Nous investissons la rue avec le révolutionnaire Graffomat.
> Vous êtes un *writer* vandal ? Vous avez suivi les codes de la rue pendant des années. Vous êtes en train de taguer à tout va et vous essayez de couvrir la ville entière. Et puis, l'impensable se produit. Vous n'avez plus de peinture. Il est trois heures du matin. Vous êtes sur le point de terminer un sixième *throw-up* sur un wagon de train tout neuf, mais vous réalisez que vous n'avez même pas assez de peinture pour terminer le contour. Vous êtes stressé parce que vous savez qu'il

---

85 « *GRAFFOMAT is entering the market with a new state of the art graffiti supply vending machine! GRAFFOMAT will supply you with all of your favorite state of the art graffiti supplies such as markers, caps, gloves, and everything else that the graffiti writer needs. Including ski masks! Forget about the times where you would run out of paint in the middle of the night and there would be nothing you could do about it. Graffomat is here for you 24 hours a day, located easily accessible on almost every street corner in your neighborhood. We know what our customers need! [...] See you soon in a neighborhood near you!!!* » EPOS 257. « Info » *Graffomat*. [Archive]. *Ibid*.

n'y a aucun endroit à trois heures du matin où vous allez trouver de la peinture, n'est-ce pas ? Pas du tout ! Pourquoi ? Graffomat ! C'est ça, Graffomat. [86]

Le tournage de la vidéo est performatif, à la fois le prétexte à l'installation et à l'expérimentation sur le terrain, donnant lieu à des interactions avec les touristes et à l'apparition de slogans sur les murs et les trains.

La diffusion sur YouTube[87] des deux *spots* publicitaires alliée à la fausse vidéo de télé-achat devient le levier d'un succès viral. Elles comptabilisent plus de cent cinquante mille vues en quelques semaines motivant appels et courriels des curieux. Depuis le numéro de téléphone américain, la boîte vocale *Graffomat* reçoit des centaines d'appels et le site web une vingtaine de courriels par jour pendant un an — parmi lesquels quelques demandes sérieuses, mais le prix de vente avec le transport revenant à douze mille euros décourage les acheteurs.
La machine présentée dans l'exposition à Shangaï est littéralement un modèle d'exposition, puisque le commissaire d'exposition interdit sa mise en marche pendant la durée de l'événement. La fiction devient réalité lorsqu'elle est rapatriée à Prague et installée en centre-ville devant Graffneck, le magasin de bombes de peinture d'EPOS 257. L'autre machine est modifiée et recouverte de plaques de métal puis installée à Trafačka, un *spot* de graffiti avec un grand mur à proximité des voies ferrées en zone industrielle avant d'être déplacée dans un club — elle fonctionnera au total cinq ans.

Développée entre 2006 et 2011 à Lulea (SE), Hambourg (DE), Reutlingen (DE), Hanovre (DE), West Bromwich (UK), Berlin (DE) et Dresde (DE), *Zast Real Estate*[88] ☞ **ICO 446–447** est une fiction d'agence immobilière dont l'objet est d'agir comme interface entre des propriétés invendables et des désirs de transformation créative

86 « *Hello everybody, welcome to today's show ! Today, we have something for you. Something unprecedented. Something so revolutionary that once you see, it you won't stop until you own one. Something that may change your life forever. Let me introduce my lovely assistant Sabrina. And now let me introduce you to a product a product so unique that you won't rest until you own it, a top-of-the-line product, a product that allows you to access all of your favorite things wherever and whenever you want them. Guaranteeing you complete anonymity in your everyday, and everynight, purchases. We are taking it to the streets with the revolutionary Graffomat. Are you a hardcore writer? Have you followed the code of the streets for years on end. You're on an all of tagging spray and you want to go all city and then it happens. You run out of paint. It's three AM. You're just about to finish this sixth throw up on a clean train car but then you realize you don't even have enough paint to finish the outline. You're stressed because you know there's no place at three o'clock in the morning where you're going to find paint right? Wrong! Why? Graffomat! That's right, Graffomat.* » In : EPOS 257. *Graffomat Worldwide Campaign (Teleshopping)*. 2010. Vidéo Full HD, couleur, son, 16:9. 9 min 05 s.

87 Voir la chaîne dédiée à *Graffomat* : http://www.youtube.com/channel/UCpx_jcz7g9QXH3oF-IIe3pQ [consulté le 3 octobre 2019].

88 BRATZKE, Thomas. *Das Prinzip: Zast Real Estate*. Reutlingen : Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen, 2009, 124 p.

de la ville. Prenant comme point de départ son expérience en tant que *writer*, l'artiste allemand Thomas BRATZKE investit la *persona* de son *alter ego* ZAST[89] ou ZASD pour en faire le siège d'une expérimentation sociale locale, sur les possibles usages de la ville. BRATZKE procède tout d'abord à une phase de repérage puis réalise un catalogue de propriétés existantes, choisies autant pour leurs qualités architecturales que pour leur absence de qualités, auquel sont adjoint une description et les informations qu'il a pu rassembler. Il installe ensuite son agence pour quelques semaines dans un local vacant, où, après avoir disposé une liste de propriétés en vitrine, il accueille, en costume assis à une table, les visiteurs sur les heures de bureau. Les propriétés sont recensées et discutées sans l'aval de leurs propriétaires : disponibles, elles le sont autant qu'elles le seraient aux yeux des *writers*, comme de potentiels *spots* à investir sans demander leur reste.

Ça et là, à mesure des occurrences et des présences de son agence, Thomas BRATZKE égrène la ville de signes, venant par exemple découper avec un tracé à la peinture aérosol des zones en pointillé susceptibles d'être investies, entre communication virale et matérialisation énigmatique de cette prise en main du destin urbain factuel des friches par divers acteurs non institutionnels. Ces petits gestes graffitiques, tout comme la visite de *spots* déjà recouverts de graffiti par les *writers* locaux sert de *leitmotiv* dans la vidéo de présentation de l'agence réalisée en 2007 ☞ **ICO 448**. On y voit l'artiste habillé en un archétype de cadre dynamique, costume trois pièces et valise griffée « ZAST », aller et venir dans la ville de Berlin, entre les rendez-vous téléphoniques à son agence avec de futurs clients et divers *spots* identifiés dans la ville, qu'il commente comme étant l'exemplification du succès de son entreprise d'appropriation créative de l'espace urbain. Bien entendu, comme ce client satisfait de voir le souterrain à l'entrée d'une bouche de métro entièrement tagué, BRATZKE instrumentalise l'existant pour valoriser le sens commun du service prodigué par *Zast Real Estate* :

> Zast Real Estate est une agence qui négocie l'acquisition et la vente d'espaces urbains. Nous opérons dans le monde entier. […]
> Comment procédons-nous ? La cartographie est la première étape. Nos collaborateurs se rendent dans votre ville et recherchent les espaces vacants. Ensuite, ces parcelles sont cataloguées et proposées aux utilisateurs potentiels. Qui sont ces utilisateurs ? Il peut s'agir d'esprits créatifs, qui souhaitent trouver un endroit où donner forme à leurs idées et, ce faisant, changer l'image publique de leur ville. […] Et tout cela est entièrement gratuit.
> Voyez ce que vous pouvez en faire ! […]
> Nous allons maintenant faire un tour et je vais vous montrer les parcelles de

89 ZAST s'est fait connaître sur la scène berlinoise au début des années 2000 pour avoir installé en hauteur des versions en trois dimensions de ses graffitis au milieu de *halls of fame*.

Zast Real Estate. S'il vous plaît, venez avec moi, ça va être intéressant !
Ici, au cœur de Berlin, dans le quartier de Prenzlauer Berg, nous avons une attraction très intéressante. quarante-cinq artistes de différents pays se sont réunis ici pour créer une œuvre d'art tout à fait unique.
La variante la plus simple la signature, ainsi que des tableaux figuratifs et aussi des éléments de sculpture convergent tous ici.
Ainsi, les artistes ont transformé cette localité berlinoise en un véritable joyau. cinq mille personnes passent chaque jour devant cet endroit, dans un célèbre stand *curry wurst* de Berlin. C'est pourquoi, à côté d'un public de vautours de la culture, il y a aussi de nombreux touristes qui viennent ici. Votre message est assuré de trouver sa cible ici. [...]
« M BUMSCHICK, qu'en pensez-vous ? »
« M BRATZKE, je suis très satisfait.
Je n'ai jamais rien vu de tel auparavant ! Il possède une puissance... sans commune mesure. C'est merveilleux ! »
« M BUMSCHICK, pourquoi êtes-vous entré en contact avec nous ? »
« J'ai pris contact avec vous parce que l'arrangement, la réalisation et la conception de cette œuvre d'art étaient gratuits. Nous n'avons eu à faire face à aucun coût. Et ce n'est vraiment pas comparable à une exposition ou à un projet d'art public. C'est quelque chose de nouveau, de frais et qui a un pouvoir incroyable ! » [...]
La superposition de tant de couches, c'est génial. La quantité de peinture ici sur un seul point ! Regardez ça ! [...]
Bien. Je dois partir pour la prochaine ville. Merci de votre attention.
Si vous avez un bien immobilier que vous souhaitez mettre en vente, veuillez nous contacter par le biais de zastrealestate@gmx.net . Au revoir ![90]

---

90 « *Zast Real Estate is an agency, negotiating the acquisition and sale of urban space. We operate worldwilde [...] What are the necessary procedures in the work we do? Mapping is the first step: Our employees visit your town or city and search for vacant spaces. Afterwards these plots are catalogued and put on offer to potential users. Who are those users? They can be creative minds, who want to secure a place for they wealth of ideas to take shape and in doing so change the public image of their town or city. [...] And all completely free from charge. See what you can do with it! [...] We'll go on a tour around now and I can show you the Zast Real Estate plots. Please come with me, this'll be interesting! Here in the heart of Berlin, in the district of Prenzlauer Berg, we have an attraction of real interest. Forty five artists from various countries have assembled here to create an utterly unique work of art. The simplest variant the signature, as well as figurative pictures and also elements of sculpture all converge here. As such the artists have transformed this Berlin locality into a true gem. Five thousand people pass by this spot at a renowned Berlin curry-sausage stand each day. Therefore, alongside an audience of culture vultures, there are also many tourists who come here. Your message is guaranteed to find its target here. [...] "Mr. BUMSCHICK, what d'you think?" "Mr. BRATZKE, I'm very satisfied. I've never seen anything like this before! It possesses a power... beyond comparison. It's wonderful!" "Mr. BUMSCHICK, why did you first get in contact with us?" "I got in contact with you because the arrangement, realization and conception of this work of art were all free of charge. We didn't have to deal with any costs. And it really doesn't compare to any exhibitions, or public art project. This here is something new, which is fresh and has this unbelievable*

Si l'agence immobilière décalée de BRATZKE demeure dans le registre de la fiction spéculative d'un service privé-public, c'est avant tout parce que le processus de mise à disposition des espaces n'entre pas dans un cadre légal. L'agence reste à l'état de potentialité lorsqu'elle propose des espaces à investir artistiquement, de la même façon que le repérage de *spots* est susceptible chez les *writers* de motiver une intervention graffitique. Néanmoins, elle est opérationnelle puisque chaque lot indexé sera vraisemblablement investi par le graffiti bien qu'aucune demande n'ait été formulée par le propriétaire de l'espace référencé dans la base de données du *ZastReal Estate*. Les *writers* vont de toute manière au-devant de la demande et de la commande, quand ce ne sont pas eux même qui en deviennent les déclencheurs : au début des années 2000 dans le quartier de Belleville à Paris, une astuce de *writer* souhaitant recouvrir une surface avec l'aval de son propriétaire — comme par exemple les camions utilitaires des vendeurs du marché de Belleville — consistait à réaliser illégalement sur celle-ci des tags la nuit à la faveur de l'obscurité et de la désertion des rues, pour ensuite venir proposer ses services gracieusement ou à prix coûtant, par le financement de la peinture, afin de réaliser de manière légale et semi-pérenne une fresque commanditée.

Le graffiti a beau être le premier prisme d'entrée pour lire le travail d'interface que réalise l'agence, il n'en constitue pas pour autant l'horizon. Durant les quelques semaines de son ouverture et de son accueil des habitants de quartiers de plusieurs villes d'Europe, les interactions prennent une tournure plus ambitieuse.
Les habitants s'assoient tour à tour en face de l'artiste qui les introduit aux surfaces de propriétés qu'il a documentées en préalable ☞ **ICO 449**. Elles ne sont pas à vendre, elles sont à investir de leur désir : chaque personne qui échange avec l'artiste peut si elle le souhaite venir dessiner sur un tirage d'une des façades en reprographie et augmenter l'image du lieu d'un motif, d'un croquis d'aménagement ou d'un projet utopique. L'ensemble de ces améliorations créatives est ensuite affiché dans l'agence et constitue un levier pour la discussion à mesure de leur déploiement sur les murs. ☞ **ICO 450**

L'agence *Zast Real Estate* collecte les désirs situés de transformation, et de cette manière altère la perception négative qu'ont les habitants des diverses appropriations non commissionnées et déjà existantes dans leur environnement urbain immédiat ; les graffitis, associés à un imaginaire urbain de destruction et d'insécurité, deviennent désormais dans les yeux des locaux les signes de cette prise de position citoyenne dans la ville. Ce n'est plus la médiation par le **diagnostic**

---

power!" [...] The superimposing of so many layers, it's great. The amount of paint here on one spot! Take a look at this! [...] Right. I've got to be off to the next city. Thanks for you attention. If you have a piece of real estate which you would like to put on offer please get in touch via zastrealestate@gmx.net Goodbye! ». BRATZKE, Thomas. In : *Zast Real Estate*. 2008. Vidéo DV, couleur, son, 4:3. 12 min 06 s. Voir : http://www.dailymotion.com/video/x3sb8b [consulté le 3 mars 2021].

sensible* qui va opérer un changement de regard sur la ville informelle, c'est l'implication de chacun dans la construction d'un imaginaire alternatif de ville qui amorce un horizon commun à atteindre, au-delà de toute logique déjà à l'œuvre de consultation ou d'administration du renouvellement urbain par une structure tierce, agence d'urbanisme ou service de la métropole.

Si la question de l'implication des habitants dans la planification urbaine est d'ores et déjà à l'œuvre dans les projets de réhabilitation des quartiers, celle de l'acceptation, de l'intégration ou de l'accompagnement des initiatives individuelles ou collectives de désaménagement ou d'appropriation créative de l'espace urbain par les pouvoirs publics, techniciens comme élus, est plus complexe. Considérant le champ de l'art urbain, et du graffiti en particulier, on trouve néanmoins quelques tentatives situées, qui font des émules depuis les débuts des années 2000, et qui ne se bornent pas pour autant à une triste « mise en administration du graffiti », pour reprendre l'expression (et le sujet de sa thèse de doctorat) de la chercheuse en sciences politiques Julie VASLIN[91].

En 2002, alors qu'il est animateur jeunesse pour le Centre Régional d'Information Jeunesse (CRIJ) à Rennes, le *writer* Mathias ORHAN *alias* BREZE initie Graff en ville un dispositif en partenariat avec la municipalité pour la mise en place de huit murs d'expression libre permanents. À mesure des années, le dispositif prend de l'ampleur du fait de son succès et de son accueil positif par la population autant que par les acteurs de la scène, puisqu'il permet de faire exister la pratique du graffiti au grand jour et au quotidien dans la ville, de manière proportionnée du centre-ville aux marges urbaines et sans pour autant entraîner une pénalisation accrue de la pratique illégale en contrepoint. À la suite des États Généraux de la Culture en 2015, l'animation du dispositif bascule du service Enfance, éducation, jeunesse à la Direction de la Culture de la Ville en partenariat avec une association dédiée à son administration l'Association de Soutien Au Réseau Urbain d'Expression (A.S.A.R.U.E). Le dispositif prend le nom de Réseau Urbain d'Expression (R.U.E) ☞ **ICO 451** avec un site web dédié[92], répertoriant la trentaine de murs à disposition à ce jour. Le dispositif

---

91 VASLIN, Julie. « Esthétique propre : la mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017 ». Thèse de doctorat en sciences politiques sous la direction de Gilles POLLET, 25 septembre 2017, Université de Lyon 2, 661 p. Voir : http://theses.fr/2017LYSE2096 [consulté le 5 janvier 2019].

92 « […] Il existe donc à Rennes un dispositif légal permettant aux praticiens du Street-art et aux graffeurs de l'agglomération rennaise d'avoir accès à des surfaces libres d'accès, notamment grâce à des murs d'expression libre destinés à l'entraînement ou à la réalisation de fresques artistiques. Cette liste est évolutive puisque la Ville de Rennes, en lien avec les pratiquants, les équipements de quartiers et les services de la ville poursuivent la recherche d'autres murs qui pourraient être autorisés. D'autre part, les praticiens du Street art rennais ont la possibilité de déposer des demandes d'autorisation de murs tout au long de l'année. » Voir : http://rue.bzh [consulté le 5 septembre 2020].

fait des émules et génère des variantes selon les villes qui le mettent en place. À Nantes, le Plan Graff est mis en place à partir de 2007 comme un réseau de « murs légaux d'expression artistique soumise à autorisation » géré par Pick Up Production[93] : les murs ne sont pas en libre accès comme à Rennes, il faut obtenir auprès de l'association une autorisation pour les peindre. De cette manière, la Ville de Nantes instrumentalise l'association hip-hop et se décharge de toute responsabilité concernant le suivi autant que les éventuels débordements qui pourraient advenir ; et elle se dédouane de l'attitude anti-graffiti illégal qu'elle affiche et qui pourrait être perçue par les *writers* comme contradictoire d'avec les objectifs du dispositif[94].
En 2012 à Toulouse, Françoise LACOSTE conseillère artistique de l'Espace Croix-Baragnon – centre culturel et maison des arts me propose de co-organiser avec elle une journée de rencontres intitulée Meeting Graffiti[95] qui rassemble avec deux tables rondes les responsables des dispositifs rennais et nantais, un élu, un chercheur et des artistes ou responsables de structures associatives de Toulouse pour faire état de la politique culturelle sur le graffiti à Toulouse. Cette journée d'échanges débouche en 2016 sur l'annonce de la mise en place de cinq murs d'expression libre permanents répartis dans les différents quartiers de la ville, d'un graff'park à la Cartoucherie et d'une trentaine de « murs libres » pendant la durée du festival d'art contemporain urbain Rose Béton[96] organisée par la Ville de Toulouse ; localement, la réception du dispositif est plus que mitigée, puisque dans le temps où la municipalité multiplie les effets d'annonce sans lendemain — il n'y a toujours aucun mur d'expression libre à Toulouse —, elle procède au dégraffitage et au recouvrement de murs historiques du graffiti toulousain, sans l'aval des propriétaires.

---

93 « Le plan graff est un dispositif piloté par Pick Up Production avec la Ville de Nantes et qui permet la pratique libre du graffiti sur un ensemble de murs dédiés. Une quinzaine de spots (murs, piliers) sont ouverts aux graffeurs, en toute légalité. Deux murs sont entièrement libres (Quai de la Loire et au pied de la butte Ste Anne). Pour les autres, il suffit venir retirer une autorisation auprès de Pick Up, et d'avoir pris connaissance de la charte d'utilisation. » Voir : http://www.pickup-prod.com/projets/le-plan-graff/ [consulté le 5 septembre 2020].

94 Nicolas REVERDICO, directeur de Pick Up Production, témoigne dans la table ronde « Cultures urbaines : quel encadrement de la collectivité ? » en 2012 à Toulouse que les murs légaux ont été mis à disposition pour lutter contre le tag et que la gestion a été déléguée à l'association pour éviter le contact direct entre pratiquant et institution et que les *writers* usagers du dispositif ne craignent pas des rapprochements entre leur identité réelle et leur pseudonyme. In : Meeting graffiti, mai des cultures urbaines, 10 mai 2012. Espace Croix Baragnon, Toulouse (FR).

95 Dans ce cadre, je suis modérateur des deux tables rondes : « Cultures urbaines : quel encadrement de la collectivité ? » avec Pauline LEGAL (Service Mission jeunesse, copilote de Graff dans la Ville, Ville de Rennes), Nicolas REVERDITO (directeur de Pick up Production, Nantes), Hugues BAZIN (chercheur indépendant en sciences sociales, Paris), Jean-Charles VALADIER (maire adjoint en charge de l'aménagement urbain de l'espace public, Ville de Toulouse) ; « Évolutions des pratiques et formes artistiques urbaines » avec Vincent ELKA *alias* LOKISS (artiste, Paris), MADEMOISELLE KAT (artiste, Toulouse), Sebastian FREYTAG (artiste, Düsseldorf), Hugues BAZIN, Manuel POMAR (responsable artistique de Lieu-commun, Toulouse). In : *Ibid*.

96 Voir : http://rose-beton.com/ [consulté le 5 septembre 2020].

Les dispositifs de mur d'expression libre ne font pas reculer les pratiques illégales, mais ils induisent un meilleur climat entre populations et *writers*[97] puisque la Ville répond à une réalité de pratiques en créant des espaces de réception et des espaces de paroles. Leur existence ne dispense pas une réflexion approfondie sur la prise en considération des pratiques illégales du graffiti comme apport à un imaginaire de ville moins policé.

Lors d'un entretien en 2010[98] à l'issue de la mission en tant que conseillère aux arts plastiques de la ville de Rennes qu'elle assumait depuis 1997, Odile LEMÉE-LE BORGNE me confie qu'elle tire parti de sa formation universitaire en histoire de l'art pour exercer de manière officieuse un travail de conservation de certains gestes créatifs présents dans la ville. Lorsque le service technique doit procéder au dégraffitage de certaines rues, elle repère au préalable un certain nombre de collages d'affichistes, de pochoirs, de tags ou de graffs et fournit cette liste aux agents en charge afin qu'ils ne détruisent pas ces œuvres urbaines réalisées de manière non commissionnée et non autorisée. Parmi les œuvres sauvegardées par non-nettoyage pendant la décennie où elle est en poste, elle mentionne celle du breton Patrice POCH, qui réalise des collages à échelle humaine de peintures photoréalistes au pochoir des groupes de musique punk à partir d'une large enquête menée sur la scène bretonne des années 1980 ☞ **ICO 452** ; mais aussi certains tags et graffs du *writer* KICÉ ou KICEY, pour lequel les Rennais nourrissent une certaine affection, en raison de la dimension ironique de son pseudonyme, mettant en évidence le désir de révélation — en particulier quand l'auteur vient ajouter un point d'interrogation derrière ses tags et graffs — qui anime tous les néophytes qui s'intéressent au graffiti et qui veulent savoir qui se cache derrière ce pseudonyme peint qui apparaît çà et là dans la ville ☞ **ICO 453**. En quelque sorte, LEMÉE-LE BORGNE, en surinvestissant son rôle de conseillère aux arts plastiques — ou en l'étendant aux arts urbains sur lesquels elle n'a pas de prise réelle dans leur apparition — participe de manière souterraine à une forme de tri entre le bon grain et l'ivraie[99], qui a pour conséquence de permettre à un

---

97 Pauline LEGAL, copilote de Graff dans la Ville, exemplifie : cette relation se traduit à Rennes par une baisse sensible des plaintes contre le graffiti illégal. In : *Ibid*.

98 Cet entretien se déroule le 26 juin 2010 à l'École Européenne Supérieure de Bretagne – site de Rennes, alors qu'elle vient de prendre ses fonctions comme directrice adjointe. Il a pour objet une consultation autour de la demande d'aide individuelle à la création de la DRAC Bretagne en tant qu'artiste urbain, et est l'occasion d'échanger sur l'intégration de la scène rennaise de l'art urbain et son relatif isolement d'avec la scène art contemporain locale.

99 Cette action de contrebande de la conseillère aux arts plastiques de la Ville de Rennes nous inspire, à David RENAULT et à moi, une proposition de dispositif élaboré en 2010 et appelé *Le grain et l'ivraie*, que nous avons tenté plusieurs fois de mettre en œuvre sans succès jusqu'à aujourd'hui. Le principe de ce dispositif est de composer un collège de *writers*, d'amateurs, d'artistes ou de chercheurs en partenariat avec une municipalité, qui se réunit à chaque opération de dégraffitage réalisée par la Ville pour déterminer quel tag, quel graffiti ou quel œuvre d'art urbain réalisée de manière illégale doit être conservée jusqu'à la prochaine opération. De la sorte, en n'effaçant pas

socle de productions anonymes qu'elle jugera qualitatives de continuer d'exister. Cette opération de contrebande inavouable en regard de sa fonction et de ses responsabilités, dessine une piste à explorer quant à la manière dont les formes d'appropriation créative non commanditées par la ville pourraient néanmoins être reconnues pour leurs qualités propres comme embrayeuses d'imaginaire et d'identité. Les citoyens ne s'y trompent pas. Ils sont souvent force de proposition quant à l'organisation d'une valorisation des formes d'art public indépendant, perçu comme une sorte de patrimoine immatériel étendu à des pratiques culturelles territorialisées. Les œuvres des artistes appartiennent au territoire investi puisqu'elles sont abandonnées à leur devenir, elles participent sur un espace–temps donné de la construction de l'imaginaire et de l'identité de la cité. On retrouve cette considération lisible dans les initiatives de sauvegarde situées dans plusieurs villes européennes.

À Hamburg, le photographe Emmett EDELSTEIN avec le soutien de la maison d'édition Hitzerot réalise et publie[100] un travail documentaire autour de la figure du graffiteur OZ ☞ **ICO 454** à l'issue de sa mort, fauché en action dans un tunnel par un S-Bahn en 2014. Graphomane et grand-père de la scène graffiti (puisqu'il est né en 1950), son travail consiste à partir du début des années 1990 en l'inscription compulsive de *smileys* multicolores en palimpseste recouvrant l'intégralité des surfaces qu'il investissait lui a valu de nombreux séjours en prison. En 2020, l'artiste Mohamed SMITH lui a rendu un hommage en implantant au centre-ville de Hambourg illégalement une statue en bronze en dialogue avec une peinture murale reprenant sa signature. ☞ **ICO 455**

À Zurich, Harald NAEGELI dit DER SPRAYER VON ZURÏCH, artiste urbain né en 1939 actif depuis les années 1970 suite à sa découverte du travail du parisien Gérard ZLOTYKAMIEN, est condamné en 1980 à une lourde amende et à une peine de prison. Il fuit en Allemagne pour échapper à cette peine et un mandat d'arrêt international est lancé. Arrêté et incarcéré en 1984, la scène artistique allemande, Joseph BEUYS en tête, se mobilise et édite un recueil[101] de treize textes en solidarité avec l'artiste ☞ **ICO 456**, réclamant sa libération et revendiquant sa liberté à intervenir sur les murs de la ville.

---

l'intégralité des réalisations anonymes présentes dans la ville, une éditorialisation s'opère qui participe améliorer la qualité du palimpseste de signes dans le paysage urbain, tout en laissant libre cours à leur création spontanée. Voir : http://www.lesfreresripoulain.eu/le-grain-et-livraie/ [consulté le 5 septembre 2020].

100 EDELSTEIN, Emmett. *Hamburg*. Berlin : Hitzerot, 2018, 320 p.

101 BEUYS, Joseph ; KIRSH, Sarah ; MUSCHG, Adolf ; et al. *Der Sprayer von Zürich. Solidarität mit Harald Naegeli*. Zurich : Rororo Aktuell, 1984, 119 p.

À Rouen, une petite communauté de photographes dédie au milieu des années 2000 un compte Fotolog[102], un site web des pages personnelles de Free[103], et enfin une page Facebook[104], à Alain RAULT dit ALAIN DE ROUEN, personne sans domicile fixe qui réalise des palimpsestes de gravures dans les murs et les portes de la ville. Le tout donnant aussi lieu à un article dans la revue *Nusign*[105] et à un film documentaire intitulé *Playboy communiste*[106]. ☞ **ICO 457**

À Bruxelles, un groupe d'amateurs du muraliste BONOM qui réalise des peintures monochromes zoomorphes ou anthropomorphes gigantesques à la perche et au rouleau sur les toits de la ville a cartographié et archivé l'ensemble de ses productions visibles sous la forme d'un dépliant[107]. ☞ **ICO 458**

Puisque la rencontre fortuite avec l'œuvre autant que l'exploration urbaine à la recherche de celle-ci sont des composantes qui font la qualité et l'intérêt spécifique de l'expérience de l'art urbain, il importe de réfléchir et d'identifier des modalités de programmation artistique susceptibles d'exister à l'endroit même des temps faibles de la pratique spontanée des acteurs et actrices du champ. Interstitielles dans la ville, et infiltrées dans le quotidien, elles ne limiteraient plus leurs logiques d'invitation, de production et de diffusion. Elles dépasseraient, celles existantes et majoritaires dans le champ de l'art contemporain, conventionnelles en ceci qu'elles obéissent à des logiques du temps fort de communication événementielle contrebalancé par une gestion bureaucratique qui rend impossible l'improvisation et la surprise[108].

C'est dans cette perspective proactive sur les modes d'accompagnement des pratiques urbaines que j'élabore l'*Office de la créativité*, un service public fictif de la Ville de Toulouse ☞ **ICO 459**, tenant à la fois lieu de programmation artistique

---

102 GREHOM ; SISKA. « Des mots des murs ». *Fotolog*. [Archive]. 2006–2010 [consulté le 2 novembre 2019]. Disponible sur : http://web.archive.org/web/20100630181923/www.fotolog.com/desmots_desmurs.

103 GREHOM (dir.) ; SISKA (dir.) ; ALI LA POINTE ; DUBWIIISE ; LOX. *Les mots d'Alain*. [En ligne]. 2008–2010 [consulté le 5 septembre 2020]. Disponible sur : http://lesmotsdalain.free.fr/.

104 GREHOM ; SISKA. *@alainraultart*. [Facebook]. Depuis 2009 [consulté le 2 novembre 2019]. Disponible sur : http://www.facebook.com/alainraultart.

105 ALAIN. « Message in a shard ». In : PREITANO, Pietro (dir) ; STAK, Olivier (dir). Nusign. Art-in-progress magazine. Septembre 2007, no 2, p. 35–45.

106 HÉRANVAL, Pascal ; THOUROUDE, David. *Playboy communiste*. France : Mil Sabords, 2009, 46 min. Voir : http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/39331_1 [consulté le 5 septembre 2020].

107 Voir : Anonyme. *Where is Bonom? Brussels Tour*. Bruxelles : s.e., s.d., 2 p.

108 On peut citer les multiples formats développés par le directeur artistique Jean BLAISE comme la Nuit Blanche ou le Voyage à Nantes, comme exemplification de ce à quoi peut ressembler le principe de la culture événementielle appliquée aux arts plastiques.

et de médiation culturelle expérimentale. En résidence à Toulouse dans le cadre du programme Place Publique en 2010 et 2011[109], je découvre le service municipal de l'Office de la tranquillité. L'Office de la tranquillité est une plate-forme téléphonique créée en 2009 opérant comme médiatrice et relais auprès de « nombreux partenaires du dispositif : les services de la Ville (techniques, sociaux, la police municipale) mais aussi la palette d'organismes et de dispositifs existants avec qui des accords sont passés : les services sociaux, la police nationale, la préfecture… ». Son objet est de résoudre les problèmes quotidiens rencontrés par les usagers de la ville : « Nuisances, conflits de voisinage, enlèvement de graffitis, réfections de voirie ou encombrants, composez le 31 01 et retrouvez une chaîne d'intervenants à votre service 24 heures sur 24, 7 jours sur 7 et 365 jours par an. » Ainsi, « l'Office de la tranquillité est né du constat qu'après 18h, personne ne répond aux demandes des usagers à l'exception des services d'urgence, qui de ce fait sont encombrés. Chez les citoyens, le néant au bout du fil provoque du stress et de la solitude. » Dès le lancement du service municipal, nombre de citoyens manifestent des réserves en commentaire des articles (unanimes) dans les médias locaux. Leur inquiétude se focalise sur cette concentration de services si hétérogènes — qui et n'est pas sans rappeler la notion de *linkability*, ce principe de recoupement de données, apparemment anodines lorsqu'elles sont prises séparément, mais qui permet de mettre en œuvre une surveillance de masse — et sur les possibles abus ou dérives sécuritaires que sous-tend une régulation des rapports intercitoyens par un tiers qui n'en a pas la charge législative.

N'y-a-t-il pas un effet pervers latent à rassembler et traiter sur un même plan, ne serait-ce même que terminologique, conflits de voisinage et encombrants, relations humaines et marchandises obsolètes, expression anonyme et cosmétique urbaine ? Et ce terme, « tranquillité », ne renvoie-t-il pas à une conception mortifère du vivre-ensemble ou de la ville ? Les seules villes où l'on est « tranquille » ne sont-elles pas les villes dortoirs — des modèles de villes que les urbanistes cherchent à éviter à tout prix car ils constituent un échec de ce qui fait ville, au-delà du bâti : l'urbanité ? Et quand bien même ce rapprochement ne serait que terminologique, voire trouverait dans les faits un succès opérationnel, il n'empêche que son existence en tant qu'acte de communication — une opération de marketing — participe à produire autant une image de marque qu'un certain imaginaire urbain. Au titre de citoyen et d'artiste, j'ai surtout des réserves sur cette opération de communication pour un service qui positionne la gouvernance de la ville sur le mode de la gestion de crise ; là où nombre

109 Voir : « Cas d'étude : Complexe bitume », journées d'études Tempêtes de cerveaux, 2015. ☞ **ANN 169**

de citoyens aimeraient que celle-ci soit force de proposition pour le vivre-ensemble[110]. Si on se borne à considérer la ville comme une construction architecturale, fonctionnelle ou législative, elle apparaît très vite comme ennuyeuse parce qu'elle perd toute magie ou tout mystère. L'espace public, où le commun peut advenir, ne va pas de soi et comme le disait en 1953 Ivan CHTCHEGLOV, « il faut construire l'hacienda[111] ».

Ainsi, la mise en œuvre d'un *Office de la créativité* me semble-t-elle nécessaire, comme une réponse ou un écho à ce service de la Ville de Toulouse, mais surtout comme l'invocation d'un imaginaire de ville où les services publics se positionnent en pourvoyeurs de poésie urbaine, d'un imaginaire autre que celui de « l'usager mécontent » ou du « consommateur ». Son ambition sera d'intervenir à l'endroit de la politique culturelle et d'encourager la prolifération des gestes d'appropriation spontanés dans l'espace urbain, en dehors des impératifs administratifs et coercitifs (législatifs ou propriétaires) : ménager des zones blanches à investir dans la ville et des zones grises dans les législations, réfléchir à une possible souplesse, tolérance voire jurisprudence des usages de la ville par les citoyens. Dans le sillage de la résidence Place Publique, je constate que cette préoccupation trouve écho auprès de plusieurs responsables de structures associatives et municipales toulousaines avec qui j'ai eu l'opportunité de travailler, Manuel POMAR directeur artistique de Lieu-Commun, Artist Run Space, Cécile POBLON, directrice artistique du BBB centre d'art, Jérôme DUPEYRAT, historien de l'art et commissaire d'exposition avec l'association NPAI notamment, ou encore Françoise LACOSTE, conseillère artistique de l'Espace Croix Baragnon. À l'issue d'un dépôt de dossier avec leur soutien manifeste ou discret,

---

110 La chercheuse en géographie Anne-Marie FIXOT s'interroge sur les rapports du convivialisme à la ville dans le contexte de la mondialisation néolibérale : « comment contrer les processus néolibéraux afin que tous les espaces d'urbanisation puissent être des territoires vécus de façon vivable comme scènes publiques démocratiques par l'ensemble de leurs habitants ? » Elle formule trois enjeux principaux pour répondre à cette exigence, l'enjeu des espaces publics, l'enjeu d'habiter, l'enjeu de la participation des habitants. Le postulat qui préside à la mise en œuvre de l'*Office de la créativité* rejoint l'analyse de FIXOT et tente d'une certaine façon d'y apporter des réponses situées en action, posant l'art urbain comme : un prisme pour activer les espaces publics, c'est-à-dire défendre le « droit à la ville » face aux dynamiques de privatisation « en donnant à chacun la possibilité de se rassembler en un lieu ouvert à tous mais aussi de participer à des processus pluriels d'appropriation et d'identification collectives » ; encourager les multiples manières de l'habiter par le déploiement de « gestes d'appropriation et d'identification physiques et symboliques qui articipent à la construction de nos vies d'être humains et au développement de nos capacités d'autonomie » ; mobiliser les habitants dans la fabrique de la ville et « donner aux citoyens la possibilité d'être des acteurs responsables, conscients de leur mode de vie et de leur environnement, au niveau individuel et collectif » . Voir : FIXOT, Anne-Marie. « Le convivialisme et la ville vers une convivance urbaine ». In : HUMBERT, Marc (dir.) ; *et al*. *Reconstruction de la société : Analyses convivialistes*. Rennes : PUR, 2016, p. 159–166.

111 CHTCHEGLOV, Ivan. « Formulaire pour un urbanisme nouveau ». In : CHTCHEGLOV, Ivan. *Écrits retrouvés*. Paris : Éditions Allia, 2006, p. 8.

j'obtiens fin 2011 le label Toulous'Up assorti d'une bourse pour cette proposition de service public de la Ville de Toulouse. Le label « distingue et accompagne chaque année une quinzaine de projets innovants, audacieux et réellement novateurs, dans différents domaines de la création », c'est « un dispositif lancé en 2009 par la mairie de Toulouse dans le cadre de son projet culturel 2009–2014 ». L'Office de la créativité est donc créé début 2012 dans une perspective expérimentale et lancé en tant que programme de résidence de création dans l'espace urbain avec l'arrivée du premier artiste français vivant à Berlin, THE WA, accueilli au mois de mai à Lieu-Commun. Lui succèderont le rennais David RENAULT en juillet et novembre de la même année, le tchèque Vladimír TURNER en avril et juin 2013 et en novembre enfin, le toulousain Julien NICOLAS ☞ **ICO 460–463**.

La mise en œuvre de cette fiction de service public tient autant du vœu pieux que de l'acte de contrebande prospectif. En effet, une des clés de la réussite de son entreprise est le recours à une communication mimétique, conforme à celle de l'Office de la tranquillité, insérée dans les supports de communication de la municipalité — puisque celle-ci est devenue à travers le label Toulous'Up porteuse et complice de la proposition — susceptible d'amener un public « captif » de la communication municipale et non-initié à utiliser ce service de rendez-vous artistiques. Seulement à une semaine du lancement de l'*Office de la créativité*, et malgré la validation de l'élue à la culture, le service communication de la Ville de Toulouse coupe court à ce partenariat de communication craignant de voir associé les élus à d'éventuels interventions artistiques qui mettent en crise son image ou son autorité. La proposition de communication de l'*Office de la créativité* est redéfinie selon un nouveau terme : la viralité ☞ **ICO 464–465**. Celle-ci rend pour une part caduque l'ambition d'opérabilité en tant que service public à l'échelle de la ville, puisqu'à l'instar des interventions dont celui-ci fait la promotion, la communication devient elle aussi dans une certaine mesure furtive, à l'échelle du territoire où les œuvres sont implantées ou à la portée du territoire de ses partenaires logistiques. Ce premier écueil surmonté alloue à la proposition une dimension plus discrète lui offrant néanmoins l'opportunité de ne pas être prise dans le jeu de gouvernance politique au moindre geste, de communication ou d'intervention, et laisse le champ libre au développement d'un processus artistique pour une part autonome.

De la tranquillité à la créativité d'un office, il s'agit donc de reprendre le registre normatif et réducteur d'un discours de service d'une municipalité tenant du marketing et de la fabrication d'une image de marque, pour fonctionner comme un cheval de Troie. Au-delà de la dimension aliénante de ce registre, l'enjeu est de réintroduire de l'altérité tant par le biais de l'objet de cette fiction de service — les pratiques artistiques d'intervention urbaine — que par la manière virale d'y accéder.

L'*Office de la créativité* est une proposition-valise, à la fois fiction de service public (intégrant tous les éléments susceptibles de la rendre opérante) et programmation d'interventions artistiques (à appréhender en situation dans la ville). La programmation artistique intègre une dizaine d'interventions sur une période d'un an. Chaque artiste est invité pour une résidence de création d'une dizaine de jours en deux temps : repérage et intervention. À la venue de chaque artiste, en aval ou en amont de ses interventions, une rencontre publique est organisée dans un lieu de la ville.

Un ensemble de rendez-vous ponctuels et nomades, dont la date est arrêtée en amont, mais dont le lieu est annoncé via une boîte vocale dans les dernières heures précédant l'intervention, permet à celui qui le souhaite de suivre la programmation. Structure informelle — de l'ordre de la satire — aux allures de service administratif, l'Office de la créativité revêt toutes les formes de communication possibles propres à asseoir sa mission : offrir un accès privilégié à l'œuvre en train de se faire dans la ville, là où, justement, fondue dans le quotidien, sa visibilité échappe au passant. La communication se déploie ainsi de manière virale et mimétique : une boîte vocale énonçant à mesure des résidences les rendez-vous publics avec une voix synthétique sur une bande sonore électronique ; des plaques signalétiques apposées ou disséminées dans la ville, reprenant le numéro de la boîte vocale devant chaque lieu partenaire ; pour chaque résident, un support de communication virale papier créé en collaboration avec chaque artiste reprenant le numéro de la boîte vocale et les codes graphiques de supports de communication amateurs et autoédité, et diffusé autour des lieux d'interventions ; pour chaque résident, un dazibao sur la devanture d'un lieu partenaire annonçant les rendez-vous publics et distillant chaque jour de la résidence une formule faisant écho à la démarche de l'artiste invité et manifestant sa présence sur le territoire ; un compte de réseau social et un site web reprenant tous les éléments de communication produits et une lettre d'information récapitulant tous les rendez-vous publics et les mises à jour du site web[112] ; enfin à l'issue de la clôture du programme un journal intitulé le *Bulletin de l'Office de la créativité*[113] est distribué de la main à la main en cinq-mille exemplaires ☞ **ICO 466**. Chaque action artistique dans l'espace public est abordée dans une dimension intimiste et anti-spectaculaire. Le mode de rencontre valorise l'intensité du processus et l'interaction avec le territoire. Le devenir de l'œuvre est abandonné aux aléas de la vie urbaine, tandis que sa conservation est activée sur le mode de la conversation, par la petite histoire en paroles ou en images que ses témoins privilégiés, les usagers de l'Office, colportent.

---

112 TREMBLIN, Mathieu (dir.) ; collectif. *Office de la créativité*. [En ligne]. 2011-2015 [consulté le 02 février 2019]. Disponible sur : http://www.officedelacreativite.com/

113 DUPEYRAT, Jérôme (dir.) ; POBLON, Cécile (dir.) ; POMAR, Manuel (dir.) ; TREMBLIN, Mathieu (dir.) ; collectif. *Office de la créativité*. Toulouse : Fais-moi de l'art, 2015, 16 p.

L'*Office de la créativité* a négocié un accord tacite avec un opérateur de la mairie pour remise en état en cas de litige ou de plainte. Ainsi, les interventions sont réalisées sans autorisation ni validation de la Ville de Toulouse. Néanmoins, chaque artiste assume une posture citoyenne de bienveillance à l'égard de l'environnement dans lequel il intervient et veille à respecter l'intégrité des lieux qu'il investit en regard des impératifs propre à son geste artistique. C'est à ces seules conditions que la contradiction nécessaire à l'exercice de la démocratie peut advenir sur la place publique, en dehors du joug de ceux qui régulent symboliquement la ville. Comme le rappelle Paul RICŒUR, la démocratie « c'est le régime qui accepte ses contradictions au point d'institutionnaliser le conflit[114] ».

Le choix des artistes invités est effectué à partir de leur capacité personnelle à mettre en œuvre un foisonnement de formes brèves insérées dans le tissu urbain. Leur pratique est de l'ordre du geste — réalisé spontanément, sans préméditation —, de l'action — préparée, mais qui ne laisse que peu de traces — ou de l'intervention — ayant pour objet une modification lisible et durable, mais pas forcément pérenne, de l'environnement. Selon le contexte de réception, celle-ci est désignée soit comme « art urbain » dans sa compréhension la plus ouverte, comme « *street art* » dans son acceptation la plus consensuelle, comme « graffiti vandal » dans son caractère le plus sauvage, comme « activisme » dans sa dimension plus politique, comme « *site-specific* » dans sa relation pertinente avec le territoire , ou encore comme « pratique furtive[115] » dans sa propension à se nicher avec subtilité dans le réel urbain.

Ces pratiques artistiques partagent avec les avant-gardes artistiques du XXe siècle, un certain nombre de traits, à commencer par une volonté de dématérialiser l'œuvre d'art qui va de pair avec l'ambition de fondre l'art et la vie. Ce sont des formes brèves, parce qu'elles sont souvent réalisées sans autorisation, parce qu'elles sont abandonnées aux aléas urbains par leurs auteurs — dans une certaine mesure, leur destruction est programmée ; elles tendent vers une forme d'autonomie, soit dans les moyens de leur mise en œuvre, soit dans la liberté de ton de leur propos ; elles sont mimétiques, de l'ordre du détournement, elles empruntent souvent des formes — communication visuelle, signalétique, signe, mobilier — déjà présentes dans l'environnement urbain ; elles sont non signées, il y a une volonté de la part de leurs auteurs qu'elles ne soient pas reconnues comme art, mais perçues comme traces, accidents, anomalies… Ainsi, elles sont furtives, relèvent de ce que le

114 RICŒUR, Paul. *Lectures 1. Autour du politique*. Paris : Seuil, 1991, p. 175.

115 On peut rattacher les pratiques artistiques furtives à la question des formes d'art « à (très) faible coefficient de visibilité » formulée par le théoricien de l'art et commissaire d'exposition canadien Stephen WRIGHT. Voir : WRIGHT, Stephen. « Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur ». Catalogue XVe Biennale de Paris. Paris : Biennale de Paris, 2007, p. 17–23.

théoricien de l'art canadien Stephen WRIGHT désigne comme « des pratiques à (très) faible coefficient de visibilité artistique[116] ».

L'enjeu de l'*Office de la créativité* est de plier les logiques de communication à l'échelle et à la temporalité propres à l'intervention artistique pour amener une réflexion sur la visibilité des pratiques spontanées, anonymes et éphémères dans la ville, en rendant possible une expérience *in vivo* par le biais d'une « médiation immédiate » insérée dans la réalité quotidienne. La volonté affichée de cette fiction de service est de rejouer la propriété hétérotopique de ces formes et de rendre lisible aux passants avertis et attentifs la part cachée de celles-ci, un processus créatif en interaction avec la ville. Il s'agit aussi de donner des moyens de persistance à ces formes de pratique, plutôt que leurs acteurs n'aillent les chercher dans des contextes plus aliénants.

En effet, si on peut regretter qu'au travers du phénomène de métropolisation, l'espace public se définisse de plus en plus par la négative — comme un espace qui n'est pas privé —, il importe de commencer à le redéfinir par la positive en étant force de proposition afin de questionner la gouvernance de l'imaginaire urbain, tantôt dessinée en creux par les décideurs, tantôt activée de manière individuelle par les citoyens. La raison d'être de cet *Office de la créativité* tient *in fine* à ce désir impérieux de ne plus cantonner le rôle de l'art dans la ville à une prestation de service, de l'ordre de l'animation ou de la décoration, mais de faire du politique un médium efficient de l'art dans et avec la ville.

116 WRIGHT, Stephen. « Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur ». *Ibid*.

De la télécommunication comme mode de conversation

En 1969 à Chicago, le téléphone est investi comme mode d'existence et de transmission de l'œuvre avec l'exposition conceptuelle « Art by Telephone[117] » initiée par le commissaire du Museum of Contemporary Art, David H. KATZIVE. L'exposition mobilise soixante-et-un artistes pour la conception d'énoncés d'œuvres inédites, que le personnel du musée s'empresse de réaliser à partir de l'appel téléphonique, sans passer par l'étape de préfiguration du plan ou du projet. L'ensemble des œuvres produites est, à l'issue des six semaines que dure l'exposition, soit détruit, soit conservé par le musée selon les vœux formulés par leurs auteurs.

Considérant l'évolution des technologies de téléphonie au début du XXIe siècle, les chercheurs et curateurs Sébastien PLUOT et Fabien VALLOS se saisissent du principe de l'exposition historique pour en proposer une version actualisée intitulée « Art by Telephone... Recalled[118] » présentée notamment à la Panacée – centre de culture contemporaine à Montpellier en 2013–2014 (après avoir été amorcée l'École Supérieure des Beaux-Arts TALM à Angers et présentée au CAPC – musée d'art contemporain en partenariat avec l'EBABX – École des Beaux-Arts de Bordeaux, à la Emily Harvey Foundation à New York et au San Francisco Art Institute en 2012; puis au Centre National Édition Art Image de Chatou en 2013). Non seulement l'exposition est pensée comme un programme de recherche mettant au centre de l'attention les logiques processuelles de création artistique initiées lors de la première exposition, mais aussi, les curateurs l'investissent par un jeu et un enjeu de transmission puisque ce sont cette fois les étudiants en arts de l' ENSP – École Nationale Supérieure de Photographie d'Arles qui ont la charge de l'interprétation et l'activation des énoncés d'œuvres de soixante-et-un nouveaux artistes. Si le téléphone utilisé pour cette nouvelle version de l'exposition n'est plus fixe, il n'empêche que le duo de curateurs — choix délibéré de contraindre les artistes à être fidèles au cadre du *white cube* originel — ne se saisissent pas pour autant des possibilités d'intrication avec les espaces et les temporalités du quotidien que permettent désormais les téléphones portables.

Nonobstant le fait que les artistes contemporains ont d'ores et déjà exploré cette possibilité, certains artistes urbains utilisent le téléphone comme espace de diffusion de l'œuvre[119] dans la poursuite de ces expérimentations *in vitro*.

---

117 Voir : http://mcachicago.org/Exhibitions/1969/Art-By-Telephone [consulté le 3 octobre 2019].

118 Voir : http://www.artbytelephone.com [consulté le 3 octobre 2019].

119 Par exemple, l'anglais BANKSY en 2013 met en service une hotline téléphonique, sorte de boîte vocale qui offre un commentaire critique et décalé des œuvres qu'il réalise au cours de sa résidence

Entre 1993 et 1995, les *writers* américains COST et REVS travaillent en duo et se font connaître en tant que tel par le collage répété d'affichettes humoristiques ou provocantes imprimées en reprographie : « COST WAS HERE » [COST ÉTAIT LÀ] ; « COST FUCKED MADONNA » [COST A BAISÉ MADONNA] ; « BIRTH PAINT DEATH. COST » [NAÎTRE PEINDRE MOURIR] ; « COST IS RELIGION » [COST/LE COÛT EST LA RELIGION] ; « COST OF LIFE » [COST/LE COÛT DE LA VIE] ; « NO EXCUSES. REVS » [PAS D'EXCUSES. REVS] ; « REAL ARTISTS DON'T KNOW THEY'RE ARTISTS. REVS » [LES VRAIS ARTISTES NE SAVENT PAS QU'ILS SONT ARTISTES. REVS]. ☞ **ICO 467**

Parmi celles-ci, une série attire l'attention puisqu'elle adjoint aux blazes des deux *writers* en lettres capitales un numéro de téléphone « (212) 760–4740 COST » ou « REVS SUICIDE HOTLINE (212) 592–4133 » [REVS LIGNE D'ASSISTANCE SUICIDE] ; ☞ **ICO 468** lorsque l'on appelle celui-ci, une voix cryptique de femme âgée, surnommée « *The Grandma of Graff* » [la grand-mère du graffiti] invite à laisser un message sur la boîte vocale : « Mon intuition me dit que vous vous demandez qui sont ces REVS et COST et ce qu'ils peuvent bien faire ? Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que ça signifie ? Qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ? [120] ».

Le duo suédois formé par AKAY et KLISTERPETER *alias* BARSKY BROTHERS[121] réitère ce principe en 2003 pour une intervention intitulée *Kulturpedagog* [éducateur culturel] et consistant en l'apposition outrancière de pancartes inscrites « KULTURPEDAGOG 0713 915 9700 » ☞ **ICO 469**, puis de variations de toutes sortes inspirées des petites annonces, elles aussi renvoyant à une boîte vocale, mais cette fois-ci à la manière d'un canular. Il s'agit ici de recueillir les désirs et besoins de transmission des habitants de Stockholm qui pourraient être amenés à confondre ce mode d'affichage illégal avec une campagne officielle. L'approche « pédagogique » des artistes, consistant en l'acte d'intervenir lui-même, vient mettre en relief l'offre d'un temps de parole, au même titre que les messages montés en *voice-over* sur la vidéo documentant l'installation des pancartes.

Plus proche de nous, l'artiste-éditeur Alex CHEVALIER, dont la pratique aborde la publication comme forme d'action et tisse souvent des liens entre espace urbain et espace éditorial au prisme du minimalisme, propose à l'automne 2015 la réalisation et la diffusion d'une enquête urbaine sensible dans la ville de Détroit intitulée

---

auto-assignée « Better Out Than In » à New York.

120 « *My intuition tells me that you're asking yourself who are REVS and COST and what are they doing? What is it? What does it mean? What does it mean? What does it mean?* ». In : TURCO, Bucky ; GALPERINA, Marina. « COST Is Up ». *Animal New York*. [En ligne]. 11 décembre 2013 [consulté le 18 septembre 2020]. Disponible sur : http://animalnewyork.com/2013/cost-is-up/.

121 C'est le nom utilisé alors par le duo pour signer leurs interventions. Voir : Catégorie « akkp ». In : http://wegottoxoplasma.org/ [consulté le 3 mars 2021].

Situations (SMS)[122] consistant en la réalisation et la distribution par MMS à une liste de contacts d'une série d'images, faisant totalement abstraction du contexte de l'expérience, à mesure de sa rencontre avec des situations indicielles d'une appréhension urbaine conventionnelle.

Céline AHOND recourt au principe de la boîte vocale pour créer des interactions lors des visites performatives qu'elle met en œuvre. Elle est invitée en 2015 par Alex CHEVALIER à investir pour une durée d'un mois un panneau d'affichage associatif à Clermont-Ferrand dans le cadre de sa programmation intitulée « Hors des murs[123] ». Cette programmation utilise les espaces d'expression libres dans la ville comme dispositif artistique, partant du constat que ceux-ci ne sont que rarement appropriés par les citoyens. Dans ce cadre, AHOND appose une simple affiche verte sur laquelle est inscrit un numéro de portable dédié « 06 513 529 65 » ☞ **ICO 470**. La proposition commence et s'arrête avec le numéro. Elle est tautologique tout comme ces panneaux d'affichage qui énoncent leur objet de manière idiote[124] en signalant des espaces publicitaires disponibles. La teneur de ce travail consiste à motiver la curiosité par l'exposition d'un numéro esseulé, sans motif explicatif ni raison d'être. Lorsque le passant appelle, il tombe directement sur la boîte vocale qui lui énonce un message d'une trentaine de secondes. Le message incorpore le regard que l'artiste porte sur le contexte. Il met en abyme la situation que le passant est en train de vivre : « Je vois un panneau vert » se dira après le bip l'un des passants au bout du fil, circonspect par l'évidence de l'information. La diffusion des messages dépasse le cadre de présence de l'affiche dans l'espace urbain. Tous les deux mois, AHOND change le répondeur modulant ainsi la description de la situation déclencheuse et les potentielles interactions qui pourraient advenir. Au travers de cette mise en récit, il s'agit pour l'artiste de renseigner ce basculement de la passivité à l'activité : expérimenter comment l'espace public écrit — c'est-à-dire informe notre perception du monde — et comment nous écrivons l'espace public. Le commentaire désabusé de standard rébarbatif d'administration, qu'il soit interprété comme truisme ou comme canular téléphonique, conscientise notre présence à et dans la ville.

Dans la même lignée, depuis 2016, Laurent LACOTTE accroche au ruban adhésif à mesure de ses déambulations dans la ville des affichettes au format A4 imprimées en noir et blanc avec la silhouette noircie de son chien Hercule mentionnant « Perdue.

---

122 La série d'images produites dans le cadre de cette expérimentation est publiée sous la forme d'un livre d'artiste : CHEVALIER, Alex. *Situations*. Rennes : Lendroit, 2018, 48 p.

123 Céline AHOND. *Tu vois ce que je veux dire ?* In : « Hors de murs ». 29 octobre au 9 décembre 2015. Clermont-Ferrand (FR). Voir : http://expositionshorsdesmurs.tumblr.com/ [consulté le 20 mars 2021].

124 Au sens de l'idiotie du réel dont parle Clément ROSSET, un rapport au premier degré au monde. Voir : ROSSET, Clément. *Le Réel, traité de l'idiotie*. Paris : Éditions de Minuit, 2004 [1977], 155 p.

Espérance. Récompense » ☞ **ICO 471**. Ayant investi dans une seconde carte SIM, il reçoit sur le numéro « 06 99 23 13 69 » des SMS d'anonymes et quelques messages vocaux qu'il repartage anonymisés sur les réseaux sociaux[125]. Ce corpus allie le quiproquo à la sagesse populaire et à la poésie spontanée. Il témoigne à mesure des années de l'état psychique des passants à la manière d'un confessionnal public, selon que ceux qui lui écrivent lisent l'affiche au premier ou au second degré :

> Avez-vous vraiment perdu votre chien ? […] Ne comptez pas sur les autres pour vous ramener l'espérance. Seul vous pouvez le faire. […] Il y a un chien jaune dans la rue Orfila qui mange la poubelle. Il correspond peut-être à votre affiche. […] Bonjour j'ai retrouvé un peu d'espoir. C'est peut-être pas le vôtre, mais il peut servir. […] C'est une pub ? Un canular ? Que cherchez-vous ? […] Votre message est un réveil à la vie. […] Vous n'avez pas honte de jouer avec nos sentiments ? C'est grave ce genre de blagues, des gens perdent vraiment leurs animaux. […] L'espoir fait vivre.[126]

Les trois artistes s'inscrivent de cette manière dans le champ du *mobile art**, abordant l'usage du téléphone cellulaire puis des *smartphones* comme un fait social total — c'est-à-dire comme un phénomène qui concerne tous les domaines sociaux — et que la chercheuse Marie-Laure DESJARDINS a théorisé dans son travail de thèse de doctorat[127] comme réalisant l'ambition de fusion de l'art et de la vie portée notamment par FLUXUS, l'art postal ou l'art sociologique. Le tournant technologique de la fin du XXe siècle relève d'un changement de paradigme d'un autre ordre pour l'art urbain. De la fin des années 1990 au début des années 2010, les moyens techniques de captation, d'archive, de publication et de conversation subissent une évolution très rapide et une concentration qui bouleverse les usages tant usuels que culturels ou artistiques. Si les réseaux de connaissance et de partage des activités des *writers* européens pendant les années 1990 s'organisent de manière besogneuse entre le terrain, le studio photo et le domicile pour la documentation et l'archive photographique des graffitis, puis par la correspondance postale pour l'échange de tirages sur papier photographique et l'envoi de fanzines et de cassettes VHS, en 2010, l'ensemble des opérations de production, de traitement et de partage de l'information se retrouve concentré dans un seul appareil, le *smartphone*.

---

125 Il publie aussi en 2019 une édition à cinquante exemplaires avec une sélection de textes dans le cadre de l'exposition « Tentatives de bonheur » au Maïf Social Club, Paris du 26 avril au 26 juillet 2019. Voir : http://laurentlacotte.com/Images/pdf/Esperance.pdf [consulté le 20 mars 2021].

126 In : LACOTTE, Laurent. *Espérance*. Paris : Laurent LACOTTE, 2019, 36 p.

127 DESJARDINS, Marie-Laure. « De l'art mobile au Mobile Art. Ou comment la technologie mobile influence la nature des œuvres ». Thèse de doctorat en arts, esthétique et sciences de l'art sous la direction de Olga KISSELEVA, Université Paris 1, 24 janvier 2017, 336 p.

Dans le sillage de la démocratisation des pratiques culturelles de marge qu'Internet a permise, puisque ses acteurs, habitués à l'indépendance et à la débrouille, ont été les premiers à se saisir du web comme espace de diffusion et de partage, le *smartphone* devient rapidement pour les artistes urbains un outil qui leur alloue de « voyager léger » et de condenser l'ensemble des rôles qu'ils assument tour à tour dans le suivi de leur pratique, du repérage à la production d'une intervention, de sa documentation à sa diffusion. Faisant à la fois office de téléphone, d'appareil photo, d'ordinateur de poche et de disque dur portatif, permettant d'avoir accès à des logiciels de traitement de texte, de retouche et de partage d'images en direct ou *via* les réseaux sociaux. Cet outil favorise ce que le chercheur André GUNTHERT identifie comme l'avènement d'un régime d'interaction instantané basé sur l'image, devenue embrayeuse de conversation privilégiée[128]. Dès lors, il n'est pas étonnant de voir les artistes urbains se saisir du *smartphone* et plus largement des espaces sociaux en ligne pour prolonger les interactions urbaines. Ces interactions sont par essence difficiles à enregistrer et à recueillir lorsqu'elles se déploient au quotidien dans la ville et qu'elles font évoluer de multiples façons l'œuvre urbaine par les réponses et appropriations qu'elle motive. Tandis que le réseau numérique va permettre de retrouver celles-ci à partir du moment où son auteur aura lui-même documenté et partagé en ligne cette interaction à sa communauté, l'outil rend possible une recherche en fonction d'indexations multiples, encodage temporel, géolocalisation ou mots-clés.

C'est d'ailleurs une illustration de cette nouvelle configuration que le duo Émilie BROUT et Maxime MARION propose de 2014 à 2016 à travers l'action *Ghosts of your Souvenir*[129]. Les artistes se rendent dans les divers sites et auprès des monuments remarquables d'Europe, dont ils savent que les touristes vont vouloir capter l'image. Inexpressifs comme des statues en station performative, ils se positionnent à proximité des sujets photographiés de sorte à apparaître dans le champ des images réalisées par les photographes amateurs. Puis ils se rendent sur le web et sur les réseaux sociaux pour collecter via Flickr, Instagram ou Facebook les images partagées en ligne et dont la localisation et la temporalité correspondent à leur présence sur le site. BROUT et MARION rassemblent celles où ils apparaissent à la manière d'un autoportrait collectif réalisé à l'insu des photographes auxquels ils délèguent le travail. Dans le même temps, les photographes n'ayant pas conscientisé leur présence corporelle insistante — fil conducteur de cette série d'images aux formats et qualités variables —, les deux artistes sont comme des fantômes qui viendraient hanter les photos-souvenirs de voyageurs du monde entier. ☞ **ICO 472**

---

128 Voir : GAUDIN INDICATTI, Pauline. « L'acte d'image : notes, réflexions, positions : naviguer, ici ou ailleurs, avec (ou sans) son mobile ». Thèse de doctorat en arts, arts visuels sous la direction de Françoise VINCENT-FERIA, Université de Strasbourg, 27 septembre 2018, 453 p.

129 Voir : http://ghostsofyoursouvenir.net/ [consulté le 6 avril 2021].

Dans la continuité des médias-peintres des années 1980, qui intégraient directement à leur peinture leur numéro de téléphone afin d'amorcer un échange avec leur audience de circonstances, une fois de retour chez eux, on trouve plusieurs expérimentations sur ce principe où la télécommunication mobile — *smartphone* et réseaux sociaux confondus — est le point de départ de l'œuvre urbaine et de sa manifestation.

En 2016, l'artiste urbain BIANCOSHOCK entre dans une dynamique d'assignations réciproques avec le hollandais Harmen DE HOOP. Par site web interposé, tour à tour, ils s'envoient des consignes et réalisent des interventions dans leur ville respective :

> Sans se rencontrer, Harmen DE HOOP et BIANCOSHOCK se donneront mutuellement pour mission de réaliser une œuvre d'art dans la ville où ils se trouvent actuellement. Chaque œuvre sera une réaction à celle réalisée auparavant par l'autre artiste. La documentation de leurs interventions et actions sera présentée ici.[130]

La correspondance en actions advient par le web et le relais sur Instagram. Leur collaboration prend une allure de télétravail, leur seul point de convergence et de rencontre étant l'espace de la publication en ligne. Paradoxalement, l'aspect solitaire et quotidien, considérablement étendu par la chambre d'écho du web, les invite à se prêter à des jeux de mise en scène ☞ **ICO 473** pour donner une ampleur narrative à leurs actions discrètes, parfois dérisoires, afin de maintenir leur audience mobilisée dans l'espace public numérique.

Ce principe vient répondre à une collaboration précédente de DE HOOP intitulée *Activism Doubt* ☞ **ICO 474** et menée avec l'artiste Jonas STAAL[131] qui vient interroger l'efficience des pratiques artistiques non commissionnées dans l'espace public. La correspondance dure alors deux ans, de 2007 à 2009, et se déroule en ces termes :

> 1. Les deux étaient obligés d'agir comme interprètes dans chacune des œuvres de l'autre ;
> 2. En tant qu'interprètes, tous deux étaient l'obligation de suivre les instructions de l'autre ;
> 3. Chaque œuvre devait avoir lieu en public ;

---

130 « *Without meeting Harmen DE HOOP and BIANCOSHOCK will give eachother assignments to make an artwork in the city where they currently are. Every work will be a reaction to the one made before by the other artist. The documentation of their interventions and actions will be shown here.* » In : DE HOOP, Harmen ; BIANCOSHOCK. *BIANCOSHOCK / DE HOOP*. [En ligne]. Depuis 2016 [consulté le 20 mars 2021]. Disponible sur : http://www.biancoshock-dehoop.com/.

131 Voir : http://www.jonasstaal.nl/ [consulté le 20 mars 2021].

> 4. Les œuvres devaient être un commentaire mutuel sur la position que les deux artistes représentent dans leur travail individuel.[132]

La teneur des actions n'est révélée qu'à l'issue de la publication de leur archive chez l'éditeur hollandais Onomatopee. L'activisme — Front de libération des animaux, transformation de l'odonyme à des fins commémoratives hors contexte, réduction des limitations de vitesse par altération des panneaux routiers, diffusion de tracts et d'affiches de propagande revisités — est poussé jusqu'à l'absurde lorsque les artistes vont proposer leurs services en envoyant la même lettre à des groupes activistes politiques ennemis. Dans l'entretien qui conclut l'ouvrage, DE HOOP et STAAL reviennent sur les enjeux et les limites de cette collaboration. Ces assignations réciproques les amènent à douter de la performativité de leur implication parce qu'elles les poussent à sortir de leur routine artistique. L'instrumentalisation mutuelle qui en résulte les interroge sur leur rôle en tant qu'émissaire d'une volonté tierce, fut-elle cautionnée par l'art : n'est-ce pas après tout celui du politicien que de représenter les intérêts d'autrui et d'endosser en conséquence ses responsabilités ?

> Nous croyons vraiment que l'idée de polymorphisme est utile. Et en même temps, en tant qu'individus nous pouvons ne pas adhérer aux mêmes idéaux politiques. [...] C'est une déclaration sur une idée de ce que pourrait être la politique et sur le rôle que l'art y joue. Dans ce cas, il s'agit de faciliter le principe d'égalité d'une manière cohérente. [...] Ce faisant, nous avons choisi de ne pas utiliser de forme existante. Le choix de mettre le contrôle entre les mains de quelqu'un d'autre est une forme en soi.[133]

Leur entretien relève l'incapacité des formes d'art qui se revendiquent comme politiques à concerner directement la population. Pour STAAL, la seule portée activiste d'un geste, qu'il soit revendiqué comme tel, créatif, artistique ou non est la capacité à mobiliser et interagir avec une audience. Et cette mobilisation ne peut que difficilement advenir sans le relais d'une structure tierce permettant de transformer la place publique en forum — même si cela doit déplacer un débat dans la sphère

---

132 « *1. Both were obliged to act as performers in each of the other's works; 2. As performers, both were obliged to follow the instructions of the other; 3. Each work had to take place in public; 4. The works had to be a mutual commentary on the position which both artists represent in their individual work.* » In : DE HOOP, Harmen ; STAAL, Jonas. *Activism Doubt*. Eindhoven : Onomatopee, 2009, 152 p.

133 « *And we also really believe in this: the idea that multiformity is useful. At the same time, we may not ascribe to the same political ideals as individuals. [...] It makes a statement about an idea of what politics could be and about the role which art fulfils in this. In this instance it's about facilitating the principle of equality in a consistent way. In doing so we chose not to use any existing forms. The choice of putting the control in someone else's hands is a form in itself. This possibly brings about a dilemma, in that we chose to include in the letter that we offer our services as artists. The proposal has come about as a result of us thinking like artists. This cuuld cause confusion. Was it a necessary element to present ourselves as two artists instead of as two construction workers?* » STAAL, Jonas. In : *Ibid*. p. 135–136.

médiatique ou l'espace d'exposition. Pour DE HOOP, la portée activiste d'un geste relève du stoïcisme :

> C'est précisément la philosophie derrière mon travail : l'idée qu'en tant qu'individus, vous n'avez généralement pas d'influence sur les changements. La notion qu'il n'y a que des opinions contradictoires et que la société se construit sur ces opinions.[134]

Une situation dans laquelle deux inconnus qui débattent de la raison d'être d'une intervention est déjà un objectif suffisant pour l'artiste, surtout s'ils ne la considèrent pas en tant qu'art. Pour DE HOOP, s'il y a du politique dans l'art, il est dans sa capacité à générer du débat autour de l'œuvre et pas à propos d'elle — sans quoi elle est réduite à l'illustration d'une idéologie. Si on considère que la relation est un enjeu politique en soi, alors le *smartphone* est un outil idéal pour impliquer une audience et l'amener à prendre part à l'action. L'outil offre la possibilité d'une réaction immédiate, puisque les gestes de captation et de publication existent dans le prolongement l'un de l'autre. C'est de cette manière que les Italiens BIANCOSHOCK et ELFO se saisissent de l'invitation du M.U.R de Saint-Étienne en 2017. Plutôt que de proposer une image ou une illustration, comme à l'accoutumée, sur le format trois par huit mètres des panneaux d'affichage réemployés, ils affichent un numéro de téléphone pour rejoindre une conversation groupée intitulée *Le groupe du MUR* ☞ **ICO 475**. Comme le précise le carton au pied de l'affichage :

> Début : 03.03.2017.
> Date limite : 02.04.2017.
> 1. Envoyez un message WhatsApp en indiquant votre nom.
> 2. Vous serez ajouté à un groupe de discussion fermé.
> 3. Pendant ce mois, vous êtes une partie prenante et essentielle du projet et de la performance.
> 4. À la fin, nous documenterons tout ce qu'il s'est passé dans le mois et le groupe de discussion privé est clos.[135]

Leur workshop en ligne dure un mois et le groupe WhatsApp inclut plus de deux cents personnes à l'origine. À mesure des échanges avec les artistes, l'audience

---

134 « *But that is precisely the philosophy behind my work: the notion that you as a human usually don't have an influence on changes. The notion that there are only conflicting opinions and that society is built upon these.* » DE HOOP, Harmen. In : *Ibid*. p. 129.

135 « *Start: 03.03.2017. Deadline: 02.04.2017. 1. Send a WhatsApp message indicating your name. 2. You will be added to a closed group chat. 3. During this month you will be an active and essential part of the project and performance. 4. At the end we will document all this month and the closed group chat will expire.* » In : BIANCOSHOCK & ELFO et les participants*. Le Groupe du MUR*. 03.03–02.04. 2017. Groupe privé de discussion WhatsApp, conversation, assignations, actions.

se resserre à un noyau dur de trentaine de personnes qui se rassemble dans cet espace numérique bien que répartie dans toute l'Europe et au-delà : Italie, Espagne, France, Allemagne, Angleterre, Argentine, *etc*. À l'occasion d'une semaine dédiée, BIANCOSHOCK et ELFO convient d'autres artistes à interagir : GUILDOR, Mathieu TREMBLIN, Matteo LOCCI du collectif ATISUFFIX, Toni SPYRA et Rub KANDY. Chaque jour, un nouvel artiste devient maître du jeu et incite chacun à répondre à des assignations créatives plus ou moins directives. Global numériquement et situé physiquement à la fois, ce workshop ubiquitaire vient contaminer le quotidien des participants, faisant de leurs proches et de leurs collègues de travail les témoins involontaires des créations impulsées par l'usage intensif du *smartphone*. À trente, les messages fusent et les réponses se succèdent à un rythme effréné.

Le 16 mars 2017 pendant une journée, du lever au coucher, j'ai la charge d'animer le groupe du MUR auquel je propose cinq assignations :

> Assignation n° 1. Je vous demande de transcrire sous forme de liste tous les noms des *writers*, tags, flops ou graffs que vous croisez sur le trajet de chez vous à un autre endroit. Écrivez en premier l'adresse complète de votre point de départ et terminez-la par l'adresse complète de votre point d'arrivée. Écrivez le nom en majuscules et passez à la ligne suivante pour séparer les noms. Postez la liste sur le groupe de discussion.
>
> Assignation n° 2. Utilisez un logiciel de dessin téléchargé avec votre *smartphone* pour recopier un slogan existant à n'importe quelle échelle que vous identifiez dans les rues et l'afficher numériquement dans le groupe de discussion.
>
> Assignation n° 3. Achetez un ensemble de yaourts aux fruits et collez un ou plusieurs couvercles sur une surface à l'extérieur et affichez une photo horizontale de face par courriel.
>
> Assignation n° 4. Faites sonner une série de cloches de vélo garées et enregistrez chaque son de cloche pour créer une sonnerie. Intitulez-la Sonnerie_ nom de l'endroit où vous avez enregistré les cloches_votre nom et affichez-la sur le groupe. Changez ensuite votre sonnerie pour cette nouvelle sonnerie, y compris le son des notifications pour vos applications.
>
> Assignation n° 5. Asseyez-vous pendant une heure à l'angle de deux rues du centre-ville et observez le comportement des gens. À un moment donné, quelqu'un va faire quelque chose qui ne correspond pas à la façon dont les citoyens sont censés agir dans l'espace urbain du point de vue des gouvernants. Décrivez la situation de cette manière anonyme : il ou elle fait cela à cet endroit. Essayez de le faire en une seule phrase de moins de 300 lettres, puis envoyez-la

par courrier électronique dans votre propre langue et en anglais. Si rien ne se passe, profitez simplement du fait qu'il n'y a pas de temps perdu : parfois, ne rien faire c'est déjà faire quelque chose.[136] ☞ **ICO 476**

Les images de ces gestes simples sont postées sur le groupe privé. Elles s'intercalent dans la conversation en fonction des fuseaux horaires et des rythmes de vie de chacun : les déchiffrements et collectes de blazes de tagueurs locaux défilent comme des litanies ; les relevés graphologiques des graffitis polyglottes s'affichent comme des revendications ; le repas est l'occasion de s'initier à la pratique du collage d'autocollant de fortune ; le prélèvement sonore de sonnettes de vélo produit une mélodie spontanée qui se rediffuse en sonnerie aux alentours lorsque quelqu'un appelle ; une station dans un lieu choisi ouvre à l'observation et à la conscientisation d'urbanités singulières de la ville.

Chaque nouvelle assignation vient remettre en jeu un principe créatif existant et va *crescendo* en performativité, engageant de plus en plus le corps des participants dans le prolongement de la conversation sur *smartphone*. Par exemple, l'indexation des pseudonymes vient rejouer les pages de garde de l'édition *The Faith of Graffiti*[137] autant qu'elle s'apparente à un exercice de lecture proche de la visite guidée *Name Dropping*[138] ☞ **ICO 477** ; le relevé graphologique prolonge la méthode utilisée par les archéologues spécialisés en **épigraphie** et renvoie aux référencements contributifs contemporains de graffitis dans la ville comme *La rue ou rien*[139] ou *Plutôt vandal que vendu*[140] ☞ **ICO 478–479** ; l'opercule utilisé comme autocollant est un geste anonyme qui a pu être observé à Marseille en 2013 et diffusé sur le blog photographique de veille urbaine *Mute Mutiny*[141] ☞ **ICO 480** ; la session d'observation des urbanités dans la ville reprend le principe d'*Inscripcions* — et certaines des observations postées dans le fil de discussion sont postées sur le compte Twitter dédié[142]. ☞ **ICO 481**

---

136 In : BIANCOSHOCK & ELFO, Mathieu TREMBLIN et les participants*. Le Groupe du MUR*. 03.03–02.04. 2017. Groupe privé de discussion WhatsApp, conversation, assignations, actions.

137 KURLANSKY, Mervin ; NAAR, Jon ; MAILER, Norman. *The faith of graffiti*. New York : Praeger publishers, 1974, p. 2–3.

138 Lionel JACQ, Mathieu TREMBLIN. *Name Dropping*. 2012. Quimper (FR). Guide patrimonial, pseudonymes de *writers*, visite guidée, lecture. 60 min.

139 Anonyme. *La rue ou rien*. [En ligne]. Depuis mars 2016 [consulté le 7 avril 2021]. Disponible sur : http://larueourien.tumblr.com/.

140 MARQUET, Azilis. *Plutôt vandal que vendu*. Rennes : Azilis MARQUET, 2018, 104 p.

141 RENAULT, David ; TREMBLIN, Mathieu. *Mute Mutiny*. [En ligne]. 2008–2016 [consulté le 7 avril 2021]. Disponible sur : http://mutemutiny.tumblr.com.

142 « 30. Le téléphone à l'oreille, il suit un sac plastique qui vole au vent et tente de l'écraser plusieurs fois avec le pied, mais le manque. Lorsqu'il parvient enfin à l'attraper, il le glisse dans sa poche avec sa main libre. 31. Il mange un yaourt en descendant la rue et lorsqu'il l'a finit, il enlève l'opercule et le colle sur le mobilier urbain. 32. Elle demande une cigarette aux passants, et

Dans ce passage des interactions numériques à l'espace urbain, il est question de transmettre un mode opératoire sur le mode du jeu de rôle en allant de la procuration vers l'incarnation. Chaque participant reconduit un geste artistique et éprouve l'influence du processus créatif sur sa propre sensibilité aux appropriations-traces et appropriations-présences qu'il rencontre au quotidien.

À l'été 2017, GOOD GUY BORIS étend ce principe en annonçant *Live is Life*, une résidence de création urbaine autoassignée de deux semaines à Athènes où les seuls outils sont des bombes de peinture et un *smartphone* relié à son compte Instagram. L'artiste bulgare, récemment emménagé dans la ville, diffuse quotidiennement ses actions *via* un *live streaming*. Au-delà de sa pratique personnelle du graffiti, BORIS s'est fait connaître en accompagnant de nombreux *writers* dans la documentation et la publication de leurs démarches, souvent vandales comme les peintres de trains allemands TAPS & MOSES ☞ **ICO 482**. De fait, il s'est construit une audience considérable qui lui vaut une sorte de statut d'influenceur graffiti avec un penchant certain pour la culture mème sur Internet qu'il décline à loisir dans une esthétique *post-internet* — bulles de conversation et émojis maladroits ☞ **ICO 483**.

Avec soixante mille abonnés sur son compte, le moindre de ses mouvements captés dans la ville est suivi par des milliers de personnes qui réagissent et commentent. BORIS agit à visage découvert et toujours dans l'autodérision, cabotin avec les passants interloqués par le culot de ses actions qui contraste avec sa personnalité, mélange de bonhomie et d'espièglerie. Accoutré de deux gilets de sécurité, il investit murs et palissades avec des slogans humoristiques, contextuels ou potaches, dont la teneur est définie par rebonds en concertation avec son audience ou de manière à la surprendre. Le statut public-privé massif de cette documentation-diffusion devient un prétexte à l'action : il implique ses abonnés dans les prises de décision et les prend à témoin lorsqu'il se fait arrêter par des badauds qui n'entendent pas son exercice de liberté graffitique de la même oreille. Entre la télé-réalité graffiti et la comédie de *stand-up* urbaine, il pousse son personnage d'*entertainer* à son paroxysme en se mettant en scène comme une figure prophétique des usages à venir des plateformes de réseau social ☞ **ICO 484**.

Pour l'artiste, un changement de paradigme est advenu au tournant des années 2010 dans le *graffiti writing*. Il s'illustre dans le fait de supprimer les intermédiaires et de déplacer la question de l'exposition de la visite vers la notification, du physique au numérique, du média spécialisé vers le réseau social. Il résume ce constat dans la

---

quand on lui en donne une, elle la casse en deux et la jette par terre. 33. Ils s'étreignent pendant 27 secondes. 34. Il dévale la rue à toute vitesse en klaxonnant mais il n'y a aucun trafic. » In : TREMBLIN, Mathieu (dir.) ; *et al*. *@inscripcions*. [Twitter]. Depuis 2016 [consulté le 7 avril 2021]. Disponible sur : http://twitter.com/inscripcions.

bande-annonce de l'exposition « #Viral Vandals[143] » qu'il a co-organisé en 2017 à MU à Eindhoven avec le curateur Jasper VAN ES : « *This is where graffiti is living right now* » [c'est ici que le graffiti vit maintenant] montrant un *smartphone*. ☞ **ICO 485**

143 « *In forty years, graffiti has grown from a local New York subculture into a worldwide phenomenon with its own heroes and business models. Embraced as urban decoration or buffed by all means, graffiti has escaped a slow death, mainly thanks to the internet. Actions in the real world are increasingly carried out and documented with their digital distribution in mind, leading to refreshing self-reflection and an emphasis on the performative nature of writing. Don't tell the taggers, but graffiti has evolved into a mature, varied artform that doesn't shy away from difficult themes and that combines resistance against repression with a contagious hacker mentality. Meanwhile, the kick of illegality continues to be an important motivation, inextricably linked to kudos and street credibility.* » [En quarante ans, le graffiti est passé d'une subculture locale new-yorkaise à un phénomène mondial avec ses propres héros et modèles économiques. Promu comme décoration urbaine ou nettoyée par tous les moyens, le graffiti a échappé à une mort lente, principalement grâce à Internet. Les actions dans le monde réel sont de plus en plus souvent réalisées et documentées dans l'optique de leur diffusion numérique, ce qui conduit à une autoréflexion rafraîchissante et met l'accent sur la nature performative de l'écriture. Ne le dites pas aux tagueurs, mais le graffiti est devenu une forme d'art mature et variée qui n'a pas peur des thèmes difficiles et qui combine la résistance à la répression avec une mentalité contagieuse de *hacker*. Pendant ce temps, le défi de l'illégalité continue d'être une motivation importante, inextricablement liée au prestige et à la crédibilité dans la rue.] In : Exposition collective avec : 4608 & Fabian SIGURD, BOYSCOUT, Brad DOWNEY, EEWAN, GOOD GUY BORIS, LOIQ, MOBSTR, MOSES&TAPS™, MVIN, NAWAS, NUG & PIKE, RAGE, Sauli SIRVIÖ, TOY CREW, UTAH & ETHER, VELI & AMOS, ZELLE ASPHALTKULTUR. « #ViralVandals ». 5 mai–2 juillet 2017. MU, Eindhoven (NL). Commissariat : GOOD GUY BORIS ; Jasper VAN ES. Voir : http://mu.nl/en/exhibitions/viralvandals [consulté le 6 avril 2021].

V. 2.
La conservation par la collection à activer

L'art en général et la littérature en particulier feraient bien mieux d'inventer des pratiques et d'être explicitement programmatiques plutôt que de produire des objets finis et de courir après les tout derniers spectateurs pour qu'ils viennent les admirer. On pourrait même imaginer une nouvelle discipline artistique, faite d'énoncés et de formules : charge aux amateurs, s'ils le désirent, de réaliser les projets décrits, sachant que la majorité n'en fera rien, se contentant d'imaginer, à partir des instructions, de possibles aboutissements, l'œuvre elle-même étant cette oscillation, ce précaire équilibre au seuil de l'expression.[144]

144 VASSET, Philippe. *Un Livre Blanc : Récit avec cartes*. Paris : Fayard, 2007, p. 54

Quand les attitudes libres deviennent forme

Une filiation se dessinent entre les pratiques artistiques urbaines actuelles qui recourent aux technologies de communication numérique pour la diffusion et l'activation de la prise de position dans la ville et une généalogie de pratiques artistiques allant de l'art conceptuel des années 1960 à la création qui se déploie grâce à la *copyleft attitude* appliquée à l'art au début des années 2000. De proche en proche une perméabilité s'instruit entre des formes artistiques et des formes de vies qui favorisent le partage et la créativité à partir d'une réévaluation du rôle de la publication dans la production et la circulation des œuvres au sein de la sphère publique .

Du 22 mars au 27 avril 1969 a lieu à la Kunsthalle Bern à Berne, l'exposition « Live in your Head: When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information. » [Quand les attitudes deviennent forme] dont le commissariat est assuré par Harald SZEEMANN et le financement par Philip Morris Europe. Cette exposition a valeur de manifeste à plusieurs titres et tout d'abord par le choix des artistes qu'elle rassemble.

Générationnelle, elle se concentre sur des artistes d'Europe et des États-Unis qui appartiennent à des mouvements d'avant-garde de la seconde moitié du XXe siècle (art minimaliste, art conceptuel, *land art*, *arte povera*, *etc.*[145]) dont une bonne part deviendront par la suite des figures majeures de l'histoire de l'art.

Ensuite, elle est marquante par la teneur des œuvres : processuelles et conceptuelles, leur transmission relève de l'indiciel, de l'informel ou protocole et souvent d'un régime non visuel ; le sous-titre de l'exposition l'annonce d'ailleurs explicitement « Œuvres – concepts – processus – situations – information ». Dans l'espace d'exposition, seule une quarantaine d'œuvres sont présentées tandis que le catalogue recense soixante-neuf artistes. L'expérience en situation de la matérialité de l'œuvre dans l'espace d'exposition est mise sur le même plan que sa connaissance *via* son récit dans une notice. Le régime documentaire du catalogue d'exposition homonyme publié et diffusé dans le cadre de l'exposition prend le pas sur la monstration des œuvres en son sein.

---

145 « *"Anti-Form", "Micro-Emotive Art", "Possible Art", "Impossible Art", "Concept Art", "Arte Povera", "Earth Art"* ». SZEEMANN, Harald. « Zur Ausstellung ». In : SZEEMANN, Harald (dir.) ; *et al*. *Live in your head: When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information*. Berne : Kunsthalle Bern, 1969, p. 6.

Le catalogue[146] ☞ **ICO 486** insiste sur cette dimension déclarative, prospective et communicante, puisqu'il dispense des textes en quatre autres langues (allemand, anglais, français, italien) ce qui lui assure une réception au-delà des frontières suisses. Cette visée internationale est clairement lisible dans les premières pages du catalogue, où seul est présent en préface le mot du *sponsor*. Le reste du catalogue est constitué d'une documentation indexant les profils professionnels des artistes (portait, date de naissance et lieu de résidence, liste d'expositions et bibliographie) et leurs œuvres présentées sous forme de fiches classées en ordre alphabétique. Ce choix informatif est la pierre angulaire du propos de l'exposition.
Enfin, le montage financier du projet même est novateur. L'exposition est une des premières occurrences du mécénat[147] qui permet à une quarantaine d'artistes de travailler sur place et d'investir pendant une semaine l'espace de la Kunsthalle comme un chantier.

Cet aspect économique inédit est pointé par John A. MURPHY, président de Philip Morris Europe :

> Nous décelons un élément clé dans cet « art nouveau » qui a sa contrepartie dans le monde des affaires. Cet élément, c'est l'innovation, sans laquelle il serait impossible de progresser, quel que soit le domaine de l'activité humaine. De même que l'artiste s'applique à améliorer ses interprétations et ses conceptions, l'entité commerciale cherche, elle aussi, à améliorer ses services et ses produits par l'expérimentation de nouvelles méthodes et de nouveaux matériaux. Notre constante recherche de voies nouvelles, pour agir et produire, s'apparente aux interrogations des artistes dont les œuvres sont présentées ici.[148]

L'exposition préfigure à son insu un tournant dans les relations entre art et capitalisme : d'un déplacement des logiques de marchandisation des œuvres existantes vers des logiques de production à la demande ou la commande. Et ce tournant entraîne dans son sillage le court-circuitage des mécanismes d'analyse

---

146 SZEEMANN, Harald (dir.) ; *et al*. *Live in your head: When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information*. Berne : Kunsthalle Bern, 1969, 172 p.

147 « Étant à Berne, je n'avais pas assez d'argent pour inviter des artistes américains. C'est grâce à une collaboration avec Pontus HULTEN, qui était au Moderna Museet de Stockholm, avec De Wilde, au Stedelijk d'Amsterdam, mais aussi grâce à un *sponsor* qui prit en charge le transport des oeuvres des États-Unis en Europe, qu'il fut possible de montrer des artistes américains. Ce fut l'un des premiers exemples de *sponsoring*. Nous l'avions obtenu grâce à CHRISTO. Cela m'a donné également la possibilité d'inviter des artistes à travailler sur place. » SZEEMANN, Harald ; JOUANNAIS, Jean-Yves. « Des expositions faites d'amour et d'obsession ». *Hors-série Art Press*. 1996, nº 17, « 66/96, Avant-gardes et fin de siècle », p.100–108.

148 *Ibid*. p. 3.

et d'élection des professionnels de l'art au profit d'une construction de valeur symbolique par le biais de l'économie spéculative[149] qui préside aujourd'hui à la mise en visibilité des formes d'art sur la scène artistique globale[150]. Cette collusion naissante s'illustre désormais dans les fondations privées financées par voie de mécénat ou par des frontières de plus en plus floues entre dynamiques entrepreuneuriales et création artistique. Alors que les fondations sont utilisées comme vitrines par les propriétaires des collections exposées[151], les processus créatifs d'artistes entrepreneurs comme Damien HIRST[152] et Jeff KOONS[153] intègrent

---

149 Voir : SANTANA ACUÑA, Alvaro. « Le coût caché de l'art contemporain ». *La vie des idées*. [En ligne]. 19 octobre 2016 [consulté le 12 avril 2019]. Disponible sur : http://laviedesidees.fr/Le-cout-cache-de-l-art-contemporain.html.

150 « [Les] stars du monde international de l'art [...] se distinguent par la (con)fusion qu'ils opèrent entre l'art et le marché en intervenant dans le champ de l'art avec les moyens de l'industrie et ceux de la haute finance. [...] Pour exister sur la scène mondiale de l'art, les œuvres ont besoin de moyens technologiques, logistiques et promotionnels de plus en plus importants : elles doivent être en mesure d'attirer des fonds et des moyens de production. L'argent est ainsi devenu un matériau majeur de cet "art d'affaires", et son l'esthétique monétaire pourrait bien avoir pour traits la démesure et la vacuité. » ROUILLÉ, André. In : « Koons, Hirst & Cie : art, fric et démesure ». *Parisart*. 20 septembre 2008 [consulté le 20 avril 2019]. Disponible sur : http://www.paris-art.com/koons-hirst-cie-art-fric-et-demesure/.

151 Bénéficiant d'une déduction d'impôts de 60 % (loi Aillagon, 2003), le coût exhorbitant — 8 fois le montant prévu à l'origine — de la construction de la Fondation Louis Vuitton confiée à Frank GHERY pose question, d'autant qu'il est destiné à abriter une part de la collection de Bernard ARNAULT, PDG de LVMH, au-delà de la programmation d'événements artistiques et culturels. En regard d'autres équipements publics dont les modalités de conception et de construction sont soumis à consultation et à la régulation dans le cadre de marchés public, un dépassement budgétaire pris en charge aux deux tiers par de l'argent public relève, plus que de la niche fiscale, de la fraude fiscale selon le Front républicain d'intervention contre la corruption. Voir : http://www.liberation.fr/france/2018/11/29/les-fondations-douteuses-du-musee-de-bernard-arnault_1695007 [consulté le 12 avril 2019].

152 Les 15 et 16 septembre 2008, Damien HIRST organise avec la maison de vente aux enchères Sotheby's la vente de 223 œuvres récentes. Cette vente directe, extrayant celui-ci du circuit classique artiste – galeriste – collectionneur, accuse une dérégulation du marché de l'art. Voir : http://www.lemonde.fr/culture/article/2008/09/12/sotheby-s-et-l-artiste-damien-hirst-inquietent-le-marche-de-l-art_1094515_3246.html [consulté le 12 avril 2019].
L'œuvre *For the love of God*, un crâne humain serti de diamants, vendue 100 millions de dollars, exemplifie les modalités de la fabrication de valeur par le marché spéculatif, puisque, pour cette œuvre devenue la plus chère au monde, « [c'est] finalement un consortium (dont l'artiste lui-même fait partie ainsi que deux de ses galeristes) qui achète l'œuvre à ce prix-là ». In MOUREAU, Nathalie ; SAGOT-DUVAUROUX, Dominique. *Le marché de l'art contemporain*. Paris : La Découverte, 2016, p. 85.

153 En 2016, Jeff KOONS fait cadeau à la Ville de Paris d'une œuvre intitulée *Bouquet of Tulips* en hommage aux victimes des attentats du 13 novembre 2015 à Paris, à la condition que celle-ci soit implantée sur le parvis séparant le Palais de Tokyo du Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Suite à une mobilisation massive de personnalités de la culture, celle-ci sera implantée dans le jardin du Petit Palais. Les principaux griefs adressés à l'encontre de ce « cadeau » s'énoncent comme des problématiques récurrentes de la relation entre art et capitalisme aux prises avec le bien commun : récupération d'un trauma collectif à des fins d'autopromotion ; non respect des

des logiques de production industrielles et spectaculaires où la sous-traitance de la production à une équipe d'intermédiaires s'efface derrière un artiste devenu marque. Ce principe n'est pas sans rappeler les stratégies de ces entreprises internationales, comme le fabricant de chaussures Nike, qui occultent le mode de production de leur marchandise par le recours à des campagnes publicitaires et de *co-branding* avec des personnalités qui promeuvent un style vie en lieu et place du produit.

Au moment de l'exposition « Live in your Head: When Attitudes Become Form », le positionnement de Harald SZEEMANN vient acter un basculement dans la définition et l'histoire de l'art du XXe siècle, comme en témoigne Grégoire MÜLLER :

> Pour tous les polémistes qui, du point de vue de la sociologie de I'art, se battent contre les conceptions traditionnelles du musée, de la galerie, de I'œuvre d'art… ce mouvement est une aubaine ! La plupart des artistes de cette exposition rejoignent, pour d'autres raisons, leurs positions : leur travail se fait partout et n'importe où, dans les journaux, sur les murs des villes, dans le sable, dans la neige… n'importe qui peut refaire certaines de ces « œuvres », d'autres sont intransportables, périssables, invendables, d'autres encore invisibles et connues uniquement par un reportage…
> Avec ce nouveau mouvement, l'art s'est libéré de tous ses carcans ![154]

SZEEMANN en constituant ce catalogue d'artistes et en lui donnant la forme d'un répertoire d'œuvres à activer désigne la forme comme un réceptacle de l'expérience et l'idée de celle-ci, transmise sous la forme d'un énoncé ou d'un protocole rédigé, comme un nouveau déterminisme programmatique de l'art de la seconde moitié du XXe siècle. Ce tournant est compilé en temps réel par l'historienne de l'art Lucy R. LIPPARD et analysé dans un ensemble de notes, qu'elle pointe comme la fortune critique des textes, œuvres, parutions, entretiens et conversations qui ont lieu dans les six ans de dématérialisation de l'œuvre d'art, de 1966 à 1972, et qui donnent son titre à l'ouvrage publié en 1973 *Six Years : The Dematerialization of the art object*[155]
☞ **ICO 487**.

> 1. Le langage suggère, à travers l'idée et le spectateur, une sorte de dialogue ou de « conversation ».

---

modes de consultation pour l'installation d'œuvres pérennes dans l'espace public et en particulier sur des sites patrimoniaux ; mobilisation de fonds publics conséquents pour l'implantation sans concertation préalable. Voir : http://www.liberation.fr/debats/2018/01/21/non-au-cadeau-de-jeff-koons_1624159 [consulté le 12 avril 2019].

154 SZEEMANN, Harald (dir.) ; collectif. *Live in your head: When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information*. Ibid. p. 11

155 LIPPARD, Lucy R. *Six Years : The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkley : University of California Press, 1973, 296 p.

2. Cela crée une zone réelle de l'œuvre.
3. La participation à un dialogue donne au spectateur une nouvelle signification. Plutôt que d'écouter, il s'implique dans la reproduction et l'invention d'une partie de ce dialogue.[156]

Dans ce nouveau paradigme, l'œuvre d'art est définitivement affranchie de sa finalité représentationnelle. Elle est devenue une information qui peut être traduite dans tous les espaces du quotidien et exister de manière ubiquitaire. Son expérience réside dans la conversation qui s'instaure entre l'idée et les développements qu'elle va trouver par la suite dans une situation, oscillant de la transmission au passage à l'acte.

La dématérialisation de l'œuvre d'art s'accompagne aussi de l'émergence de nouvelles formes de marchandisation qui traduisent une entrée dans une nouvelle phase de l'histoire économique, le capitalisme cognitif. L'information devient elle-même une devise dans le sillage du développement de l'informatique. Un nouveau rapport entre les mécaniques économiques des pays du monde entier s'établit progressivement de la fin des années 1960 au début des années 1990.

Avec l'arrivée d'Internet, cette possibilité de communication instantanée de l'information autour du globe devient un enjeu en soi. Une utopie logicielle se met en place pour contrer ces logiques spéculatives : des informaticiens qui ont participé à l'élaboration des systèmes qui permettent de faire fonctionner Internet se concertent et travaillent de concert pour mettre à disposition des logiciels conçus comme des biens communs. L'américain Richard STALLMAN fonde le premier système d'exploitation informatique libre avec le projet GNU en 1983 ; l'américano-finlandais Linus TORVALDS lance le système d'exploitation Linux en 1991 en poursuivant les travaux de ses prédécesseurs. Ils ont pour objectif de favoriser la mise en relation et la coopération des individus du monde entier au-delà des logiques propriétaires. À partir de 1985, une communauté internationale se constitue autour de la Free Software Foundation [Fondation pour le logiciel libre] co-fondée par STALLMAN. Elle pose les grandes bases de cette conception ouverte et humaniste de l'informatique :

Liberté 0. La liberté d'exécuter le programme, pour tous les usages.
Liberté 1. La liberté d'étudier le fonctionnement du programme, et de l'adapter à ses besoins. Pour ceci l'accès au code source est une condition requise.

---

156 « *July, 1969, Art Press, New York: Untitled periodical including contributions from BURN, PIPER, RAMSDEN, CUTFORTH, KALTENBACH, LEWITT, NELSON (published by The Society for Theoretical Art& Analyses). Excerpt from lan BURN's "Dialogue": 1. Language suggests, through idea and viewer, a kind of dialogue or "conversation". 2. This creates an actual area of the work. 3. Participating in a dialogue gives the viewer new significance; rather thanlistening, he becomes involved in reproducing and inventing part of that dialogue.* » In : *Ibid*. p. 106.

> Liberté 2. La liberté de redistribuer des copies, donc d'aider son voisin.
> Liberté 3. La liberté d'améliorer le programme et de publier des améliorations, pour en faire profiter toute la communauté. Pour ceci l'accès au code source est une condition requise.

La question de la circulation entre les pairs est cruciale et la formulation de cette ligne de conduite n'est pas sans rappeler certains principes de l'art conceptuel, avec en tête celui que l'artiste américain Lawrence WEINER formule en 1967 :

> 1. L'artiste peut construire le travail.
> 2. Le travail peut être fabriqué.
> 3. Le travail peut ne pas être réalisé.
> Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception.[157]

Comme l'art conceptuel qui donne le « code source » de l'œuvre en partage et laisse chacun libre de l'interpréter dans sa réalisation ou non, le mode de pensée et de conception qui guide les logiciels libres bouleverse le rapport à la propriété intellectuelle autant qu'il la met en crise. Le *copyleft* est introduit dès les années 1970 comme une « méthode générale pour rendre libre un programme [...] et obliger toutes les versions modifiées ou étendues de ce programme à être libres également[158] ». L'ambition de ceux qui l'utilisent est de poser un cadre juridique qui garantit et pérennise par le droit l'ouverture et la collaboration pour les programmes auxquels ils s'appliquent. Il s'agit à travers de ce « revirement à gauche » du *copyright* de se prémunir contre le modèle spéculatif qui se met en place autour de l'économie du savoir.

En janvier 2000 à Accès Local à Paris, l'artiste Antoine MOREAU invite un groupe d'artistes, philosophes, informaticiens, juristes, sociologues et chercheurs pour la rencontre « Copyleft Attitude » où se retrouve entre autres, Emmanuelle GALL, Antonio GALLEGO, Roberto MARTINEZ, Éric WATIER, Michel GAILLOT, Jean-Michel MOINEAU et François DECK. L'expression *copyleft attitude* est empruntée au milieu de l'informatique et du logiciel libre. Elle désigne l'état d'esprit dans lequel les contributeurs conçoivent des outils dans des perspectives de collaboration, de

---

157 « *1968 statement by Lawrence Weiner in the January, 1969, show catalogue (and consistently repeated thereafter in relation to all of his work): 1. The artist may construct the piece. 2. The piece may be fabricated. 3. The piece need not be built. Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the received upon the occasion of receivership.* » In : LIPPARD, Lucy R. *Op. cit.* p. 73–74.

158 Voir : http://www.gnu.org/licenses/copyleft.fr.html

partage et de bien commun. L'objectif de la rencontre est de mener une réflexion sur la question des licences de propriétés intellectuelles en usage dans le champ du logiciel libre et de réfléchir à comment celles-ci pourraient être transposées dans le champ de l'art afin de libérer juridiquement la propriété de l'œuvre de son auteur individuel. En effet, au cours du XXe siècle, c'est par le recours à l'anonymat ou au *no copyright* que certains auteurs ont pu se soustraire au droit de propriété intellectuelle afin de faire circuler leurs textes sans restriction. Dans le numéro trois[159] du bulletin de l'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE publié en 1959, on trouve cette mention : « Tous les textes publiés [...] peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés, même sans indication d'origine. » ☞ **ICO 488**. L'apport du *copyleft* au champ de la création artistique permettrait de dépasser cette défausse du droit de propriété pour embrasser des logiques plus programmatiques : il s'agirait de formuler la possibilité juridique de la diffusion, de la copie et de la transformation libre tout inscrivant les divers opérateurs au même titre que l'auteur originel de l'œuvre dans une chaîne d'auctorialité.

Suit un second temps de workshop « Gauche d'auteurs, *copyright* ou *copyleft* et droits d'auteur » dans le lieu d'art > Public en mars 2000 dont l'objet est de mettre en application les intuitions et les recommandations formulées lors de la première rencontre à travers la création d'une licence. Il aboutit à la formulation de la Licence Art Libre[160], première licence artistique copyleft et élargie les dynamiques *open source* à l'œuvre d'art :

> Avec la Licence Art Libre, l'autorisation est donnée de copier, de diffuser et de transformer librement les œuvres dans le respect des droits de l'auteur. Loin d'ignorer ces droits, la Licence Art Libre les reconnaît et les protège. Elle en reformule l'exercice en permettant à tout un chacun de faire un usage créatif des productions de l'esprit quels que soient leur genre et leur forme d'expression.[161] ☞ **ICO 489**

D'autres licences ayant pour objectif ce même partage voient le jour outre-Atlantique. La plus célèbre, Creative Commons [communs créatifs], est conçue en 2001 par l'avocat et activiste politique Lawrence LESSIG, l'universitaire Hal ABELSON qui est aussi membre fondateur de la Free Software Foundation, et le chercheur indépendant et militant pour l'alphabétisation Eric ELDRED. La création de cette autre licence une année après la Licence Art Libre a pour objet de ménager une articulation avec les spécificités du *copyright* qui diffèrent du droit de propriété intellectuelle français — le *copyright* protégeant davantage l'investissement que le

159 DEBORD, Guy Ernest (dir.) ; *et al*. *Internationale Situationniste*. Décembre 1959, n° 3, 40 p.

160 Voir : http://artlibre.org/ [consulté le 12 avril 2020].

161 In : *Ibidem*.

caractère créatif. Ce droit est imprescriptible et inaliénable dans les pays de droit civil,ce qui fait de tout un chacun en France un auteur par défaut. Tandis que dans les pays de *common law*[162], il s'agit d'un ensemble de prérogatives dont l'individu peut faire une complète cession sous certaines conditions[163]. Antoine MOREAU, avec Copyleft Attitude responsable du développement de la Licence Art Libre, mettra plusieurs années à établir une équivalence[164] entre les deux licences en concertation avec l'équipe responsable du développement de la licence Creative Commons.

En 2003 est publié le numéro B de la revue *Allotopie*[165] consacré au *copyleft* qui permet aux membres de la *copyleft attitude* artistique de revenir sur la genèse de la licence et de ses développements futurs :

> La *Copyleft Attitude* s'attache à rétablir le sens profond du droit de l'auteur que dénature aujourd'hui la mondialisation du *copyright*, protégeant davantage les fabricants des produits de masse que les auteurs, et restreignant l'usage des savoirs et des créations culturelles et artistiques par des barrières financières. Il s'agit donc là d'expérimenter une alternative culturelle — non pas utopique, mais *allotopique* — de l'art comme faisant partie intégrale de la vie et non pas d'une liste de métiers.[166]

---

162 Le *common law* est un système juridique dont les règles sont principalement édictées par les tribunaux au fur et à mesure des décisions individuelles. Voir : http://fr.wikipedia.org/wiki/Common_law ; http://fr.wikipedia.org/wiki/Copyright [consulté le 12 avril 2020]..

163 Ce point peut être perçu comme une forme d'injustice, puisque dans le cadre d'un travail pour une entreprise, les employés peuvent être complètement dépossédés de leur propriété intellectuelle. Par exemple, le *Swoosh* [virgule] de la marque de vêtements de sport Nike a été créé par Carolyn DAVIDSON en 1971, alors étudiante en graphisme à l'université d'État de Portland. Ayant conçu le logo dans le cadre d'une prestation en indépendante pour un montant total de 35 $, l'entreprise n'a pas versé de rémunération supplémentaire correspondant à son usage du motif lorsqu'il est devenu l'identité de la marque.

164 La licence Creative Commons BY–SA (paternité et partage dans les mêmes conditions) est l'équivalent de la Licence Art Libre : « Après une première rencontre à Paris en 2005 pour envisager cette compatibilité, après la version 1.3 de la LAL en 2007 pour offrir dans le texte la compatibilité, après les version 4.0 des licences Creative Commons en 2013, grâce aux volontés conjointes de Creative Commons et de Copyleft Attitude et suite aux débats publics de cet été 2014 pour décider de la possibilité ou non de la compatibilité, le résultat est : oui, nos deux licences copyleft sont compatibles. » Voir : http://artlibre.org/compatibilite-creative-commons-bysa-licence-art-libre/ [consulté le 12 avril 2020].

165 GALL, Emmanuelle (éd.) ; GALLEGO, Antonio (éd.) ; MARTINEZ, Roberto (éd.) ; DECK, François ; GAILLOT, Michel ; MOINEAU, Jean-Claude ; WATIER, Éric. *Allotopie*. 2003, n° B, « Copyleft », 128 p.

166 In : http://sites-recherche.univ-rennes2.fr/cabinet-livre-artiste/incertain-sens/fiche_Copyleft.htm [consulté le 12 avril 2020].

Dans son texte d'introduction « Copyleft, entre principe de réalité et utopie[167] », Emmanuelle GALL met en relation la dynamique du *copyleft* appliqué à l'art avec l'énergie émancipatrice libérée par la création de la revue *Allotopie* quelques années auparavant en collaboration avec Roberto MARTINEZ et Antonio GALLEGO et qui avait été diffusé par voie d'affichage dans l'espace public en 1998 ☞ **ICO 490–491**. Elle voit dans la *copyleft attitude* une poursuite des questionnements qui avaient été soulevés dans le premier numéro de la revue[168] à laquelle avaient contribué d'autres participants de « Copyleft Attitude ». Elle identifie un péril dans la mise en programme législatif, mais se raccroche à l'attitude *copyleft* comme une forme d'utopie dont elle trouve une généalogie dans des attitudes artistiques urbaines :

> Je continue à penser que les artistes n'ont pas besoin d'autorisation pour mettre leur œuvre sous GPL ou *copyleft* et que leur rôle consiste davantage à « faire jurisprudence » plutôt qu'à chercher à protéger leur travail derrière des lois. Et la tentation du « risque zéro », en art comme ailleurs, m'apparaît aussi frileuse que dangereuse. À terme, une application littérale du *copyleft* dans l'art, me semble presque aussi absurde que les excès auxquels mènent aujourd'hui l'inflation de législation en matière de droit à l'image. Je pense aussi aux aberrations qui entraînent une privatisation galopante de l'espace public. Où, sous prétexte qu'il est l'auteur d'une œuvre sur une place publique, un artiste prétend avoir droit de regard sur la circulation des images de cette place. On vit décidément une drôle d'époque : sampling, gratuité, générosité… d'un côté et, de l'autre, excès de législation en matière de propriété intellectuelle ou de droit à l'image. D'un côté les pirates ; de l'autre, des citoyens et artistes propriétaires jaloux de leur image, de leur œuvre au point de s'approprier aussi l'espace qui les abrite. Les artistes ont, je crois, tout intérêt à rester du côté des pirates.[169]

Le texte de GALL fait ostensiblement référence au titre de la revue qui noue un lien fort avec les formes d'interventions urbaines réalisées sans autorisation auxquelles MARTINEZ et GALLEGO sont rompus — et auxquelles le principe de revue murale d'*Allotopie* fait écho. La revue tire son nom du néologisme ***allotopie**** ☞ **ICO 492** formulé en 1996 par Roberto MARTINEZ. À son propos, l'artiste explique qu'il s'agissait de créer un « mot comme œuvre d'art [qui] puisse être un outil utile[170] ».

---

167 GALL, Emmanuelle. « Copyleft, entre principe de réalité et utopie ». In : GALL, Emmanuelle (éd.) ; GALLEGO, Antonio (éd.) ; MARTINEZ, Roberto (éd.) ; DECK, François ; GAILLOT, Michel ; MOINEAU, Jean-Claude ; WATIER, Éric. *Allotopie*. 2003, n° B, « Copyleft », p. 7–9.

168 GALL, Emmanuelle (éd.) ; GALLEGO, Antonio (éd.) ; MARTINEZ, Roberto (éd.) ; MOEGLIN-DELCROIX, Anne ; MOINEAU, Jean-Claude ; MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain ; MOREAU, Antoine ; ZABUNYAN, Elvan ; BERNARDINI, Alain. *Allotopie*. 1998, n° A, « Détails artistiques », 2 p.

169 GALL, Emmanuelle. « Copyleft, entre principe de réalité et utopie ». In : *Op. cit.*

170 MARTINEZ, Roberto. « Copyleft attitude par Antonio Gallego et Roberto Martinez ». In : AGNÈS

Elle se définit en ces termes :

> Du grec allo- « autre » et topos « lieu » : « en un autre lieu ».
> 1. Class. L'allotopie : autre lieu ou proposition politique ou sociale que ceux qui ont existé. V. Utopie.
> 2. Ext. (XXIe). Idéel, qui rencontre la réalité en son lieu même, ou en un autre lieu. Art. Remise en cause des lieux politiques habituels de l'art.

Comme pour le *copyleft*, il y a dans cette définition une dimension déclarative autant que prescriptive, mais à laquelle vient s'ajouter une dimension pirate. Il s'agit de créer des œuvres hors des espaces identifiés comme artistiques et d'infiltrer les œuvres dans le quotidien de la même façon que le *copyleft* ouvre à dessein leur circulation à un périmètre au-delà du « pré carré » de l'auteur ou de son diffuseur et sur lequel il n'a pas de contrôle. Cette propension trouve une illustration chez MARTINEZ à partir 1995 dans la transformation clandestine et répétée en jardinets incongrus de petites parcelles situées dans les vides de la chaussée ou dans les délaissés urbains ☞ **ICO 493**. Il les entretient plusieurs mois jusqu'à les abandonner à leur sort[171] ou à les voir adopter par les riverains — le ***guerilla gardening**** initial laissant place au jardin partagé[172].

MARTINEZ continue en pointant le fait que si le mot « manquait à [leur] pratique et [leurs] actions urbaines », ils n'ont pas « inventé cette pratique. Beaucoup d'artistes [avaient déjà] pratiqué l'allotopie. » On notera au passage que lorsqu'il pointe la nécessité du terme pour circonscrire des pratiques d'intervention urbaines au milieu des années 1990, *post-graffiti*, *street art* ou art urbain ne sont pas encore usités pour désigner lesdites pratiques. Ce néologisme trouve de cette façon une cohérence réversible dans des actions qui précèdent son invention autant qu'il en impulse d'autres en rendant lisible une généalogie de gestes artistiques existant dans d'autres lieux. Son enjeu reste pragmatique : « si le théoricien peut aller jusqu'au bout de ce mot, moi en tant que praticien, je ne peux que m'en approcher, déplacer et décaler des interventions dans un autre milieu que celui de l'art.[173] »

LONTRADE ; MARTINEZ, Roberto ; GALLEGO, Antonio. Dossier « Valeurs de l'art, quel espace en-dehors du marché et des institutions ? ». Mouvements. Septembre-octobre 2001, nº 17, p. 23.

171 Voir : http://www.robertomartinez.fr/Allotopie/Allotopies/page87.html [consulté le 12 avril 2020].

172 Roberto MARTINEZ et les habitants du Blosne. Les jardins Agitato. 2009. Rennes (FR). Voir : http://www.robertomartinez.fr/Allotopie/jardins%20populaire%202/page205.html [consulté le 12 avril 2021].

173 MARTINEZ, Roberto. « Copyleft attitude par Antonio Gallego et Roberto Martinez ». In : *Ibid*.

La même année, Antonio GALLEGO lance avec la complicité de Roberto MARTINEZ une proposition collaborative intitulée *Tract'eurs* ☞ **ICO 494–496** à laquelle *allotopie* viendra par la suite répondre en se déployant comme prétexte et format d'invitation à partir 2001 :

> *Tract'eurs* : nom pluriel, néologisme (contraction de « tract » et « acteurs »).
> *Tract'eurs* existe depuis 1995 comme forme artistique active par laquelle des artistes plasticiens, critiques, écrivains, théoriciens… conçoivent des propositions sous forme d'éditions de tracts imprimés, les produisent et les distribuent directement dans la rue. Chaque action *Tract'eurs* a une thématique ouverte proche des préoccupations communes au groupe formé pour la circonstance. Mille tracts de chaque auteur sont imprimés.
> À ce jour, quinze éditions de *Tract'eurs* ont été réalisées à l'initiative de diverses personnalités. Les distributions collectives se poursuivent encore aujourd'hui.
> *Tract'eurs* n'est pas notre propriété mais engage notre parrainage afin de conserver le concept d'origine.

Le néologisme agit là encore comme prescripteur puisque la contraction de tract et acteur est une incitation à prendre part à la diffusion. GALLEGO ayant repris le principe du tractage politique de rue pour l'étirer vers le champ artistique ou poétique, il précise aussi que dans un esprit *copyleft* ce principe peut être repris du moment que la filiation est assumée et donne lieu à un usage respectueux de l'intention originelle. Cette mention est une traduction du *fair use* [usage vertueux] promu par la Licence Art Libre en ce qu'elle ouvre les potentialités de diffusion tout en garantissant un fil permettant de remonter à son origine. Le caractère programmatique de la proposition permet d'aborder à chaque itération divers thèmes et de mobiliser autant des artistes que des poètes, des philosophes, des chercheurs ou des étudiants :

> « Tract'eur 1: Faits divers, faits de société » à Paris en 1995 co-organisé avec l'ATELIER PARISIEN ;
> « Tract'eur 2 : La citoyenneté » à Paris en 1996 organisé par Roberto MARTINEZ et les Périphériques vous parlent ;
> « Tract'eur 3 : Utopie ou l'Auberge espagnole », 1997 co-organisé par Roberto MARTINEZ et le Centre d'art de Rueil-Malmaison ;
> « Tract'eur 4 : Méditerranée » à Paris en 1997 co-organisé avec Roberto MARTINEZ ;
> « Tract'eur 5 : Acti-vitae » à Grenoble en 1998 organisé par François DECK ;
> « Tract'eur 6 : Quid de la tradition » à Rennes en 1999 co-rganisé avec Nathalie et Benoît Travers ;
> « Tract'eur 7 : Viva Futuro » en 1999 avec les étudiants de l'Université de Paris VIII – Saint-Denis ;

« Tract'eur 8 : Critique et Utopie » à La Napoule, Rennes et Limoges en 2000–2001 organisé par Anne MŒGLIN-DELCROIX ;
« Tract'eur 9 : Nix wie weg » à Stuttgart en 2001organisé par Burkard BLÜMLEIN, Akademie Schloß Solitude et Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart ;
« Tract'eur 10 : Chahut et Bruxxel » à Bruxelles en 2001 organisé par Jean-Louis LEJEUNE, Les Halles de Schaerbeek et le 75 (École supérieure de l'image) ;
« Tract'eur 11 : Pause » lors de la Gwangju Biennale en Corée en 2002 co-organisé avec Hou HANRU ;
« Tract'eur 12 : Copyleft Attitude», à Venissieux en 2002 organisé par Roberto MARTINEZ et le Centre d'art de Venissieux ;
« Tract'eur 13 : Meeting », 2000–2002 co-organisé avec Roberto MARTINEZ et Eléonora ROSSI ;
« Tract'eur 14 : Public/Privé » au Festival d'Avignon en 2004 co-organisé avec François MOREL et le Festival Contre Courant ;
« Tract'eur 15 : Incertain Sens » à Rennes en 2012 co-organisé avec les Éditions Incertain Sens ;
« Tract'eurs 16 » au Havre en 2012 avec Colette HYVRARD et les étudiants de l'ESADHaR – site du Havre
« Tract'eur 17 : Le fleuve » à Rouen en 2013 co-organisé avec Normandie Impressionniste ;
« Tract'eur 18 : Populaire populaire » à Saint-Denis en 2014 organisé par Roberto MARTINEZ et le 6B ;
« Tract'eur 19 : Est » à Strasbourg en 2016 co-organisé avec Roberto MARTINEZ ;
« Tract'eur 20 : Vertige » à Strasbourg en 2018 avec les étudiants de l'ENSAS – école nationale supérieure d'architecture de Strasbourg.

Le temps de distribution de la main à la main est celui de l'activation de l'œuvre. L'œuvre imprimée est prise dans une chaîne d'interaction imprédictible : « Le geste de donner résulte d'un corps à corps. L'image donnée dans la rue provoque un micro-débat. Ce qui est intéressant, c'est d'aller vers les autres et de se mettre en danger. Nous nous « exposons » dans la rue.[174] »

Un des effets premiers du *copyleft* est de faciliter la circulation de l'information par le don. C'est tout naturellement que de *Tract'eurs* à *allotopie* GALLEGO et MARTINEZ se reconnaissent dans cette dynamique partageuse et prescriptive dans sa formulation. Depuis le début des années 1990, ils éditent des multiples sous forme d'affiches, de cartes postales, de livres d'artistes, d'autocollants et buvards. *Un arbre* en 1989, *un nu* en 1990, *un collaborateur* et *Sarajevo* en 1993, *un ministre* et *un lundi* en 1991

174 GALLEGO, Antonio. « Copyleft attitude par Antonio Gallego et Roberto Martinez ». In : *Ibid*. p. 24.

pour GALLEGO ☞ **ICO 497**, et à partir de 1996 la série *Textes* avec « artistes encore un effort », « quand j'étais petit, le futur était différent », « aucune image ne pourra sauver le monde », « le peuple manque », « remplir des sacs », « à la place je l'écrivis » ou « la copie aime l'original » pour MARTINEZ ☞ **ICO 498** : l'un comme l'autre ont recours au langage ou aux mots, aux aphorismes ou aux jeux de mots déclinés sur des supports imprimés qu'ils disséminent au quotidien dans les espaces interstitiels ou marchands de la ville, en friction avec les autres signes ou avec le contexte social :

> L'affiche *un collaborateur* renvoie au contexte politique de 1993 où le Front National bat des records de vote. L'affiche *un arbre* est un hommage à Chico Mendes, assassiné par des propriétaires terriens au Brésil. Ces mots manifestent plus une absence qu'une définition et renvoient toujours à un contexte politique et social.[175]

Une convergence s'opère entre ces attitudes libres et les attitudes urbaines qui trouvent leurs racines dans des postures libertaires :

> Les communautés, coopératives socialistes et autogestionnaires existaient par ailleurs avant *copyleft*. Les informaticiens n'ont fait que reprendre des idées libertaires. Les idées véhiculées par le net sont des idées collectives et communautaires. Le logiciel est axé sur la coopération libre et l'horizontalité de la diffusion et de l'appropriation.[176]

La culture du libre appliquée conjointement aux programmes et aux arts est susceptible de prolonger la sphère publique urbaine sur le web. La publication d'une édition ou d'une image sous forme de fichier PDF diffusé numériquement en *copyleft* vient rejouer en ligne les principes de circulation issus du don à l'étalage ou de l'affichage.

C'est à partir de cet emboitement de la publication libre et de l'esprit pirate de l'intervention urbaine que Roberto MARTINEZ reprend en 2001 *allotopie* pour transformer le mot en programme par l'ajout d'un « s » et en invitant une dizaine d'artistes à réaliser chacun une *allotopie* dans la ville. Montpellier en 2001-2002, Rennes et Clermont-Ferrand en 2004, Limoges en 2005 puis Strasbourg en 2016 :

> « Allotopie » désigne un « autre lieu possible pour l'art », un lieu en dehors des espaces conventionnels d'exposition. Des artistes sont invités à réaliser des œuvres éphémères dans l'espace urbain. Il y a des personnes qui font ou non une rencontre insolite sur leur trajet : une affiche, un banc public conviant à un

---

175 *Ibid*.

176 GALLEGO, Antonio. « Copyleft attitude par Antonio Gallego et Roberto Martinez ». In : *Ibid*. p. 23.

> échange, un son, une carte postale… Ces interventions ne donnent pas lieu à une exposition. L'édition d'un petit gratuit illustré commentant la réalisation, est disponible à l'occasion d'un temps public ouvert à tous en présence des artistes et des organisateurs et partenaires.[177]

Avec « Allotopies », il s'agit de préférer le couple « intervention et publication » dans un contexte urbain, à celui d'« œuvre et exposition » dans le lieu d'art. Il est question de cultiver des zones grises pour des pratiques à la croisée de plusieurs régimes de visibilité successivement adressés, de l'*allotopie* dans la vie quotidienne à sa documentation de la main à la main. Du logiciel à l'œuvre, de la publication qui circule de site en site en ligne à la publication affichée ou distribuée dans la rue, le copyleft intervient comme intercesseur évident pour accompagner la circulation des idées et des formes dans les autres lieux.

177 In : http://www.robertomartinez.fr/Allotopie/page78.html [consulté le 5 mai 2021].

De l'affichage « sauvage » à la collection en ligne, et inversement

« Faire jurisprudence[178] » par l'art voudrait dire exploiter les zones grises entre usages tolérés, prescriptions et législation. Cette zone grise trouve une illustration particulière dans la pratique d'affichage public dite « sauvage ». Relevant à la fois du politique (à des fins de propagande ou contestation), du social (à des fins associatives ou militantes) ou de la créativité (à des fins publicitaires ou artistiques), cette pratique est un lointain écho du placard séditieux qui transforme la place publique en forum d'expressions citoyennes. Dans la continuité du philosophe et sociologue Jürgen HABERMAS[179], le philosophe et urbaniste Thierry PACQUOT évoque le lien entre communication et espace public en tant que sphère ou en tant que lieux (espaces publics) :

> Ils ont en commun l'idée du partage, de la liaison, de la relation, de l'échange, de la circulation. Qu'est-ce que la communication au sens large du terme ? C'est « être en relation avec » (*communicare*), cela sous-entend un échange quelconque de signes, peut-être même un déplacement, à coup sûr un transport réel ou symbolique. La communication facilite la circulation indispensable au commerce (des sentiments, des idées et impressions comme des marchandises, des capitaux et des gens…). Le déplacement réclame des voies de communication, tout comme la transmission des messages a besoin de supports, de codes et d'émetteurs et de récepteurs.[180]

Ce lien entre le lieu public et la sphère publique, entre la communication et l'espace public, trouve une origine dans l'usage de l'affichage au sortir de la Révolution française de 1789 et jusqu'à la moitié du XIXe siècle. L'historienne Nathalie JAKOBOWICZ détaille leur rôle dans un article qu'elle dédit aux « pratiques d'affichage dans l'espace public à Paris en 1830[181] ». À travers la terminologie de « placard » et parfois de « placard séditieux », l'affichage joue un rôle clé dans la transition d'un régime monarchique vers un régime démocratique dont sa définition témoigne :

---

178 GALL, Emmanuelle. « Copyleft, entre principe de réalité et utopie ». In : *Op. cit.*

179 HABERMAS, Jürgen. *L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot, 1988, 322 p.

180 PACQUOT, Thierry. *L'espace public*. Paris : La Découverte, 2015, 128 p.

181 JAKOBOWICZ, Nathalie. « Les pratiques d'affichage dans l'espace public à Paris en 1830 ». In : *Revue d'histoire du XIXe siècle*. Décembre 2009, no 39, p. 17–36.

> Un écrit ou imprimé qu'on affiche dans les places, dans les carrefours, afin d'informer le public de quelque chose. [...] Il se prend aussi pour un écrit injurieux, qu'on rend public en l'appliquant au coin des rues, ou en les semant parmi le peuple.[182]

Du journal mural imprimé à l'expression manuscrite anonyme affichée dans la ville, le placard est le vecteur d'une opinion qui participe à l'avènement de l'espace public en faisant de la place publique le lieu de visibilité du débat démocratique :

> La Révolution française a modifié en profondeur la forme et le contenu de l'affiche : elle est devenue une arme politique. En 1830, les écrits envahissent la ville et l'espace public. Ils induisent des pratiques de lecture, comme la lecture à haute voix dans la rue, lecture partagée. Les images témoignent de la contiguïté entre écrits officiels et écrits illicites. En effet, les différents types de textes se côtoient et se répondent. De ce fait, l'invasion des murs de la capitale devient un véritable enjeu politique et les forces en présence s'affrontent par ce biais. Les « écrits exposés » revêtent alors différentes fonctions : information, communication politique, symbolique, mais aussi contestation.[183]

La liberté de la presse est d'ailleurs une des premières revendications à l'Assemblée toute juste constituée ; il est question de relayer une parole citoyenne en lieu et place de la parole d'autorité du souverain qui constituait jusqu'ici le récit référent. Les journaux en placards accompagnent les transformations de la société.
L'opinion contre la monarchie n'étant plus synonyme de sédition, des proclamations issues des différents corps de métiers polarisent les discussions et manifestent leur soutien au gouvernement tout juste formé :

> Les placards révèlent la figure d'un peuple qui exprime par ses cris et ses écrits des réclamations que les contemporains souhaitent évincer. Ils témoignent des sentiments d'opposition et permettent aux classes populaires de manifester leur présence dans la ville. [...] La lutte pour l'appropriation de l'espace public par l'écriture dure plusieurs mois après la révolution. L'écriture exposée est en même temps un moyen d'expression pour ceux qui n'ont pas accès aux autres moyens d'expression et un instrument du pouvoir pour s'imposer dans la ville.[184]

On retrouve l'empreinte de ce caractère « séditieux » chez les artistes qui investissent les espaces d'affichage en pratiquant l'*adbusting*, mode opératoire qui consiste à enlever ou remplacer les affiches des panneaux publicitaires. Il est question

---

182 *Ibid*. p. 27.

183 *Ibid*. p. 18.

184 *Ibid*. p. 29.

de protester contre l'envahissement des espaces publics par la publicité en réquisitionnant les moyens de communication du capitalisme pour les retourner contre lui.

Le principe de libération d'un moyen de communication pour en faire un appui à l'expression ou à la création trouve une illustration particulièrement à propos dans la démarche de Jordan SEILER. Depuis 2000, l'artiste américain est investi dans l'affichage public urbain non commissionné et en particulier dans l'*adbusting* ☞ **ICO 499–500** En conversation avec des activistes antipublicitaires, SEILER témoigne sur son blog *Public Ad Campaign*[185] depuis 2005 d'un travail de veille et de réflexion assez poussé sur la généalogie des pratiques d'*adbusting* et de désobéissance civile. Il dévoile au cours de récits d'expériences et à partir de situations observées dans son quotidien new-yorkais les effets toxiques de la publicité dans l'espace public et sur la vision retorse qu'elle induit en regard de notre conception en actes de la démocratie. Par exemple, dans le texte « How Both Physical And Social Public Interactions Make You A Better Citizen[186] », il expose sa vision de la responsabilité que chacun a de laisser des traces dans la ville pour qualifier les espaces publics :

> Je crois sincèrement que l'acte de marquer l'espace public, qu'il soit autorisé ou réalisé dans l'obscurité, crée un lien entre le producteur et la ville qui va bien au-delà du sens normal du devoir qu'un citoyen moyen peut ressentir pour son environnement commun. En laissant une trace, vous laissez une partie de vous-même derrière vous. C'est pourquoi il me semble que les *street artists* et les *writers* sont parmi les citoyens les plus engagés dans l'espace public. Leur histoire d'amour avec la ville et les gens qui l'occupent est le résultat direct de leurs interactions physiques. Pour dire les choses simplement, créer en public produit un fort sentiment de responsabilité envers l'espace public et, ce faisant, enrichit votre expérience en tant qu'individu public et donc votre rôle dans notre tissu social collectif.[187]

---

185 Voir : http://daily.publicadcampaign.com/ [consulté le 12 avril 2021].

186 SEILER, Jordan. « How Both Physical And Social Public Interactions Make You A Better Citizen ». In: *Blog Public Art Campaign*. [En ligne]. 20 décembre 2010 [consulté le 12 avril 2021]. Disponible sur : http://daily.publicadcampaign.com/2010/12/.

187 « *I truly believe that the act of mark making in public space, be it authorized or done under the cover of darkness, creates a bond between the producer and the city that goes far beyond the normal sense of duty an average citizen might feel for his or her shared environment. By leaving a mark, you leave a piece of yourself behind. For this reason, I have found street artists and graffiti artists to be some of the most engaged citizens in public space. Their love affair with the city and the people who occupy it is a direct result of their physical interactions. Simply put, creating in public produces a strong sense of responsibility for public space and in doing so enriches your experience as a public individual and thus your role in our collective social fabric.* » In : *Ibid*.

Après avoir recouru pendant des années à des clés récupérées ou de sa fabrication pour ouvrir les panneaux, il décide en 2015 de créer *Public Access*[188] une plateforme en ligne ☞ **ICO 501** pour permettre à d'autres artistes, activistes et citoyens de faire de même. Il cartographie et répertorie par marque les différents panneaux planimètres existants et usine les clés spéciales en usage dans divers pays qui permettent d'ouvrir les « sucettes » JCDecaux, Clear Channel, Adshell, *etc*. Pour une modique somme, chacun peut commander un jeu de clés ☞ **ICO 502** ; il pousse même le vice pendant un temps en proposant de télécharger des versions imprimables avec une imprimante 3D.

Comme l'annonce le site web, non sans ironie : « Les outils proposés sur ce site sont des objets d'art faits à la main et ne sont pas destinés à être utilisés…[189] ». Cette mention de mise en garde prémunit SEILER de toute attaque juridique consistant à l'accuser d'enfreindre la loi ; l'artiste entend se désolidariser de tout usage qui contreviendrait au monopole de l'affichage autorisé dans les espaces publicitaires de la ville. Ce faisant, il sous-entend au travers des trois points de suspension qu'il est possible de dépasser ce cadre législatif à condition d'engager sa propre responsabilité en intervenant dans ces panneaux grâce aux clés qu'il fournit à la condition de ne pas se faire attraper. La logique du « pas vu, pas pris » ou la roublardise consistant à revêtir les atours des travailleurs de la voirie pour remplacer les affiches font partie de cette zone grise propre à l'art non commandité dans l'espace urbain : une attitude pirate de récupération et de transformation des espaces publicitaires permettant de les mettre à disposition de tout un chacun.

La fabrication de clés pour ouvrir les panneaux publicitaires est un savoir-faire antipublicitaire qui se transmet sous le manteau en Europe, de collectif en collectif. Certains collectifs antipublicitaires diffusent en France des clés de leur fabrication depuis le milieu des années 2000. C'est le cas de OUVRESA, un collectif d'anonymes qui réalisent des actions antipublicitaires depuis 2002. Il se fait connaître notamment en s'associant au collectif d'artistes parisien UNE NUIT qui a fait du recouvrement événementiel sans autorisations de panneaux quatre mètres par trois sa signature ☞ **ICO 503–504**. OUVRESA se joue des codes *do it yourself* façon magasin de bricolage ; ils reprennent l'identité visuelle de Castorama qu'ils mélangent à l'esthétique des modes d'emploi Ikea reconnaissable grâce à son petit personnage. Ils réalisent aussi une série de campagnes publicitaires parodiques consistant à diffuser des brochures en don à l'étalage ou à diffuser des faux tutoriels en vidéo dans les rayons des magasins de bricolage ☞ **ICO 505–507**.

---

188 Voir : http://www.publicadcampaign.com/PublicAccess/Index.html [consulté le 12 avril 2021].

189 « *The Tools Offered Thru This Site Are Handmade Art Objects And Not Intended For Use...* » In : *Ibid*.

Le principe du tutoriel est en quelque sorte une version vulgarisée des protocoles qui existent dans le champ de l'art depuis les années 1960 et que l'on retrouve par exemple chez l'artiste japonaise Yoko ONO au sein du groupe FLUXUS avec son livre d'instructions *Grapefruit*[190] paru en 1964 ou chez l'artiste américain Sol LEWITT dont les *wall drawings* peuvent être réalisés par toute personne en possession de la description des diverses étapes de réalisation, sous diverses formes ☞ **ICO 508** : textes descriptifs, croquis manuscrits issus de notices d'installation, textes stylisés reproduits le mur faisant partie intégrante de l'œuvre, diagrammes accompagnant ses certificats d'authenticité.

Cette idée de l'œuvre sous forme d'énoncé, de protocole ou de tutoriel trouve un écho éditorial dans le champ de l'art contemporain au cours des années 1990 et 2000 à travers des propositions personnelles ou collaboratives. Au-delà de la notice rigoureuse héritée de l'art conceptuel, certaines adoptent une tournure plus littéraire, de l'indexation oulipienne, à la littérature ou au roman graphique, parfois humoristique ou fictionnel en utilisant un principe de répertoire d'idées comme une manière de se libérer de la charge de leur réalisation, l'adresse de leur potentialité aux lecteurs se suffisant à elle-même comme geste d'*empowerment*.

– Claude RUTAULT rédige depuis 1973 des *définitions-méthodes*[191] ☞ **ICO 509** comme un programme pour remettre en jeu et en partage l'acte pictural ; Édouard LEVÉ décrit cinq sent trente-trois idées d'*Œuvres*[192] qui annoncent de manière prescriptive son travail qui va se déployer par la suite sans l'épuiser puisque chaque lecteur nouveau continue d'en imaginer une autre déclinaison.

– Jean-Baptiste FARKAS formule en 2004 des protocoles à réaliser sur demande avec *Ikhéa©services*[193] ☞ **ICO 510** en jouant sur l'idée d'œuvre en kit lointain écho à la marque suédoise Ikea.

– Julien BERTHIER avec *Nothing Special*[194] en 2007 ☞ **ICO 511** et le hollandais *Helmut SMITS* avec *123 ideas*[195] l'année suivante puis *Ideas and Thoughts*[196] en ☞ **ICO 512** rejouent le carnet de dessin ou le répertoire de croquis d'études et de dessins

---

190 ONO, Yoko. *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono*. Londres : Simon & Schuster, 2000 [1964], 320 p.

191 RUTAULT, Claude. *Dé-finitions/méthodes – 1973–2016*. Dijon : Les Presses du réel, 2016, 864 p.

192 LEVÉ, Édouard. *Œuvres*. Paris : P.O.L, 2002, 208 p.

193 FARKAS, Jean-Baptiste. *Ikhéa©services*. Brest : Zédélé éditions, 2004, 68 p.

194 BERTHIER, Julien. *Nothing Special*. Zurich : Christoph Keller Editions (JRP|Ringier), 2007, 114 p.

195 SMITS, Helmut. *123 ideas*. Eindhoven : Onomatopee, 2008, 248 p.

196 SMITS, Helmut. *Ideas and Thoughts*. Eindhoven : Onomatopee, 2013, 248 p.

préparatoires[197]. Ces formes graphiques partagent un même registre énonciateur que *TwittŒuvres*[198], work-in-progress rédactionnel quotidien depuis 2010 ; sur un fil Twitter, cinq cent trente-trois idées de gestes artistiques dans la ville apparaissent comme des prises de notes du processus créatif relevant de l'assignation, de la potentialité ou de son occurrence à la discrétion des amateurs d'art dans la ville et utilisateurs de la plateforme.

– Éric WATIER revisite l'histoire de l'art avec *Plus c'est facile, plus c'est beau*[199]. Il collecte et reformule sur le mode de la description et de la ritournelle des gestes artistiques réalisés par des artistes que tout le monde peut faire. Ce faisant, il retourne un des principaux griefs adressés à l'art[200] depuis le renversement appropriationniste du *ready-made* duchampien de 1916 ☞ **ICO 513** — qui semblerait pourtant être un des premiers partisans du *do it yourself* à travers simple ce geste.

– Hans-Ulrich OBRIST amorce *Do It*[201] en 1993 ☞ **ICO 514** comme une recherche sur le format d'exposition pour le rendre plus flexible et ouvert. La collection regroupe aujourd'hui plus de deux cents instructions[202] sous forme de fiches A4 noir et blanc en neuf langues différentes qui sont interprétées à chaque présentation publique de la collection.

– *Tool Box*[203] est proposée par ENTRE-DEUX en 2009 ☞ **ICO 515** en co-direction avec le collectionneur d'art Ghislain MOLLET-VIÉVILLE et le philosophe Christian RUBY. Traduction littérale de son titre, cette boîte à outils constitue là aussi une

---

197 J'ai, sur le même modèle, rassemblé mes dessins de carnet dans un volume intitulé *Draft Book* publié en 2016. Voir : TREMBLIN, Mathieu. *Draft Book 2006–2016*. [Édition PDF]. Strasbourg : Éditions Carton-pâte, 2017, 144 p. Téléchargeable sur : http://www.editionscartonpate.com/draft-book-2006-2016/ [consulté le 6 avril 2021]. Cette série donne occasionnellement lieu à des dessins à l'encre de Chine sur papier. ☞ **ICO 77–79**

198 Voir : http://twitter.com/twittOEuvres [consulté le 16 juillet 2020]. *Supra*, p. 95 : « Processus de création-recherche ». In : I. 2. Formats de création-recherche et méthode d'écritures.

199 WATIER, Éric. *Plus c'est facile, plus c'est beau : prolégomènes à la plus belle exposition du monde*. Rennes : Éditions Incertain Sens, 2015, 90 p.

200 Pour les non initiés, le ploiement mental et conceptuel semble prendre le pas sur la plasticité et le geste de la main qui faisait jusqu'alors autorité et démarcation entre l'art et le non art, l'art et la vie. Ce corpus indéxé poétiquement utilise l'expression « tout le monde peut le faire » pour présenter une lecture dialectique qui constitue le fil de l'histoire de l'art du XXe siècle. Les divers renversements de régime successifs de l'œuvre au cours du siècle deviennent un prétexte ludique à introduire l'art dans le quotidien par le *reenactement* d'actions.

201 OBRIST, Hans-Ulrich (dir.) ; *et. al*. *Do it:* the compendium. Londres : Thames & Hudson, 2013, 444 p.

202 Voir : http://curatorsintl.org/special-projects/do-it/ [consulté le 15 mars 2018].

203 MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain (dir.) ; RIVET, Jacques (dir.) ; RUBY, Christian (dir.) ; VIALE, Marie-Laure (dir.) ; collectif. *Tool Box*. Nantes : Entre-deux, 2009, 84 p.

série de notices d'œuvres de toutes natures à activer et rassemblant presque une centaine de contributions d'artistes. *Je peux le faire !*[204] ☞ **ICO 516**, dans la même veine que *Tool Box*, est une collection en ligne de partitions d'actions furtives et à l'économie de moyens toujours en cours d'élaboration depuis son lancement en 2016 en collaboration avec la poétesse Florence JOU. Ces formes légères qui peuvent être interprétées dans l'espace urbain avec une grande simplicité sont comme le pendant du dispositif des Nouveaux Commanditaires[205] dont Jacques RIVET et Marie-Laure VIALE d'ENTRE-DEUX[206] sont les émissaires à Nantes.

Déplacé ou transposé au champ de l'art urbain, le principe de collection comme une ressource de gestes à réitérer semble un horizon des plus salutaires. Ce positionnement permettrait d'esquiver le paradoxe de la fétichisation de la trace, de l'artefact graphique ou de l'objet anthropologique dans la conservation de l'art urbain. La présence, au lieu de la représentation, remettrait la conversation et l'expérience située dans la ville au cœur des questionnements.

On retrouve ce positionnement de manière expérimentale et auto-assignée chez Harmen DE HOOP qui a récemment annoncé par courriel et présenté sa propre rétrospective en situation urbaine : un ***reenactment**** d'une sélection de ses propres interventions[207] réalisées depuis le début des années 1990, quelques vingt-cinq ans plus tard pour certaines. Dans une perspective plus didactique, *Actions : comment s'approprier la ville*[208] publié en 2008 ☞ **ICO 517** ou *Hacker citizen : le guide de survie citoyen en milieu urbain*[209] ☞ **ICO 518** rejouent le « livre de cuisine » citoyen, artistique et activiste en proposant des « recettes » d'actions en kit à réitérer. La curatrice Giovanna BORASI archive chaque action en transformant la description de la situation créative documentée en consigne et la légende en liste d'« ingrédients ». En 2016, le graphiste Geoffroy DORNE réinterprète en dessins des actions artistiques dites d'*urban hacking* après avoir éclipsé leurs auteurs (avec leur accord) : le corpus est présenté comme une boîte à outils qui propose une soixantaine de manières d'altérer les rapports de pouvoirs entre l'individu et les institutions au sein de l'espace urbain.

---

204 JOU, Florence (dir.) ; RIVET, Jacques (dir.) ; VIALE, Marie-Laure (dir.) ; collectif. *Je peux le faire*. [En ligne]. Depuis 2016 [consulté le 15 mars 2018]. Disponible sur : http://www.lieuxpublics.org.

205 Voir : http://www.nouveauxcommanditaires.eu [consulté le 15 avril 2020].

206 Voir : http://www.entre-deux.org/ [consulté le 15 mars 2018].

207 Voir : http://harmendehoop.com/new/ [consulté le 10 avril 2021].

208 BORASI, Giovanna (dir.) ; ZARDINI, Mirko ; *et al. Actions : comment s'approprier la ville*. Montréal : Centre Canadien d'Architecture SUN, 2008, 263 p.

209 DORNE, Geoffrey. *Hacker citizen : le guide de survie citoyen en milieu urbain*. Paris : Tind Éditions, 2016, 176 p.

Pour retrouver une même souplesse d'accès entre la ville et la collection elle-même, le *copyleft* semble un élément clé à adopter en ce qu'il rejoue en ligne la perméabilité entre les espaces de consultation et de pratique, domestiques et urbains, qu'autorise par exemple, le don à l'étalage dans la ville. Modulaire ou en kit, une œuvre urbaine archivée sous forme de notice à activer et téléchargeable sous Licence Art Libre ou Creative Commons intègre celui qui engage sa responsabilité en l'activant comme le maillon essentiel dans la chaîne de l'existence et de l'expérience de celle-ci : la conservation s'effectue dans le renouvellement de l'action artistique vers l'espace urbain entendu comme domaine public. La collection *Paper Tigers* et la collection *Post-Posters* sont deux tentatives qui en constituent l'illustration.

Paper Tigers est une collection d'œuvres ornementales, processuelles, contextuelles dont la matrice est la feuille de papier de format A4 colorée. La collection est archivée sous forme de notices téléchargeables en *copyleft* sur le site web dédié[210] ou dans un volume imprimable depuis le site des éditions Carton-pâte[211] ☞ **ICO 519**. Elle comprend à ce jour cent treize notices d'œuvres et quatre-vingt-deux artistes européens.

À partir de la feuille-module et d'un principe de pliage et de collage simple, chaque contributeur est invité à produire une œuvre graphique ou typographique qui interagit avec la ville ☞ **ICO 520**. Chaque motif est conçu à l'économie de moyens et à échelle humaine. Chaque notice décrit une œuvre qui peut être réalisée à distance par un tiers, en suivant les instructions et en l'absence de l'auteur. L'activation de la notice investit soit la façade aveugle d'un logement collectif — en tant qu'élément architectural archétypal —, soit les murs d'un espace d'exposition — le *white cube* étant en quelque sorte le pendant de la façade aveugle. ☞ **ICO 521–522**

Chaque présentation de la collection donne lieu à l'activation de notices existantes. L'activation d'une notice se fait en accord avec la Licence Art Libre et dans le respect du droit de propriété intellectuelle. L'activation peut être réalisée à titre gracieux avec le consentement de l'auteur ou donner lieu à une rémunération forfaitaire selon le contexte. Chaque contributeur est conscient que l'activation « sauvage », gratuite, publique ou privée par un tiers demeure possible, et que son œuvre est soumise aux aléas de l'espace urbain ou de la programmation de l'espace d'exposition.
Chaque présentation de la collection donne lieu à de nouvelles invitations et à la mise à jour de la collection avec l'intégration de contributions inédites présentées en consultation.

---

210 Voir : http://www.papertigerscollection.com [consulté le 12 avril 2021].

211 TREMBLIN, Mathieu (dir.) ; *et al. Paper Tigers Collection*. [Édition PDF]. Strasbourg : Éditions Carton-pâte, 2010–2017, 254 p. Téléchargeable sur : http://www.papertigerscollection.com/edition.

La collection *Paper Tigers* a été initiée par Mathieu TREMBLIN en dialogue avec Cécile POBLON en 2010 dans le cadre du programme Place Publique du BBB – centre d'art, Toulouse. Le titre « tigre de papier » en français est la traduction littérale d'une expression chinoise désignant une chose apparemment menaçante, mais en réalité inoffensive. La collection *Paper Tigers* s'inscrit dans le prolongement de formes ornementales issues des programmes architecturaux des trente glorieuses en France ☞ **ICO 523**. Mais elle est aussi une reprise d'un principe de communication urbaine, syndicale ou festive, existante de collage typographique modulaire avec des affiches ou de dessins *pixel art* en Post-it© ☞ **ICO 524–527**.

Sur le mode de l'intervention urbaine, mimétique et temporaire à échelle humaine, la collection propose ainsi de réinvestir cet imaginaire pour l'amener vers de nouveaux horizons ornementaux, processuels ou contextuels, en miroir ou en écho à d'autres formes visuelles, commandités ou non, en présence dans la ville : monuments, mémoriaux, statuaires, sculptures et commandes publiques, trompe-l'œil, fresques décoratives, panneaux et emplacements publicitaires, pochoirs, affiches sauvages ou graffitis.

Le constat qui préside à la constitution de la collection *Paper Tigers* est celui d'une difficulté grandissante à mener des interventions artistiques commissionnées dans les quartiers neufs de villes où il n'y a pas ou plus d'espace en friche ou en jachère. Dans le bâti des logements collectifs, la façade aveugle offre une surface facilement exploitable par le biais de collages de papier et avec l'accord des bailleurs, dans la mesure où ceux-ci n'endommagent pas le support et peuvent être nettoyés efficacement par les services de la voirie. Les œuvres de la collection tirent parti de cette possibilité et opposent à la complexité supposée d'une action urbaine une simplicité logistique pour offrir au passant des propositions artistiques ornementales et constructives.

En avril 2018, Antonio GALLEGO et moi nous retrouvons à Strasbourg et échangeons sur nos rapports à l'intervention artistique sauvage dans la ville, sur nos postures respectives en regard des mouvements sociaux actuels et sur la célébration de Mai 68, en particulier. Réfutant la taxidermie des événements à laquelle se livre les institutions en évacuant le caractère subversif de l'appropriation collective de l'espace urbain au profit d'un fétichisme iconique, nous partageons une même volonté de contribuer, à notre endroit, à une intersectionnalité des luttes qui prend la forme de présences visuelles créatives et collectives, diffusées de manière virale pendant et au-delà des manifestations.

Antonio GALLEGO relate son expérience au sein de GRATIS GROUP. Jury de l'Akademie Schloss Solitude à Stuttgart, Gérard PARIS-CLAVEL[212], graphiste fondateur de NE PAS PLIER, invite en résidence entre 2000 et 2001 les collectifs d'activistes Migrative Art (BE-RS) formé entre autres par Ivana MOMCILOVIC et Ljubomir JAKIC, SKART Group (RS), El Fantasmas de Heredia (AR), les artistes Charley CASE (BE), John JORDAN (UK), Antonio GALLEGO (FR), Laura MARTIN (FR) et les graphistes Alexander KALTENBORN alias SANDY K. (DE), Marcin WŁADYKA (PL), Helena KLAKOČAR (HR-NL), Tony CREDLAND (UK) ainsi que le théoricien Brian HOLMES (US). Geste curatorial de contrebande, puisque sa sélection va au-delà de la catégorie « graphisme » à laquelle il était assigné et prend une tournure activiste, l'enjeu de la résidence devient collectif. Les résidents mettent leurs bourses et leurs énergies en commun pour concevoir du matériel de communication militante susceptible de nourrir et d'embrasser la lutte altermondialiste avec les moyens du don. Signé GRATIS GROUP la première année, le collectif conçoit et diffuse autocollants, affiches, rouleaux de ruban adhésifs marqués, t-shirts ou banderoles estampillés de slogans critiques en plusieurs langues (français, anglais, espagnol, allemand, tchèque...) dont « GRATUIT/GRATIS/ZDARMA », « MORE IS LESS », « PRINCELESS », « 2 % POSSÈDENT 98 % ». ☞ **ICO 528**

Ces slogans, repris et actualisés une décennie plus tard par les INDIGNÉS et OCCUPY WALL STREET, accompagnent les manifestants altermondialistes qui protestent contre le sommet du FMI à Prague le 26 septembre 2000, contre le Sommet des Amériques à Québec les 20, 21 et 22 avril 2001 (dont l'objet est la création de la Zone de libre-échange des Amériques) puis au contre-sommet anti-G8 à Gênes en Italie du 20 au 22 juillet 2001. Le groupe s'étend l'année suivante, devient COLLECTIVE DISTRIBUTION, et déploie ses activités une quatrième fois, notamment par la création et la diffusion en temps réel d'un journal gratuit, en réponse au sommet européen des 14 et 15 décembre 2001 à Laeken (aussi appelé Conseil européen de Laeken), qui préfigure et acte le Traité établissant une Constitution pour l'Europe. Nombre de supports diffusés à l'occasion de ces mouvements de protestation se retrouvent et sont repris sur d'autres manifestations. Ils continuent à être diffusés lors des mouvements de contestation qui suivent la dissolution du groupe.

J'évoque quant à moi la qualité transformatrice de l'action individuelle et quotidienne sur les temps de résidences de création ou lors d'actions culturelles dans le champ social : le programme Place publique[213] en 2010 et 2011 et l'*Office*

---

212 Voir « Gérard PARIS-CLAVEL. Design. 2000-2001 ». *Akademie Schloss Solitude*. [En ligne]. Disponible sur : http://www.akademie-solitude.de/en/fellowship/jurors/gerard-paris-clavel~pe1400/ [consulté le 02 février 2019].

213 Voir : DUPEYRAT Jérôme, POBLON Cécile, TREMBLIN Mathieu. « Place publique ». *Semaine*. 20 mai 2011, n° 271. Arles : Analogues, depuis 2004, 16 p.

de la créativité[214] de 2011 à 2013 à Toulouse. Ces expérimentations fertiles pointent la nécessité de réaliser des actions à échelle humaine, en dehors de temps spectaculaires, pour pouvoir s'adresser avec justesse aux habitants d'une ville. Les formes collaboratives de création — comme *Tract'eurs* ou UN NOUS[215] pour Antonio et *Porte-Parole*[216] ou *Paper Tigers Collection* pour moi — constituent des expériences artistiques significatives à même de dépasser les freins au partage du sensible que sont les antagonismes d'un art aux prises avec le capitalisme, dans le champ institutionnel et marchand : le formalisme contre le conceptuel ; la figure du plasticien face à celle du rhétoricien ; l'autorité de l'auteur et de l'individu en opposition avec l'appropriation du public ou du collectif ; la sur-fétichisation de l'œuvre-objet et la conservation impossible des œuvres immatérielles ; la fabrication de rareté liée à la spéculation contre de la circulation libre des œuvres ; l'auto-déterminisme contre le besoin de reconnaissance.

Nous passons en revue un ensemble de gestes artistiques attenant à l'action directe et à la production d'œuvres multiples dans l'histoire de l'art récente : la campagne activiste sur la place des artistes femmes dans le mode de l'art par les GUERRILLA GIRLS (depuis 1985), la guérilla douce de Boris ACHOUR (*Les femmes riches sont belles*, 1996), les perturbations virales de Jeroen JONGELEEN (des autocollants depuis 1995 comme *15.000 Most Popular Words in Advertising*), les fausses cartes d'étudiants permettant d'obtenir des ristournes par Minerva CUEVAS (dans le cadre de *Mejor Vida Corp.*® depuis 1998), les détournements publicitaires de François MOREL (*Pause*, 1999). Nous nous accordons sur la qualité des présences artistiques en dehors des espaces dédiés, culturels ou médiatiques, qui permettent une rencontre fortuite en s'adressant au passant avec d'autres horizons que ceux de l'art pour l'art.

Nous retrouvons cette approche dans les pratiques d'affichage sauvage contemporaine de OX[217], MARDINOIR[218], Jordan SEILER ou encore dans des initiatives comme le M.U.R. fondé entre autres par l'ex-RIPOULIN Jean FAUCHEUR à Paris et

---

214 *Supra*, p. 385 : . « La fiction au service de l'action » In : V. 1. Performativité de la documentation dans les espaces publics.

215 UN NOUS rassemble Antonio GALLEGO, José MARIA GONZALEZ, Roberto MARTINEZ, Patrick PINON depuis 2006.

216 *Supra*, p. 375 : . « Perméabilité de la ville à l'édition » In : VI. 1. Performativité de la documentation dans les espaces publics.

217 Voir : BIEBER, Alain (dir.) ; ULLRICH, Andreas (dir.) ; OX. *Public Posters*. Dresden : International Neighborhood Verlag / Die Gestalten Verlag, 2015, 304 p. et OX. *Poster Time*. [En ligne]. Depuis le 22 mai 2009 [consulté le 01 avril 2019]. Disponible sur : http://postertime.blogspot.com.

218 Voir : PRIOUL, Arzhel *alias* MARDINOIR. *Mardinoir*. [En ligne]. Depuis mars 2007 [consulté le 01 avril 2019]. Disponible sur : http://mardinoir.blogspot.com.

Art in Ad Places[219] à New York conçu par l'artiste Caroline CALDWELL, le curateur RJ RUSHMORE et la photographe Luna PARK. Nous y décelons une continuité avec les collectifs de médias-peintres[220] des années 1980, traits d'union entre graffiti et art contemporain, dans la poursuite de précurseurs comme Daniel BUREN, Tania MOURAUD ou John FEKNER.

Alors que se profile une double exposition du groupe BANLIEUE-BANLIEUE (dont Antonio GALLEGO fait partie) à AEDAEN et au Syndicat Potentiel à Strasbourg au printemps 2019, nous proposons d'inviter en miroir des artistes rompus à la pratique de l'affichage sauvage de nos deux générations pour créer un trait d'union urbain entre les deux lieux. L'accueil enthousiaste de cette proposition par Raphaël CHARPENTIÉ (directeur artistique de la galerie AEDAEN) et Jeff MUGNIER (coordinateur du Syndicat Potentiel) nous amène à revoir à la hausse notre première idée. Nous concevons début novembre 2018 une collection coopérative d'affiches imprimées en noir et blanc téléchargeables et imprimables, intitulée *Post-Posters*[221], et ayant pour ambition de rassembler des contributions d'artistes de plusieurs générations autour de l'accompagnement artistique de luttes en lien avec des problématiques sociétales récurrentes.

Début décembre 2018, faisant suite à l'Acte III des GILETS JAUNES dans toute la France, Antonio me rapporte la parole d'une travailleuse sociale dans le journal local[222] sur le fait que les artistes qui se disent engagés lorsqu'ils participent à des projets socioculturels subventionnés, semblent désintéressés lorsque les revendications dépassent le cadre institutionnel.

Bien qu'une majorité de ces artistes évoluent dans une précarité financière comparable à celle qu'ils rencontrent lors de ces actions dans le champ

---

219 CALDWELL, Caroline (dir.) ; RUSHMORE, RJ (dir.) ; PARK, Luna (dir.). *Art in Ad Places*. [En ligne]. Depuis janvier 2017 [consulté le 01 avril 2019]. Disponible sur : http://www.artinadplaces.com.

220 *Supra*, p. 110 : « RIPOULIN + A » In : Récit d'expérience II. *Les Frères Ripoulain* & *Démo de tous les jours* : stratégie d'existence dans le champ de l'art actuel [positionnement]. Voir : http://medias-peintres.blogspot.com [consulté le 1 avril 2019].

221 GALLEGO, Antonio (dir.) ; TREMBLIN, Mathieu (dir.) ; collectif. *Post-Posters*. [En ligne]. 2019 [consulté le 1 avril 2019]. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/post-posters/ ; GALLEGO, Antonio (dir.) ; TREMBLIN, Mathieu (dir.) ; collectif. *Post-Posters Archive Strasbourg France 03-06.2019*. [Édition PDF]. Strasbourg : Éditions Carton-Pâte, 2019, 52 p. Téléchargeable sur : http://www.editionscartonpate.com/post-posters-archive-strasbourg-france-03-06-2019/ [consulté le 1 avril 2019].

222 « […] Maria en a aussi contre les artistes : "Ils sont où ?" interroge cette ancienne bénévole des Restos du cœur. "Chaque année, ils nous disent : On compte sur vous ! Là, c'est nous qui comptons sur eux, mais ils sont où ? C'est une vraie fumisterie… » In : BATTINGER, Marie. « "Un Pansement sur une hémorragie". Gilets Jaunes. Après les annonces du Premier ministre Édouard Philippe ». *DNA Région*. 5 Décembre 2018, p. 11.

social, nombre d'entre eux sont partie prenante d'un système d'élection et de reconnaissance paradoxal, à la fois émancipateur et concurrentiel, qui les extrait d'une conscience de classe et rend difficilement conciliable posture éthique — en tant que citoyen —, avec posture esthétique — en tant qu'artiste — et une posture économique — en tant que travailleur libéral.

Pour nous, cet alignement entre conscience citoyenne et pratique artistique est loin d'être une figure impossible. Comme le rappelle André CADERE en 1975 :

> Toute dépendance au musée conduit inéluctablement à un état de fascination face à l'institution et à une tentative de prise de pouvoir à l'intérieur de celle-ci. Voilà pourquoi leurs révoltes passagères, leurs opportunistes et spectaculaires retraits, ne sont qu'un masque à leur activité arriviste.[223]

Si figure impossible il y a, elle est le produit d'un art en vassalité avec ses modes de monstration, qui par renversement, sont devenus raisons d'être. L'alignement entre l'éthique, l'esthétique et l'économique correspond au récit du dépassement de l'art écrit successivement par plusieurs avant-gardes du XXe siècle. Et il nous apparaît que les artistes qui consacrent leur énergie depuis les années 1960 à la multiplication ou à la dématérialisation de l'œuvre plutôt qu'à la fabrication et à l'exposition d'œuvres-objets répondent aussi à cette préoccupation. Ainsi, l'art dans la ville, lorsqu'il se situe dans le registre de l'action *in vivo* plutôt que dans celui de la représentation *in vitro*, peut contribuer à la lutte, au lieu de la déplacer et de la rejouer sous forme de simulacre dans la zone de confort que constitue l'espace d'exposition.

D'ailleurs, l'énergie collective de la manifestation donne lieu à des formes créatives d'appropriation de la ville, que certains gestes individuels d'artistes préfigurent. Le gilet de sécurité, signe de ralliement des GILETS JAUNES, est ainsi utilisé depuis le milieu des années 1990 par les *writers*, les activistes ou les artistes pour intervenir dans l'espace urbain sans autorisation en feignant les codes de l'autorité. Un renversement s'opère pour les témoins des actions, qui vient mettre en bascule légitimité et légalité de l'acte : le détournement d'un signe d'autorité invite à une remise en question voire à une reconfiguration d'un système de valeurs existantes. S'il est un lien entre l'action directe citoyenne et la création artistique, c'est dans une dimension prospective qu'il se joue, au niveau d'un imaginaire en actes : l'expérimentation concrète d'une réalité alternative — un possible — à rebours du consensus. Alain BADIOU nous y invite :

---

223 CADERE, André. In : « Waterloo », 1975. Ce texte est distribué lors du vernissage de l'exposition « (12x1) – Une certaine actualité de l'art contemporain en France », Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Bruxelles, le 4 novembre 1975.

> Si nous voulons revenir à un monde véritable, ce qui suppose [...] que l'on sache user de la fiction aux services des vérités et non pas au service du désir illimité, et bien il faut changer de fiction. [...] La responsabilité des artistes contemporains c'est de proposer de nouvelles fictions. Ce n'est pas très facile parce que les nouvelles fictions au début sont peu reconnues. Elles sont peu reconnues parce qu'elles sont étrangères au monde dominant de la concurrence et de l'argent[224].

Il ne s'agit pas d'attendre que les artistes « suivent le mouvement » mais qu'ils le précèdent ; *Post-Posters* s'inscrit à cet endroit, et envisage ces prospectives à travers la forme de l'affiche dont l'histoire en fait autant le moyen d'une opinion politique, que d'une expression artistique. L'affiche collée dans la ville ☞ **ICO 529–530** est le vecteur privilégié d'une forme brève de création artistique adaptée au temps faible du quotidien — en regard des temps forts d'un mouvement social qu'est la manifestation —, et est à même d'accompagner des transformations sociétales à l'œuvre.

Les cinquante-huit affiches ou séries d'affiches intègrent des créations originales et des remises en circulation d'affiches existantes *via* un site web dédié ☞ **ICO 531** où elles sont téléchargeables en version imprimable en *copyleft*. Elles ménagent différents modes de discours : revendication, conversation, interaction, imagerie. Elles abordent des thèmes comme : la poésie en tant que ressort micro-politique (Céline AHOND et Valérie TORTOLERO, Raphaël CHARPENTIÉ, Carole DOUILLARD, La galerie des locataires présente André CADERE, Sebastian FREYTAG, Laurent LACOTTE, Laurent MARISSAL, Tania MOURAUD) ; les périls du capitalisme absolu et ses répercussions sociétales (Liliana AMUNDARAÍN, Mathieu BOISADAN, ESCIF, John FEKNER, Jakob GAUTEL, Rafael GRAY, David HORVITZ, ICY & SOT, Lise LERICHOMME, Jean-Claude LUTTMANN, Marianne VILLIÈRE) ; le changement climatique et les problématiques environnementales (Vincent CHEVILLON, Roland GÖRGEN, Rodolphe HUGUET, Gabrielle MANGLOU, Patrick PINON, Arthur POUTIGNAT, Arzhel PRIOUL *alias* MARDINOIR, Jacque SY, Mathieu TREMBLIN, Éric WATIER) ; la résistance aux formes autoritaires du Pouvoir (Émilie AKLI, Groupe BANLIEUE-BANLIEUE, Hervé BRÉHIER et Laura MORSCH-KIHN, Alain DECLERCQ, Caroline DELIEUTRAZ, Antoine HOFFMANN) ; la société du contrôle et de la trace (Lénie BLUE, Émilie BROUT et Maxime MARION, Emma COZZANI, Justin DELAREUX, ENCASTRABLE, Jason KARAÏNDROS, Thomas LASBOUYGUES, Addie WAGENKNECHT) ; la fin et le renouveau des utopies (Michel DUPUY, Anahita HEKMAT, Jiem L'HOSTIS et Mary LIMONADE, Richard LOUVET, Cynthia MONTIER

---

224 HECHT, Cecilia, entretien vidéo avec BADIOU, Alain. « Occidente: Portraits, Visions, Utopias ». *Project Bioecon TV*. [En ligne]. Décembre 2011 [consulté le 02 février 2019], 10 min 06 s. Disponible sur : http://www.bioecon.net/public/view/705 et http://vimeo.com/43703770.

et Myriam SUCHET, Leila PAYET, Igor PONOSOV) ; la justice sociale (Michel DECTOR, Antonio GALLEGO et Mathieu TREMBLIN, Ann GUILLAUME et Tom BÜCHER, Roberto MARTINEZ, Aurélie NOURY) ; les conséquences de la colonisation (Myriam OMAR AWADI, Minerva CUEVAS, Souad EL MAYSOUR).

Parallèlement aux manifestations des GILETS JAUNES, la collection *Post-Posters* se développe sur un principe cumulatif, additionnant des propositions singulières avec chacune leur degré de conscience, leur registre d'expression et leur problématique propre correspondant à la sensibilité et à la subjectivité respectives des artistes. Au modèle du collectif qui viendrait projeter une identité tierce et cohérente et recouvrir l'éclectisme des prises de position individuelles de ses membres, *Post-Posters* propose le coopératif, à même de faire se croiser dans un élan commun la force des différences et le foisonnement des positionnements citoyens.

Au cours des années 1990, l'artiste François HERS pose le cadre du dispositif des Nouveaux Commanditaires[225] dont l'objet est de repenser la commande publique en renversant les logiques d'offre et de demande. Dans un texte[226] manifeste publié en 2001, il prône le recours au protocole pour changer l'art[227] :

> Le protocole propose de donner une forme contemporaine aux relations entre la société, ses artistes et leurs œuvres. [...] Cette relation fonde un nouveau modèle d'économie politique de l'art. [...] Le protocole ouvre, à tous les citoyens qui le désirent, la possibilité d'assumer la responsabilité d'une commande d'œuvre d'art dans tous les domaines de la création. La légitimité de ce droit trouve son origine dans l'invention d'une démocratie dont l'ambition fondatrice est de permettre à chacun de sortir de sa situation de spectateur d'une histoire qui le dépasse pour en devenir un acteur à part entière. Au nom de cette ambition, produire des œuvres qui donnent une forme et un sens à notre expérience du monde devient une responsabilité collective. Elle appartient à tous.[228] [...] Le citoyen, qui agit seul ou en groupe, devient commanditaire quand il reconnaît en lui ce qui fonde la création pour l'artiste contemporain. Un

---

225 « Initiée au début des années 1990 par l'artiste François Hers avec le soutien de la Fondation de France, l'action des Nouveaux commanditaires permet à toute personne qui le souhaite, de préférence associée à d'autres, d'assumer la responsabilité d'une commande d'œuvre d'art auprès d'un artiste. » In : http://www.nouveauxcommanditaires.eu/fr/45/devenir-commanditaire [consultés le 1 avril 2019].

226 HERS, François. *Le protocole*. Dijon : Les Presses du réel, 2002, 256 p.

227 Voir : BROGOWSKI, Leszek. « Le protocole pour changer l'art : une collection de Mathieu Tremblin » In : BROGOWSKI, Leszek (dir.) ; NOURY, Aurélie (dir.) ; TREMBLIN, Mathieu. *Sans niveau ni mètre*. 2012, nº 26, « Paper Tigers Collection », p. 4. Téléchargeable sur : http://sites-recherche.univ-rennes2.fr/cabinet-livre-artiste/incertain-sens/CLA/PDF/journal_26.pdf [consulté le 15 mars 2018].

228 HERS, François. In : *Op. cit.* p. 3

même désir de s'exprimer librement, une même volonté de résistance contre la normalisation, un même besoin de s'imaginer autrement et d'inventer des voies nouvelles.[229] [...] La création a besoin de l'expérience du monde et les artistes de s'inscrire dans des modes d'échange et de production capables de s'adapter à l'évolution des nécessités. [...] Mais pour sortir l'art des musées qui le protègent, il faut conforter son statut trop fragile, en lui rendant une légitimité pour l'ensemble de la société. Une société qu'il faut sortir de son statut abstrait de public pour en venir aux individus qui la composent, en leur permettant de s'émanciper de leur rôle obligé de consommateur. Avec le protocole, il s'agit de modifier une situation où l'art reste perçu comme un outil du pouvoir ou comme un produit de consommation.[230] [...] À défaut de pouvoir imaginer que ce citoyen puisse tout demander, les politiques culturelles, tant privées que publiques, ont privilégié un enrichissement continu de l'offre. [...] Pour agir, le protocole renverse les priorités actuelles et propose des modalités de relation à l'art qui se passent d'arguments d'autorité.[231]

Les relais des Nouveaux Commanditaires se multiplient en France et en Europe[232]. Le CNAP – centre national des arts plastiques a récemment lancé un appel à projets pour une collection de protocoles d'œuvres temporaires et réactivables dans l'espace public[233]. Les structures associatives du champ des arts visuels commencent à intégrer que le processus créatif constitue le temps vivant de l'œuvre et que leur responsabilité envers les artistes, comme envers leurs publics, tient à leur capacité à les accompagner dans l'ancrage de l'adresse de la création sur le territoire. Cet état de fait renforce le positionnement des artistes urbains et indique une considération pour la conception de la création à la croisée de l'artistique et du social qu'ils défendent.

S'ils ne sont toujours pas susceptibles de s'inscrire dans les dispositifs d'accompagnement de l'État[234], des tentatives comme *Paper Tigers* ou *Post-Posters*

---

229 *Ibid*. p. 4

230 *Ibid*. p. 11.

231 *Ibid*. p. 13.

232 Voir : http://www.nouveauxcommanditaires.eu/fr/23/le-commanditaire [consultés le 1 avril 2019].

233 Voir : http://www.cnap.fr/commande-doeuvres-temporaires-et-reactivables-dans-lespace-public [consultés le 1 avril 2019].

234 La mobilisation de la DRAC en direction des artistes urbains se limite à ce jour aux deux appels à projets nationaux Street Art en 2016 et 2017. Voir : http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Arts-plastiques/Art-dans-l-espace-public/Art-urbain/Street-art-resultats-de-l-appel-a-projets-national ; http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Arts-plastiques/Art-dans-l-espace-public/Art-urbain/Resultats-de-l-appel-a-projets-national-de-street-art-2017 [consultés le 1 avril 2019].

alliées à des logiques de fédération des acteurs, comme la Fédération de l'art urbain, sont un point de départ pour élaborer des modes de conservation vivifiante qui intègrent au principe de collection une dimension activable garante de la diffusion et de la vie de l'œuvre dans l'espace public.

Une brèche semble ouverte au travers de laquelle on aperçoit un chemin dans lequel le retournement de l'offre en demande, comme de la collection en action, active un désir de ville où se rencontrent l'art, la vie et les citoyens devenus acteurs de la transformation de leur environnement urbain.

Glossaire

1 % artistique
« Le 1 % artistique dans les constructions publiques : expression de la volonté publique de soutenir la création et de sensibiliser nos concitoyens à l'art de notre temps, "l'obligation de décoration des constructions publiques", communément appelée "1% artistique" est une procédure spécifique de commande d'œuvres à des artistes qui s'impose à l'État, à ses établissements publics et aux collectivités territoriales. Depuis 1951, ce dispositif a donné lieu à plus de 12 400 projets se déployant sur l'ensemble du territoire et sollicitant plus de 4 000 artistes. Par la typologie des équipements concernés (bâtiments scolaires, commissariats, palais de justice…), le "1 % artistique" atteint un public très large et qui n'est pas nécessairement familier des lieux d'exposition.[1] »

Action ou **action urbaine**
Action est entendu ici comme une forme créative qui existent dans la temporalité du corps en action, donnant lieu à une situation, et dont il ne reste éventuellement que des traces à l'issue de son déroulement.

Activisme
Mode de relation à la société qui privilégie l'action directe pour provoquer des transformations, principalement dans le champ politique ou social.

Adbusting
L'*adbusting* est une forme d'action antipublicitaire consistant à enlever, détourner ou remplacer les publicités présentes dans la ville par tous les moyens activistes ou créatifs nécessaires. Les auteurs de ces actions sont appelés « *adbusters* » ou « casseurs de pub ».

Afro futurism
« L'afrofuturisme est un courant et une esthétique artistiques apparus dans la seconde moitié du XXe siècle. À travers la littérature, la musique ou les arts visuels, le mouvement a redéfini la culture et la conception de la "communauté noire" en interchangeant des éléments de science-fiction, d'afrocentrisme et de réalisme magique dans un cadre non occidental. Il est aussi utilisé dans un cadre de

1 Voir : http://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Dispositifs-specifiques/Le-1-artistique [consulté le 18.12.2017].

théorisation critique. Le terme apparaît en 1993 dans un article écrit par le critique culturel Mark DERY.[2] »

Allotopie
Néologisme inventé en 1996 par l'artiste Roberto MARTINEZ pour désigner une typologie de pratiques artistiques : « Du grec allo- « autre » et topos « lieu » : « en un autre lieu ».
1. Class. L'allotopie : autre lieu ou proposition politique ou sociale que ceux qui ont existé. V. Utopie.
2. Ext. (XXIe). Idéel, qui rencontre la réalité en son lieu même, ou en un autre lieu. Art. Remise en cause des lieux politiques habituels de l'art. »

Anarchitecture
Mot-valise composé de anarchisme et architecture, le néologisme *anarchitecture* a été employé à partir de 1974 par le collectif ANARCHITECTURE GROUP dont l'artiste américain Gordon MATTA-CLARK faisait partie et qui lui donne en pratique son sens : « Là où LE CORBUSIER proposait une utopie produite en série, construite sur des bases strictement fonctionnalistes, MATTA-CLARK offrait un modèle de ce qui pouvait être réalisé à la fois par des individus et au niveau du petit collectif, qui, par le biais de discussions informelles, mais intenses et d'expériences partagées, pouvait agir comme une serre pour de nouvelles idées. Si nous essayons toujours de définir le mot "anarchitecture", c'est probablement la meilleure définition que nous puissions obtenir.[3] »

Art contextuel
Typologie d'art dont les œuvres sont conçues en interdépendance avec un contexte spécifique, généralement social et urbain ; les bases de cette typologie ont été posées en 1976 par l'artiste polonais Jan SWIDZINSKI[4] dans « L'art comme art contextuel » et élargies par l'historien de l'art Paul ARDENNE dans son ouvrage *Un art contextuel*,

---

2 Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Afrofuturisme [consulté le 10 juin 2020].

3 *« Where LE CORBUSIER offered a mass-produced utopia, built on strictly functionalist foundations, MATTA-CLARK offered a model of what could be achieved by both individuals and at the level of the small collective, that through informal but intense discussion and shared experience could act as a hothouse for new ideas. Which, if we are still trying to pin down the word 'Anarchitecture,' is probably as good a definition as we are going to get. »* ATLEE, James. In : « Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier ». *Tate Papers*. Printemps 2007, issue 7. Disponible sur : http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier [consulté le 20 juin 2021]

4 Voir : ŚWIDZIŃSKI, Jan. *Art contextuel*. Dijon : Les presses du réel, 1997, 16 p.

création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation[5] paru en 2002.

Art de rue
Par opposition à l'art des musées et des galeries, terminologie argotique désignant des formes de pratiques créatives non institutionnelles à mettre en relation avec la genèse de la terminologie « les arts de la rue ».

Art invisuel voir **invisuel**

Art *in situ* voir ***in situ***

Art public
L'art public regroupe les formes d'art moderne et contemporain commanditées ou commissionnées et installées de manière pérenne ou temporaire dans l'espace urbain. Cette démarche se structure avec la création du dispositif de la commande publique au sein du Centre national des arts plastiques en 1983 et correspond à une volonté de contribuer à « l'enrichissement du cadre de vie et au développement du patrimoine national dans le domaine de l'art contemporain, en présentant des œuvres hors du circuit des seules institutions spécialisées.[6] »

Art public indépendant voir ***independent public art***

Art urbain
Les pratiques artistiques prenant pour champ d'action l'espace urbain en général, public ou privé, commissionnées ou non, autorisées ou non.
Ce terme est en terme d'usage l'équivalent français de *Street Art* même s'il ne relève pas de la même histoire.

Art vernaculaire voir ***folk art***

Artification
L'*artification* est un néologisme élaboré par la sociologue de l'art Nathalie HEINICH et la sociologue Roberta SHAPIRO[7] pour désigner les processus de transformation de formes ou pratiques non-artistiques en formes ou pratiques artistiques.

---

5 Voir : ARDENNE, Paul. *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion, 2002, 254 p.

6 DELAY, Annie. « Du public des grands au grand public ». In : CHARBONNEAUX, Anne-Marie (éd.) ; HILLAIRE, Norbert (éd.). *Œuvre et Lieu. Essais et documents*. Paris : Flammarion, 2002, p. 60.

7 HEINICH, Nathalie (dir.) ; SHAPIRO, Roberta (dir.) ; *et al. De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012, 335 p.

Ces changements de registres du non-art vers l'art peuvent être opérés par les producteurs eux-mêmes, des amateurs, des auteurs, des initiés, des experts ou le public même.

Artivism ou **artivisme**
Artivisme est un mot-valise composé des mots art et activisme. Ce néologisme prend sa source dans la rencontre à la fin des années 1990 entre les artistes Chicano de l'est de Los Angeles et les Zapatistes du Chiapas au Mexique et se développe dans le sillage des mouvements altermondialistes. Le principe de l'artivisme est de mettre des moyens artistiques au service de luttes et de recourir à l'humour, la créativité et la poésie pour combattre les injustices et les oppressions. Deux ouvrages ont été consacrés aux pratiques artivistes : d'une part *Artivisme*[8] paru en 2010 par la critique d'art Stéphanie LEMOINE et la chercheuse Samira OUARDI ; d'autre part *Artivism*[9] paru en 2018 par Arcadi et Daniela POCH.

Artzine
Terme popularisé en France par le projet de recherche de l'artiste Antoine LEFEBVRE. Il désigne les pratiques éditoriales *do it yourself* des artistes plasticiens inspirées par les esthétiques et principes de publication du fanzine de musique[10].

Arts de la rue
Les arts de la rue est une terminologie utilisée depuis les années 1970 pour désigner les pratiques créatives urbaines amatrices et professionnelles à la croisée des pratiques des saltimbanques, des troupes de théâtre de rue et de certains artistes plasticiens ayant fait de la ville l'ancrage premier de leur démarche artistique.
En France, les arts de la rue se sont notamment structurés en tant que champ par l'entreprise de la Fédération nationale des arts de la rue créée en 1997 à Aurillac[11].

Autoethnographie
L'autoethnographie est « une méthodologie de la proximité, une manière normale,

---

8 LEMOINE, Stéphanie (dir.) ; OUARDI, Samira (dir.) ; *et al*. *Artivisme : art, action politique et résistance culturelle*. Paris : Altern Graphis, 2005,192 p.

9 POCH, Arcadi ; POCH, Daniela. *Activism*. Darlington : Carpet Bombing Culture, 192 p.

10 « *The ARTZINES project has two goals: first to define a new category of artist publications at the crossing of DIY counter culture and contemporary art, second to describe the recent evolution in the field of independent artist publications and self publications over the past 15 years.* » [Le projet ARTZINES a deux objectifs : premièrement, définir une nouvelle catégorie de publications d'artistes à la croisée de la contre-culture DIY et de l'art contemporain, deuxièmement, décrire l'évolution récente dans le domaine des publications d'artistes indépendants et des auto-publications au cours des 15 dernières années.] In : http://www.artzines.info/about/ [consulté le 3 juin 2021].

11 Voir : http://www.federationartsdelarue.org/ressources/manifeste-pour-creation-dans-lespace-public [consulté le 3 juin 2021].

spontanée, naturelle, quasi instinctive d'approcher le monde, de l'interroger et de le comprendre.[12] » Elle est décrite comme une posture de recherche postmoderne où « se retrouvent côte à côte le récit autoethnographique, la fiction ethnographique, le poème, le texte dramatique, le récit encadré ou "pris en sandwich" par un argumentaire de forme traditionnelle, le récit stratifié faisant alterner le fictionnel et le théorique, le texte polyvocal, le collage de courriels, le montage de conversations, l'échange épistolaire, etc.[13]»

Bad painting

Bad painting est le nom utilisé par la curatrice et critique d'art américaine Marcia TUCKER pour désigner une tendance de la peinture figurative des années 1970 aux États-Unis. Cette tendance emprunte aux pratiques de graffiti une esthétique graphique négligée et urbaine, notamment par le recours à la peinture aérosol, au pochoir ou à l'affiche. Elle apparaît comme une réponse des sous-cultures et cultures marignales ou minorisées aux mouvements de l'art contemporain comme l'art conceptuel ou l'art minimal qui privilégient un certain retrait du corps et un recours à l'intellect contre un rapport plus direct et visuel d'excitation rétinienne.

Blaze

Terme argotique utilisé pour désigner le pseudonyme graffité par un *writer*. Son origine linguistique et sa compréhension en France est à rattacher à la notion de blason en héraldique en ce que le blason est autant une description qu'une prescription qui identifie son porteur.

Border art

Selon la géographe Anne-Laure AMILHAT SZARY : « Partout où les frontières se ferment, des formes de *border art* surgissent. Le *border art*, c'est à la fois l'art de la frontière, l'art à la frontière et l'art sur la frontière.[14] » Le *border art* est considéré en tant que catégorie à partir de 1984 avec l'apparition du BORDER ART WORKSHOP/ TALLER DE ARTE FRONTERIZO (BAW/TAF), un collectif binational à la frontière du Mexique et des États-Unis. Le mur de Berlin de 1961 à 1989 ou le mur de séparation israélienne depuis 2002 sont des espaces où se déploie le *border art*.

---

12 PAILLÉ, Pierre. « La recherche qualitative : une méthodologie de la proximité ». In : DORVIL, Henri (éd.), *Problèmes sociaux. Tome III. Théories et méthodologies de la recherche*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2007, p.409–443.

13 Voir : FORTIN, Sylvie ; HOUSSA, Émilie. « L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche : une fiction en quatre actes ». *Recherches qualitatives*. 31(2), 2012, p. 52–78.

14 Voir : https://www.franceculture.fr/video/border-art-signe-de-fermeture-du-monde [consulté le 3 juin 2021].

Broken handstyle
Style calligraphique de tag consistant à tracer et juxtaposer les lettres d'un pseudonyme sans recourir à la ligature.

Buff
Le *buff* est un terme argotique américain dont l'usage s'est globalisé avec la popularisation et la diffusion mondiale du *name writing graffiti*. Il désigne le principe d'effaçage ou de repeint généralement pratiqué par les services de dégraffitage des sociétés de transport ou des villes.

Capacitation voir ***empowerment***

Commande publique voir **art public**

Complexe bitume
« […] "Complexe bitume" : quand vous marchez sur un chemin ordinaire, non recouvert d'une épaisse croûte sociale macadamisée, il y a de grandes chances pour que de votre passage il reste naturellement des traces, sur le sol. Empreintes de vos pas, marques des poussières, et scories qui s'accrochent à vos semelles et vous suivront — témoins malgré vous, silencieux, mais efficaces, des lieux précédemment visités… : grâce à eux, tout détective des chemins de traverse campagnards, pourra reconstituer sans grandes difficultés déductives votre parcours, à partir d'indices provisoires certes, mais parlants. […] Il n'en est pas de même dans la cité. Le bitume est en effet avare de ce genre d'empreintes spontanées (sauf à se passer les pieds régulièrement dans la peinture fraîche), et de toute façon il est foulé et refoulé inlassablement par tellement de chaussures que les semelles s'usent sans qu'il n'y paraisse. C'est donc surtout en ville que l'on ressentira le besoin de marquer volontairement son passage.[15] »

Contexte voir **art contextuel**

Cracking
Dans le vocabulaire de la programmation informatique, le *cracking* est défini par opposition au *hacking* comme une forme créative de piratage à des fins destructrices et frauduleuses.

Création-recherche
Un renversement de l'expression recherche-création que je propose depuis ma posture d'artiste-chercheur correspondant aussi à d'autres expressions anglo-saxonnes ou canadiennes comme « *practice-based research* » et « recherche en

15 LANI-BAYLE, Martine. *Du tag au graff'art*. Marseille : Éditions Hommes & Perspectives, 1993, p. 57–58.

pratique artistique ». Une articulation entre pratique artistique et réflexion théorique qui, dans la continuité du processus d'émancipation sensible, va de la pratique à la réflexion et vient rétroactivement modifier son objet.

Creative Littering
Terme anglo-saxon qui désigne littéralement le « dépôt d'ordures créatif » : c'est-à-dire un geste qui s'apparente à une forme de jeu sculptural ou graphique par l'encastrement ou l'enchâssement de déchets dans des éléments de mobilier ou de décor de l'environnement urbain.

Crew
Équipe ou collectif de *writers* dont l'identité et l'appartenance se manifeste souvent par la signature d'un acronyme aux significations changeantes.

Culture libre voir **libre**

Cut-up
Terme et méthode de création inventée par l'artiste anglais Brion GYSIN et mise en œuvre par l'écrivain américain William S. BURROUGHS. Le cut-up consiste en une technique de découpage d'un matériau textuel existant ou inédit donnant lieu à un agencement par permutations aléatoires et donnant lieu à un nouveau texte.

Dérive
Notion définie par Guy Ernest DEBORD dans le texte « Théorie de la dérive » paru en 1956. La dérive désigne une forme d'expérience ludico-constructive d'arpentage de la ville expérimenté au sein de l'INTERNATIONNALE SITUATIONNISTE : « Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se présente comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade. Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent.[16] »

16 DEBORD, Guy Ernest. « Théorie de la dérive ». In : *Les Lèvres nues*. Décembre 1956, n° 9. Reproduit dans : DEBORD, Guy Ernest (dir.). *Internationale situationniste*. Décembre 1958, n° 2, p. 19–23.

Désaménagement

Le désaménagement[17] est un geste architectural qui s'instruit à rebours de l'aménagement d'un site et qui consiste à déconstruire ce qui a été bâti ou agencé. Le désaménagement peut être le fait des architectes ou d'autres opérateurs urbains : il intervient pour repenser et réorganiser l'espace suite à une évolution des besoins ou des mentalités ; et parfois comme un refus d'aménagement qui donne la priorité à l'indéfini et au laisser-faire, l'interstitiel et le vide étant alors envisagés comme les manifestations d'une liberté d'agir dans la ville. Il peut aussi être le fait des usagers : il intervient alors comme une forme de réponse, voire de résistance, à des formes de suraménagement qui rendent l'usage difficile (mauvaise prise en compte des circulations) ou d'aménagement coercitif qui le rendent impossible à dessein (prévention situationnelle).

Déterritorialisation

La *déterritorialisation* est un concept créé par les philosophes Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI en 1972[18]. Il décrit les processus de décontextualisation d'un ensemble de relations permettant leur actualisation dans d'autres contextes et advennant en perspective d'une domination de la *machine* capitaliste[19]. Le concept permet d'aborder certains enjeux de la globalisation comme la redistribution des rapports de force entre les états en tant que territoires et les flux transnationaux : « la déterritorialisation signale un affaiblissement des contraintes, en particulier physiques, de localisation et se manifeste dans les dynamiques de délocalisation/relocalisation des entreprises qui s'affranchissent de leur implantation locale initiale ou dans les dynamiques propres du cyberespace et des transactions immatérielles.[20] »

Détournement

Notion définie par Guy Ernest DEBORD et Gil WOLMAN dans le texte « Mode d'emploi du détournement » paru en 1954. Le détournement est une façon de réutiliser un matériau existant — souvent textuel ou visuel — pour produire un nouvelle configuration sémiotique, au-delà des questions d'original et de propriété. « S'emploie par abréviation de la formule : détournement d'éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. […] Dans un sens plus primitif, le détournement à l'intérieur

---

17 Voir à ce propos : Dossier thématique « Désaménageons ! ». *Urbaine*. N° 14, été–automne 2007, p. 17–61.

18 Voir : DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 1 : Anti-Œdipe*. Paris : Éditions de Minuit, 1972, 496 p.

19 « Plus la machine capitaliste déterritorialise, décodant et axiomatisant les flux pour en extraire la plus-value, plus ses appareils annexes, bureaucratiques et policiers, re-territorialisent à tour de bras tout en absorbant une part croissante de plus-value. » In : *Ibid*. p. 42.

20 Voir : http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/deterritorialisation [consulté le 3 juin 2020].

des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l'usure et de la perte d'importance de ces sphères.[21] »

Diagnostic sensible

Le diagnostic sensible consiste à produire, parfois à sa propre discrétion ou à celle de sa communauté, un état des lieux sensible d'un aspect d'une expérience d'arpentage et de pratique sociale de l'espace urbain. Il est formulé à l'adresse des acteurs urbains par des structures culturelles ou des artistes au travail sur un territoire et peut mettre à contribution des collectifs d'habitants. Ce type de diagnostic s'inscrit dans la poursuite des dynamiques d'urbanisme participatif ou collaboratif depuis les années 1970 et est attenant à la notion de savoir d'usage[22]. Il est destiné à être rendu public, comme un miroir tendu par les citoyens au commanditaire ou au législateur, auquel il est adressé, puisque son objet est de constituer un hors champ à l'expertise des fabricants de la ville, architectes et urbanistes et un préalable à l'établissement du cahier des charges urbanistique. Cette « expertise du quotidien[23] » permet d'outrepasser la lecture fonctionnaliste ou utilitariste de l'espace urbain, et d'y intégrer d'autres perspectives, plus informelles et poétiques, en ce qu'elles participent à façonner l'imaginaire et l'identité d'un territoire.

Documenteur

Mot-valise composé de documentaire et de menteur, documenteur renvoie à la pratique consistant pour le réalisateur à annoncer qu'il va réaliser son film de manière documentaire, mais mettant en scène certains faits pour tisser le fil de la narration de son documentaire.

---

21 DEBORD, Guy Ernest ; WOLMAN, Gil. « Mode d'emploi du détournement ». In : *Les Lèvres nues*. Mai 1956, nº 8, p. 2–9. Reproduit dans : DEBORD, Guy Ernest. Œuvres. Paris : Gallimard, 2006, p. 221–229.

22 Voir : SINTOMER, Yves. « Du savoir d'usage au métier de citoyen ? ». *Raisons politiques*. 2008/3, n° 31, pp.115–133.

23 L'expression est détaillée par le groupe d'intérêt scientifique Démocratisation & Participation affilié à la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord : « Il s'agit de considérer l'expertise d'usage comme une expertise du quotidien fondée notamment sur des compétences et des savoir-faire liés à la pratique et à l'usage d'un territoire et des composantes qui le constituent (équipements, infrastructures, services publics…). […] Les savoirs d'usage sont notamment mobilisés dans des instances participatives qui s'inscrivent dans le cadre d'un nouveau management public […]. L'idée générale est d'adapter l'action publique aux besoins des usagers par l'intermédiaire d'instruments tels que les enquêtes de satisfaction, les panels d'usagers, ou encore par le biais d'instruments "plus discursifs" favorisant le dialogue et la mise en partage des connaissances des différentes parties prenantes par l'intermédiaire de groupes de travail ou encore des conseils de quartiers ». In : MORETTO, Sabrina (2009), « L'expertise d'usage au défi de la concertation : quelles marges de manœuvre pour les usagers des transports ? ». Communication aux premières journées doctorales sur la participation du public et la démocratie participative. École Normale Supérieure de Lyon, 27–28 novembre 2009, p. 2. Disponible sur : http://www.participation-et-democratie.fr/l-expertise-d-usage-au-defi-de-la-concertation [consulté le 28 octobre 2020].

Droit à la ville

Le *droit à la ville*[24] est défini par le sociologue et philosophe Henri LEFEBVRE comme un levier de transformation des relations sociales et de la structure de la ville par l'activation d'un rapport entre l'espace perçu, conçu et vécu. L'exercice du droit à la ville est un socle de la démocratie en ce qu'il pose la ville comme bien commun accessible à tous ses habitants : « Seule la force sociale capable de s'investir elle-même dans l'urbain, au cours d'une longue expérience politique, peut prendre en charge la réalisation du programme concernant la société urbaine.[25] »

Économie de l'attention

Au sein de l'économie numérique, l'économie de l'attention est une forme d'économie dont l'attention constitue la « ressource rare », et où la valeur s'élabore et se module à partir de différents attracteurs : « la reconnaissance, la pertinence, le style et la puissance de l'émetteur de l'information. » Cette forme d'économie résulte de la mise en tension de deux logiques de gestion des contenus par les différents acteurs de l'Internet : l'une tournée vers l'utilisateur et veillant « à protéger l'attention de ce dernier de la surcharge informationnelle et à améliorer son allocation », l'autre « au profit des firmes, [ayant] pour objectif de capter l'attention des clients ou des auditeurs pour la monétiser[26] ».

Empowerment

« L'*empowerment* ou autonomisation, ou encore capacitation, est l'octroi de davantage de pouvoir à des individus ou à des groupes pour agir sur les conditions sociales, économiques, politiques ou écologiques auxquelles ils sont confrontés[27]. »

Encapaciter voir ***empowerment***

---

24 LEFEBVRE, Henri. *Le droit à la ville*. Paris : Anthropos, 1968, 159 p.

25 *Ibid*. p. 129.

26 KESSOUS, Emmanuel ; MELLET, Kevin ; ZOUINAR, Moustafa. « L'économie de l'attention. Entre protection des ressources cognitives et extraction de la valeur ». *Sociologie du travail*. 2010, vol. 52, nº 3, p. 359–373.

27 Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Empowerment [consulté le 1 juin 2020] ; BACQUÉ, Marie-Hélène ; BREWENER, Carole. *L'empowerment, une pratique émancipatrice*. Paris : La Découverte, 2013, 175 p.

Enquête esthétique
L'enquête esthétique est une forme d'enquête visuelle autour des formes existantes qui emprunte ses méthodes aux sciences sociales et les déplace dans le champ des arts plastiques.[28] Le terme est utilisé par l'écrivain américain Norman MAILER pour désigner son approche de la scène graffiti new-yorkaise en 1974[29].

Épigraphie
Forme de graffiti non putrescible de l'ordre de l'inscription sur pierre, argile ou métal.

Folk art
Les formes créatives et artisanales attenantes à des objets du quotidien conçus par les classes populaires.[30]

Free party
Forme de fête autogérée apparue en Angleterre à la fin des années 1980 et organisée dans des friches ou terrains vagues par des collectifs amenant sur place leur propre système de sonorisation — *sound system* — pour diffuser des musiques électroniques.

Geocatching
« Le *geocatching* est un loisir qui consiste à utiliser la technique du géopositionnement par satellite (GPS) pour rechercher ou dissimuler des "caches" ou des "géocaches", dans divers endroits à travers le monde. Une géocache typique est constituée d'un petit contenant étanche et résistant, comprenant un registre des visites et parfois un ou plusieurs "trésors", généralement des bibelots sans valeur.[31] »

Geste
Geste est entendu ici comme la forme la plus légère, consistant à improviser à l'économie de moyens une forme, un déplacement ou un agencement à partir d'éléments trouvés sur place.

---

28 Voir : CAILLET, Aline. « II. L'artiste-enquêteur ». In : *L'Art de l'Enquête. Savoirs Pratiques et Sciences Sociales*. Sesto San Giovanni : Mimesis, 2019, p. 97–180.

29 Voir : KURLANSKY, Mervin ; NAAR, Jon ; MAILER, Norman. *The faith of graffiti*. New York : Praeger publishers, 1974, 128 p.

30 Voir : DELLER, Jeremy ; KANE, Alan. *Folk Archive: Contemporary Popular Art from the UK*. Londres : Book Works, 2006, 158 p.

31 Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9ocaching [consulté le 10 juin 2021].

Get up
Le *get up* fait écho à l'idée de « *getting up with your name* » en lien avec le jeu de surenchère — style, présence et audace — propre au *name writing graffiti* et s'inscrivant dans la poursuite des valeurs du hip-hop.

Global street art
Le *global street art* correspond aux pratiques artistiques urbaines, souvent commissionnées et autorisées, dont les formes sont globalisées : c'est-à-dire dont l'esthétique est réduite à des formes graphiques ou illustratives, à fonction de décoration ou d'exposition relevant le plus souvent de ce que Trisan TRÉMEAU désigne comme « pastoralisme urbain[32] ».

Graff
Terme utilisé spécifiquement en français pour désigner la pièce de *name writing graffiti* : le lettrage élaboré d'un pseudonyme, généralement à échelle humaine.

Graffeur
Graffeur est à la fois le terme générique français utilisé comme traduction de « *graffiti writer* » et le terme utilisé spécifiquement en français pour désigner l'auteur de graffs — lettrages élaborés de pseudonymes — en opposition aux tags — signatures stylisées de pseudonymes.

Graffiteur
Graffiteur est la traduction littérale du sens américain de « *graffiti writer* » est le terme générique pour désigner l'auteur de toute forme d'inscription de signes y compris des pseudonymes dans l'espace urbain.

Graffiti
Employé seul, le graffiti en général, c'est-à-dire toutes les formes d'inscriptions murales textuelles et graphiques existantes, épigraphiques, antiques, vernaculaires, tribales, enfantines, amoureuses, politiques, signalétiques...

Graffiti name writing ou ***name writing*** ou ***writing***
Le *graffiti name writing* peut aussi être désigné comme « graffiti à l'américaine » en opposition au graffiti à l'européenne entendu comme toutes les formes d'inscription. Il consiste en l'inscription d'un pseudonyme graphiquement stylisé à diverses échelles et sur divers supports dans la ville.

---

32 Voir : TRÉMEAU, Tristan. « Pastoralisme 2.0 ». *L'art même. Chronique des arts plastiques de la Fédération Wallonie-Bruxelles*. 2 / 2017, nº 72, p. 46–48.

Graffiti writing voir ***graffiti name writing***.

Guérilla douce
Expression employée pour désigner les actions furtives[33] de la série *Actions-peu* de l'artiste Boris ACHOUR dans les années 1990.

Guerilla gardening
« Le *guerrilla gardening* ou guérilla jardinière est un mouvement d'activisme politique, utilisant le jardinage comme moyen d'action environnementaliste, pour défendre le droit à la terre, la réforme agraire, la permaculture. Les activistes occupent des endroits abandonnés, publics ou privés, et y mettent en place des récoltes, afin d'interpeller les pouvoirs sur leur utilisation. Potentiellement, tous les lieux ou surfaces nues peuvent ainsi être semés. Les buts multiples de ce situationnisme écologiste sont de créer une biodiversité de proximité dans les villes, des espaces communautaires conviviaux et de bousculer les limites de la propriété privée. [...] Le mouvement de guerrilla gardening a débuté officiellement en 1973 à New York avec Liz CHRISTY et la "guérilla verte" (green guerrilla), avec pour objectif de convertir un lotissement abandonné de Manhattan en jardin collectif. On peut cependant remonter jusqu'aux "*diggers*" [bêcheurs] de Gerrard WINSTANLEY et William EVERARD (en) sous la république anglaise : ils réclamaient le droit de cultiver et habiter les terrains communaux et ceux des propriétaires terriens sans leur consentement et sans redevances (suite à l'enclosure).[34] »

Hacking
Le *hacking* désigne de manière générale une pratique de bricolage ingénieux motivé par le jeu et le partage. Dans le vocabulaire de la programmation informatique, il constitue une forme créative de piratage à des fins constructives et vertueuses (identification en vue d'amélioration de failles ou vulnérabilités d'un système).

Hall of fame
Un *hall of fame* est un lieu, un spot ou un mur sur lequel les signatures ou pièces des *writers* vont s'accumuler pour se faire remarquer dans un jeu de surenchère de virtuosité et dans un esprit de compétition vertueuse.

Happening
Un *happening* est une forme artistique événementielle qui intègre dans son déroulement les réactions et interactions spontanées avec l'audience en présence.

---

33 « L'artiste qualifie lui-même ces actions de « guérilla douce » : manière d'allier le discours au silence, l'agir au non-agir, le sens au non-sens. ». In : « Il ne peut rien pour vous (Boris AChour) ». *Parachute*. Avril–juin 2002, nº 106.

34 Voir : http://fr.wikipedia.org/wiki/Guerrilla_gardening [consulté le 12 juin 2020].

Le terme a été utilisé pour la première fois en 1957 par Allan KAPROW qui en donne en cette définition : « Un *happening* est un environnement exalté, dans lequel le mouvement et l'activité sont intensifiés pendant un temps limité et où, en règle générale, les gens s'assemblent à un moment donné pour une action dramatique.[35] »

Image princeps

Selon le philosophe Gaston BACHELARD, les images princeps sont des images premières à partir desquelles se déploient nos imaginaires et à partir desquelles s'élaborent toutes les images et figures dans notre esprit :
« Les images princeps, les gravures simples, les rêveries de la hutte sont autant d'invitations à recommencer d'imaginer. Elles nous rendent des séjours d'être, des maisons de l'être, où se concentre une certitude d'être. Il semble qu'en habitant de telles images, des images aussi stabilisantes, on recommencerait une autre vie, une vie qui serait nôtre, à nous dans les profondeurs de l'être. À contempler de telles images, à lire les images du livre de BACHELIN, on rumine de la primitivité. Du fait même de cette primitivité restituée, désirée, vécue dans des images simples, un album de huttes serait un manuel d'exercices simples pour la phénoménologie de l'imagination.[36] »

Immédiatisme

« L'immédiatisme n'est pas un mouvement, au sens de programme esthétique. Il dépend de la situation, pas d'un style ou d'un contenu, ni d'un message ou d'une école de pensée.[37] [...] L'enjeu de cette activité ludique réside dans sa capacité à échapper aux paradoxes et aux contradictions du monde de l'art commercial dans lequel tous les gestes libérateurs semblent se muer en pures représentations, se reniant ainsi eux-mêmes. Nous proposons un art qui soit immédiatement présent en vertu du fait qu'il ne peut exister qu'en notre présence.[38] »

In situ

Terme formulé par l'artiste Daniel BUREN en 1965 pour désigner son approche artistique personnelle et le rapport d'origine et d'exclusivité qu'il instruit entre l'œuvre et l'espace dans lequel elle s'inscrit ; l'œuvre prend naissance dans et depuis cet espace, elle ne peut être envisagée en dehors de son lieu sans perdre ses qualités et son sens. La notion d'*in situ* amène les journalistes Stéphanie LEMOINE et Julien TERRAL à rassembler un corpus de pratiques et d'artistes urbains[39] dont

---

35 KAPROW, Allan. In : « The Demiurge ». *Anthologist*. Octobre 1959, volume 30, n° 4, p. 4–24.

36 BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 2001, p. 47–48.

37 *Ibid*. p. 44.

38 BEY, Hakim. « Involution ». *Ibid*. p. 66.

39 Voir : LEMOINE, Stéphanie ; TERRAL, Julien. *In Situ : Un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*. Paris : Éditions alternatives, 2005, 159 p.

ils identifient une même interdépendance entre lieu et intervention artistique, en filiation directe avec la dimension urbaine historique des premières œuvres de BUREN[40].

Independent public art ou **art public indépendant**

Comme un miroir tendu à l'art public, l'art public indépendant correspond aux les pratiques artistiques prenant pour champ d'action l'espace urbain en général, public ou privé, et réalisées sans autorisation ni commissionnement et que leur auteur abandonne derrière lui à leur sort. Selon Javier ABARCA : « De nombreuses œuvres d'art public sont réalisées de manière non officielle, sans l'approbation des entités qui contrôlent l'espace public. Ce type de production peut être qualifié d'art public indépendant, par opposition à l'art public officiel. La principale différence entre l'art public officiel et l'art public indépendant réside dans la méthodologie nécessaire à la mise en œuvre de chacun. Les artistes publics officiels obtiennent des autorisations et des budgets, mais au prix d'un remaniement de leur projet pour qu'il puisse passer à travers les filtres de validation officielle et d'un processus bureaucratique long et éprouvant. Les artistes publics indépendants doivent payer pour leurs propres outils, et leur pratique n'est jamais totalement autorisée. Ils doivent travailler dans la clandestinité et utiliser des matériaux légers de nature éphémère, mais ils peuvent diffuser leur message sans sélection ni filtrage externe, dès qu'ils le souhaitent[41]. »

Indiciel

Indiciel est à comprendre selon le sens que le sémiologue Charles SANDERS PEIRCE donne à l'indice, c'est-à-dire un rapport de continuité physique avec le référent qu'il désigne sans pour autant qu'il y ait de ressemblance : l'indice est informé par le référent autant qu'il nous informe de sa transformation en signe.[42]

---

40 Voir : https://danielburen.com/images/exhibit/26?ref=personal&year=1968 [consulté le 10 juin 2020].

41 « *Many works of public art happen unofficially, without approval from the entities that control public space. That kind of production can be referred to as independent public art, as opposed to official public art. The huge difference between official and independent public art lies in the necessary methodology of each. Official public artists get permissions and budgets, but at the cost of having to reshape their messages in order to pass official filters, and of having to deal with impossibly long bureaucratic processes. Independent public artists need to pay for their own tools, and their practice is never fully permitted so they need to work covertly and use lightweight materials of an ephemeral nature, but they can put out their message with no external selection or filtering, as soon as they decide they want to.* » ABARCA, Javier. « Teaching urban intervention, learning to see the city anew ». In : *Urbanario*. [En ligne]. 7 mai 2011 [consulté le 2 juin 2020]. Disponible sur : http://urbanario.es/en/articulo/teaching-urban-intervention-learning-to-see-the-city-anew/.

42 « Les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards, elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est en réalité due au fait que ces photographies ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre

Inframince
Néologisme élaboré par l'artiste Marcel DUCHAMP en 1913[43], historicisée par le conservateur au Mamco de Genève Thierry DAVILA[44] qui lui reconnait des ramifications jusque dans l'Antiquité, puis étayée en 2018 par le poète américain Kenneth GOLDSMITH[45]. DUCHAMP ne définit pas l'inframince, mais propose de l'aborder et de tenter de le cerner à travers quarante-six notes ; DAVILA s'essaie à une définition — « est inframince ce qui est à peine perceptible, à peine repérable, ce qui représente une différence infime et singularisante [46]» — ; GOLDSMITH propose à ses étudiants en littérature créative de rédiger mille descriptions d'inframinces qu'ils ont identifié.

Intermural art
Terminologie utilisée par l'anthropologue anglais Rafael SCHACTER pour tenter de palier au *street art* entendu comme une expérience conceptuelle et esthétique digne du chat de Schrödinger : un « art dans la rue » — tel que son nom le décrit — mais qui existe paradoxalement en même temps dans la galerie. « Littéralement, l'art intermural signifie l'art entre les murs. Pas l'art à l'intérieur des murs (intra-muros), ni à l'extérieur de ceux-ci (extra-muros), mais l'art entre ces mêmes murs. La relation entre l'intérieur et l'extérieur est la clé de l'art intermural, c'est-à-dire la manière dont l'intérieur peut affecter l'extérieur et l'extérieur l'intérieur. La manière dont l'intérieur peut critiquer l'extérieur et, de la même manière, l'extérieur l'intérieur.
L'art intermural est né directement du graffiti et du Street Art. Pourtant, c'est une forme d'art qui — en raison de son calendrier (qui a émergé comme un discours plus large après 2008), de son emplacement (à la fois dans la rue et dans la galerie) ainsi que de ses qualités matérielles de base (sa divergence visuelle par rapport à ces deux formes antérieures) — ne peut plus résider de manière productive dans ces terminologies antérieures.[47] »

---

point par point à la nature. De ce point de vue donc, elles appartiennent à notre seconde classe de signes : les signes par connexion physique [index]. » SANDERS PEIRCE, Charles. *Écrits sur le signe*. Paris : Seuil, 1978, p. 151.

43 Voir : DUCHAMP, Marcel. « L'inframince. 1 – 46 » In : *Notes*. Paris : Flammarion, 1999, pp. 19–36.

44 Voir : DAVILA, Thierry. *De l'inframince : Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris : Du Regard, 2010, 312 p.

45 Voir : GOLDSMITH, Kenneth (dir.) ; collectif. *1000 Infrathins*. Philadelphie : Center for Programs in Contemporary Writing, University of Pennsylvania, 2018, 126 p.

46 Voir : DAVILA, Thierry. *Op. cit*. p. 31.

47 « *In literal terms, Intermural Art means Art in between the walls. Not art inside the walls (intramural), nor outside them (extramural), but art between these same walls. The relationship between inside and outside is key to Intermural Art – the way in which the inside can affect the out and the outside the in. The way the internal can critique the external and, in the same manner, the external the in. Intermural Art emerged directly from both Graffiti and Street Art. Yet it is an art form that — due to its time-frame (emerging as a wider discourse post-2008), to its location (both in the street and the gallery) as well as its*

Intervention ou **intervention urbaine**
Intervention est entendu ici comme une forme de transformation temporaire ou pérenne et lisible de l'espace qu'elle investit, élaborée à partir d'une étude du contexte. Javier ABARCA : « Au-delà des graffitis et *postgraffitis* basés sur la répétition d'une identité graphique, il s'agit d'œuvres indépendantes et anonymes. Chaque intervention est le fruit d'un processus dans lequel l'artiste étudie les aspects matériels et sociaux d'un lieu particulier et, à partir de ce constat, génère une action qui ajoute des éléments au paysage ou modifie ceux qui existent déjà. Il s'agit donc d'un dialogue entre l'artiste et le contexte.[48] »

Invisuel
Reprenant à son compte les réflexions de l'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE autour du dépassement de l'art, l'artiste Alexandre GURITA pose l'idée que « l'art, c'est la modification de l'idée de l'art.[49] » Il définit l'art invisuel comme art qui dépasse l'œuvre d'art et sa matérialité.

Jam ou ***jam session***
la *jam*, abréviation de *jam session* est un terme popularisé par le jazz. Là où il s'agit en musique d'une séance d'improvisation collective à laquelle plusieurs musiciens peuvent se joindre, la *jam* de graffiti rassemble des *writers* autour d'un *spot* de graffiti (généralement un ou plusieurs murs en enfilade) qu'ils recouvrent en intégralité en juxtaposant ou en mélangeant leurs pièces.

Libre
En lien avec le mouvement du logiciel libre, le libre ou l'*open source* est une démarche vertueuse et émancipatrice qui vise à partager des œuvres, connaissances et savoir-faire — à l'origine informatique — dont la libre circulation est garantie par une licence spécifique.

---

basic material qualities (its visual divergence from both these earlier forms) — can no longer productively reside within these previous terminologies. » In : SCHACTER, Rafael, « Street Art Is a Period. Period. Or the Emergence of Intermural Art ». *Hyperallergic*. [En ligne]. 16 juillet 2016 [consulté le 28 mai 2017]. Disponible sur : http://hyperallergic.com/310616/street-art-is-a-period-period-or- the-emergence-of-intermural-art/.

48 « *Going beyond the graphic identity-based, serial endeavors of graffiti and postgraffiti, it consists of independent and anonymous works. Each of them is product of a process in which the artist studies the physical and social aspects of a particular location, and, based on this observation, generates an action that adds elements to the landscape or modifies existing ones. It consists, therefore, in a dialogue between the artist and the context.* » In : ABARCA, Javier. « Teaching urban intervention, learning to see the city anew ». *Urbanario*. [En ligne]. 7 mai 2011 [consulté le 2 juin 2020]. Disponible sur : http://urbanario.es/en/articulo/teaching-urban-intervention-learning-to-see-the-city-anew/.

49 MONSINJON, Éric. « L'art invisuel, qu'est-ce que c'est ? ». In : *Revue de Paris*. [En ligne]. 5 juillet 2020 [consulté le 15 mars 2021]. Disponible sur : http://www.revuedeparis.fr/l-art-invisuel-qu-est-ce-que-c-est/.

Marginal sécant
« Un acteur qui est partie prenante dans plusieurs systèmes d'action en relation les uns avec les autres et qui peut, de ce fait, jouer un rôle indispensable d'intermédiaire et d'interprète entre des logiques d'action différentes, voire contradictoires[50] ».

Mème
Suivant la théorie évolutionniste du biologiste et éthologiste britannique Richard DAWKINS formulée en 1976, la chercheuse américaine Susan BLACKMORE étend la compréhension de la notion de même en génétique à la question de l'évolution de la culture[51]. Dans cette lecture, les mèmes sont des éléments culturels amenés à être copiés et transformés à mesure de leur circulation altruiste dans la culture dont nous sommes en tant qu'êtres humains les réplicateurs. Sur le web, un mème est un système visuel ou textuel avec un caractère souvent humoristique décliné et partagé de manière virale.

mémétique voir **mème**

Monikers
Les *monikers* sont une typologie de graffitis souvent réalisés à la craie grasse que l'ont trouve spécifiquement sur les trains de marchandise en Amérique. Ils sont supposément les vecteurs des histoires ou des moments spécifiques vécus par leurs auteurs. Ils sont initialement liés à la sous-culture des *hobos*, consistant pour ces travailleurs sans domicile fixe à voyager clandestinement dans ces wagons à travers les États-Unis à la fin du XIXe siècle.

Mobile art
L'expression *mobile art* apparaît à l'occasion de l'exposition collective « Mobile Art. experiencias móviles » à la Fondation Godia à Barcelone en 2011 à l'initiative de la curatrice espagnole Lorea IGLESIAS. Elle est reprise et théorisée par la chercheuse Marie-Laure DESJARDINS. Dans son texte « Manifeste du Mobile Art », elle le décrit « se [revendiquant] de la technologie, [...] en prise directe avec la société, ses soubresauts, ses actualités, ses tendances, ses peurs, ses envies [...] comme art ouvert, [... ayant une] qualité d'"art pour tous" [...] comme une "sculpture sociale"[52] ». Le *mobile art* utilise le téléphone cellulaire et le *smartphone* au-delà de leurs fonctionnalités propres, pour ce que leur usage a à dire sur la société.

---

50 CROZIER, Michel ; FRIEDBERG, Erhard. *L'acteur et le système*. Paris : Seuil, 1977, p. 73.

51 BLACKMORE, Susan. *La théorie des mèmes pourquoi nous nous imitons les uns les autres*. Paris : Max Milo, 2006, 415 p.

52 DESJARDINS, Marie-Laure. « Manifeste du Moblie Art ». 2017.

Muralisme ou ***muralism***
Le muralisme correspond aux peintures murales à caractère revendicatif, politique ou social réalisées avec ou sans commissionnement sur les murs des villes, souvent sur des bâtiments des services publics, au cours du XXe siècle.

Name writing voir ***graffiti name writing***

Neo-muralism ou **néo-muralisme**
Le néo-muralisme correspond aux peintures murales contemporaines commissionnées réalisées sur des murs des villes, souvent à une échelle monumentale, et non rattachées à une pratique créative située, comme pouvait l'être le muralisme militant du début du XXe siècle.

New public art
Le *new public art* est une proposition formulée en 2013 par la structure anglaise Situations[53] pour repenser certaines caractéristiques de l'art public — comme le commissionnement ou la pérennité — et inclure des modalités plus informelles de pratique.

Oneline
Style calligraphique de tag consistant à ligaturer toutes les lettres d'un pseudonyme pour pouvoir les tracer en un seul trait.

Open source voir **libre**

Outil visuel
L'outil visuel tel qu'il est défini par l'artiste Daniel BUREN est un signe récurrent qu'il va répéter et déployer en fonction des contextes dans lesquels il inscrit ses œuvres *in situ*. « Les rayures sont devenues un modèle, un signe que j'ai plus tard appelé mon outil visuel. Cette séquence de rayures alternant le blanc et la couleur d'une largeur particulière — 8,7 cm — n'est que l'élément stable que j'ai utilisé sans exception depuis 1965. Mais cela ne signifie pas que je l'utiliserai toujours. Tout le reste, dans mon œuvre — depuis les idées jusqu'aux matériaux eux-mêmes (bois, lin, papier, verre, *etc*.) — change constamment, en fonction du but, du temps et de l'emplacement. […] Et je continue à utiliser cette dimension car elle me permet de mesurer tout espace ou surface que je marque avec cette mesure sans utiliser aucun autre outil que mes yeux.[54] »

---

53 Situations. « The New Rules Of Public Art ». *Situations*. [En ligne]. 12 décembre 2013 [consulté le 6 juin 2020]. Disponible sur : http://www.situations.org.uk/resources/new-rules-of-public-art/.

54 Voir : https://danielburen.com/bibliographies/2/10 [consulté le 5 juin 2020].

Outline
Le contour d'une pièce de *name writing graffiti* ; par extension, une pièce qui se limite à un simple contour sans remplissage.

Panel
Une pièce de *name writing graffiti* réalisée sous les fenêtres et entre les deux portes d'un wagon d'un train.

Picto-graffiti
Se revendiquant de l'héritage des *picturo-graffitis* des années 1980, l'artiste et directeur éditorial français Olivier KOSTA-THÉFAINE réemploie en 2000 *picturo-graffiti*[55] dans l'éditorial du supplément *Getting Fame* consacré au graffiti du magazine sur le hip hop *Radikal* pour désigner ces *writers* qui substituent leur tag par une signature visuelle déclinable, un pictogramme qui emprunte au registre de la communication visuelle et du marketing viral dans son mode de dissémination. Plus tard, avec plusieurs artistes européens archivés dans le volume, ils choisissent d'utiliser le terme *picto-graffiti*[56], un synonyme de *picturo-graffiti* déjà utilisé dans les années 1980, pour désigner leur propre pratique[57] et celles d'autres acteurs européens de la période 1998 à 2007[58]. Ce terme se pose en alternative française à l'emploi de *postgraffiti* pour désigner un même registre de pratique.

---

55 KOSTA-THÉFAINE, Olivier *alias* STAK (éd.). « Édito ». *Getting Fame*. Mai 2000, nº 41, hors-série *Radikal*, p. 2.

56 « "Picto" peut faire référence au latin *pingere*, "peindre", mais aussi au nom masculin "pictogramme" qui désigne un "dessin, figuratif ou symbolique, propre à certains systèmes d'écriture et représentant à lui seul un être, un objet, une idée ou une notion" et par extension tout "signe, dessin schématique et normalisé, utilisé notamment dans les lieux publics et destiné à guider, à renseigner les usagers." » CLOUTOUR, Cécile. In : « "Art urbain" : de quoi parle-t-on ? Réflexions autour des emplois terminologiques liés à l'"art urbain" et à ses pratiques ». Mémoire de master recherche en histoire de l'art appliquée aux collections sous la direction de Sophie DUPLAIX, École du Louvre, septembre 2017, p. 126.

57 Durant le colloque « État de l'art urbain, Oxymores III », le commissaire d'exposition Hugo VITRANI, organisateur de la table ronde « L'école de la rue », les artistes invités Nicolas GZELEY et Olivier KOSTA-THÉFAINE actent son emploi au-delà de leur cercle lors d'échanges. In : ARIS, Dominique (dir.) – Ministère de la Culture et de la Communication ; DUFRÊNE, Thierry (dir.) – Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Colloque « État de l'art urbain, Oxymores III ». Grande Halle de la Villette, Paris, 13–14 octobre 2016. Voir : http://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Arts-plastiques/Art-dans-l-espace-public/Art-urbain/Colloque-Etat-de-l-art-urbain-Oxymores-III-Grande-Halle-de-la-Villette [consulté le 1 juin 2020].

58 Le livre *Souvenirs de Paris* paru en 2001 réunit ANDRÉ, BLEK LE RAT, HNT, Sam BERN, INVADER, Olivier STAK et ZEVS. Les cinq numéros du fanzine *WorldSigns*© paru de l'automne 2002 au printemps 2004 rassemblent entre autres ELTONO

Picturo-graffiti

Dans le texte de 1985 « La peinture encrapulée : les picturo-graffitis[59] », l'historien de l'art Denys RIOUT décrit ce qu'il nomme *picturo-graffiti* comme des formes de graffiti qui prennent naissance au début des années 1980 : « Non autorisées, les peintures urbaines sauvages relèvent bel et bien des "inscriptions, signes ou dessins", autrement dit des "graffitis", que la loi interdit quels qu'en soient le "contenu" ou la "forme". [...] Bien que la plupart des animateurs de ce mouvement informel ne reconnaissent aucun lien de filiation entre les graffitis du métro de New York et leur propre travail, il serait naïf de penser que l'immense audience internationale que ces derniers ont acquise n'a pas eu de conséquences sur le développement de la peinture sauvage européenne.[60] »

Postgraffiti

L'artiste et historien de l'art Javier ABARCA définit les pratiques de *postgraffiti* comme « le comportement artistique non commercial par lequel l'artiste propage sans autorisation des échantillons de sa production dans l'espace public, en utilisant un langage visuel intelligible pour le grand public et en répétant un motif graphique constant ou un style graphique reconnaissable, afin que le spectateur puisse percevoir chaque apparition comme faisant partie d'un continuum.[61] »

En France, le terme *postgraffiti* apparaît dans l'éditorial du fanzine *WorldSigns*© n° 2 paru en 2003 sous la plume de l'artiste et directeur éditorial français Olivier KOSTA-THÉFAINE *alias* Olivier STAK qui va populariser son usage[62].

Post-internet

Post-street art

Terme ébauché par le journaliste américain Evan PRICO, directeur en chef du magazine Juxtapoz à l'occasion du festival Nuart à Stavanger en 2016 parce que « pour être honnête, il semblait bien que le street art ce n'était plus vraiment juste "l'art dans la rue". Peut-être n'a-t-il jamais été que cela. Il s'agissait très certainement d'une énergie et d'une rébellion particulières, d'une nouvelle façon d'aborder et de faire de l'art. Mais il a évolué vers quelque chose d'autre, quelque chose de plus grand, de plus

---

59 RIOUT, Denys. « La peinture encrapulée: Les picturo-graffitis». In : CONTE, Richard (éd.). *Tribu*. No 10, L'ordre du graffiti, 1985, p. 25–34.

60 RIOUT, Denys. *Ibid*. p. 27.

61 « *El comportamiento artístico no comercial por el cual el artista propaga sin permiso en el espacio público muestras de su producción, utilizando un lenguaje visual inteligible para el público general, y repitiendo un motivo gráfico constante o bien un estilo gráfico reconocible, de forma que el espectador puede percibir cada aparición como parte de un continuo.* » In : ABARCA SANCHÍS, Javier Francisco. « El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad ». Thèse de doctorat en esthétique et création artistique sous la direction de Agustín MARTÍN FRANCÉS, Université Complutense de Madrid, 21 juin 2010, p. 385.

62 GZELEY, Nicolas (éd.) ; STAK, Olivier (éd.). *WorldSigns*©. Hiver 2003, n° 2, p. 3.

large, de plus visible. Il s'est en quelque sorte dépassé. Et c'est pourquoi il a besoin d'une nouvelle étiquette.[63] »

Pratique à faible coefficient de visibilité
Expression par le théoricien Stephen WRIGHT et développée pour la XVe biennale de Paris en 2006, les pratiques à faible coefficient de visibilité[64] correspondent à des pratiques artistiques qui « [...] bien qu'informées par une compétence, une intentionnalité ou une auto-compréhension artistiques, [...] dégagent un si faible cœfficient de visibilité artistique qu'elles demeurent imperceptibles en tant qu'art.[65] »

Pratiques socialement engagées voir ***socially engaged practices***

Produit intérieur doux
« Le produit intérieur doux est une proposition de recours à des indicateurs économiques visant à faire réfléchir sur la mesure de l'activité économique en évaluant l'importance d'activités non marchandes, notamment domestiques et bénévoles, que le produit intérieur brut ne prend en compte que de manière très partielle.[66] »

Prosécogénie
Néologisme forgé en 2010 par le chercheur en cultures visuelles André GUNTHERT, la *prosécogénie* est la « "qualité de ce qui suscite l'attention" [...]. Comme les espèces biologiques sont en compétition pour le partage des ressources, les biens culturels sont en concurrence sur le marché de l'attention : leur sélection s'effectue principalement en fonction de leur prosécogénie. [...] "Prosécogénie" présente l'avantage sur le vocabulaire libidinal de fournir un terme neutre qui ne préjuge pas de la nature de la réception.[67] »

Propaganda
Propaganda [propagande] est le terme utilisé par l'artiste américain Shepard FAIREY

---

63 « *To be honest, it all seemed that Street Art wasn't really just "art in the streets. Maybe it never was just that. It most de nitely came to de ne a particular energy and rebellion; a new way of approaching and making art. But it evolved into something else, something bigger, wider, more visible. It has sort of outgrown itself. And that is why it's in need of a new label.* » PRICO Evan. « Post-Street Art. When a Street Needs a Name ». In : REED, Martyn (éd.). *Nuart Journal*. 13 septembre 2017 [consulté le 31 mars 2021]. Disponible sur : http://nuartjournal.com/category/2016/.

64 WRIGHT, Stephen. « Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur ». *Catalogue de la XVe Biennale de Paris*. Paris : Biennale de Paris, 2007, p. 1–7.

65 *Ibid.* p. 1–7.

66 Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Produit_int%C3%A9rieur_doux [consulté le 3 juin 2021].

67 GUNTHERT, André. « Qu'est-ce que la prosécogénie? ». *L'Atelier des icônes. Carnet de recherches d'André Gunthert (archive)*. [En ligne]. 17 mars 2012 [consulté le 6 août 2020]. Disponible sur : http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2337.

pour désigner le mode de diffusion de ses autocollants *ANDRÉ THE GIANT has a Posse* puis *Obey GIANT* à la fin des années 1990[68]. Dans une série de trois publications sur Ekosystem retraçant la scène européenne de l'art urbain dans les années 2000, le blogueur EKO revient sur la terminologie utilisée en 2000 : « le mot *street art* n'existe pas encore, pas mal de gens commencent à faire des affiches et des *stickers* sous l'influence du géant californien, on parle alors de "*propaganda*".[69] » L'usage du terme *propaganda* sera rapidement abandonné au profit de *pictograffiti* ou *postgraffiti* qui est sont moins affiliés à Shepard FAIREY, comme en témoigne l'artiste et directeur éditorial français Olivier KOSTA-THÉFAINE : « Il y a ces termes que nous nous refuson à employer comme "*street art*" ou "*propaganda*" parce qu'ils ne veulent plus rien dire. Des gens ignorants pour qui le graffiti est "un gadget rigolo". À l'heure actuelle le "*street art*" n'est rien d'autre que du graffiti branché pour les branchés[70] ».

Proxémie ou **proxémique**

La notion de « proxémie » ou « proxémique » est introduite par l'anthropologue américain Edward T. HALL dans son ouvrage *The Hidden Dimension*[71] [La dimension cachée] en 1966. L'auteur définit quatre sphères ou distances susceptibles de varier d'une culture à l'autre mais qui éclaire la manière dont l'espace détermine une amplitude interactionnelle plus ou moins faible, plus ou moins forte de soi avec l'autre, de soi avec la société. La distance intime, de 15 à 40 cm, correspond à celle des amants et des parents. La distance personnelle, de 45 à 125 cm, correspond à son espace vital propre — de la circonférence. La distance sociale, de 120 à 360 cm, correspond à une zone pouvant être occupée par plusieurs personnes en même temps et dans laquelle les interactions sont possibles, tout en conservant son intégrité physique — la poignée de main comme matérialisation de la limite, la conversation audible. La distance publique, de 360 à 750 cm et davantage, correspond à l'espace dans lequel le corps social devient corps collectif, une entité à laquelle le pouvoir politique, institutionnel ou personnifié, s'adresse.

Recherche-création

« La recherche-création, en tant que trait d'union entre la recherche et la création, propose des formes singulières de savoir qui peuvent ne pas être intelligibles dans nos compréhensions courantes de ce à quoi le savoir devrait ressembler [...] : elle génère de nouvelles formes d'expérience, elle met en scène en tremblant une rencontre

---

68 Une catégorie de son site web reprend d'ailleurs cette terminologie. Voir : http://obeygiant.com/propaganda/ [consulté le 12 juin 2019].

69 DEPROYART, Cédric *alias* EKO. « 10 years of ekosystem.org (part 1/3) ». *Ekosystem*. [En ligne]. 5 avril 2010 [consulté le 12 juin 2019]. Disponible sur : http://blog.ekosystem.org/2010/04/10-years-of-ekosystem-org-part-13/.

70 GZELEY, Nicolas (éd.) ; STAK, Olivier (éd.). *WorldSigns©*. Hiver 2003, n° 2, p. 3.

71 HALL, Edward T. *La dimension cachée*. Paris : Seuil, 1971, 256 p.

pour des pratiques disparates, elle leur donne un conduit d'expression collective, elle reconnaît en hésitant que les modalités normatives d'enquête et de confinement sont souvent incapables de déterminer sa valeur, elle génère des formes de savoir qui sont extralinguistiques, elle crée des stratégies opératoires pour un positionnement mobile qui prend en compte ces nouvelles formes de savoir, elle propose des agencements concrets pour repenser la question même de ce qui est en jeu dans la pédagogie, dans la pratique, et dans l'expérimentation collective.[72] »

Reenactment
Action de reconstituer, remettre en scène et rejouer une situation — souvent un fait historique.

Sampling
En musique, principe de prélèvement d'un échantillon sonore qui va pouvoir être réinvesti en tant que matière première d'une nouvelle création.

Sculpture sociale
L'expression de sculpture sociale est élaborée par l'artiste allemand Joseph BEUYS. Elle se veut désigner une conception de l'art dans laquelle l'activité créatrice — idées, textes, actions, objets — intervient pour façonner des structures à même d'accompagner les activités humaines dans la transformation la société.

Sérendipité
« Le mot anglais *serendipity* a été créé en 1754 à partir d'un conte, *Les Voyages des Trois Princes de Sérendip*[73] [...]. Plus largement, la sérendipité est inhérente à la conduite humaine. Elle est considérée comme la capacité de découvrir, d'inventer, de créer ou d'imaginer quelque chose de nouveau sans l'avoir cherché, à l'occasion d'une observation surprenante qui a été expliquée correctement.
La sérendipité ne commence pas par une savante hypothèse ou avec un plan déterminé. Elle n'est pas non plus due seulement à un accident ou au hasard. Les milliers de grandes ou petites innovations qui ont jalonné l'histoire de l'humanité ont un élément commun : ils n'ont pu se transmettre que parce qu'un observateur, un expérimentateur, un artiste, un chercheur à un certain moment ont su tirer profit de circonstances imprévues.[74] »

Site-specific art
La notion de *site-specific art* a été forgée dans les années 1970 et désigne des œuvres

---

72 MANNING, Erin. *Le geste mineur*. Dijon : Les Presses du Réel, 2019, p. 48–49.

73 VAN ANDEL, Pek. *De la sérendipité dans la science, la technique, l'art et le droit : Leçons de l'inattendu*. Chambéry : L'Act Mem, 2008, p. 21.

74 *Ibid*. p. 11.

créées pour exister dans un certain espace et qui ne peuvent être envisagées en dehors de celui-ci sans perdre leur qualité ou leur sens.

Socially engaged practices
Expression anglo-saxonne non exclusive forgée au cours des années 1990–2000 et synthétisée par l'essayiste et curateur américain Nato THOMPSON dans son ouvrage *Living as Form – Socially Engaged Art from 1991–2011*[75]. Les *socially engaged practices* [pratiques socialement engagées] rassemblent l'ensemble des gestes symboliques, artistiques ou non, susceptibles de se constituer comme méthode puissante et effective de transformation de l'espace social. Elles sont anti-représentationnelles, participatives, situées dans le « vrai » monde (c'est-à-dire dans l'espace quotidien et social) et opèrent dans la sphère du politique. Elles peuvent prendre la forme de rassemblements, de détournement ou de création de médias, de recherche et de présentation de recherche, de structurations alternatives, de modes de communication.

Spot
Lieu investi de manière ponctuelle ou récurrente par les *writers*.

Street art
Les pratiques artistiques prenant pour champ d'action l'espace urbain en général, public ou privé, commissionnées ou non, autorisées ou non.
Ce terme a un usage lié à l'histoire de la réception spécifique des pratiques artistiques urbaines aux États-Unis.

Street credibility
Réputation d'une personne établie en fonction de son implication dans un champ des cultures urbaines.

Street performance
Forme de performance théâtrale amatrice réalisée sur la place publique et rémunérée au chapeau.

Strié (espace)
Les philosophes Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI élaborent en 1980 une pensée de l'espace de deux ordres, lisse ou strié : « Le lisse et le strié se distinguent en premier lieu par le rapport inverse du point et de la ligne (la ligne entre deux points dans le cas du strié, le point entre deux lignes dans le lisse). En second lieu par la nature de la ligne (lisse directionnelle, intervalles ouverts ; striée-dimensionnelle, intervalles

75 THOMPSON, Nato (éd.). *Living as Form – Socially Engaged Art from 1991–2011*. Cambridge : MIT Press, 2012, 300 p.

fermés). Il y a enfin une troisième différence concernant la surface ou l'espace. Dans l'espace strié on ferme une surface, et on la répartit suivant des intervalles déterminés, d'après des coupures assignées ; dans le lisse on se distribue sur un espace ouvert, d'après des fréquences et le long des parcours [...].[76] » Si le tissu urbain a tendance à relver d'une approche striée de l'espace, force est de constater que ses usages créatifs ont tendance à créer des ouvertures au sein de ses modes d'arpentages contraints.

Survivance
La notion de survivance[77] est élaborée par Aby WARBURG au début du XXe siècle. Il pose à travers elle les bases de l'iconologie en établissant une histoire anthropologique des images. Il tisse des liens d'une époque à l'autre et d'une culture à l'autre à partir de ses connaissances de l'histoire de l'art occidental qu'il met en relation avec sa découverte de la culture des Indiens Hopis en voyage au Nouveau-Mexique en 1895 et 1896.

Tag
Signatures stylisées d'un pseudonyme.

Tagueur
« Tagueur » est le terme utilisé spécifiquement en français pour désigner l'auteur de tags — signatures stylisées d'un pseudonyme.

Temporary autonomous zone (TAZ)
La *TAZ* ou *temporary autonomous zone*[78] est une expression inventé par l'essayiste et poète américain Hakim BEY pour désigner l'exploitation créative temporaire des zones blanches de la carte au sein du maillage urbain qui s'inscrit pour lui en écho des pratiques pirates du XVIe au XVIIIe siècle. Le contour de la *TAZ* étant définit par le cadre organique de l'expérience, elle ne se définit pas et doit être « comprise dans l'action[79]. »

Throw-up ou **flop**
Lettrage arrondi à mi-chemin entre le tag et le graff relevant d'un exercice stylistique d'articulation entre les pleins et les vides et dont le dessin apparaît entre le contour et sa contre-forme.

---

76 DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980, p. 600.

77 Voir : DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Éditions de Minuit, 2002, 592 p.

78 Voir : BEY, Hakim. TAZ. Zone Autonome Temporaire. Paris : Éditions de l'Éclat, 1997, 90 p.

79 *Ibid*. p. 10.

Urban hacker voir ***Urban hacking***

Urban hacking
Le *urban hacking* est le principe de bricolage ingénieux issu de la culture du hacking rejoué et déplacé dans le champ des pratiques urbaines[80]. Cette approche qui relie la culture libre à l'art et au design urbain trouve un écho grandissant dans les années 2010 en ce qu'elle dessine une nouvelle figure créative du citoyen[81], réinvestissant des savoir-faire et des savoirs d'usage pour être proactif sur son environnement. Ce rapprochement entre *hacking* et art urbain est développé en 2014 par les critiques d'art et commissaires d'exposition Marie LECHNER et Alain BIEBER. Travaillant de concert à un projet d'exposition intitulée « Digital Graffiti », ils publient un dossier commun[82] dévoilant la teneur de leur propos, faute de moyens pour la mettre en œuvre.

Urban intervention voir ***intervention urbaine***

Urbex ou ***urban exploration***
L'*urban exploration* ou *urbex* est une pratique urbaine créative consistant à l'arpentage des délaissés urbains, terrains vagues et autres friches, souvent à des fins photographiques récréatives ou documentaires.

Whole car
Pratique consistant à recouvrir l'intégralité d'un wagon de train avec une seule pièce de graffiti.

Writer
En américain, celui qui pratique indifféremment l'écriture de pseudonymes, de textes ou de signes. Le terme « graffiteur » en français est son équivalent exact en ce qu'il recouvre toutes les pratiques de graffiti, mais dans le contexte de cette thèse, j'utilise *writer* pour désigner les auteurs de graffiti qui utilisent uniquement un pseudonyme

---

80 Voir : APUNKT SCHNEIDER, Frank ; FRIESINGER, Günther.« Urban Hacking as a Practical and Theoritical Critique of Public Places ». In : BALLHAUSEN, Thomas (dir.) ; FRIESINGER, Günther (dir.) ; GRENZFURTHNER, Johannes (dir.) ; *et al. Urban Hacking. Cultural Jamming Strategies in the Risky Spaces of Modernity*. Bielefeld : Transcript, 2010, p. 13–33.

81 Voir : DORNE, Geoffrey. *Hacker citizen : le guide de survie citoyen en milieu urbain*. Paris : Tind Éditions, 2016, 176 p.

82 BIEBER, Alain ; LECHNER Marie. « Digital Graffiti: Hack The City ». In : *Art das Kunstmagazin*. Décembre 2014, Street Art Artspezial, p. 100–109. Voir aussi : LECHNER, Marie. « Street art et Web en étroite connexion ». *Libération*. [En ligne]. 06 septembre 2013 [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur : http://next.liberation.fr/culture/2013/09/06/street-art-et-web-en-etroite-connexion_929972.

depuis les années 1960, adressant de cette manière l'asynchronicité des pratiques de graffiti entre l'Europe et les États-Unis.

Writing voir ***name writing graffiti***

Zone autonome temporaire (TAZ) voir ***temporary autonomous zone (TAZ)***

Orientations bibliographiques

506 Ouvrages théoriques généraux

508 Ouvrages théoriques de la période étudiée

516 Ouvrages autour de l'art contemporain

522 Ouvrages autour de l'art urbain

533 Sitographie des artistes urbains

538 Écrits d'artistes, ouvrages littéraires & essais

540 Articles & sitographie

548 Ressources méthodologiques

Ouvrages théoriques généraux

ARENDT, Hannah. *Condition de l'homme moderne*. Paris : Pocket, 1988, 416 p.
AUSTIN, John Langshaw. *Quand dire, c'est faire.* Paris : Seuil, 1991, 202 p.

BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation*. Paris : Denoël, 1970, 318 p.
BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris : Éditions Galilée,1985, 233 p.
BAUDRILLARD, Jean. « Kool Killer ou l'insurrection par les signes ». In : L'échange symbolique ou la mort. Paris : Gallimard, 1976, p. 128-138.
BENJAMIN, Walter. *Paris capitale du XIX*e *siècle. Le livre des passages*. Paris : Cerf, 1989, 974 p.

CAILLÉ, Alain, CHANIAL, Philippe, FIXOT, Anne-Marie, MARCHAL, Hervé (dir.) ; et al. Revue du MAUSS. 2019, no 54, « La possibilité d'une ville conviviale », 269 p.
CAUQUELIN Anne. *La ville la nuit*. Paris : Presses Universitaires de France – PUF, 1977, 174 p.
CAUQUELIN, Anne. *Essai de philosophie urbaine.* Paris : Presses Universitaires de France – PUF, 1982, 200 p.
CAUQUELIN, Anne. *L'Art du lieu commun : du bon usage de la doxa*. Paris : Seuil, 1999, 224 p.
CAUQUELIN, Anne. *L'Invention du paysage*. Paris : Presses Universitaires de France – PUF, 2000, 180 p.

DE CERTEAU, Michel. *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990, 347 p.
DE CERTEAU, Michel ; MAYOL, Pierre ; GIARD, Luce. *L'Invention du quotidien, 2. : Habiter, cuisiner*. Paris : Folio, 1994, 415 p.
DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris : Éditions Buchet-Chastel, 1967, 175 p.
DEBORD, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris : Lebovici, 1988, 97 p.
DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien 1. arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990, 416 p.
DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1993, 560 p.

GOFFMAN, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne 1 : La présentation de soi*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1973, 256 p.
GOFFMAN, Erving. *Les Rites d'interaction*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1974, 236 p.
GOFFMAN, Erving. *Les cadres de l'expérience*. Paris : Les Éditions de Minuit,1991, 573 p.
GUATTARI, Félix. *Les trois écologies*. Paris : Galilée, 1989, 74 p.

HABERMAS, Jürgen. *L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension*

constitutive de la société bourgeoise. Paris : Payot, 1988, 322 p.
HALL, Edward T. *La dimension cachée*. Paris : Seuil, 1971, 256 p.
HALL, Edward T. *Le Langage silencieux*. Paris : Seuil, 1984, 237 p.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*. Paris : Gallimard, 1988, 350 p.

ILLICH, Ivan. *Le genre vernaculaire*. Paris : Seuil, 1983, 252 p.

LANGSHAW AUSTIN, John. *Quand dire, c'est faire*. Paris : Seuil, 1991, 202 p.
LASCH, Christopher. Culture de masse ou culture populaire ? Paris : Climats, 2011, 77 p.
LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne, III. De la modernité au modernisme*. Paris : L'Arche, 1981, 170 p.
LEFEBVRE, Henri. *Le droit à la ville.* Paris : Anthropos, 1968, 159 p.

MCLUHAN, Marshall. *Pour comprendre les médias*. Paris : Mame / Seuil, 1968, 432 p.

ROSSET, Clément. *Le Réel, traité de l'idiotie*. Paris : Éditions de Minuit, 2004 [1977], 155 p.

TISSERON, Serge. *Le Mystère de la chambre claire : photographie et inconscient.* Paris : Les Belles lettres, 1996, p. 10.

Ouvrages théoriques de la période étudiée

ABÉLÈS, Marc. *Anthropologie de la globalisation*. Paris : Payot, 2012, 302 p.
AGAMBEN, Giorgio ; RUEFF, Martin (trad.). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?.* Paris : Rivages, 2007, 50 p.
AGAMBEN, Giorgio ; ROVERE, Maxime (trad.). *Qu'est-ce que le contemporain ?*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2008, 43 p.
AGAMBEN, Giorgio. *L'usage des corps : Homo Sacer, IV, 2*. Paris : Seuil, 2015, 400 p.
AGAMBEN, Giorgio ; GAYRAUD, Joël (trad.). *Création et anarchie : L'œuvre à l'âge de la religion capitaliste.* Paris : Rivages, 2019, 138 p.
AGREST, Diana (éd.) ; CONWAY, Patricia (éd.) ; KANES WEISMAN, Leslie (éd.). *The Sex of Architecture*. New York : éditions Harry N. Abrams Inc., 1996, 320 p.
ARENDT, Hannah. *Qu'est-ce que le politique ?.* Paris : Seuil, 1995, 312 p.
ARENDT, Hannah ; DURAND, Guy (trad.). *Du mensonge à la violence*. Paris : Pocket, 2002, 256 p.
ARTIÈRES, Philippe. *La police de l'écriture*. Paris : La Découverte, 2013, 184 p.
Association Multitudes (éd.) ; *et al.* « Une micropolitique de la ville : l'agir urbain ». *Multitudes*. 2007/4, n° 31, 240 p.
AUGÉ, Marc. *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Le Seuil, 1992, 160 p.
AUGÉ, Marc. *L'Impossible voyage. Le tourisme et ses images.* Paris : Éditions Payot & Rivages, 1997, 187 p.
AUGÉ, Marc. *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris : Flammarion, 1999, 196 p.
APPADURAI, Arjun. *Condition de l'homme global*. Paris : Payot, 2013, 432 p.
BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 2001, 214 p.
BACQUÉ, Marie-Hélène ; BREWENER, Carole. *L'empowerment, une pratique émancipatrice*. Paris : La Découverte, 2013, 175 p.
BADIOU, Alain. *À la recherche du réel perdu*. Paris : Fayard, 2015, 64 p.
BAHUAUD, Myriam ; PECOLO, Agnès. « Ludiques expériences urbaines : quand les marques font de la ville leur territoire d'expression ». In : *Communication & Organisation.* 2016/2, no 50, p. 101–110.
BARRON, Patrick ; MARIANI Manuela. *Terrain Vague: Interstices at the Edge of the Pale*. Londres : Routledge, 2013, 14 p.
BECK, Ulrich. *Pouvoir et contre-pouvoir à l'heure de la mondialisation*. Paris : Flammarion, 2003, 564 p.
BENASAYAG, Miguel. *Abécédaire de l'engagement*. Paris : Bayard Jeunesse, 2004, 150 p.
BENJAMIN, Walter. *Expérience et pauvreté*. Paris : Payot, 2011, 144 p.
BERARDI, « BIFO » Franco. *The Uprising. On Poetry and Finance*. Los Angeles : Semiotext(e), 2012, 160 p.
BERGSON, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : Payot, 2012, 201 p.

BERQUE, Augustin. *La mésologie, pourquoi et pour quoi faire ?*. Paris : Presses Universitaires se Paris 10, 2014, 200 p.
BEY, Hakim. *TAZ. Zone Autonome Temporaire*. Paris : Éditions de l'Éclat, 1997, 90 p.
BEY, Hakim. *L'Art du chaos. Stratégie du plaisir subversif*. Paris : Nautilus, 2000, 96 p.
BLACKMORE, Susan. *La théorie des mèmes pourquoi nous nous imitons les uns les autre*s. Paris : Max Milo, 2006, 415 p.
BOLTANSKI, Luc ; CHIAPELLO Ève. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard, 2011, 843 p.
BOURDIEU, Pierre. *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris : Seuil, 1994, 256 p.
BOURDIEU, Pierre. *Contre-feux*. Paris : Raisons d'agir, 1998, 128 p.
BOURDIEU, Pierre. *Sur la télévision*. Paris : Liber, 1996, 95 p.
BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du réel, 1998, 122 p.
BOURRIAUD, Nicolas. *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon : Les Presses du réel, 2004, 93 p.
BOURRIAUD, Nicolas Bourriaud. *Radicant : Pour une esthétique de la globalisation.* Paris : Denoël, 2009, 224 p.
BOURRIAUD, Nicolas. *Radicant : pour une esthétique de la globalisation.* Paris : Denoël, Paris, 2009, 224 p.
BOUVIER, Pierre. *Le lien social*. Paris : Gallimard, 2005, 401 p.
BRIDLE, James. *New Dark Age: Technology and the End of the Future*. Londres : Verso Books, 2018, 304 p.
BUSCATTO, Marie. *Reconnaissance artistique à l'épreuve des stéréotypes de genre*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2011, 159 p.
BUSCATTO, Marie (dir.) ; LEONTSINI, Mary (dir.). *Sociologie de l'Art – Opus*. 2011, nº 18, « La reconnaissance artistique à l'épreuve des stéréotypes de genre », 168 p.

CAILLÉ, Alain. *Extensions du domaine du don : Demander-donner-recevoir-rendre*. Arles : Actes Sud, 2019, 329 p.
CAUQUELIN, Anne. *Le Site et le Paysage*. Paris : Presses Universitaires de France – PUF, 2002, 191 p.
CAUQUELIN, Anne. *Fréquenter les incorporels, contribution à une théorie de l'art contemporain*. Presses Universitaires de France – PUF, « Lignes d'art », 2006, 143 p.
CAWS, Mary Ann ; DELVILLE, Michel. *Undoing Art*. Macerata : Quodlibet, 2017, 96 p.
CHABROL, Marie ; COLLET, Anaïs ; GIROUD, Matthieu. *Gentrifications*. Paris : Éditions Amsterdam, 2016, 357 p.
CHRISTIN, Rodolphe. *Manuel de l'antitourisme*. Paris : Écosociété, 2018, 144 p.
CHOMSKY, Noam ; HERMAN, Edward. *La fabrication du consentement : De la propagande médiatique en démocratie*. Paris : Agone, 2008, 653 p.
CITTON, Yves. *Pour une écologie de l'attention*. Paris : Le Seuil, 2014, 320 p.
CLÉMENT, Gilles. *Manifeste pour le Tiers Paysage*. Paris : Sujet / Objet, 2004, 70 p.

CLIQUET, Étienne. « Esthétique par défaut. La beauté parfum vanille » [2002]. In: MÉLINE, Béatrice (éd.). *Hypertexte*. Octobre 2010, nº 3, p. 112–125.
COHEN, Jacques (dir.). *L'art et le politique interloqués*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2006, 502 p.
CONRAD LEVINSON, Jay. *Guerrilla marketing: Secrets for making big profits from your small business.* Boston : Houghton Mifflin, 1984, 250 p.

DARDOT, Pierre ; LAVAL, Christian, *Commun. Essai sur la révolution au XXIe siècle*. Paris, La Découverte, 2014, 600 p.
DARGERE, Christophe. *Observation incognito en sociologie*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2012, 170 p.
DAUTREY, Jehanne. *Milieux et Créativités*. Paris : Les presses du réel / ENSAD Nancy, 2017, 288 p.
DEBOUT, Simone. *L'utopie de Charles Fourrier*. Dijon : Les Presses du réel, 1998, 270 p.
DE LAGASNERIE, Geoffroy. *Penser dans un monde mauvais*. Paris : Presses Universitaires de France – PUF, 2017, 120 p.
DEBOUZY, Marianne. *La Désobéissance civile aux États-Unis et en France, 1970-2014*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes – PUR, 2016, 197 p.
DELAURE, Marilyn ; FINK, Moritz ; DERY, Mark. *Culture Jamming: Activism and the Art of Cultural Resistance*. New York : New York University Press, 2017, 464 p.
DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 1 : Anti-Œdipe*. Paris : Éditions de Minuit, 1972, 496 p.
DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980, 645 p.
DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Paris : Folio, 2010, 608 p.
DEWEY, John. *Le public et ses problèmes*. Paris : Folio, 2010, 336 p.
DOHERTY, Claire. *Public art (now) out of time, out of place*. New York : Artbooks, 2015, 256 p.
DOUTRIAUX, Emmanuel. *Conditions d'air Politique des architectures par l'ambiance*. Genève : Métis Presses, juin 2020, 304 p.
DURING, Elie (dir.) ; LAURENT, Jeanpierre (dir.) ; KIHM Christophe (dir.) ; ZABUNYAN Dork (dir.). *In actu – De l'expérimental dans l'art*. Dijon : Les presses du réel, 2010, 404 p.
DWORKIN, Craig (éd.) ; GOLDSMITH, Kenneth. *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston : Northwestern University Press, 2011, 656 p.

ELKIN, Lauren ; LE BERRE, Frédéric (trad.). *Flâneuse: Reconquérir la ville pas à pas.* Paris : Hoëbeke, 2019, 368 p.

FINKELPEARL, Tom. *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*. Durham : Duke University Press, 2013.
FLORIDA, Richard. *Cities and the Creative Class*. Londres : Routledge, 2004, 208 p.

FLORIDA, Richard. *The New Urban Crisis: How Our Cities Are Increasing Inequality, Deepening Segregation, and Failing the Middle Class and What We Can Do About It*. New York : Basic Books, 2018, 336 p
FOREST, Fred. *Art et Internet*. Paris : Éditions Cercle d'art, 2008, 143 p.
FOTIADI, Eva. *Participation and collaboration in contemporary art. A game without borders between art and «real» life*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2009.
FOURMENTRAUX, Jean-Paul. *Art et Internet*. Paris : CNRS éditions, 2005, 214 p.
FOURMENTRAUX, Jean-Paul. *L'œuvre virale : Net art et culture Hacker*. Paris : Exhibitions International, 2013, 144 p.

FRÉMONT, Armand. *La Région, espace vécu.* Paris : Flammarion, 1999, 288 p.

GARCÍA, Dora. *Steal This Book*. Barcelone : François PIRON & Dora GARCÍA, 2009, 136 p.
GELL, Alfred. *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*. Dijon : Les Presses du réel, 2009, 327 p.
GINTRAC, Cécile (éd.) ; GIROUD, Matthieu (éd.). *Villes contestées. Pour une géographie critique de l'urbain*. Paris : Les Prairies Ordinaires, 2014, 416 p.
GOFFMAN, Erving. *Comment se conduire dans les lieux publics.* Paris : Economica, 2013, 312 p.
GOODMAN, Nelson ; COMETTI, Jean-Pierre (trad.) ; POUIVET, Roger (trad.). *L'art en théorie et en action.* Paris : Folio, 2009, 192 p.
GOODMAN, Nelson ; POPELARD, Marie-Dominique (trad.). *Manières de faire des mondes*. Paris : Folio, 2006, 240 p.
GRAEBER , David ; PESCHARD , Karine (trad.). *Pour une anthropologie anarchiste*. Montréal : Lux, 2018, 125 p.
GROUT, Catherine. *Pour une réalité publique de l'art*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2000, 320 p.
GUATTARI, Félix ; ROLNIK, Suely. *Micropolitiques*. Paris : Les Empêcheurs de penser en rond, 2007, 496 p.
GUÉRIN, Michel. *Philosophie du geste*. Arles : Actes Sud, 1999, 141 p.
GUNTHERT, André. *L'Image Partagée. La photographie numérique*. Paris : Textuel, 2015, 176 p.

HABERMAS, Jürgen. *L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise.* Paris : Payot, 1988, 322 p.
HARVEY, David. *Le Capitalisme contre le droit à la ville : Néoliberalisme, urbanisation, résistances*. Paris : Éditions Amsterdam, 2011, 96 p.
HARVEY, David. *Villes rebelles. Du droit à la ville à la révolution urbaine*. Paris : Buchet Castel, 2015, 304 p.

HEINICH, Nathalie (dir.) ; SHAPIRO, Roberta (dir.) ; *et al* . *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012, 335 p.

HEINICH, Nathalie. *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain.* Paris : Éditions de l'Échoppe, 2000, 30 p.
HEINICH, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique.* Paris : Gallimard, 2014, 373 p.
HELGUERA, Pablo. *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*. New York: Jorge Pinto Books, 2011, 108 p.
HILLAIRE, Norbert (éd.) ; KIHM, Christophe (éd.) ; MILLET, Catherine (éd.) ; *et al.* « Écosystèmes du monde de l'art. Pratiques, marché, institutions, mondialisation ». *Art Press Spécial*. Octobre-novembre-décembre 2001, nº 22, 168 p.
HIMANEN, Pekka. *L'Éthique Hacker et l'Esprit de l'ère de l'information*. Paris : Exils, 2001, 219 p.
HUGON, Stéphane. *Circumnavigations. L'imaginaire du voyage dans l'expérience Internet*. Paris : CNRS, 2010, 266 p.
HUMBERT, Marc (dir.) ; *et al. Reconstruction de la société : Analyses convivialistes*. Rennes : PUR, 2016, 220 p.
INGOLD, Tim. *Une brève histoire des lignes*. Bruxelles : Zones Sensibles Éditions, 2013, 269 p.

JOSEPH, Isaac. *La Ville sans qualités*. Paris : L'aube, 1998, 280 p.
JULLIEN, François. *Les Transformations silencieuses*. Paris : Le Livre de Poche, 2010, 160 p.

LAGUERRE, Michel S. Laguerre. *The Informal City*. New York : Saint Martin's Press, 1994, 180 p.
LAMARCHE-VADEL, Gaëtane. *Politiques de l'appropriation*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2014, 192 p.
LAMARCHE-VADEL, Gaëtane. *Projets artistiques : À la croisée de l'urbanisme et du politique*. Bruxelles : La lettre volée, 2015, 165 p.
LAPOUJADE, David. *Les existences moindres*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2017, 92 p.
LATOUCHE, Serge. *Comment réenchanter le monde : La décroissance et le sacré*. Paris : Rivages, 2019, 136 p.
LATOUR, Bruno. *Un monde pluriel mais commun. Entretien avec François Ewald*. Paris : Éditions de l'Aube, 2003, 63 p.
LÈBRE, Jérome. *Éloge de l'immobilité* . Paris : Desclée De Brouwer, 2018, 384 p.
LEFEBVRE, Henri. *La Production de l'espace*. Paris : Anthropos, 1974, 485 p.
LÉVY, Jacques. *Le Tournant géographique : penser l'espace pour lire le monde*. Paris : Belin, 2000, 400 p.

LÉVY, Jacques ; LUSSAULT, Michel. *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris : Belin, 2003, 1034 p.
LUSSAULT, Michel. *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*. Paris : Le Seuil, 2017, 320 p.

MAFFESOLI, Michel. *Du nomadisme: Vagabondages initiatiques*. Paris : La Table Ronde, 2006, 210 p.
MARCOS, Isabel (dir.) ; *et al*. *Dynamiques de la ville : Essai de sémiotique de l'espace*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2007, 258 p.
MARCUS, Greil. *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*. Paris : Éditions Allia, 1998 [1989], 560 p.
MARCUSE, Herbert. *Tolérance Répressive*, suivi de *Quelques conséquences sociales de la technologie*. Paris : Homnispheres, 2008, 144 p.
MAUREL, Christian. *Éducation populaire et puissance d'agir : Les processus culturels de l'émancipation*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2010, 241 p.
MICROSSILLONS (éd.). *Motifs incertains. Enseigner et apprendre les pratiques socialement engagées*. Paris : Les presses du réel, 2019, 414 p.
MILON, Alain. *L'Art de la conversation*. Paris : Presses Universitaires de France – PUF, 1999, 174 p.

MONTFORT, Jean-Michel ; DE VARINE, Hugues. *Ville, culture et développement*. Paris : Éditions Syros, 1995, 245 p.
MORIN, Edgar. *Pour entrer dans le xxie siècle*. Paris : Seuil, 2004, 392 p.
MORIN, Edgar. *Changeons de voie. Les leçons du coronavirus.* Paris : Denoël, 2020, 160 p.

NICOLAS-LE STRAT, Pascal. *Une sociologie du travail artistique: Artistes et créativite diffuse*. Paris : Éditions L'Harmattan,1999, 160 p.
NICOLAS-LE STRAT, Pascal. *Le travail du commun*. Paris : Éditions du commun, 2016, 310 p.

ONG, Walter J. Oralité et écriture. La technologie de la parole. Paris : Les Belles Lettres, 2014, 240 p.

PACQUOT, Thierry. *L'espace public*. Paris : La Découverte, 2015, 128 p.
PACQUOT, Thierry. *Terre urbaine*. Paris : La Découverte,2016, 248 p.
PACQUOT, Thierry ; SOLTAN, Frédéric. *Dicorue. Vocabulaire ordinaire et extraordinaire des lieux urbains*. Paris : CNRS, 2017, 479 p.
PINÇON Michel, PINÇON-CHARLOT Monique. *Paris : Quinze promenades sociologiques*. Paris : Payot, 2009, 260 p.
PUGNET, Natacha. *L'Effacement de l'artiste*. Bruxelles : La lettre volée, 2012, 288 p.

RAIBAUD, Yves. *La Ville Faite par et pour les Hommes*. Paris : Belin Littérature et Revues, 2015, 72 p.
RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible*. Paris : La Fabrique, 2000, 74 p.
REVEL, Jacques (éd.). *Jeux d'échelles : La micro-analyse à l'expérience*. Paris : Seuil, 1996, 243 p.
RICŒUR, Paul. *Lectures 1. Autour du politique.* Paris : Seuil, 1991, 420 p.
RIFKIN, Jeremy. *La nouvelle société coût marginal zéro : L'internet des objets, l'émergence des communaux collaboratifs et l'éclipse du capitalisme*. Paris : Les liens qui libèrent éditions, 2014, 512 p.
ROUX, Benjamin. *L'art de conter nos expériences collectives : Faire récit à l'heure du storytelling*. Paris : Éditions du Commun, 2018, 111 p.

SAEZ, Jean-Pierre. *Identités, cultures et territoires*. Paris : Éditions Desdée de Brouwer, 1995, 267 p.
SCOTT, James C. ; RUCHET, Olivier. *La Domination et les arts de la résistance : Fragments du discours subalterne*. Paris : Éditions Amsterdam, 2009, 269 p.
SCHÜTZ, Alfred. *Contribution à la sociologie de l'action*. Paris : Éditions Hermann, 2009, 182 p.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivre la philosophie. Pragmatisme et art de vivre*. Paris : Klincksieck, 2001, 194 p.
SIMONOT, Michel. *La langue retournée de la culture*. Paris : Excès, 2017, 96 p.
SOURIAU, Étienne. *Les différents modes d'existence*. Paris : Presses Universitaires de France – PUF, 2009, 224 p.
STIEGLER, Barbara. *De la Démocratie en Pandémie : Santé, recherche, éducation.* Paris : Gallimard, 2021, 64 p.
SUPIOT, Alain. *La Gouvernance par les nombres*. Paris : Fayard, 2015, 512 p.

THOMAS, Rachel. *Marcher en ville. Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2010, 196 p.
THOREAU, Henry David. *La désobéissance civile*. Paris : Mille et une nuits, 1997, 63 p.
THOREAU, Henry David. *Résister: à la tentation du laissez-faire, au réformisme et à l'esprit commercial des temps modernes*. Paris : Mille et une nuits, 2011, 96 p.
TSING LOWENHAUPT, Anna. *Le champignon de la fin du monde*. Paris : La Découverte, 2017, 416 p.
TUAN, Yi-fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2001, 248 p.

VANEIGEM, Raoul. *Réflexions sur l'autogestion de la vie quotidienne*. Paris : Rivages, 2018, 184 p.
VERCAUTEREN, David. *Micropolitiques des groupes : pour une écologie des pratiques collectives*. Paris : Les Prairies Ordinaires, 2011, 224 p.

VIAL, Stéphane. *L'être et l'écran, comment le numérique change la perception*. Paris : Presses Universitaires de France – PUF, 2013, 333 p.
VIDOKLE, Anton. *Produce, Distribute, Discuss, Repeat*. Sternberg Press, 2010, 96 p.
VIRILIO, Paul. *Cybermonde. La politique du pire, entretien avec Philippe Petit*. Paris : Les Éditions Textuel, 1996, 108 p.
VON KLEIST, Heinrich. *Sur le théâtre des marionettes* suivi de *De l'élaboration progressive des pensées dans le discours*. Rezé : Séquences , 1991, 53 p.

WOLTON, Dominique. *Penser la communication*. Paris : Flammarion, 1998, 416 p.

ZASK, Joëlle. *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*. Paris : Le Bord de l'eau, 2011, 200 p.
ZASK, Joëlle. *Quand la place devient publique*. Paris : Bord de l'eau 2018, 224 p.
ZUBOFF, Shoshana. *L'Âge du capitalisme de surveillance*. Paris : Zulma, 864 p.

Ouvrages autour de l'art contemporain

AHOND, Céline (dir.). *Jouer à faire semblant pour de vrai*. Aubervilliers : Céline AHOND, 2016, 84 p.
ALBINET, Jean-Paul (dir.) ; *et al. UNTEL 1975-1980 : Archives*. Paris : École National Supérieur des Beaux-Arts, 2004, 400 p.
ARDENNE, Paul (dir.) ; MACEL, Christine (dir.). *Micropolitiques*, Grenoble : Magasin – centre national d'art contemporain, 2000, 61 p.
ARDENNE, Paul ; BEAUSSE, Pascal ; GOUMARRE, Laurent. *Pratiques contemporaines, l'art comme expérience*. Paris : Dis-voir, 2000, 121 p.
ARDENNE, Paul. *L'art dans son moment politique – écrits de circonstance*. Bruxelles : La Lettre volée, 1999, 416 p.
ARDENNE, Paul. *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion, 2002, 254 p.

BAUR, Ruedi ; DECTOR & DUPUY. *Soyez les bienvenus*. Le Mans : ESBA Le Mans, 2004, 60 p.
BARBIER, Colette (dir.) ; BOULANGER, Sylvie (dir.) ; MANGION, Éric (dir.) ; *et al. 72 (projets pour ne plus y penser)*. Chatou : Centre national de l'estampe et de l'art imprimé, Paris : Espace Paul Ricard, Marseille : Fonds régional d'art contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2004, 304 p.
BECKER, Howard. *Propos sur l'art*. Paris : Éditions L'Harmattan, 1999, 224 p.
BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Éditions Allia, 2003, 96 p.
BERRÉBY, Gérard (dir.). *Textes et documents situationnistes 1957-1960*. Paris : Éditions Allia, 2004, 230 p.
BEUREL, Hervé. *Lannion*. Marseille : Édition P. , 2009, 16 p.
BEUREL, Hervé. *Collection publique*. Rennes : Édition Frac Bretagne, 2016, 128 p.
BEUYS, Joseph ; KIRSH, Sarah ; MUSCHG, Adolf ; *et al. Der Sprayer von Zürich. Solidarität mit Harald Naegeli*. Zurich : Rororo Aktuell, 1984, 119 p.
BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York : Verso Books, 2012, 390 p.
BORREL, Pascale (dir.) ; HOHLFELDT, Marion (dir.). *Parasite(s) une stratégie de subversion*. Paris : L'Harmattan, 2010, 190 p.
BOUBOVNA, Iara ; CHAMBERT, Christian ; DEGOT, Ekaterina ; EUBA Jon-Mikel ; LEVIN, Kim ; NILSSON, John Peter (éd.) ; VOGEL, Sabine. *L'Art comme construction sociale ?* Table ronde organisée par l'AICA et l'International Foundation Manifesta 4 à Francfort en mai 2002. Paris : AICA press, 2004, 64 p.
BRETIN, Jean-Philippe (éd.) ; DZUIBA, Vanessa (éd.) ; KEDRYNA, Julien (éd.) ; STEIN, Sammy (éd.) ; STEVENOT, Antoine (éd.). *Revue Collection*. 2014, n° 4, p. 225–256
BUFFET, Laurent (dir.). *Itinérances : l'art en déplacement*. Grenoble : De l'Incidence, 2012, 216 p.

BUREN, Daniel. *Daniel Buren : Mot à Mot*. Paris : Éditions de La Martinière, 2002, 496 p.
BUREN, Daniel. *Photos-souvenirs 1965–1988*. Villeurbanne : Art édition, 1988, 332 p.
BUREN, Daniel. *Ponctuations: Statue/sculpture*. Lyon : Institut d'Art Contemporain Villeurbanne-Rhône-Alpes (Éditions de l'IAC), 1980, 227 p.
BUREN, Daniel. *À force de descendre dans la rue l'art peut-il enfin y monter?*. Paris : Sens & Tonka, 1999, 92 p.
BUREN, Daniel ; POINSOT, Jean-Marc. *Daniel Buren, écrits, 1965-1990*. Catalogues thématiques, 3 volumes. Bordeaux : CAPC - Musée d'Art Contmporain, 1990, 516 p., 480 p., 526 p.

CAUWET, Laurent. *La domestication de l'art : Politique et mécénat*. Paris : La Fabrique éditions, 2017, 167 p.
CHABERT, Noëlle (éd.) ; *et al*. *Monument et modernité à Paris : art, espace public et enjeux de mémoire 1891/1996*. Paris : Paris-Musées, 1997, 192 p.
CHARBONNEAUX, Anne-Marie (éd.) ; HILLAIRE, Norbert (éd.). *Œuvre et Lieu. Essais et documents*. Paris : Flammarion, 2002, 264 p.
CHEVALIER, Alex. *Situations.* Rennes : Lendroit, 2018, 48 p.
CONTRERAS-KOTERBAY, Scott ; MIROCHA, Łukasz. *The New Aesthetic and Art: Constellations of the Postdigital*. [Édition PDF]. Amsterdam : Institute of Network Cultures, 280 p. Téléchargeable sur : https:// networkcultures.org/blog/publication/the-new-aesthetic-and-art-constellations-of-the-postdigital/ [consulté le 15 avril 2021].
CRANSTON, Meg (éd.) ; OBRIST, Hans-Ulrich (éd.) ; BALDESSARI, John. *More Than You Wanted to Know About John Baldessari: Volume 1*. Zurich : JRP | Ringier, 2013, 250 p.

DAVILA, Thierry. *Marcher, créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris : Éditions du Regard, 2003, 200 p.
DAVILA, Thierry. *De l'inframince : Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris : Du Regard, 2010, 312 p.
DECKMYN, Chantal. *Lire la ville : Manuel pour une hospitalité de l'espace public.* Paris : Dominique Carré, 2020, 280 p.
DECTOR & DUPUY. *Monographie*. Valence : Captures éditions, 2015, 248 p.
DELLER, Jeremy ; KANE, Alan. *Folk Archive: Contemporary Popular Art from the UK*. Londres : Book Works, 2006, 158 p.
De(s) règlements, protocoles en situation. Rennes : Presses Universitaires de Rennes – PUR, 2002, 108 p.
DIDI-HUBERMAN, Georges (dir.) . *Soulèvements*. Paris : Jeu de Paume / Gallimard, 2016, 420 p.
DOUILLARD, Carole ; TREMBLIN, Mathieu (éd.). Revue Alea. Octobre 2017, n° 2, « Espaces et corps parcourus et traversés », 36 p.

FARKAS, Jean-Baptiste. *Ikhéa©services*. Brest : Zédélé éditions, 2004, 68 p.
FLOC'H, Nicolas. *Le grand troc*. Vitry-sur-Seine : MAC VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Mar, 2018, 144 p.
FOREST, Fred. *Pour un art actuel : L'art à l'heure d'Internet*. Paris : Éditions L'Harmattan, 1998, 272 p.
GALL, Emmanuelle (éd.) ; GALLEGO, Antonio (éd.) ; MARTINEZ, Roberto (éd.) ; MOEGLIN-DELCROIX, Anne ; MOINEAU, Jean-Claude ; MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain ; MOREAU, Antoine ; ZABUNYAN, Elvan ; BERNARDINI, Alain. *Allotopie*. 1998, nº A, « Détails artistiques », 2 p.
GALL, Emmanuelle (éd.) ; GALLEGO, Antonio (éd.) ; MARTINEZ, Roberto (éd.) ; DECK, François ; GAILLOT, Michel ; MOINEAU, Jean-Claude ; WATIER, Éric. *Allotopie*. 2003, nº B, « Copyleft », 128 p.
GOLDBERG, Roselee. Laurie Anderson. Londres : Thames & Hudson, 2001, 204 p.
GOURBE, Géraldine (éd.) ; *et al*. *In the Canyon, Revise The Canon – Savoir utopique, pédagogie radicale et artist-run community art space en Californie du sud*. Dijon : Les Presses du réel, 2016, 224 p.
GURITA, Alexandre (éd.) ; *et al*. *XVe Biennale de Paris*. Paris : Éditions Biennale de Paris, 2007, 1200 p.

HERRMANN, Gauthier (éd.) ; REYMOND, Fabrice Reymond (éd.) ; VALLOS, Fabien (éd.). *Art conceptuel, une entologie*. Paris : Mix, 2008, 528 p.

JACKSON, Shannon. *Social works. performing art, supporting publics*. New York: Routledge, 2011, 310 p.

KAPROW, Allan. *L'art et la vie confondus*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1996, 288 p.
KENNY, Andrea. *Social practice art and community art*. Kingston University, 2015, 46 p.

LACY, Suzanne (dir.). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle – Washington : Bay Press, 1995, 296 p.
LACHAUD, Jean-Marc (dir.). *Changer l'art, transformer la société : Art et politique 1*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2006, 258 p.
LACHAUD, Jean-Marc (dir.) ; NEVEUX Oivier (dir.). *Changer l'art, transformer la société : Art et politique 2*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2009, 314 p.
LE BRUN, Annie. *Ce qui n'a pas de prix*. Paris : Stock, 2018, 176 p.
LEGUILLON, Pierre (dir.), « Oublier l'exposition ». *Art Press Spécial*. Janvier 2000, nº 21, 168 p.
LEUBA, Jérôme. *Battlefield*. Paris : Les Presses du Réel, 2013, 64 p.
LILLO, Lis. *s.t*. Toulouse : Espagne Croix-Baragnon, 2013, 44 p.
LILLO, Lis. *s.t*. Toulouse : Espagne Croix-Baragnon, 2013, 52 p.

LINDÉN, Klara. *Bodies of Society*. New York : New Museum, 2012, 71 p.

LIPPARD, Lucy R. Six Years : The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972. Berkley : University of California Press, 1973, 296 p.
LUCAS, Sarah. *Car Park*. Kassel : Oktagon Verlagsgesellschaft mbH, 1997, 24 p.

MANGION, Éric (dir.) ; *et al. 72 (projets pour ne plus y penser)*. Chatou : Centre national de l'estampe et de l'art imprimé, Paris : Espace Paul Ricard, Marseille : Fonds régional d'art contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2004, 304 p.
MENGER, Pierre-Michel. *Portrait de l'artiste en travailleur – métamorphoses du capitalisme*. Paris : Seuil, 2002, 95 p.
MENGER, Pierre-Michel. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris : Points, 2014, 992 p.
MILIN, Robert ; *et al. Cleunay ses gens*. Paris : Sens & Tonka, 2000, 96 p.
MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain (dir.) ; RIVET, Jacques (dir.) ; RUBY, Christian (dir.) ; VIALE, Marie- Laure (dir.) ; collectif. *Tool Box*. Nantes : Entre-deux, 2009, 84 p.
MOINEAU, Jean-Claude. *Contre l'art global. Pour un art sans identité*, Maisons-Alfort : Éditions ère, 2007, 192 p.
MORIZOT, Baptiste ; MENGUAL, Estelle Zhong. *Esthétique de la rencontre.* Paris : Le Seuil, 2018, 168 p.
MOULÈNE, Claire. *Art contemporain et lien social*. Paris : Cercle d'art, 2007, 128 p.

OBRIST, Hans-Ulrich (dir.) ; *et al. Do it: the compendium*. Londres : Thames & Hudson, 2013, 444 p.
OMODEO, Christian. *Le peintre romain Vincenzo CAMUCCINI (1771-1844)*. Thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Barthélémy JOBERT, Université de Paris-Sorbonne, 3 décembre 2011, 995 p
ONO, Yoko. *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono*. Londres : Simon & Schuster, 2000 [1964], 320 p.

SHUSTERMAN, Richard. *L'Art à l'état vif : La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1992, 272 p.
SHUSTERMAN, Richard. *Le style à l'état vif. Somaesthétique, art populaire et art de vivre*. Paris : Questions Théoriques, 2015, 336 p.

PACQUOT, Thierry. *Les Situationnistes en ville*. Paris : Infolio, 2015, 160 p.
POINSOT, Jean-Marc. *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Genève / Dijon : Musée d'Art Moderne et Contemporain / Les Presses du réel, 2008, p. 98.
PONTBRIAND, Chantal. *The Contemporary, The Common : Art in A Globalizing World*. Berlin : Sternberg Press, 2014, 462 p.
POUIVET Roger. *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse*. Bruxelles : La lettre volée, 2003, 110 p.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2008, 145 p.
REYNOLDS, Ann. *Robert Smithson : Du New Jersey au Yucatán, leçons d'ailleurs*. Bruxelles : Revue SIC, 2014, 384 p.
RUSCHA, Ed. *Twentysix Gasoline Stations*. Alhambra : National Excelsior Press, 1963, 52 p.
RUTAULT, Claude. *Dé-finitions/méthodes – 1973–2016*. Dijon : Les Presses du réel, 2016, 864 p.

SHOLETTE, Gregory ; BASS, Chloee. *Art as Social Action: An Introduction to the Principles and Practices of Teaching Social Practice Art*. New York : Skyhorse Publishing, 2018, 336 p.
SOCIÉTÉ PERPENDICULAIRE. *Société Perpendiculaire, rapport d'activité*. Paris : Images modernes, 2002, 285 p.
SZEEMANN, Harald (dir.) ; et al. *Live in your head: When Attitudes Become Form.* Works – Concepts – Processes – Situations – Information. Berne : Kunsthalle Bern, 1969, 172 p.

TIBERGHIEN, Gilles A. *Land Art.* Paris : Dominique Carré, 2012 [1993], 368 p.
TIO BELLIDO Ramon (éd.) ; *et al. Trans-actions ou les nouveaux commerces de l'art*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes – PUR, 2000, 112 p.
TIO BELLIDO Ramon (éd.) ; *et al. De(s) règlements, protocoles en situation*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes – PUR, 2002, 112 p.
THOMPSON, Nato (éd.). *Living as Form – Socially Engaged Art from 1991–2011*. Cambridge : MIT Press, 2012, 300 p.
TRÉMEAU, Tristan. *In art we trust. L'art au risque de son économie*. Marseille : Al Dante, 2011, 64 p.

VAN ESSCHE, Éric (dir). *Les nouvelles formes d'art engagé. De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*. Bruxelles : La Lettre volée, 2007, 272 p.
VANDER GUCHT, Éric. *Art et politique. Pour une redéfinition de l'art engagé*. Bruxelles : Éditions Labor, 2004, 167 p.
VEYRAT, Marc. *Arts et espaces publics.* Paris : Éditions L'Harmattan, 2014, 210 p.
VINCENT+FERIA. *Zones de recherche. Perspective antarctique 2003–2041*. Paris : éditions Hallaca, 2007, 160 p.
VINCENT+FERIA (dir.) ; *et al. Post Post Antarctica. Situations performatives*. Paris : éditions Hallaca, 2010, 76 p. 18 pl.
VINCENT+FERIA (dir.) ; *et al. Ni autochtone ni contemporain*. Paris : Éditions Hallaca, 2016, 210 p.
VINCENT-FERIA, Françoise (dir.) ; *et al. Random Memory Machine*. Paris : Éditions Hallaca, 2015

WATIER, Éric. *Travaux discrets. 2008 - 2015*. Saint-Yrieix-la-Perche : CLDA, 2015, 48 p.
WATIER, Éric. *Plus c'est facile, plus c'est beau : prolégomènes à la plus belle exposition du monde*. Rennes : Éditions Incertain Sens, 2015, 90 p.
WATIER, Éric. *L'inventaire des destructions*. Rennes : Éditions Incertain Sens, 2018, 200 p.
WEIBEL, Peter (éd.). *Global Activism. Art and Conflict in the 21st Century*. Cambridge, Mass : The MIT Press, 600 p.
WENTWORTH, Richard. *Making Do and Getting By*. Londres : Koenig Books , 2016, 284 p.

WRIGHT, Stephen. *Toward a Lexicon of Usership*. Eindhoven : Van Abbemuseum, 2013, 68 p.
ZASK, Joëlle. *Outdoor art*. Paris : La découverte, 2013, 320 p.
ZARKA, Raphaël. *Riding Modern Art*. Paris : Éditions B42, 2017, 152 p.

Ouvrages autour de l'art urbain

4TH. *#A Call From The Fourth Dimension*. Paris : Croatan Edition, 2019,32 p.

ABARCA, Javier. *Parallel Kassel*. Kassel : Hier im Quartier, 2019, 58 p.
ABARCA, Javier (dir.) ; CHAMBERS, Thomas (dir.) ; PHILLIPS, Susan (dir.). *Tramp Directories, Noms-de-Road, and Unwritten Codes. A souvenir of hobo graffiti.* Berlin : Urbanario, 2017, 184 p.
ADAMS (dir.) ; CASTLEMAN, Craig ; BERG, Andreas ; AUSTIN, Joe ; *et al*. *King Size. A project about Tags, DIY-Craft & Subcultural Globalization*. Stockholm : A5 press, 2004, 308 p.
ADAMS. *Holes, huts and hidings*. Stockholm : A5 press, 2006.
ADAMS & ITSO. *DSB 3*. Stockholm : A5 press, 2010, 224 p.
AKAY ; BERGE, Lars ; RAE ; JOHANNESSON, Ika. *AKAY And All His Friends*. Stockholm : Orosdi-Back, 2017, 353 p.
AKAY & PETER. *Urban recreation*. Årsta : Dokument press, 2006, 192 p.
AKAY & RAE. *Private thoughts for public places*. Besançon : Éditions Juste Ici ; Toxoplasma Press, s.d., 24 p.
AKAYRAE. *Street Seats*. Le Caire : s.n.n.d., 32 p.
AKAYRAE. *Getting Caught*. Stockholm : Toxoplasma press, 2011, 122 p.
AKIM ; JONGELEEN, Jeroen ; OBÊTRE ; TREMBLIN, Mathieu. *Out of the Box*. Mons : Éditions Carton-Pâte, 2013, 26 p.
ALONZO, Pedro (éd.) ; BIEBER, Alain (éd.) ; HÜBNER, Matthias (éd.) ; JANSEN, Gregor (éd.) ; KLANTEN, Robert (éd.). *Art & Agenda. Political Art and Activism*. Berlin : Gestalten, 2011, 286 p.
ANTONIOLI, Manola (éd.). *Machines de guerre urbaines*. Paris : Loco Éditions, 2015, 256 p.
ANDRÉ ; BLEK LE RAT ; HNT ; BERN, Sam ; INVADER ; STAK, Olivier ; ZEVS. *Souvenirs de Paris*. Paris : Olivier KOSTA-THÉFAINE, 2001, 32 p.
ANONYME. *Where is Bonom ? Brussels Tour*. Bruxelles : s.e., s.d., 2 p.
ARBET, Aurélien (dir.) ; ÉGRY, Jérémie (dir.) ; *et al*. *Like Lipstick Traces. Daily Life Polaroïds from Thirteen Graffiti Writers.* Årsta : Dokument Press, 2009, 226 p.
ARBET, Aurélien ; ÉGRY, Jérémie ; POILLOT, Nicolas. *Picture Sculpture*. Paris : Je Suis Une Bande De Jeunes, 2011, 180 p.
ARDENNE, Paul (dir.) ; MAERTENS, Marie. *100 artistes de street art*. Paris : La Martinière, 2011, 240 p.
ARNOLD, Emma. « Aesthetics of zero tolerance : psychogeographic and photographic explorations of graffiti and street art in Norway ». Thèse de doctorat en géographie humaine sous la direction de Kristian STOKKE, Université d'Oslo, 12 décembre 2018, 217 p.

ARTE, Anssi. *Forms of rockin' graffiti letters and popular culture*. Årsta : Dokument Press, 2015, 128 p.
AVRAMIDIS, Konstantinos (éd.) ; TSILIMPOUNIDI, Myrto (éd.). *Graffiti and Street Art Reading, Writing and Representing the City*. Londres : Routledge, 2017, 298 p.
AZOU, Fabien *alias* RAP. *14092005 Copenhagen*. Toulon : Graffalife, 2018, 220 p.

BALLHAUSEN, Thomas (dir.) ; FRIESINGER, Günther (dir.) ; GRENZFURTHNER, Johannes (dir.) ; *et al*. *Urban Hacking. Cultural Jamming Strategies in the Risky Spaces of Modernity*. Bielefeld : Transcript, 2010, 240 p.
BANKSY. Banksy. *Wall and Piece*. Londres : Century, 2006, 240 p.
BARENTHIN LINDBLAD, Tobias (dir.) ; *et al. Meta graffiti – Graffiti art films*. Årsta : Dokument Press, 2009, 64 p.
BARENTHIN LINDBLAD, Tobias (éd.) ; SJOSTRAND, Torkel (éd.). *Overground: 9 Scandinavian Graffiti Writers*. Årsta : Dokument Press, 2003, 176 p.
BARENTHIN LINDBLAD, Tobias (éd.) ; SJOSTRAND, Torkel (éd.). *Overground 2: 8 Scandinavian Graffiti Masters*. Årsta : Dokument Press, 2006, 176 p.
BARENTHIN LINDBLAD, Tobias (éd.) ; SJOSTRAND, Torkel (éd.). *Overground 3: trans Europe Express*. Årsta : Dokument Press, 2009, 176 p.
BARSKY BROTHERS. *Traffic Island*. Årsta : Dokument press, 2004.
BARTHOLL, Aram. *The Speed Book*. Berlin : Gestalten, 2012, 268 p.
BECK, Harald. *Graffiti*. Leipzig : Reclam Philipp Jun, 2004, 87 p.
BEN YAKHLEF, Tarek ; DORIATH, Sylvain. *Paris Tonkar*. Paris : Florent Massot, 1991, 250 p.
BERTHIER, Julien. *Nothing Special*. Zurich : Christoph Keller editions (JRP|Ringier), 2007, 114 p.
BIEBER, Alain (dir.) ; CARAS, Jean (dir.). *Rebel: art. Connecting art & activism. How to provoke today?* Printemps - été, 2004, n° 1, 160 p.
BIEBER, Alain ; FEIREISS, Lukas ; HÜBNER Matthias (éd.), KLANTEN Robert (éd.). *Urban Interventions – Personal Projects in Public Spaces*. Berlin : Gestalten, 2010, 287 p.
BIEBER, Alain (éd.) ; OX ; ULLRICH, Andreas (éd.). *Public Posters*. Dresden : International Neighborhood Verlag / Die Gestalten Verlag, 2015, 304 p.
BLEZ, *et al. CAP*. *Crew Against People*. Prague : Bigg Boss, 2007, 250 p.
BLU. *2004–2007*. Grottaglie : Studiocromie, 2008, 160 p.
BONADIO, Enrico (éd.) ; *et al. The Cambridge Handbook of Copyright in Street Art and Graffiti*. Londres : Cambridge University Press, 2019, 72 p.
BORASI, Giovanna (dir.) ; ZARDINI, Mirko ; *et al. Actions : comment s'approprier la ville*. Montréal : Centre Canadien d'Architecture SUN, 2008, 263 p.
BOSSHARD, Ariane ; *et al*. Revue *Faire*. 26 novembre 2019, n° 17, « Un acronyme : ACAB », 20 p.
BOULANGER, Étienne. *Interventions en territoires flottants*. Metz : Éditions Frac Lorraine, 2008, 129 p.

BUSQUETS, Stéphanie ; FELONNEAU, Marie-Line. *Tags et grafs : les jeunes à la conquête de la ville*. Paris : L'Harmattan, 2001, 205 p.
BRATZKE, Thomas. *Das Prinzip: Zast Real Estate*. Reutlingen : Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen, 2009, 124 p.
BRATZKE, Thomas. *Knowing Zasd By His Walk*. Årsta : Dokument Press, 2016, 158 p.
BRÉMAUD, Élodie. *Elles t'attendront les fleurs*. Malakoff : La Maison des arts Malakoff / AAMAM, 2016, 130 p.

CABANON VERTICAL (dir.). *L'usage des formes*. Marseille : éditions Wildproject, 2018, 176 p.
CIVILISE, Anne-Marie (dir.) ; *et al. Patrimoine, tags & graffs dans la ville : Actes des rencontres Renaissance des cités d'Europe*. Bordeaux : CRDP d'Aquitaine, 2004, p. 71
CHALFANT, Henry ; COOPER, Martha. *Subway art*. Londres : Thames & Hudson Ltd, 1984, 101 p.
CHALFANT, Henry ; PRIGOFF, James. *Spray Can Art*. Londres, New York : Thames & Hudson, 1987, 96 p.
CHASTANET, François. *Pixação: São Paulo Signature.* Paris : XG Press, 2007, 280 p.
CHASTANET, François. *Cholo Writing: Latino Gang in Los Angeles.* Årsta : Dokument Press, 2009, 135 p.
CLOUTOUR, Cécile. « "Art urbain" : de quoi parle-t-on ? Réflexions autour des emplois terminologiques liés à l'"art urbain" et à ses pratiques ». Mémoire de master recherche en histoire de l'art appliquée aux collections sous la direction de Sophie DUPLAIX, École du Louvre, septembre 2017, 192 p.
COKNEY ; VITRANI, Hugo. *Chiaroscuro : Chiaro – n° 10012A12/10112A12. Scuro – n° 1203264038*. Paris : Classic, 160 p., 178 p.
CONTE, Richard (éd.). *Tribu*. N° 10, L'ordre du graffiti, 1985, 202 p.
COURTENS, Laurent (dir.); GRIMMEAU, Adrien (dir.); OBÊTRE (dir.). *Corps Commun, Collectifs d'artistes — 2 générations 1968-2013*. Mons : Pôle muséal de la Ville de Mons, 2013, 96 p.

DEBORD, Guy ; JORN, Asger. *Fin de Copenhague*. Copenhague : Permild & Rosengreen, 1957, 40 p.
DECTOR & DUPUY. *Maastricht*. Maastricht : Jan Van Eyck Academie, 2005, 24 p.
DECTOR & DUPUY. *Gassicourt*. Mantes-La-Jolie : Collectif 12, 2009, 62 p.
DECTOR & DUPUY. *Château Gontier*. Château-Gontier : Le Carré, scène nationale / Chapelle du Genêteil, Centre d'Art Contemporain de Château-Gontier, 2009, 212 p.
DE HOOP, Harmen. *Anonieme tekstwerken*. Amsterdam : West Den Haag, 2002, 12 p.
DE HOOP, Harmen. *Handelingen*. Rotterdam : Harmen de Hoop, 2004, 32 p.
DE HOOP, Harmen. *Harmen de hoop*. Amsterdam : West Den Haag, 2011, 108 p.
DE HOOP, Harmen ; STAAL, Jonas. *Activism/Doubt*. Eindhoven : Onomatopee, 2009, 152 p.

DOBBELS, Geoffroy ; PELLAY, Guillaume. *Mise en page + Amuse bouche*. Brest : UBO, 2012, 53 p.

DORNE, Geoffrey. *Hacker citizen : le guide de survie citoyen en milieu urbain*. Paris : Tind Éditions, 2016, 176 p.
DOWNEY, Brad. *Slapstick Formalism*. Berlin : Possible Books, Årsta : Dokument Press, 432 p.
DOWNEY, Brad. *Spontaneous Sculptures*. Berlin : Die Gestalten Verlag, 2011, 128 p.
DOWNEY, Brad ; PACULT, Rose. *Bending*. Besançon : Éditions Juste Ici, 2014, 42 p.
DOWNEY, Brad ; PONOSOV, Igor. *SwitchieSwitchie*. Berlin : Possible Books,2016, 204 p.
DOWNEY, Brad ; REID IV, Leon ; ZIPCO, Ed. *The Adventures of Darius and Downey and Other True Tales of Street Art*. New York : Thames & Hudson Ltd, 2008, 256 p.
DUPEYRAT, Jérôme (dir.); POBLON, Cécile (dir.); POMAR, Manuel (dir.); TREMBLIN, Mathieu (dir.) ; *et al*. Bulletin de l'Office de la créativité. Toulouse : Fais-moi de l'art, 2015, 16 p.
DUPEYRAT, Jérôme ; POBLON, Cécile ; TREMBLIN Mathieu. « Place publique ». *Semaine*. 20 mai 2011, n° 271. 16 p.

EDELSTEIN, Emmett. *Hamburg*. Berlin : Hitzerot, 2018, 320 p.
ENGLUND, Per. *San Francisco Sidewalk Inscriptions*. Stockholm : Svensk Bokproduktion, 2019, 36 p.
EPOS 257. *Hay*. Prague : Agarde publishing, 2011, 62 p.
EPOS 257. *Kořeny, větve, šlahouny*. Prague : Tomáš POSPISZYL, 2018, 160 p.
ESCIF. *Elsewhere Book*. Valence : Elsewhere, 2015, 336 p.
ESSO (dir.) ; *et al*. *Phantasies : mythes et légendes du groupe PAL*. Paris : ESSO, 2018, 422 p.

FONTAINE, Bernard. *L'écriture de l'ombre – La photographie du graffiti*. Paris : Terrain Vague, 2018, 172 p.
FREYTAG, Sebastian. *Werk Stein Werk*. Dortmund : Dortmunder Kunstverein, 2015, 168 p.
FREYTAG, Sebastian. *Shift Work*. Cologne : Sebastian FREYTAG, 2013, 36 p.
FUZI UV TPK. *Ma ligne*. Zürich : Éditions Patrick Frey, 2011, 134 p.

GALLEGO, Antonio. *s.t*. Colombiers : Espace des Arts, 2006, 34 p.
GALLEGO, Antonio (dir.) ; MARTINEZ, Roberto (dir.), *et al*. *Anthologie Tract'eur*s. Rennes : Incertain Sens, 2012, 112 p.
GALLEGO, Antonio (dir.) ; TREMBLIN, Mathieu (dir.) ; *et al*. *Post-Posters Archive Strasbourg France 03-06.2019*. Strasbourg : Éditions Carton-Pâte, 2019, 52 p.
GAROVÁ, Aurélia (dir.) ; KOLENČÍKOVÁ, Deana (dir.). *Bratislava Superstructures*. Bratislava : HotDock, 2018.

GOOD GUY BORIS. *GRIFTERS CODE: Documenting Modern Graffiti Writing*. Sofa : The Grifter Publishing, 2017, 368 p.
GRUPPO TÖKMAG (BUDHA, Tamás ; TÁBORI, András). *Road Markings*. Budapest : Tökmag Publishing, 2015, 68 p.
GUÉNIN, Christophe. *Le street art au tournant*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2013, 272 p.
GZELEY, Nicolas (dir.) ; STAK, Olivier (éd.). *World Signs*©. Automne 2002, n° 1, 48 p.
GZELEY, Nicolas (dir.) ; STAK, Olivier (éd.). *World Signs*©. Hiver 2003, n° 2, 46 p.
GZELEY, Nicolas (dir.) ; STAK, Olivier (éd.). *World Signs*©. Été 2003, n° 3, 46 p.
GZELEY, Nicolas (dir.) ; STAK, Olivier (éd.). *World Signs*©. Automne 2003, n° 4, 46 p.
GZELEY, Nicolas (dir.) ; STAK, Olivier (éd.). *World Signs*©. Printemps 2004, n° 5, 46 p.
GZELEY, Nicolas ; LAUGERO-LASSERRE, Nicolas ; LEMOINE, Stéphanie ; PUJAS, Sophie. *L'art urbain*. Paris : Presses Universitaires de France, 2019, 128 p.

HERMANT, Émilie ; LATOUR, Bruno. *Paris ville invisible*. Paris : La Découverte, 1998, 159 p.
HINTON, James ; KOHL, Herbert. *Golden Boy As Anthony Cool. Photo Essay on Naming and Graffiti*. New York: Dial Press, 1972, 177 p.
HOFFMANN, Antoine. *Schwarze Block*. Brest : Antoine HOFFMANN, 2011, 16 p.
HUBER, Joerg. *Paris Graffiti*. Londres : Thames & Hudson Ltd, 1986, 70 p.
HUNDERTMARK, Christian (éd.). The Art Of Rebellion: The World Of Street Art. Großostheim : Publikat Verlags und Handels KG, 2003 , 208 p. ; The Art of Rebellion 2: World of Urban Art Activism. Großostheim : Publikat Verlags und Handels KG, 2006, 208 p
HUNDERTMARK, Christian (éd.). The Art of Rebellion 3: The Book About Street Art. Großostheim : Publikat Verlags und Handels KG, 2010, 208 p.
HUNDERTMARK, Christian (éd.). The Art of rebellion 4: Masterpieces of Street Art. Großostheim : Publikat Verlags und Handels KG, 2016, 208 p.

INVADER ; ZEVS ; @NONYMOUS. *Hello my name is @nonymous*. 1999. Réédition : Paris : Soldart, 2020, 56 p.

JAKOBOWICZ, Nathalie. « Les pratiques d'affichage dans l'espace public à Paris en 1830 ». In : *Revue d'histoire du xixe siècle.* Décembre 2009, no 39, p. 17–36.
JAMES, Todd ; MCGEE, Barry ; POWERS, Stephen. *Street Market*. Tokyo : Little More, 2000, 144 p.
JELINEK Alana. *This Is Not Art: Activism and Other 'Not-Art'*. Londres : I.B.Tauris, 2013. 192 p.
JIEM L'HOSTIS. *Outside the box. Boxcar art in North America*. Montréal : JIEM L'HOSTIS, 2012, 143 p.
JOHANNES, Jonas. *Of Walking the Alphabet*. Berlin : Hello Echo, 2020, 32 p.
JOHANNES, Jonas. *Some Things There*. Berlin : Jonas JOHANNES, 2020, 20 p.

JONGELEEN, Jeroen. *The Climbing of Buildings, Fences and other Opportunities*. Poznań : Morava Books, 2010, 96 p.

KENDRICK, Mathieu (éd.) ; OLIVES, Lionel (éd.). *La France d'en bas : Le graffiti dans le Sud.* Paris : Éditions Alternatives, 2003, 200 p.
KONSTANTINOV, Ilya. *Mystical Source*. Paris : Croatan Editions, 2005, 13 p.
KOSTA-THÉFAINE, Olivier. *Guide de Wrocław. Escapade en Basse-Silésie*. Wrocław : OUT OF STH, 2012, 68 p.
KURLANSKY, Mervin ; NAAR, Jon ; MAILER, Norman. *The faith of graffiti*. New York : Praeger publishers, 1974, 128 p.
KUNSTMANN, Lazar. *La Culture en clandestins : L'UX*. Paris : Hazan, 2009, 198 p.

LACOTTE, Laurent. *Espérance.* Paris : Laurent LACOTTE, 2019, 36 p.
LANI-BAYLE, Martine. *Du tag au graff'art : Les messages de l'expression murale graffitée.* Marseille : Martin Média, 1993, 119 p.
LANSELLE, Rainier. « Rétif de la Bretonne, ou la folie sous presse. (S')écrire, (s') inscrire, (s')imprimer ». In : *Essaim*. 2006/1, no 16, p.
LAPALU, Sophie. *Street Works*. New York, 1969. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 2020, p. 256.
La Yeah! Produzione (éd.) ; MIKOSTIC (éd.) ; TOP GUN (éd.). *Cap Nord : Le graffiti dans la Région Nord.* Paris : Éditions Alternatives, 2006, 206 p.
LAZARIDES, Steve. BANKSY Captured. Londres : Steve LAZARIDES, 2020, 256 p.
LEFEBVRE, Daphné. *Vestiges*. Arles : Daphné Lefebvre, Juin 2015, 8 p.
LEMOINE, Stéphanie ; TERRAL, Julien. *In Situ : Un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*. Paris : Éditions alternatives, 2005, 159 p.
LEMOINE, Stéphanie ; OUARDI, Samira. *Artivisme : Art, action politique et résistance culturelle*. Paris : Alternatives, 2010, 192 p.
LEJOLIVET, Antoine ; SOUVIRON, Paul. *Encastrable*. Strasbourg : Encastrable, 2015, 40 p.
LE SAUX, Joëlle. *Transmission et mythologie dans le graffiti*. Brest : Éditions Peinture, 2015, 48 p.
LEÓN, María ; LUCE. *Correspondencia en el Patio de Luces.* Valence : LUCE, 2020, 112 p.
LES ENFANTS DISPARUS. *Les Enfants Disparus.* Paris : Croatan Edition, 2017, 88 p.
LES FORCES DU DÉSORDRE. *Le Temps suspendu.* Paris : Éditions Terrain vague, 2021, 84 p.
LES FRÈRES RIPOULAIN. *Main courante*. [Édition PDF]. Rennes : Éditions Carton-Pâte, 2008, 90 p. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/main-courante/ [consulté le 10 février 2021].
LES FRÈRES RIPOULAIN. *Folksotopy Vol. I*. [Édition PDF]. Strasbourg : Éditions Carton-Pâte, 2017, 32 p. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/folksotopy-vol-i/ [consulté le 10 février 2021].

LES FRÈRES RIPOULAIN. *Log Book*. Marseille. 27.07.15-27.08.15 Marseille : Straat galerie, 2015, 36 p.
LES FRÈRES RIPOULAIN. *Negatifx*. Strasbourg : Éditions Carton-pâte, 2016, 36 p.
LES FRÈRES RIPOULAIN. *D'astreinte*. Rennes : Les Ateliers de Rennes, Centre Hospitalier Guillaume Régnier, La Criée centre d'art contemporain, 2014, 24 p.
LES FRÈRES RIPOULAIN. *Creapolis*. Quimper : Art 4 Context, 2012, 30 p.
LES FRÈRES RIPOULAIN. *Ripoulainisation*. [Édition PDF]. Strasbourg : Éditions Carton-pâte, 2019, 52 p. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/ripoulainisation/ [consulté le 5 septembre 2020].
LEVÉ, Édouard ; TREMBLIN, Mathieu. *Œuvres urbaines*. [Édition PDF]. Montbéliard : Le 19 CRAC, 2018, 24 p. Disponible sur : http://www. editionscartonpate.com/re-oeuvres-urbaines/ [consulté le 16 juillet 2020].
LEWISOHN, Cedar. *Street Art : The Graffiti Revolution.* Londres : Abrams, 2008,160 p.
LÖFSTEDT, Nils-Petter ; VESTMAN, Erik. *The Pier*. Lisbonne : Pierre Von Kleist Editions, 2010, 72 p.
LOIQ. *Graffitips.* Strasbourg : Éditions Carton-pâte, 2017, 32 p.
LOKISS ; GZELEY, Nicolas ; LEMOINE, Stéphanie ; VASLIN, Julie. *Graffiti. 50 ans d'interactions urbaines*. Paris : Hazan, 2018, 336 p.
LUCE. Hasta donde llego. Madrid : Handshake, 2019, 20 p.

MAI, Markus (éd.) ; WICZAK, Thomas (éd.). *Writing The Memory Of The City: The Avantgarde Spirit of Berlin Graffiti Writing*. Årsta : Dokument Press, 2007, 232 p.
MALLAND, Julien ; BISCHOFF, Gautier. *Kapital, un an de graffiti à Paris*. Paris : Éditions Alternatives, 2000, 200 p.
MARDINOIR. *Mardinoir vs Aurélie Nemours*. Rennes : MARDINOIR, 2007, 8 p.
MARREY , Bernard. *Guide de l'art dans la rue au xxe siècle : Paris et sa banlieue*. Paris : Éditions ouvrières, 1974, 255 p
MARQUET, Azilis. *Plutôt vandal que vendu.* Rennes : Azilis MARQUET, 2018, 104 p.
MARTIN, Matthieu. *Cover Up*. Sainte Colombe : Rouge Inside, 2015, 80 p.
MANSHANDEN, Wladimir ; WITTENBERG, Vincent. *Sorry For Damage Done*. Breda : The Eriskay Connection, 2017, 352 p.
MAZÉ, Charles ; SUNIER, Coline. *Come Vanno Le Cose ?* Toulouse : Bat Éditions, 2015, 36 p.
MENSCH, Nicolas. « L'art transgressif du graffiti: pratiques et contrôle social ». Thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Gilles FERRÉOL, Université de Franche-Comté, 5 décembre 2013. Disponible sur : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01327029/ document [consulté le 4 avril 2020].
MILITON, Fabrice (dir.) ; GZELEY, Nicolas ; STAK, Olivier ; et al. Radikal hors-série. Automne 1998, no 1, « graffiti », 100 p.
MILON, Alain. L'Étranger dans la ville : Du rap au graff. Paris : P.U.F., 1999, 145 p.
MIR, Emmanuel (dir). *Petites résistances. Rebellion as art.* Berlin : Weltkunstzimmer, 2013, 130 p.

MONTIER, Cynthia ; TREMBLIN, Mathieu. *Signes & Passages*. Besançon : Les éditions Juste Ici, 2021, 32 p. Disponible sur : http://www. editionscartonpate.com/signes-et-passages/ [consulté le 1 juillet 2021].
MORSCH-KIHN, Laura (dir). *Le nouvel esprit du vandalisme*. Mai 2015, « Art et Justice » n°4, 32 p.
MÜLLER, Marco ; SOURVINOS, Nicolas. *Zero tolerance*. Baden : Kodoji Press, 2009, 80 p.

NAEGELI, Harald. *Mein Revoltieren, mein Sprayen*. Bern : Benteli Verlag, 1983, 300 p.
NOVY, Dumar, *What Do One Million Ja Tags Signify?*, Berlin : Possible Books, 2015, 96 p.

OMODEO, Christian. *Crossboarding: an Italian Paper History of Graffiti Writing & Street Art.* Paris : LO/A Edition & Paris : Le Grand Jeu, 2014, 188 p.
OUARDI, Samira ; LEMOINE, Stéphanie. *Artivisme: Art, action politique et résistance culturelle*. Paris : Alternatives, 2010, 192 p.

PARRY, Ben (dir.) ; TAHIR, Myriam (dir.) ; MEDLYN Sally (dir.). *Cultural Hijack. Rethinking Intervention*. Liverpool : Liverpool University Press, 2012, 319 p.
PELLAY, Guillaume (dir.) ; JULIEN, Mathieu (dir.) ; SAEIO, Paul. *SAEIO 2009-2014*. Brest : Éditions peinture, 2015, 344 p.
PHILLIPS, Susan A. *Wallbangin': Graffiti and Gangs in L.A*. Chicago : University of Chicago Press, 1999, 383 p.
Pick Up Production (éd.). *Les murs de l'Atlantique : Road trip – Graffiti de l'Ouest.* Paris : Éditions Alternatives, 2006, 196 p.
POCH, Arcadi ; POCH, Daniela. *Activism.* Darlington : Carpet Bombing Culture, 192 p.
PONOSOV, Igor (dir.) ; *et al. Have Good Manner Cut Down Banner*. MOSCOU : Igor PONOSOV, 2011, 44 p.
PONOSOV, Igor. *Russian Urban Art History and Conflicts*. Moscou : Igor Ponosov, 2018, 100 p.
POWERS, Stephen. *The Art of Getting over: Graffiti at the Millennium*. New York : St Martin's Press, 1999, 159 p.
PREITANO, Pietro (dir) ; STAK, Olivier (dir). *Nusign. Art-in-progress magazine*. Janvier –février–mars 2007, nº 1, 130 p.
PREITANO, Pietro (dir) ; STAK, Olivier (dir). *Nusign. Art-in-progress magazine*. Septembre 2007, nº 2, 134 p.
PREITANO, Pietro (dir) ; STAK, Olivier (dir). *Nusign. Art-in-progress magazine*. Juillet–octobre 2008, nº 3, 124 p.
PRESSAC, Laure (dir.) ; *et al. Sur les murs. Histoire(s) de graffitis*. Paris : Éditions du patrimoine, 2018, 192 p.

RENAULT, David ; TREMBLIN, Mathieu. *Penser sauvage.* [Édition PDF]. Rennes : Éditions Carton-Pâte, 2012, 90 p. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/penser-sauvage/ [consulté le 10 février 2021].
ROHANSZKY, Bence. *Delete Elite. Poetical tendencies in graffiti art*. Antwerp: Antwerp Academy Art Press, 2017, 100 p.
ROTH, Evan. *Betonblumen - Street Art Passage*. 1 octobre 2010 , nº 11, 19 p.
ROTH, Evan. *Available Online For Free*. Hong Kong : Ni9e Factory, 2009, 124 p.
RUSHMORE, RJ. *Viral Art: How the internet has shaped street art and graffiti*. [Édition PDF]. New York : Vandalog, 2013, 386 p. Disponible sur : http://viralart.vandalog.com/read [consulté le 01 février 2019].

SAEIO. *Do ut des*. Paris : SAEIO, 2015, 111 p.
SAYEEDA PROJECTS. *Traedmark: the art of spotting and fake. Vol. 1: Lifestyles. The footwear and apparel, appliances and accessories found while scouring the souks*. Stockholm : Orosdi-Back, 2011, 194 p.
SAYEEDA PROJECTS. *Traedmark: the art of spotting and fake. Vol. 2: Imposter perfumes. The flagrantly fake fragrances on display in the boutiques*. Stockholm : Orosdi-Back, 2011, 194 p.
SCHACTER, Rafael. *The World Atlas of Street Art and Graffiti*. Sydney : NewSouth, 2013, 400 p.
SCHACTER, Rafael. *Ornament and Order. Graffiti, Street Art and the Parergon*. Londres : Ashgate, Londres, 2014, 312 p.
SCHMIDT, Thomas (dir.). *Une Nuit*. Bagnolet : éditions Kitchen93, 2007, 233 p.
SCHOCH, Raymond. *Alsace Graffiti*. Strasbourg : Shoot & Print, 2016, 243 p.
SCHWARTZMAN, Allan. *Street Art.* New York : Bantam Doubleday Dell Publishing Group, 1985, 110 p.
SEILER, Jordan. *Collisions, zine*. New York : 400, 2017, 52 p.
SEILER, Jordan (dir.) ; *et al. Public Access*. New York : Public Access, 2015, 58 p.
SEND, Ethel (dir.) ; MCCORMICK, Carlo ; SCHILLER, Marc & Sara ; WOOSTER COLLECTIVE ; *et al. Trespass: A History of Uncommissioned Urban Art*. China : Taschen, 2010, 320 p.
SMITS, Helmut. *123 ideas.* Eindhoven : Onomatopee, 2008, 248 p.
SMITS, Helmut. *Ideas and Thoughts.* Eindhoven : Onomatopee, 2013, 248 p.
SOMMER, Robert. *Street Art*. New York : Links, 1975, 66 p.
SPURLOSER, Joachim ; WARTENBERG, Stefan. *Calyba. Gedichte*. Berlin : Graffitimuseum ; Possible Books, 2015, 128 p.
ŠRÁMEK, Jan ; KOŘÍNKOVÁ, Jana. *Special Circumstances in public space. An Illustrated Guide to Demolished, Removed and Relocated Art in Public Space from the Period of Communism*. Prague : PageFive, FaVU VUT & PAF, 2016, 80 p.
STAVROV, Konstantin (éd.) ; KUZNETSOV, Oleg (éd.). *Buffvantgarde.* Saint-Pétersbourg : Invalid Books, Institute for the Study of Street Art ; InLoco Foundation, 2018, 352 p.

TAPS & MOSES. *International Topsprayer: Moses & Taps*. Großostheim : Publikat, 2014, 288 p.
TEMPORARY SERVICES (dir.) ; *et al*. *Public Phenomena*. Chicago : Half Letter Press LLC, 2008, 148 p.
TEZAM, Jack. *Opération Tonnerre de l'est*. Paris : Croatan Edition, 2016, 44 p.
THE WA. *Itinéraire Conseillé*. Marseille : Les éditions du Tingre & l'Atelier NI, 2012, 10 p.
THEMANS, Minke. *Bergweg. New Notational Systems for Urban Situations*. Rotterdam : 010 Publishers, 2000, 214 p.
TREMBLIN, Mathieu (dir) ; collectif. *Porte-parole*. Rennes : Phakt – centre culturel Colombier ; Rennes : Lendroit éditions ; Årsta : Dokument Press, 2013, 24 p.
TREMBLIN, Mathieu. *Inscripcions*. Strasbourg : Éditions Carton-pâte, 2018, 24 p.
TREMBLIN, Mathieu. *Matching with Graffiti and Street Art*. Strasbourg : Éditions Carton-pâte, 2017, 36 p.
TREMBLIN, Mathieu. *Tag Clouds Parable*. [Édition PDF]. Strasbourg : Éditions Carton-pâte, 2019, 24 p. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/tag-clouds-parable/ [consulté le 10 février 2021].
TREMBLIN, Mathieu. *Torigné est un quartier où les rues portent des noms des pays de l'Est de l'Europe*. Rennes : l'Âge de la tortue, 2009, 48 p.
TREMBLIN, Mathieu. *Document non contractuel*. Rennes : Éditions Incertain Sens, 2009, 20 p.
TREMBLIN, Mathieu. *Cad Block Exchange Network*, collection Jet Lag, n° 17, Rennes : Lendroit, 2013, 24 p.

VASLIN, Julie. « Esthétique propre : la mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017 ». Thèse de doctorat en sciences politiques sous la direction de Gilles POLLET, 25 septembre 2017, Université de Lyon 2, 661 p.
VASLIN, Julie. *Gouverner les graffitis: Esthétique propre à Paris et à Berlin*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 2021, 117 p.
VASLIN, Julie. « Esthétique propre : la mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017 ». Thèse de doctorat en sciences politiques sous la direction de Gilles POLLET, 25 septembre 2017, Université de Lyon 2, 661 p. Voir : http://theses.fr/2017LYSE2096 [consulté le 5 janvier 2019].
VILLIÈRE, Marianne (dir.) ; *et al. Les Essentiels*. Dudelange : Centre d'art Dominique Lang, 2020, 28 p.
VON TASSEL, Woody. *Opération zone insulaire*. Paris : Croatan Edition 2016, 44 p.
VULBEAU, Alain. *Légendes des tags*. Paris : Sens & Tonka, 2002, 125 p.

WALESIAK, Jacek ; SCIECHOWSKI, Mateusz. *Graffiti Reading*. Wroclaw : Black letters, 2012, 44 p.

YANG, Chorong. « Étude des discours historiographiques et de la critique esthétique d'une forme sociale de modernité visuelle ». Thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Laurent BARIDON, Université de Grenoble, 18 décembre 2014, 540 p.

Sitographie des artistes urbains

.WAV, WE ARE VISUAL (EINSIEDEL, Marc ; JUNG, Felix). *.WAV, We Are Visual.* [En ligne]. Depuis 2013 [consulté le 10 mars 2020]. Disponible sur : http://w3arevisual.wordpress.com.
!MEDIENGRUPPE BITNIK (WEISSKOPF, Carmen ; SMOLJO, Domagoj). *!Mediengruppe Bitnik*. [En ligne]. Depuis 2013 [consulté le 27 mars 2021]. Disponible sur : http://wwwwwwwwwwwwwwwwwwwww.bitnik.org/.

ABARCA, Javier. *Javier Abarca*. [En ligne]. Depuis 2007 [consulté le 15 juin 2021]. Disponible sur : http://www.javierabarca.es.
AÉROSOL ; Jef. *Jef Aerosol*. [En ligne]. Depuis 2009 [consulté le 5 avril 2020]. Disponible sur : http://www.jefaerosol.com.
AKAY ; DOWNEY, Brad ; KLISTERPETE ; MADE ; MR OLABO ; RAE. *We Got Toxoplasma*. [En ligne]. Depuis 2016 [consulté le 01 février 2019]. Disponible sur : http://wegottoxoplasma.org.
AKIM. *@akimakimberlin*. [Instagram]. Depuis 2017 [consulté le 12 août 2020]. Disponible sur : http://www.instagram.com/akimakimberlin/.
AILCANE, Eric. *Eric Ailcane*. [En ligne]. Depuis 2006 [consulté 1 avril 2021]. Disponible sur : http://www.ericailcane.org
ANDRÉ. *Mr André*. [En ligne]. Depuis 2011 [consulté le 5 avril 2020]. Disponible sur : http://www.mrandre.com.
AHOND, Céline. *Céline Ahond*. [En ligne]. Depuis 2011 [consulté le 22 juillet 2020]. Disponible sur : http://celineahond.com.

BANSKY. *Banksy*. [En ligne]. Depuis 2000 [consulté le 3 mars 2021]. Disponible sur : http://www.banksy.co.uk/.
BARTHOLL, Aram. *Aram Bartholl*. [En ligne]. Depuis 2013 [consulté le 12 mai 2021]. Disponible sur : http://arambartholl.com/.
BERTHIER, Julien. *Julien Berthier*. [En ligne]. Depuis 2009 [consulté le 3 juillet 2020]. Disponible sur : http://julienberthier.org/ .
BLEK LE RAT. *Blek le Rat Original*. [En ligne]. Depuis 2017 [consulté le 3 août 2020]. Disponible sur : http://blekleratoriginal.com/.
BLU. *Blu Blu*. [En ligne]. Depuis 2005 [consulté 1 avril 2021]. Disponible sur : http://blublu.org.
BRATZKE, Thoma. *@zasd_zast*. [Instagram]. Depuis 2018 [consulté le 27 mars 2021]. Disponible sur : http://www.instagram.com/zasd_zast/.
BUTKEREIT, Markus. *Markus Butkereit*. [En ligne]. Depuis 2012 [consulté le 27 mars 2021]. Disponible sur : http://www.markusbutkereit.de/.

C215. *C215*. [En ligne]. Depuis 2013 [consulté le 5 avril 2020]. Disponible sur : http://www.c215.fr/.

COST, Adam. *@cost*. [Instagram]. Depuis 2012 [consulté le 15 juin 2020]. Disponible sur : http://www.instagram.com/cost/.
CAP. *Crew Against People*. [En ligne]. Depuis 2009 [consulté le 24 août 2020]. Disponible sur : http://crewagainstpeople.org/.
CIRIO, Paolo. *Paolo Cirio*. [En ligne]. Depuis 2006 [consulté le 12 mai 2021]. Disponible sur : http://paolocirio.net/.

DE BROIN, Michel. *Michel De Broin*. [En ligne]. Depuis 2006 [consulté le 27 mars 2021]. Disponible sur : http://micheldebroin.org/.
DE HOOP, Harmen. *Harmen De Hoop*. [En ligne]. Depuis 2006 [consulté le 27 mars 2021]. Disponible sur : http://harmendehoop.com/.
DEM666. *@demdemonio*. [Instagram]. Depuis 2016 [consulté 1 avril 2021]. Disponible sur : http://www.instagram.com/demdemonio/.
DOWNEY, Brad. *Brad Downey*. [En ligne]. Depuis 2004 [consulté le 01 février 2019]. Disponible sur : http://www.braddowney.com/.

EKTA. *Ekta*. [En ligne]. Depuis 2010 [consulté le 12 juin 2020]. Disponible sur : http://www.ekta.nu.
ENGLISH, Ron. *Popaganda*. [En ligne]. Depuis 2010 [consulté le 5 avril 2020]. Disponible sur : http://www.popaganda.com/
EPOS 257. *Epos 257*. [En ligne]. Depuis 2006 [consulté 22 juillet 2022]. Disponible sur : http://epos257.com/.
ESCIF. *Street Against*. [En ligne]. Depuis 2010 [consulté le 13 juin 2021]. Disponible sur : http://www.streetagainst.com/.
EVANS, Helen ; HANSEN Heiko. *Hehe*. [En ligne]. Depuis 2001 [consulté le 27 mars 2021]. Disponible sur : www.hehe.org.

F.A.T LAB. *Free Art and Technology Lab*. [En ligne]. Depuis 2007 [consulté le 15 juin 2020]. Disponible sur : http://fffff.at/.
FAILE. *Faile*. [En ligne]. Depuis 2002 [consulté le 5 avril 2020]. Disponible sur : http://www.faile.net/.
FAIREY, Shepard. *Obey Giant*. [En ligne]. Depuis 2002 [consulté le 5 avril 2020]. Disponible sur : http://obeygiant.com/.
FARGETTON, Julien. *Julien Fargetton*. [En ligne]. Depuis 2002 [consulté le 5 avril 2020]. Disponible sur : http://julienfargetton.com.
FEKNER, John. *John Fekner*. [En ligne]. Depuis 2004 [consulté le 3 juillet 2020]. Disponible sur : http://johnfekner.com/.
FINO, Jérôme. *Azertyuiopqsdfghjklmwxcvbn*. [En ligne]. Depuis 2010 [consulté le 27 mars 2021]. Disponible sur : http://www.azertyuiopqsdfghjklmwxcvbn.org/.
FRED LE CHEVALIER. *Fred Le Chevalier*. [En ligne]. Depuis 2010 [consulté le 05 avril 2020]. Disponible sur : http://fredlechevalier.blogspot.com.

GAULON, Benjamin. *Recyclism*. [En ligne]. Depuis 2007 [consulté le 12 avril 2021]. Disponible sur : http://www.recyclism.com.
GRAFFITI RESEARCH LAB. *Graffiti Research Lab*. [En ligne]. Depuis 2006 [consulté le 12 juin 2020]. Disponible sur : http://www.graffitiresearchlab.com.
GRUPPO TÖKMAG. *Tökmag*. [En ligne]. Depuis 2009 [consulté le 27 mars 2021]. Disponible sur : http://tokmag.org/.

HALLER, Dorothée. *Dorothée Haller*. [En ligne]. Depuis 2016 [consulté le 27 mars 2021]. Disponible sur : http://dorotheehaller.tumblr.com/
HART, Sean. *Sean Hart*. [En ligne]. Depuis 2016 [consulté le 27 mars 2021]. Disponible sur : http://www.seanhart.org/.
HOFFMANN, Antoine. *Pas ton pote*. [En ligne]. Depuis 2021 [consulté le 27 mars 2021]. Disponible sur : http://pastonpote.fr/.

ICY & SOT. *Icy and Sot*. [En ligne]. Depuis 2011 [consulté le 12 mai 2021]. Disponible sur : http://icyandsot.com/.
IPIN, Germain. *Alias Ipin*. [En ligne]. Depuis 2017 [consulté le 12 juin 2020]. Disponible sur : http://cargocollective.com/aliasipin/.

JONGELEEN, Jeroen. *Jeroen Jongeleen*. [En ligne]. Depuis 2017 [consulté le 15 juin 2020]. Disponible sur : http://www.jeroenjongeleen.nl/.
JONONE. *Jonone*. [En ligne]. Depuis 2017 [consulté le 5 avril 2020]. Disponible sur : http://jonone.com/.
JR. *JR Art*. [En ligne]. Depuis 2012 [consulté le 5 avril 2020]. Disponible sur : http://www.jr-art.net/fr.

KOLENČÍKOVÁ, Deana. *Deana Kolenčíková*. [En ligne]. Depuis 2017 [consulté le 22 juillet 2020]. Disponible sur : http://deanakolencikova.com/.
KOSTA-THÉFAINE, Olivier. *Olivier Kosta–Théfaine*. [En ligne]. Depuis 2008 [consulté le 20 juillet 2020].Disponible sur : http://olivierkostathefaine.com/.
KURMAZ, Sasha. *Sasha Kurmaz*. [En ligne]. Depuis 2012 [consulté le 11 mars 2021]. Disponible sur : http://www.sashakurmaz.com/.

LAADING, Benjamin. *Benjamin Laading*. [En ligne]. Depuis 2008 [consulté le 10 avril 2021]. Disponible sur : http://benjamin.laading.net/
LACOTTE, Laurent. *Laurent Lacotte*. [En ligne]. Depuis 2008 [consulté le 20 mars 2021]. Disponible sur : http://laurentlacotte.com/.

LEINKAUF, Mischa. *@mischaleinkauf*. [Instagram]. Depuis 2017 [consulté le 12 juin 2020]. Disponible sur : http://www.instagram.com/mischaleinkauf/.
LEON REID IV. *Leon the 4th*. [En ligne]. Depuis 2006 [consulté le 01 février 2019]. Disponible sur : http://www.leonthe4th.com.

LUSH. *@lushsux*. [Instagram]. Depuis 2013 [consulté le 12 mai 2021]. Disponible sur : http://www.instagram.com/lushsux/.

MARDI NOIR (*alias* PRIOUL ; Arzhel). *Mardinoir*. [En ligne]. Depuis 2011 [consulté le 22 juillet 2020]. Disponible sur : http://mardinoir.blogspot.com/.
MARTIN, Matthieu. *Matthieu Martin*. [En ligne]. Depuis 2011 [consulté le 22 juillet 2020]. Disponible sur : http://matthieumartin.fr/.
MESNAGER, Jérôme. *Jérôme Mesnager*. [En ligne]. Depuis 2014 [consulté le 5 avril 2020]. Disponible sur : http://jeromemesnager.com/.
MISS.TIC. *Miss.Tic in Paris*. [En ligne]. Depuis 2005 [consulté le 5 avril 2020]. Disponible sur : http://missticinparis.com/.
MOBSTR ; [En ligne]. Depuis 2011 [consulté le 04 juin 2020]. Disponible sur : http://www.mobstr.org.
MOST, Misha. *Misha Most*. [En ligne]. Depuis 2016 [consulté le 4 juin 2020]. Disponible sur : http://www.mishamost.com/.

NOIR, Thierry. *Thierry Noir*. [En ligne]. Depuis 2018 [consulté le 5 avril 2020]. Disponible sur : http://thierrynoir.com.
NELIO. *Nelio*. [En ligne]. Depuis 2006 [consulté le 12 juin 2020]. Disponible sur : http://www.nelio.fr.

OBÊTRE. Obêtre. [En ligne]. Depuis 2008 [consulté le 12 juin 2020]. Disponible sur : http://obetre.net/.
OX. *Poster Time*. [En ligne]. Depuis le 22 mai 2009 [consulté le 01 avril 2019]. Disponible sur : http://postertime.blogspot.com.

POCH, Patrice. *Patrice Poch*. [En ligne]. Depuis 2011 [consulté le 5 avril 2020]. Disponible sur : http://www.patrice-poch.com/.
POSONOV, Igor ; [En ligne]. Depuis 2014 [consulté le 12 juin 2020]. Disponible sur : http://igor-ponosov.ru/eng/
POWERS, Steve (*alias* ESPO). *First and Fifteenth*. [En ligne]. Depuis 2006 [consulté le 4 juin 2020]. Disponible sur : http://firstandfifteenth.net/.

RIZOT. *@risotope_*. [Instagram]. Depuis 2017 [consulté le 3 juillet 2020]. Disponible sur : http://www.instagram.com/risotope_/.
ROTH, Evan. *Evan Roth*. [En ligne]. Depuis 2017 [consulté le 27 mars 2021]. Disponible sur : http://www.evan-roth.com.
ROUIAÏ, Ishem. *@ishem8*. [Instagram]. Depuis 2017 [consulté le 27 mars 2021]. Disponible sur : http://www.instagram.com/ishem8/.

THE LONDON POLICE. *The London Police*. [En ligne]. Depuis 2009 [consulté le 5 avril mars 2020]. Disponible sur : http://www.thelondonpolice.com/.

THE MIHA ARTNAK. *The Miha Artnak*. [En ligne]. Depuis 2005 [consulté le 27 mars 2020]. Disponible sur : http://themihaartnak.com/.
THE WA. *The Wabsite*. [En ligne]. Depuis 2018 [consulté le 05 mars 2021]. Disponible sur : http://www.the-wabsite.com.
TURNER, Vladimír. *Sgnlr*. [En ligne]. Depuis 2009 [consulté le 22 juillet 2020]. Disponible sur : http://sgnlr.com/.

SAEIO, Paul. *Saeio*. [En ligne]. Depuis 2016 [consulté le 04 juin 2020]. Disponible sur : http://saeio.paris/.
SIRIZZOTTI, Antoine (dir.). *Plus de couleurs*. [En ligne]. Depuis 2014 [consulté le 1 juillet 2020]. Disponible sur : http://plusdecouleurs.com.
VANORLÉ, Philémon ; *et al. Société Volatile*. [En ligne]. Depuis 2010 [consulté le 27 mars 2021]. Disponible sur : http://www.societevolatile.eu/.
SPY. *Spy Urban Art*. [En ligne]. Depuis 2013 [consulté le 12 mai 2021]. Disponible sur : http://spy-urbanart.com.
SWOON. *Swoon Studio*. [En ligne]. Depuis 2013 [consulté le 12 mai 2021]. Disponible sur : http://swoonstudio.org/.

VELI & AMOS. *This is not a Commercial*. [En ligne]. Depuis 2020 [consulté le 20 août 2020]. Disponible sur : http://www.thisisnotacommercial.com.
VOLODIMER. *Volodimer*. [En ligne]. Depuis 2020 [consulté le 04 juin 2020]. Disponible sur : http://volodimer.tumblr.com/

WERMKE, Matthias. *Matthias Wermke*. [En ligne]. Depuis 2018 [consulté le 12 juin 2020]. Disponible sur : http://matthiaswermke.com/
WERMKE, Matthias ; LEINKAUF, Mischa. *Wermke / Leinkauf*. [En ligne]. Depuis 2014 [consulté le 12 juin 2020]. Disponible sur : http://www.wermke-leinkauf.com/.
WXYZ. *@wxyz1paris* [Instagram]. Depuis 2018 [consulté le 15 juin 2020]. Disponible sur : http://www.instagram.com/wxyz1paris/.

ZEVS (*alias* SCHWARTZ, Aguirre). *@z__e__v__s*. [Instagram]. Depuis 2016 [consulté le 11 mars 2021]. Disponible sur : http://www.instagram.com/z__e__v__s/
ZTOHOVEN. *Ztohoven*. [En ligne]. Depuis 2003 [consulté le 3 mars 2021]. Disponible sur : http://www.ztohoven.cz.

Écrits d'artistes, ouvrages littéraires & essais

BAILLY, Jean-Christophe. *La Phrase urbaine*. Paris : Le Seuil, 2013, 288 p.
BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957, 256 p.
BRECHT, Bertolt. *Manuel pour habitants des villes*. Paris : L'Arche, 2007, 180 p.

CALVINO, Italo. *Les villes invisibles*. Paris : Folio, 2013, 208 p.
CARERI, Francesco. *Walkscapes : La marche comme pratique esthétique*. Paris : Jacqueline Chambon ; Arles : Actes Sud, 2013, 208 p.
CHTCHEGLOV, Ivan. *Écrits retrouvés*. Paris : Éditions Allia, 2006, 104 p.
COLARD, Jean-Max. *L'Exposition de mes rêves.* Genève : Mamco, 2013, 112 p.

DELILLO, Don. *Bruit de fond*. Arles : Actes Sud, 2011, 470 p.
DOUROUX, Xavier ; HERS, François. *L'art sans le capitalisme*. Dijon : Les Presses du réel, 2012, 120 p.
DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du Signe*. Paris : Flammarion, 1975, 313 p.
DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Paris : Flammarion, 1999, 160 p.

ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris : Seuil, 1965, 314 p.

FILLIOU, Robert. *Enseigner et apprendre, arts vivants* . Paris : Lebeer Hossmann, 1998, 261 p.

GOLDSMITH, Kenneth (dir.) ; *et al. 1000 Infrathins*. Philadelphie : Center for Programs in Contemporary Writing, University of Pennsylvania, 2018, 126 p.
GOLDSMITH, Kenneth. *Against Translation*. Paris : Jean Boîte éditions, 2016, 32 p.
GOLDSMITH, Kenneth. *Theory*. Paris : Jean Boîte éditions, 2015, 500 p.

HERS, François. *Le protocole*. Dijon : Les Presses du réel, 2002, 256 p.

JOUANNAIS, Jean-Yves. *Artistes sans œuvres*. Paris : Hazan, 1998, 128 p.
JORN, Asger. *Pour la forme. Ébauche d'une méthodologie des arts*. Paris : Éditions Allia, 2001, 288 p.

LABORIT, Henri. *Éloge de la fuite.* Paris : Folio, 1985, 192 p.
LEVÉ, Édouard. *Œuvres*. Paris : P.O.L, 2002, 208 p.

NEWMAN, Hayley. *Common*. Ventnor : Copy Press Ltd, 2013, 93 p.

SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris : Payot, 2004, 625 p.
SERRES, Michel. *Le Mal propre : Polluer pour s'approprier ?*. Paris : Éditions le Pommier, 91 p.

PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée, 1974, 185 p.
PEREC, Georges. *Infra-ordinaire*. Paris : Seuil, 1989, 128 p.
PEREC, Georges. *Penser / Classer*. Paris : Seuil, 2003, 192 p.

SINCLAIR, Iain. *Londres 2012 et autres dérives*. Paris : Manuella Éditions, 2011, 92 p.

VASSET, Philippe. *Carte muette*. Paris : Fayard, 2004, 126 p.
VASSET, Philippe. *Bandes alternées*. Paris : Fayard, 2005, 99 p.
VASSET, Philippe. *Un Livre Blanc : Récit avec cartes*. Paris : Fayard, 2007, 144 p.

Articles & sitographie

ABARCA, Javier. « Teaching urban intervention, learning to see the city anew ». In : *Urbanario*. [En ligne]. 7 mai 2011 [consulté le 2 juin 2020]. Disponible sur : https:// urbanario.es/en/articulo/teaching-urban-intervention-learning-to-see-the-city-anew/.
AGNOUX, Alban. « Procès Azyle : on était à l'audience du légendaire graffeur du métro parisien ». *Le Nouvel Obs*. [En ligne]. 5 mars 2016 [consulté le 28 mai 2020]. Disponible sur : http://o. nouvelobs.com/art-design/20160305.OBS5883/proces-azyle-on-etait-a-l-audience-du-legendaire- graffeur-du-metro-parisien.html#.
AR, Manisha. « The Relevance Of Meme Accounts In An Increasingly Virtual Art World » In : *Design Patak*i. [En ligne]. 8 mars 2021 [consulté le 16 mars 2021]. Disponible sur : https://www. designpataki.com/the-relevance-of-meme-accounts-in-an-increasingly-virtual-art-world/.
ARDENNE, Paul. « Nous vivons à l'ère de l'industrie culturelle, qui vise l'opinion de masse consensuelle ». In : *Libération*. [En ligne].14 septembre 2016 [consulté le 26 juin 2020]. Disponible sur : http://www.liberation.fr/evenements-libe/2016/09/14/ nous-vivons-a-l-ere-de-l-industrie- culturelle-qui-vise-l-opinion-de-masse-consensuelle_1494718.
ARNSTEIN, Sherry R. « A Ladder of Citizen Participation ». *JAIP*. Juillet 1969, Vol. 35, n° 4, p. 216–224.

BACQUÉ, Marie-Hélène ; GAUTHIER, Mario. « PARTICIPATION, URBANISME ET ÉTUDES URBAINES Quatre décennies de débats et d'expériences depuis "A ladder of citizen participation" de S. R. Arnstein ». *Participations*. 2011/1, n° 1, p. 36–66.
BACQUÉ, Marie-Hélène ; MECHMACHE, Mohamed. *Pour une réforme radicale de la politique de la ville. Citoyenneté et pouvoir d'agir dans les quartiers populaires*. Rapport au Ministre délégué chargé de la Ville, 2013, 97 p.
BANKSY. *Pest Control Office Limited*. [En ligne]. Depuis 2002 [consulté le 20 juin 2020]. Disponible sur : https:// pestcontroloffice.com/.
BARTHES, Roland. « Sémiologie et urbanisme », In : BARTHES, Roland. *Œuvres complètes, t. II (1966-1973)*. Paris : Seuil.
BEAUVALLET, JD. « Robin des villes – sur BANKSY ». *AOC*. [En ligne]. 11 mars 2020 [consulté le 12 août 2020]. Disponible sur : http://aoc.media/critique/2020/08/10/robin-des-villes-sur-banksy-2/.
BENGTSEN, Peter. « Stealing from public. The value of street art taken from the streets ». In : ROSS, Jeffrey Ian (éd.). *Handbook of Graffiti and Street Art*. Londres : Routledge, 2016, p. 416–428.
BLOCH, Anny. « Tags, graffs et fresques murales : revendications identitaires, expressions communautaires ? (San Francisco Strasbourg) ». In : *Agora débats/ jeunesses*. 2002 , vol. 29, « Des pratiques artistiques des jeunes », p. 66–77.
BRIDLE, James. « The New Aesthetic ». In : *James Bridle*. [En ligne]. 2011 [consulté le 15 avril 2021]. Disponible sur : http://jamesbridle.com/works/the-new-aesthetic.

BROGOWSKI, Leszek. « Le protocole pour changer l'art : une collection de Mathieu Tremblin » In : BROGOWSKI, Leszek (dir.) ; NOURY, Aurélie (dir.) ; TREMBLIN, Mathieu. *Sans niveau ni mètre*. 2012, nº 26, « Paper Tigers Collection », p. 4. Téléchargeable sur : https://sites-recherche. univ-rennes2.fr/cabinet-livre-artiste/ incertain-sens/CLA/PDF/journal_26.pdf [consulté le 15 mars 2018].
BUFFENSTEIN, Alyssa. « Dash Snow's Family Sues McDonald's for Copyright Infringement ». *Artnet* [En ligne]. 5 octobre 2016 [consulté le 28 mai 2020]. Disponible sur : https://news.artnet.com/art-world/ dash-snows-family-sues-mcdonalds-copyright-infringement-68590.

CARERI, Francesco. « Glossaire Stopscapes ». *Additional Document*, « Extra-Muros » [En ligne]. Juillet 2014, nº 2 [consulté le 26 septembre 2018]. Disponible sur : http:// additionaldocument.org/2/.
CLIQUET, Étienne. « La Démo ». Ordigami. [En ligne]. Décembre 2010 [consulté le 1 septembre 2018]. Disponible sur : http://www.ordigami.net/files/demo/.
CHANTEUX, Béryl. « Tags, pochoirs, affichettes... Marquage territorial et marginalité créative ». In : Travaux de l'Institut de Géographie de Reims. 1995, vol. 23, p. 7–22.
CHATONSKY, Gregory. « Dilution ». In : Blog de recherche Flux. [En ligne]. 26 mars 2015 [consulté le 10 mars 2018]. Disponible sur : http://chatonsky.net/flux/?p=4792.
COZZOLINO, Francesca. « L'histoire complexe du muralisme en Sardaigne ». In : Nuevo Mundo Mundos Nuevos. [En ligne]. 30 janvier 2014 [consulté 1 avril 2021], « Images, mémoires et sons ». Disponible sur : https://journals.openedition.org/ nuevomundo/66333.

DECKMYN, Chantal. « La ville en état de crise sanitaire ». A*OC media –Analyse Opinion Critique*. [En ligne]. 26 février 2021 [consulté le 5 mars 2021]. Disponible sur : http:// aoc.media/ analyse/2021/02/25/la-ville-en-etat-de-crise-sanitaire/.
DI STEFANO, Luigi ; TOMBARI, Federico ; LANZA, Alessandro ; MATTOCCIA, Stefano ; MONTI, Stefano. « Graffiti Detection Using Two Views ». [Fichier PDF]. Octobre 2008, « The Eighth International Workshop on Visual Surveillance - VS2008 ». Disponible sur : https://hal.inria.fr/ inria-00325654 [consulté le 2 juin 2020].
DOBRATZ, Betty A ; WALDNER, Lisa K. « Graffiti as a Form of Contentious Political Participation ». In : *Sociology Compass*. [En ligne]. Mai 2013 [consulté le 20 mars 2020]. Disponible sur : http://scinapse.io/papers/1929554424.
DONZELOT, Jacques ; EPSTEIN, Renaud. « Démocratie et participation : l'exemple de la rénovation urbaine ». *Esprit*. Juillet 2006, p. 5–34
DUBOIS, Vincent. « Tags, musée et légitimation culturelle. Y-a-t-il un art contemporain ?», *Raison présente*, n°107, 3e trimestre 1993, p. 135–144
DUPEYRAT, Jérôme. « L'édition comme pratique d'exposition alternative ». In : Valérie KOBI, Valérie (dir.) ; SCHMUTZ, Thomas (dir.) ; *et al. Les Lieux d'exposition et leurs publics*. *Ausstellungsorte und ihr Publikum*. Berne : Peter Lang, 2013, p.163-186.

ERTZSCHEID, Olivier. « La fin du like ? ». *Affordance*. [En ligne]. 21 novembre 2019 [consulté le 2 février 2020]. Disponible sur : http://www.affordance.info/mon_ weblog/2019/11/la-fin-du-like-.html ;
ERTZSCHEID, Olivier. « De Facebook à Datebook. Fragments d'un réseau social amoureux ». *Affordance*. [En ligne]. 4 mai 2018 [consulté le 2 février 2020]. Disponible sur : http://affordance.typepad.com/mon_weblog/2018/05/de-facebook-a-fuckbook. html.

FAIREY, Shepard. « Propaganda/Manifesto ». Obey GIANT. [En ligne]. 2020 [consulté le 18 août 2020]. Disponible sur : http://obeygiant.com/propaganda/manifesto/
FERRELL, Jeff. « Urban Graffiti: Crime, Control, and Resistance ». In : *Youth & Society*. Septembre 1995, vol. 27(1), p. 73–92. ; WILSON, James Q. ; KELLING, George L. « Broken Windows. The police and neighborhood safety ». In : *The Atlantic Monthly*. Mars 1982, p. 395–407. Disponible sur : http:// www.theatlantic.com/magazine/ archive/1982/03/broken-windows/304465/ [consulté le 4 avril 2020].
FEUER, Alan. « Graffiti Artists Awarded $6.7 Million for Destroyed 5Pointz Murals ». The New York Times. [En ligne]. 12 février 2018 [consulté le 28 mai 2020]. Disponible sur : http://www. nytimes.com/2018/02/12/nyregion/5pointz-graffiti-judgment.html.
FIXOT, Anne-Marie. « Le convivialisme et la ville vers une convivance urbaine ». In : HUMBERT, Marc (dir.). *Reconstruction de la société. Analyses convivialistes*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 159–166.
FRISHBERG , Hannah. « REVS' Underground Autobiography ». *Urban Omnibus*. [En ligne]. 2 juillet 2014 [consulté le 15 juin 2020]. Disponible sur : http://urbanomnibus. net/2014/07/revs-underground-autobiography/.

GARRO, Thierry. « Liberté égalité flashball : les gilets jaunes détournent le fameux tableau d'Emmanuel MACRON ». *La Provence*. [En ligne]. 19 janvier 2019 [consulté le 15 août 2020]. Disponible sur : http://www.laprovence.com/actu/en-direct/5330862/ liberte-egalite-flashball-les- gilets-jaunes-detournent-le-fameux-tableau-demmanuel-macron.html.
GHAZAL, Mohammed ; VÁZQUEZ, Carlos ; AMER, Aishy. « Real-time vandalism detection by monitoring object activities ». *Multimedia Tools and Applications - MTA*. 1 juin 2012, vol. 58. Disponible sur : https://www.researchgate.net/ publication/225500670_Real-time_vandalism_ detection_by_monitoring_object_ activities [consulté le 2 juin 2020].
GOLDSMITH, Kenneth. *UbuWeb. All avant-garde. All the time*. [En ligne]. Depuis 1996 [consulté le 01 février 2019]. Disponible sur : http://www.ubuweb.com.
GOUAILLIER, Valérie (CRIM) ; FLEURANT, Aude-Emmanuelle (Technopôle Défense et Sécurité). « La vidéosurveillance intelligente : promesses et défis. Rapport de veille technologique et commerciale ». [Fichier PDF]. Montréal : CRIM, mars 2009. Disponible sur : https://www.crim.ca/Publications/2009/ documents/plein_texte/VIS_ GouVal_09-03.pdf [consulté le 2 juin 2020].

GUATTARI, Félix. « Vers une ère post-média ». *Chimères*. N°28, printemps-été 1996.
GUERINI, Christian. « L'"artification" du street art ». In : « Le street art a-t-il toujours / n'a-t-il jamais existé ? ». Cahiers de Narratologie [En ligne]. 28 juillet 2016 [consulté le 19 juin 2020], nº 30. Disponible sur : http://journals.openedition.org/narratologie/7492.
GUNTHERT, André. « Qu'est-ce que la prosécogénie? ». L'Atelier des icônes. Carnet de recherches d'André Gunthert (archive). [En ligne]. 17 mars 2012 [consulté le 6 août 2020]. Disponible sur : http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2337.
GRAFFITI RESEARCH LAB. In : « This is NOT the Work of the GRL ». Graffiti Research Lab. [En ligne]. 31 janvier 2007 [consulté le 12 juin 2020]. Disponible sur : http://www.graffitiresearchlab.com/blog/this-is-not-the-work-of-the-grl/.

HENKE, Lutz. « Why we painted over Berlin's most famous graffiti ». The Guardian. [En ligne]. 19 décembre 2014 [consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : http://www.theguardian.com/ commentisfree/2014/dec/19/why-we-painted-over-berlin-graffiti-kreuzberg-murals.
HINTON, James ; KOHL, Herbert. *Golden Boy As Anthony Cool. Photo Essay on Naming and Graffiti*. New York: Dial Press, 1972, 177 p.

JAHJAH, Marc. « De Facebook aux interactions orales : des "unités d'empiétement" à questionner ». *Marc JAHJAH – Numérique, recherche et autres écrits*. [En ligne]. 26 mars 2019 [consulté le 26 mars 2019]. Disponible sur : http://www.marcjahjah.net/3014-de-facebook-aux-interactions-orales-des-unites-dempietement-mediatiques.
JOU, Florence (dir.) ; RIVET, Jacques (dir.) ; VIALE, Marie-Laure (dir.) ; *et al.* *Je peux le faire*. [En ligne]. Depuis 2016 [consulté le 15 mars 2018]. Disponible sur : https://www.lieuxpublics.org.

KING, Alex. « ICY and SOT: The exile of Iran's radical street artists ». Huck. [En ligne]. 2 octobre 2016 [consulté le 4 août 2020]. Disponible sur : https://www.huckmag.com/art-and-culture/art-2/icy-sot-exile-irans-radical-street-artists/.

LANDSBAUM, Claire. « BANKSY's Gaza Kitten Is Shaming Your Internet Habits ». *Vulture*. [En ligne]. 26 février 2015 [consulté le 12 août 2020]. Disponible sur : https://www.vulture.com/2015/02/new-banksy-video-features-cute-gaza-kitten.html.
LAPALU, Sophie. « Du monde de l'art au blocage du pays. Entretien avec Julien Crépieux ». *Lundimatin*. [En ligne]. 16 avril 2021 [consulté le 17 avril 2021]. Disponible sur : http://lundi.am/Du-monde-de-l-art-au-blocage-du-pays.
LE MINIRÉZO. « Manifeste du web indépendant ». *uZine*. [En ligne]. 2 février 1997 [consulté le 01 février 2019]. Disponible sur : http://www.uzine.net/article60.html.
LÉVY, Jacques. « Serendipity ». In : *Espaces Temps*. [En ligne]. 13 janvier 2004 [consulté le 13 juin 2020]. Disponible sur : http://www.espacestemps.net/articles/serendipity/.

LONGONI, Ana. « Muralisme militant » In : *Cultures & Conflits*. [En ligne]. Été 2015 [consulté 1 avril 2021], nº 98. Disponible sur : http://journals.openedition.org/conflits/19046.
LUQUET-GAD, Ingrid ; OLSON, Marisa. « Internet est mort, vive le Post-internet ». In : *Les Inrocks*. [En ligne]. 22 avril 2015 [consulté le 12 mars 2016]. Disponible sur : http://www.lesinrocks. com/2015/04/22/arts/internet-est-mort-vive-le-post-internet-11743219/.
LUNA, C. Cajetan. « Welcome to my nightmare: The graffiti of homeless youth ». *Society*. 1987, vol. 24(6), p. 73–78.

MATHERON, Aurelie. « Writing on the wall: Mathieu TREMBLIN's "Tag Clouds" and the politics of cultural assimilation ». *French Cultural Studies*. Novembre 2019, vol. 30, issue 4, p. 317–334.
MATTERN, Shannon. « Maintenance and Care. A working guide to the repair of rust, dust, cracks, and corrupted code in our cities, our homes, and our social relations ». *Places Journal*. [En ligne]. Novembre 2018 [consulté le 01 février 2019]. Disponible sur : http://placesjournal.org/article/maintenance-and-care/.
MORSCH-KIHN, Laura ; SAEIO. « Éloge de la décadence ». *Le nouvel esprit du vandalisme*. [En ligne]. 2 mai 2015 [consulté le 4 juin 2020]. Disponible sur : https://lenouvelespritduvandalisme. com/2015/05/02/eloge-de-la-decadence-une-conversation-avec-saeio-et-laura-morsch-kihn/.

NICOLAS-LE STRAT, Pascal. « La transmission des expériences collectives ». *Fabriques de sociologie*. [En ligne]. 18 septembre 2014 [consulté le 21 septembre 2020]. Disponible sur : http:// www.pnls.fabriquesdesociologie.net/la-transmission-des-experiences-collectives/
NICOLAS-LE STRAT, Pascal. « Les gestes d'une écriture ». *Fabriques de sociologie*. [En ligne]. 20 avril 2017 [consulté le 21 septembre 2020]. Disponible sur : http://www.pnls.fabriquesdesociologie. net/les-gestes-dune-ecriture/.
NOCHLIN, Linda. « From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists?. *ARTnews*. [En ligne]. 30 mai 2015 [consulté le 2 mai 2020]. Disponible sur : http:// www.artnews.com/art-news/ retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/.

OMODEO, Christian. « Face à l'urbain : bibliothèques d'art, graffiti et street art ». *Perspective*. [En ligne]. 2/2016. Disponible sur : http://journals.openedition.org/perspective/6963.
OMODEO, Christian ; DUFOUR, Marie. « À Bologne, Le street artiste Blu efface toutes ses œuvres ! ». *Artistik Rezo*. [En ligne]. 25 mars 2016 [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur : https:// www.artistikrezo.com/art/le-street-artiste-blu-efface-toutes-ses-oeuvres.html.

PÉGARD, Olivier. « Insolence des pratiques ludiques adolescentes et réponses institutionnelles ». *Corps et culture*. 1 juin 1999, nº 4.
PUECH, Anne. « L'art public altruiste dans l'Espagne contemporaine. Similitudes avec la fonction de l'art selon les théories anarchistes ». *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*. [En ligne]. 1/2012, « L'anarchisme espagnol » [consulté le 8 avril 2020]. Disponible sur : http://journals.openedition.org/ccec/3981.
POOLEY, Jefferson ; SOCOLOW, Michael. « Non, "La Guerre des mondes" d'Orson Welles n'a pas paniqué les États-Unis ». *Slate*. [En ligne]. 31 octobre 2013 [consulté le 12 avril 2021]. Disponible sur : http://www.slate.fr/story/79512/guerre-mondes-welles-panique
PRITCHARD, Stephen. « The New (un)Rules of Public Art ». *Colouring in Culture*. [En ligne]. 3 octobre 2014 [consulté le 11 juin 2020]. Disponible sur : https://colouringinculture.wordpress.com/2014/10/03/the-new-unrules-of-public-art/.
PRITCHARD, Stephen. « The New Rules of Public Art (NOW), or The New Situations of Situations ». *Colouring in Culture*. [En ligne]. 12 décembre 2016 [consulté le 10 juin 2020]. Disponible sur : http://colouringinculture.org/blog/the-new-rules-of-public-art-now.

REED, Martyn. « I want to break free... ». *Medium*. [En Ligne]. 11 février 2018 [consulté le 8 juin 2020]. Disponible sur : https://medium.com/@martynreed/i-want-to-break-free-f42e79e7f67b.
REYBURN, Scott. « BANKSY Is a Control Freak. But He Can't Control His Legacy ». *The New York Times*. [En ligne]. 5 février 2020 [consulté le 20 juin 2020]. Disponible sur : http://www.nytimes. com/2020/02/05/arts/design/banksy-legacy.html.
RIOUT, Denys. « La peinture encrapulée: Les picturo-graffitis». In : CONTE, Richard (éd.). *Tribu*. nº 10, « L'ordre du graffiti », 1985, p. 25–34.
ROSS, Jeffrey I. ; BENGTSEN, Peter ; LENNON, John F. ; PHILLIPS, Susan ; Wilson, Jacqueline Z. « In search of academic legitimacy: The current state of scholarship on graffiti and street art ». *The Social Science Journal*. [En ligne]. 12 octobre 2017, nº 54, p. 41–49. Disponible sur : http://www. sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0362331917300897 [consulté le 11 mai 2018].
ROPERT, Pierre. « Le mur de Berlin, emblème du "border art" ». *France Culture*. [En ligne]. 27 août 2019 [consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : http://www.franceculture.fr/histoire/le-mur- de-berlin-embleme-du-border-art.
ROUILLÉ, André. « Koons, Hirst & Cie : art, fric et démesure ». *Parisart*. 20 septembre 2008 [consulté le 20 avril 2019]. Disponible sur : http://www.paris-art.com/ koons-hirst-cie-art-fric-et-demesure/.
RUSHMORE, RJ. « How many street artists can Hyundai rip off in 30 seconds? ». *Vandalog. A Street Art Blog*. [En ligne]. 28 avril 2015 [consulté le 8 juin 2020]. Disponible sur : https://blog. vandalog.com/2015/04/28/how-many-street-artists-can-hyundai-rip-off-in-30-seconds/.

SALTZ, Jerry. « Jerry SALTZ Ranks Banksy's New York City (So-Called) Artistic Works ». *Vulture*. [En ligne]. 31 octobre 2013 [consulté le 3 août 2020]. Disponible sur : http://www.vulture.com/2013/10/saltz-ranking-banksys-nyc-pieces.html.
SANTANA ACUÑA, Alvaro. « Le coût caché de l'art contemporain ». *La vie des idées*. [En ligne]. 19 octobre 2016 [consulté le 12 avril 2019]. Disponible sur : http://laviedesidees.fr/Le-cout- cache-de-l-art-contemporain.html.
SEILER, Jordan. « How Both Physical And Social Public Interactions Make You A Better Citizen ». In: *Blog Public Art Campaign*. [En ligne]. 20 décembre 2010 [consulté le 12 avril 2021]. Disponible sur : http://daily.publicadcampaign.com/2010/12/.
SMITH, Roberta. « Critic's Notebook; Standing and Staring, Yet Aiming for Empowerment ». *New York Times*. [En ligne]. 6 mai 1998 [consulté le 20 août 2020]. https://www.nytimes.com/1998/05/06/ arts/critic-s-notebook-standing-and-staring-yet-aiming-for-empowerment.html.
SOLOMON, Henry ; YAGER, Howard. « Authoritarianism and graffiti ». In : *The Journal of social psychology*. Octobre 1975, vol. 97, p. 149–150.
SZEEMANN, Harald ; JOUANNAIS, Jean-Yves. « Des expositions faites d'amour et d'obsession ». *Hors-série Art Press*. 1996, n° 17, « 66/96, Avant-gardes et fin de siècle », p. 100–108.

Territoires en marge ; *et al*. *Visuelles : ce que le genre fait à l'art*. [En ligne]. Depuis 2018 [consulté le 01 février 2019]. Disponible sur : http://visuellesart.wordpress.com/.
TURCO, Bucky ; GALPERINA, Marina. « COST Is Up ». *Animal New York*. [En ligne]. 11 décembre 2013 [consulté le 18 septembre 2020]. Disponible sur : http://animalnewyork.com/2013/cost-is-up/.
TRÉMEAU, Tristan. « Pastoralisme 2.0 ». *L'art même*. Chronique des arts plastiques de la Fédération Wallonie-Bruxelles. 2 / 2017, n° 72, p. 46–48.
TRÉMEAU, Tristan. « La kitschification des espaces publics. Au sujet de la désignation de l'équipe de Didier Fusillier pour la gestion des quais de Seine à Paris ». *Blog de Tristan Trémeau*. [En ligne]. 8 novembre 2011 [consulté le 5 avril 2021] . Disponible : https:// tristantremeau.blogspot.com/2011/11/la-kitschification-des-espaces-publics.html.
TORRE, Susana. « Claiming the Public Space: The Mothers of Plaza de Mayo ». In : TVK : TORRE, Susana ; RAGOUCY, Océane (trad.). « Revendiquer l'espace public : les Mères de la Place de Mai ». In : *Take*. 2014, n° 1, p. 17–32.

VITRANI, Hugo. « 56 graffeurs à la cour de Versailles: dernière audience d'un procès inédit ». *Blog Mediapart*. [En ligne]. 24 mai 2012 [consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : http://blogs. mediapart.fr/hugo-vitrani/blog/240512/56-graffeurs-la-cour-de-versailles-derniere-audience-dun- proces-inedit.

WERNLI SAITÔ, Markuz. *Engaging The Public. Dialogical Art And Frameworks To Public Environments*. [En ligne]. Disponible sur: momentarium.org/research/collaboration.pdf, p. 11–19.
WILLIAMS, Craig. « How Banksy Stole Many of his Ideas from a Former Glasgow Based Political Cartoonist ». *Transmission Glasgow.* [En ligne]. 3 octobre 2019 [consulté le 4 août 2020]. Disponible sur : http://glasgowtransmission.wordpress.com/2019/10/03/how-banksy-stole-many-of-his-ideas-from-a-former-glasgow-based-political-cartoonist/.
WU MING. « Street Artist #Blu Is Erasing All The Murals He Painted in #Bologna ». *Wu Ming Foundation*. [En ligne]. 12 mars 2016 [consulté le 13 mars 2016]. Disponible sur : http://www. wumingfoundation.com/giap/2016/03/street-artist-blu-is-erasing-all-the-murals-he-painted-in- bologna/.

XPLICIT GRAFX. « Le graffiti serait-il contagieux ». In : *All City Blog*. [En ligne]. 10 septembre 2012 [consulté le 4 juin 2020]. Disponible sur : http://www.allcityblog.fr/38855-police- securite-le-graffiti-serait-il-contagieux/.

ZJAWINSKI, Sonia. « Graffiti Hackers ». *Wired*. [En ligne]. 12 janvier 2005 [consulté le 10 juin 2020]. Disponible sur : https://www.wired.com/2005/12/graffiti/.

Ressources méthodologiques

BECKER, Howard S. *Les ficelles du métier*. Paris : La Découverte, 2002, 360 p.

BIGGS, Michael ; KARLSSON, Henrik. *The Routledge companion to research in the arts*. Londres : Routledge, 2012, 457 p.
BOURCIER, Danièle (dir.) ; VAN ANDEL, Pek (dir.). *La Sérendipité, le hasard heureux*. Paris : Hermann Éditeurs, 2011, 411 p.
BORGDORFF, Henk. *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia.* Leiden : Leiden University Press, 2012, 227 p.
BRUNEAU, Monik (éd.) ; VILLENEUVE, André (éd.). *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2007, 419 p.
BURNS, Aileen (dir.) ; LUNDH, Johan (dir.) ; McDOWELL, Tara (dir.). *The Artist As Producer, Quarry, Thread, Director, Writer, Orchestrator, Ethnographer, Choreographer, Poet, Archivist, Forger, Curator, and Many Other Things*. Berlin : Sternberg Press, 2018, 328 p.

CAILLET, Aline. *L'Art de l'Enquête. Savoirs Pratiques et Sciences Sociales*. Sesto San Giovanni : Mimesis, 2019, 200 p.
CATELLIN, Sylvie. *Sérendipité. Du conte au concept*. Paris : Le Seuil, 2014, 272 p.
CHOMARAT-RUIZ, Catherine (dir.). *De l'atelier au labo: Inventer la recherche en art et design*. Paris : Hermann, 2018, 250 p.
COENEN-HUTHER, Jacques. *Observation participante et théorie sociologique*. Paris : Éditions L'Harmattan, 1995, 192 p.

DAUTREY, Jehanne. (éd.) ; *et al. La recherche en art(s)*. Paris : Éditions MF, 2010, 350 p.
DELACOURT, Sandra ; SCHNELLER, Katia ; THÉODOROPOULOU, Vanessa ; *et al. Le chercheur et ses doubles.* Paris : B42, 2016, 175 p.

ELKINS, James (dir.). *Artists with PhD : On the New Doctoral Degree in Studio Art*. New York : New Academia Publishing, 2009, 498 p.

GIACCO, Grazia. *Recherche-création et didactique de la création artistique. Le chercheur travaillé par la création*. Louvain : EME, 2017, 176 p.
GIACCO, Grazia ; DIDIER, John ; SPAMPINATO, Francesco. (2017). *Didactique de la création artistique – Approches et perspectives de recherche*. Louvain : EME, 2018, 342 p.
GIACCO, Grazia (dir.) ; DIDIER, John (dir.) ; CHATELAIN, Sabine (dir.) ; VERRY, Frédéric (dir.) ; *et al. Définir l'identité de la recherche-création : État des lieux et au-delà*. Louvain-la-Neuve : Éditions EME, 2020, 292 p.

GOSSELIN, Pierre (éd.) ; LAURIER, Diane (éd.) ; *et al. Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin universitaire, 2004, 183 p.
GOSSELIN, Pierre (dir.) ; LE COGUIEC, Éric (dir.) ; *et al. La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2006, 156 p.
GOURBE, Géraldine (éd.) ; *et al. In the Canyon, Revise The Canon – Savoir utopique, pédagogie radicale et artist-run community art space en Californie du sud*. Dijon : Les Presses du réel, 2016, 224 p.

HABERMAS, Jürgen. *Théorie et pratique*. Paris : Payot, 2006, 522 p.

INGOLD, Tim. *Faire. Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*. Paris : Éditions du Dehors, 2017, 320 p.

MANNING, Erin ; MASSUMI, Brian. *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-création*. Dijon : Les Presses du réel, 2019, 136 p.
MANNING, Erin. *Le geste mineur*. Dijon : Les Presses du Réel, 2019, 416 p.

NICOLAS-LE STRAT, Pascal. *Quand la sociologie entre dans l'action. La recherche en situation d'expérimentation sociale, artistique ou politique*. Paris : Éditions du commun, 2018, 232 p.

RONDEAU, Karine. « L'autoethnographie : une quête de sens réflexive et conscientisée au coeur de la construction identitaire ». *Recherches Qualitatives*. Janvier 2011, vol. 30, p. 48-70.

SCHÜTZ, Alfred. *Le chercheur et le quotidien : Phénoménologie des sciences sociales*. Paris : Klincksieck, 2008, 286 p.
SUCHET, Myriam. *Indiscipline ! Tentatives d'univercité à l'usage des littégraphistes, artistechniciens et autres philopraticiens*. Paris : Nota Bene éditions, 2016, 108 p.

VAN ANDEL, Pek. *De la sérendipité dans la science, la technique, l'art et le droit : Leçons de l'inattendu*. Chambéry : L'Act Mem, 2008, 298 p.

VINCENT+FERIA. *Pôle Sud, pôle Nord, pôle théorie*. Paris : éditions Hallaca, 2014, 160 p.

Index des noms propres et des pseudonymes

4TH 262

ABARCA, Javier 11, 28, 42, 44, 45, 46, 56, 93, 116, 131, 133, 156, 157, 159, 163, 179, 182, 186, 257
ACHOUR, Boris 10, 138, 442
ACID 294
AHOND, Céline 13, 147, 406, 445, 455
AKAY 13, 22, 42, 46, 47, 49, 50, 52, 177, 276, 279, 368, 381, 405
AKAYRAE (coll.) 22
AKIM 13, 90, 104, 276, 279, 281, 282, 287, 288, 289, 290, 308
AKLI, Émilie 445
ALEXANDER, Lee 248
ALŸS, Francis 10, 138, 170
AMUNDARAÍN, Liliana 445
ARBET, Aurélien 92
ARDENNE, Paul 10, 70, 131, 385
AREK 316,
AUGÉ, Marc 159, 200, 219, 360
AUSTIN, Joe 91, 377
AZYLE 330, 331

BADIOU, Alain 444,445
BALDESSARI, John 226, 227, 228, 230
BANKSY 137, 140, 178, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 306, 312, 315, 316, 317, 341, 342, 343, 404,
BANLIEUE-BANLIEUE (coll.) 154, 157, 176, 443, 443, 445
BARHENTIN LINDBLAD, Tobias 17, 41, 42, 46, 49, 55, 124, 375, 376
BARTHOLL, Aram 13, 256

BAUDRILLARD, Jean 123, 145, 219, 222, 265
BEACH, Alfred Ely 285
BECKER, Howard S. 88
BEN YAKHLEF, Tarek 124
BENJAMIN, Walter 227
BEUYS, Joseph 21, 170, 396
BERREAU, Jade 333
BERRÉBY, Gérard 9
BESSON, Luc 333
BEY, Hakim 10, 20, 28, 56, 59, 60, 61, 62, 74, 75, 76, 261, 391
BIANCOSHOCK 409, 411, 412, 413
BIEBER, Alain 13, 32, 69, 70, 85, 116, 128, 129, 138, 147, 150, 152, 159, 230, 245, 347, 348, 349, 350, 351, 355, 356, 357, 383, 384, 442, 452
BLACKMORE, Susan 220, 221
BLADE 169
BLAISE, Jean 169, 397
BLEK LE RAT 176, 177, 242, 315
BLONDIE 266
BLU 130, 178, 180, 183, 240, 268, 311, 312, 313, 314, 316, 318
BLUE, Lénie 445
BOAL, Augusto 287
BOISADAN, Mathieu 445
BORGES, Jorge Luis 214
BRATZKE, Thomas *alias* ZASD ou ZAST 80, 148, 389, 390, 391, 392
BRÉHIER, Hervé 444
BROUT, Émilie 408, 445
BROWN, Trisha 170
BROWN, Wendy 234
BÜCHER, Tom 446
BUFFET, Laurent 63
BUREN, Daniel 10, 21, 130, 138, 157, 169, 362, 363, 364, 365, 443
BURKE, Stephen 301, 302, 303
BUSCATTO, Marie 450, 263
BUSH, George W. 266

C215 alias GUÉMY, Christian 191
CADERE, André 141, 169, 444, 445
CALDWELL, Caroline 443
CAMILLO, Giulio dit DELMINIO 201
CANTIGNEAU, Alice 287
CARERI, Francesco 21, 63, 87
CARRÉ D'ART (coll.) 276, 289

CASE, Charley 441
CAT ou CATZ (crew) 306
CAUQUELIN, Anne 352
CHABERT, Nöelle 10
CHALFANT, Henry 18, 123, 124, 263, 305
CHARBONNEAUX, Anne-Marie 10, 155, 158
CHARPENTIÉ, Raphaël 443, 445
CHEVALIER, Alex 405, 406
CHEVILLON, Vincent 88, 445
CHOMSKY, Noam 266
CHRISTO & JEANNE-CLAUDE (coll.) 169, 419
CHTCHEGLOV, Ivan *alias* IVAIN, Gilles 399
CIANCABILLA, Luca 312, 315
CLARKE, Sean 301
CLÉMENT, Gilles 46
CLOUTOUR, Cécile 154
COHEN, Jacques 23
COHEN, Jonathan 332
COLARD, Jean-Max 100
COLLECTIVE DISTRIBUTION (coll.) 441
CONNOLLY, Joe *alias* THE GRAFFITI GUERRILLA 305
CONRAD LEVINSON, Jay 321
COOPER, Martha 18
COTTIN, Paul 197, 198, 201
COURBET, Gustave 155
COURTENS, Laurent 276, 278
COZZANI, Emma 102, 445
CREDLAND, Tony 441
CUESMES 68 (coll.) 276, 279 289
CUEVAS, Minerva 10, 142, 446

DAPPORTO, Elena 169, 171
DAUTREY, Jehanne 23
DAVILA, Thierry 63, 87
DAVIS, Angela 266
DE BIZIEN, Géraud 321
DE HOOP, Harmen 138, 148, 157, 409, 410, 411, 438
DE PONK (coll.) 321
DEBORD, Guy Ernest 9, 28, 44, 60, 76, 110, 112, 215, 266, 377, 424
DECLERCQ, Alain 338, 339, 340, 445
DECTOR, Michel 446
DELAREUX, Justin 145, 381

DELIEUTRAZ, Caroline 445
DELILLO, Don 360
DELLER, Jeremy 10
DEM666 180
DOHERTY, Claire 160
DORNE, Geoffrey 438
DORIATH, Sylvain 124
DOUILLARD, Carole 445, 450,
DOWNEY, Brad 13, 15, 22, 50, 68, 69, 90, 137, 148, 306, 316, 365, 366, 373, 374, 381, 415, 468
DUCHAMP, Marcel 21, 37, 55, 110, 254
DUFRÊNE, Thierry 133, 329
DUPEYRAT, Jérôme 118, 382, 399, 401, 441, 453
DUPUY, Michel 445
DURIEUX, Cédric 13, 287
EASTERIC 381
ÉGRY, Jérémy 92
EL FANTASMA DE HEREDIA 441
EL MAYSOUR, Souad 446
ELFO 411, 412, 413
ELKIN, Lauren 452
ELTONO 13, 72, 173, 381, 455, 467
ENCASTRABLE *alias* LEJOLIVET, Antoine ; SOUVIRON, Paul 128, 445
EPOS 257 13, 147, 148, 157, 168, 387, 388, 389, 475
ESCIF 310, 445
ESPO *alias* POWERS, Stephen 125, 207, 208, 209, 210

FAIREY, Shepard *alias* OBEY 177, 191, 263, 264, 265, 266, 267
FARGETTON, Julien 365
F.A.T Lab (coll.) 13, 114, 213, 270, 322, 323
FATHEAT *alias* ROSINSKÝ, Viktor 325
FEKNER, John 67, 159, 316, 317, 381, 443, 445
FILLIOU, Robert 20
FINO, Jérôme 13, 148
FLOYD, George 200
FOURIER, Charles 197
FRÈRES RIPOULAIN, Les (coll.) 13, 14, 23, 29, 42, 50, 68, 84, 85, 86, 110, 112, 113, 114, 116, 154, 262, 367, 396, 443,
FRÈRES RIPOULIN, Les (coll.) 13, 110, 111, 131, 154, 157, 442
FRISHBERG, Hannah 208

GALLEGO, Antonio 13, 104, 176, 423, 425, 426, 427, 428, 429,

430, 440, 441, 442, 443, 446
GARCÍA MARTÍNEZ, Elías 304
GAULON, Benjamin 322
GAUTEL, Jakob 90, 445
GERINI, Christian 165
GERZ, Jochen 10, 159
GETTE, Paul-Armand 23
GIACCO, Grazia 6, 7, 24
GIMÉNEZ, Cecilia 304
GOLDSMITH, Kenneth 110, 243
GOOD, Max 305
GOOD GUY BORIS 414, 415, 313
GÖRGEN, Roland 445
GOSSIP GRAFFITI 334, 335
GRAFFITI RESEARCH LAB (coll.) 130, 215, 322, 324, 325
GRATIS GROUP (coll.) 441
GRAY, Rafael 445
GRIMMEAU, Adrien 276, 278
GROUT, Catherine 10
GUERRILLA GIRLS (coll.) 442
GUILBERT, Richard 380
GUILLAUME, Ann 446
GZELEY, Nicolas *alias* LEGZ 126, 127, 132, 177, 184

HABERMAS, Jürgen 432
HAINS, Raymond 169
HALL, Edward Twitchell 102
HALLER, Dorothée 148
HAMMONS, David 169
HARING, Keith 169, 175, 176, 311, 316
HEART, Sean 292
HEIDEGGER, Martin 265
HEKMAT, Anahita 445
HENKE, Lutz 311, 312, 372
HILLAIRE, Norbert 10, 155, 158
HIRSCHHORN, Thomas 10, 170
HIRST, Damien 241, 245, 420
HNT *alias* HONET 140, 173, 177, 316
HOFFMANN, Antoine 148, 445, 458
HOLMES, Brian 217, 441
HOLZER, Jenny 10, 169, 245
HORVITZ, David 445

HUSSEIN, Saddam 266
HUGUET, Rodolphe 445
HUYGHE, Pierre-Damien 110

ICY & SOT (coll.) 244, 445
INDIGNÉS (coll.) 441
INFLUENZA *alias* JONGELEEN, Jeroen 13, 183, 276, 282
INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, L' (coll.) 9, 42, 45, 87, 110, 112, 251, 370, 424
IRAK (crew) 90, 332

JAKIC, Ljubomir 441
JÉSUS, Jean-François 329, 330, 331, 337
JORDAN, John dit JJ 441
JOU, Florence 438
JOURNIAC, Michel 23,
JR 130, 178, 183, 191
JULY, Miranda 297
KALTENBORN, Alexander *alias* SANDY K. 441
KANES WEISMAN, Leslie 451
KAPROW, Allan 20
KARAÏNDROS, Jason 445
KATSU 323
KENT 294
KENTRIDGE, William 83
KLAKOČAR, Helena 441
KOCH, Ed 210
KOHL, Herbert 206
KOHÚT, Michal 150
KOLENČÍKOVÁ, Deana 147, 148, 149
KOONS, Jeff 258, 259, 420
KOSTA-THÉFAINE, Olivier *alias* STAK 126, 133, 177, 184
KRUGER, Barbara 169, 264
KUZNETSOV, Oleg 299, 300

LAADING, Benjamin 13, 292, 293, 294, 295
LACOSTE, Françoise 394, 399
LACOTTE, Laurent 13, 147, 406, 407, 445, 446
LACOSTE, Joris 88
LACY, Suzanne 10, 89, 454
LADERMAN UKELES, Mierle 10, 169
LANI-BAYLE, Martine 123
LA PIETRA, Ugo 10

LASBOUYGUES, Thomas 445
LAURIER, Diane 63
LE SAUX, Joëlle 222, 335
LEFEBVRE, Henri 9, 377
LEGZ *alias* GZELEY, Nicolas 126, 127, 132, 177, 184
LEINKAUF, Mischa 42, 51, 365, 366, 372, 374
LEK & SOWAT 173
LEMOINE, Stéphanie 130, 132, 133, 452
LERICHOMME, Lise 445
LEROUX, Jean-Jacques 380
LEVÉ, Édouard 88, 99, 100, 436
L'HOSTIS, Jiem 13, 445
LIMONADE, Mary 445
LIPPARD, Lucy R. 10, 421, 423
LÓPEZ DE VARGAS MACHUCA, Tomás Mauricio 214
LOUVET, Richard 381, 445
LUTTMANN, Jean-Claude 445

MACRON, Emmanuel 271, 272
MAILER, Norman 123, 145, 203, 206, 223, 235, 297, 413
MAI, Markus 18, 124
MAKA (coll.) 276, 289
MANGLOU, Gabrielle 445
MAO, Zedong 266
MARCOS, Sous-commandant 266
MARION, Maxime 408, 445
MARISSAL, Laurent 445
MATTA-CLARK, Gordon 10, 169
MARTÍN FRANCÉS, Agustín 179
MARTIN, Laura 441
MARTIN, Matthieu 300
MARTINEZ, Roberto 423, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 442, 446
MCCORMICK, Matt 129, 297, 298, 301, 452
MILON, Alain 123, 217, 218, 222, 367
MIGRAINE, Claire 13, 230
MIGRATIVE ART (coll.) 441
MOLNAR, Vera 23
MOMCILOVIC, Ivana 441
MONROE, Marilyn 316
MONTIER, Cynthia 13, 87, 445, 455, 467, 474, 475
MOREL, François 429, 442
MORSCH-KIHN, Laura 13, 301, 337, 338, 445

MOST, Misha 299
MOTTI, Gianni 10
MOURAUD, Tania 10, 157, 169, 443, 445
MUGNIER, Jean-François 443
MÜHE, Konrad 223
MÜLLER, Grégoire 421
MURPHY, John A. 419
NAUMAN, Bruce 368
NEK 292, 294, 295
NICOLAS, Julien 400, 445
NICOLAS-LE STRAT, Pascal 18, 19, 20, 21
NOURY, Aurélie 88, 446
NUG 316, 415

OBAMA, Barack 266, 271, 272
OBÊTRE 13, 31, 90, 270, 279, 281, 282, 283, 284, 287, 288, 289, 290, 308, 340, 341, 381
OBRIST, Hans Ulrich 226, 437
OCCUPY WALL STREET (coll.) 441
OMAR AWADI, Myriam 446
OMODEO, Christian 12, 29, 67, 133, 144, 146, 147, 312, 315, 317, 318, 458, 461, 462
ONG, Walter J. 17, 18, 262
ONDÁK, Roman 10
ORHAN, Mathias *alias* BREZE 393
OROZCO, José Clemente 121
OROZCO, Gabriel 10, 121, 138
OSON, Diana 316
OX 110, 111, 154, 173, 381, 442

PACQUOT, Thierry 432
PAL (crew) 150, 337
PARIS-CLAVEL, Gérard 441
PARMENTIER, Blaise 381
PAROLE 381
PAYET, Leila 446
PELLAY, Guillaume 13
PERREAULT, John 82
PIKE 415
PINON, Patrick 442, 445
PIZZI, Andrea 313
POBLON, Cécile 399, 401, 440, 441, 453
POCH, Patrice 191

POINTCHEVAL, Abraham 112
POMAR, Manuel 394, 399, 401
PONOSOV, Igor 13, 298, 446, 474, 466
POUTIGNAT, Arthur 445
POWDERLY, James 322, 323
PRICHARD, Stephan 162
PRIGOFF, James 18, 124
PRIOUL, Arzhel *alias* MARDINOIR 13, 147, 148, 292, 381, 442, 445

RADTKE, Fred (alias THE GREY GHOST) 305
RAE 22
RANCIÈRE, Jacques 19, 379
RCF1 177
REAGAN, Ronald 266
RECYCLING (coll.) 279, 280, 283, 284, 285
REED, Martyn 103, 104, 132, 151, 152, 182, 210, 220, 327
REID IV, Leon 22
REITMAN, Ivan 285
RENAULT, David 13, 14, 15, 42, 51, 54, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 154, 262, 292, 371, 380, 381, 395, 400, 413
RESTIF, Nicolas-Edme dit RESTIF DE LA BRETONNE 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 208, 212
RICŒUR, Paul 402
RIVIÈRE, Florian 355
RIVIÈRE, Antoine 148
ROSINSKÝ, Viktor *alias* FATHEAT 325
ROTH, Evan 13, 148, 213, 215, 322
ROUIAÏ, Ishem 13, 148
ROVERSI-MONACO, Fabio 313, 318
ROY, Mickaël 105
RUSHMORE, RJ 129, 213, 245, 327, 443

SACER *alias* SNOW, Dashiell dit Dash 90, 332, 333
SAEIO 150, 301, 337, 338
SALVAT, Manuel 102
SAM 309
SAM 3 381
SAGOT-DUVAUROUX, Dominique 169, 171, 420
SANDY K. *alias* KALTENBORN, Alexander 441
SCHACTER, Rafael 70, 72, 130, 131, 138, 182, 183, 184, 185, 186, 230, 452
SCHWARTZMAN, Allan 169, 174
SIEGEL, Don 268

SEILER, Jordan 13, 72, 434, 435, 442
SERRA, Berenice 13, 232
SERRES, Michel 308
SHALEV-GERZ, Esther 10
SHAKUR, Tupac 266
SHARP, Jim *alias* THE SILVER BUFF 305
SIGNER, Roman 10
SKART Group (coll.) 441
SMITHSON, Robert 183, 364, 365
SOARES NEVES, Pedro 56, 132, 133, 145, 182, 309
SOMMER, Robert 166, 167
SOUVIRON, Paul 13
SPY 243, 244, 381
S.R.A.T. (coll.) 326
STALKER (coll.) 10, 21, 87
STAVROV, Konstantin 300
SUCHET, Myriam 446
SUISSA-ELBAZ, Pascale 329
SYREK 294, 295
SZEEMANN, Harald 418, 419, 421

TAROZZI, Camillo 313
TAPS & MOSES 414, 415
THE GRAFFITI GUERRILLA *alias* CONNOLLY, Joe 305
THE WA 128, 366, 375, 381, 382, 400, 467
THTF (coll.) 292
TISSERON, Serge 362, 363
TIXADOR, Laurent 112
GRUPPO TÖKMAG (coll.) 148
TORTOLERO, Valérie 445
TRAORÉ, Adama 200
TRÉMEAU, Tristan 181, 383, 385
TREMBLIN, Mathieu 14, 15, 41, 87, 88, 90, 93, 98, 99, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 118, 147, 148, 151, 189, 198, 226, 227, 233, 234, 235, 281, 282, 287, 288, 295, 303, 347, 348, 349, 351, 381, 401, 412, 413, 414, 437, 439, 441, 443, 445, 446, 450, 453, 474
TURNER, Vladimìr 13, 15, 32, 148, 292, 347, 348, 349, 350, 351, 355, 357, 369, 372, 374, 383, 400, 475

UN NOUS (coll.) 442

VALETTE, Éric 159
VANORLÉ, Philémon 13, 148, 381
VELI & AMOS 262, 263, 305, 415
VILLÉGLÉ, Jacques 151, 169, 173
VILLIÈRE, Marianne 445, 468, 469
VINCENT-FERIA, Françoise 6, 7, 24, 104
VINCENT+FERIA (coll.) 23, 88, 227, 359, 369, 370, 408, 454
VIONNET, Corinne 150, 361
VITRANI, Hugo 133, 142, 331
VITRUVE 201
VHILS 132
VULBEAU, Alain 123

WAGENKNECHT, Addie 445
WARHOL, Andy 266
WATIER, Éric 423, 425, 426, 437, 445
WE ARE VISUAL (coll.) 299
WICZAK, Thomas 18, 124
WŁADYKA, Marcin 441
WEINBERGER, Lois 10
WEINGARTNER, Tony 10
WERMKE, Matthias 42, 51, 365, 366, 372, 374
WOLKOFF, Jerry 331, 332
WRIGHT, Stephen 402, 403
WU MING (coll.) 312, 314

YATES, Frances 201

ZARKA, Raphaël 103
ZIPCO, Ed 22
ZTOHOVEN (coll.) 374, 383, 387

Table des matières

1 Remerciements
2 Résumé
3 Résumé en anglais
4 Sommaire
6 Avant-propos

8 INTRODUCTION

9 Les pratiques artistiques urbaines, un champ historique de l'art
13 Une archive raisonnée de ma pratique artistique urbaine
17 Des récits d'expériences comme entrées
25 Problématique et déroulé du plan

34 Modes de présentation, usages et règles typographiques

39 **CHAPITRE I**

40 **Récit d'expérience I**
« Le graffiti comme carte psychogéographique » :
vers un champ de recherche international
[rencontres]

41 *Entrée visuelle*
44 Jeu contre aliénation
46 Territoire et expérience
49 Processus et document
52 Bricolage et appropriation
54 Découvrir et montrer

57 **I. 1. Structuration d'une création-recherche en art urbain**

58 Pensée en acte : création et recherche intriquées
63 L'art urbain comme pratique de désœuvrement
66 Pouvoir destituant et enjeux de recherche

77 **I. 2. Formats de création-recherche et méthode d'écritures**

79 L'iconographie comme base de données
81 De l'archive au corpus
85 Formats de création-recherche
95 Processus de création-recherche

106 CHAPITRE II

108 **Récit d'expérience II**
Les Frères Ripoulain & *Démo de tous les jours* :
Stratégie d'existence dans le champ de l'art actuel
[positionnement]

109 *Entrée visuelle*
110 RIPOULIN + A
112 Cumul de subjectivités
116 Économie du duo
118 Espace urbain et espace d'art

120 **II. 1. État du champ de connaissances autour de l'art urbain**

123 Des années 1970 à la fin des années 1990
126 Des années 2000 à aujourd'hui

135 **II. 2. Constitution d'un fonds documentaire**

136 Polymorphisme du récit autorisé de l'art urbain
140 Le rôle du web dans l'accès à l'art urbain
144 Constitution de corpus par le répertoire, la publication ou la diffusion

153 **II. 3. Déplacements terminologiques**

155 Art public ou *independant public art*
ou *new public art* ou art public altruiste ?
166 *Street art*, arts de la rue et art urbain
175 *Post-graffiti* et picturo-graffiti ou picto-graffiti
180 Néo-muralisme, *post-street art* et *intermural art*

187 CHAPITRE III

188 **Récit d'expérience III**
Matching with Art, Location & Internet :
art urbain et viralité
[intervention urbaine indépendante]

189 *Entrée visuelle*
190 Veille géolocalisée
192 Diffusion situationnelle
193 Hypothèse de simulation

196 **III. 1. Du graffiti à l'intervention urbaine : réplique et déplacement**

197 La ville comme palais de mémoire
204 De l'inscription localisée au maillage urbain
212 Du signe à la situation : approche mémétique

225 **III. 2. Les pratiques artistiques urbaines au cœur de la conversation**

226 Écarts de réception entre intervention et documentation
236 Diffusion de l'œuvre et standardisation de l'art
251 De la visite à la notification
258 Du « devenir même » au « devenir mème »

273 CHAPITRE IV

274 **Récit d'expérience IV**
« Mons 2013, c'est local » :
controverses autour de l'appropriation spontanée de l'espace public
[résidence de création urbaine]

275 *Entrée visuelle*
276 Un corps collectif recomposé
278 Une résidence de création contrariée
281 Du porte-à-faux au faux-semblant
287 Une parabole de la gouvernance locale

291 **IV. 1. *Buff* : transformations à l'œuvre**

292 Maintenance, restauration ou destruction
297 L'effaçage comme esthétique
304 Le repassage comme conversation
311 Le complexe de la conservation
319 Appropriation et instrumentalisation

329 **IV. 2. L'œuvre urbaine comme espace de négociation**

330 Le droit ou l'image comme garde-fou : controverses propriétaires
338 Jurisprudence artistique

345 CHAPITRE V

346 **Récit d'expérience V**
« Public Jokes » :
de la documentation diffusée à la conversation exposée
[exposition-dossier]

347 *Entrée visuelle*
348 Perdus dans la traduction
350 Une fortune critique en ligne
352 Un dialogue avec l'imagerie de la Ville
355 Un groupe de parole

358 **V. 1. Performativité de la documentation dans les espaces publics**

360 De l'action documentée au documentaire-action
375 Perméabilités de la ville à l'édition
385 La fiction au service de l'action
404 De la télécommunication comme mode de conversation

416 **V. 2. La conservation par la collection à activer**

418 Quand les attitudes libres deviennent forme
432 De l'affichage « sauvage » à la collection en ligne, et inversement

449 CONCLUSION

450 Enjeux féministes dans les arts urbains
453 Art urbain, co-création et citoyenneté
459 Construire et transmettre une archive vivante des pratiques urbaines
464 Pratiquer la ville à l'heure de la disparition des espaces publics

477 Glossaire
505 Orientations bibliographiques
550 Index des noms propres et des pseudonymes
561 Table des matières

Mathieu TREMBLIN

PRATIQUES ARTISTIQUES URBAINES ET CRÉATION-RECHERCHE : récits d'expériences, dialogues et enjeux

Résumé

L'objet de cette recherche-création doctorale en arts est d'apporter un éclairage spécifique sur les pratiques artistiques urbaines, commissionnées ou non, et de développer un champ de connaissances sur la manière dont elles instruisent un mode d'interaction — entre usage, appropriation et partage — avec les espaces publics et leurs usagers. En partant de mon parcours, il s'agit de proposer une analyse des pratiques artistiques d'intervention artistique, afin d'en dégager les perspectives, en conversation et en collaboration avec cette communauté d'artistes et d'acteurs en miroir de l'émergence de l'art urbain comme champ de recherche académique. À partir de l'analyse de cinq récits d'expériences artistiques, cette recherche ouvrirait et participerait à une redéfinition du rôle de l'artiste urbain, en pointant sa qualité d'agent intermédiaire — à la fois créateur, intervenant et chercheur — susceptible d'accompagner des transformations urbanistiques et sociales.

Mots clés :

pratiques artistiques actuelles ; modes d'existence ; urbanités ; archives des pratiques urbaines ; recherche-création ; bien commun

Abstract

The purpose of this doctoral research-creation in arts is to highlight urban artistic practices in a particular way, whether commissioned or not, and to develop a field of knowledge on the way in which they instruct a mode of interaction —between use, appropriation and sharing—with public spaces and their users. Starting from my artistic journey, I will propose an analysis of artistic practices of urban intervetion, in order to identify their perspectives, in conversation and collaboration with this community of artists and actors, mirroring the emergence of street art as an academic research field. From the analysis of five narratives of artistic experiences, this research leads to and participates in a redefinition of the role of the street artist, pointing out their quality of intermediary agent—at the same time creator, interventionist and researcher— likely to accompany urbanistic and social transformations.

Keywords:

contemporary artistic practices; ways of existing; urbanities; archives of urban practices; research-creation; common good

Université de Strasbourg
École doctorale des humanités – ED 520
Unité de recherche – UR 3402, Approches contemporaines
de la création et de la réflexion artistiques (ACCRA)

Mathieu TREMBLIN

Pratiques artistiques urbaines et création-recherche : récits d'expériences, dialogues et enjeux

Thèse pour obtenir le grade
de Docteur de l'Université de Strasbourg
en Arts, Arts visuels
22 octobre 2021

SOUS LA DIRECTION DE (2019–2021)
Madame Grazia GIACCO, maître de conférences HDR, Université de Strasbourg

SOUS LA DIRECTION DE (2014–2019)
Madame Françoise VINCENT-FERIA, professeure honoraire des universités,
Université de Strasbourg

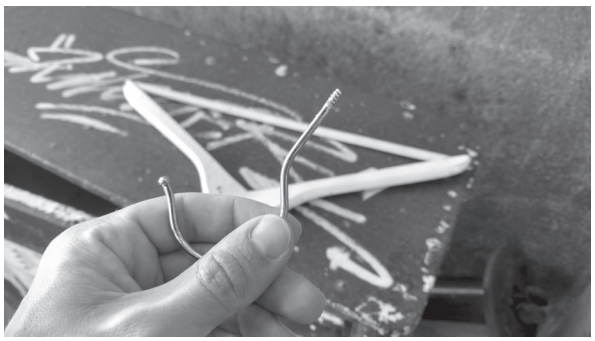
Iconographie

L’iconographie de la pratique est présentée au recto des pages avec les légendes en pied de page pour privilégier une entrée par le visuel.

L’iconographie des références est présentée au verso des pages avec les légendes en tête de page pour privilégier une entrée par la source.

INTRO DUC TION











Mathieu TREMBLIN. *Cintre encombrant*. 2019. Nantes, Paris (FR).
Cintre trouvé à Nantes, manche à balais trouvé à Paris, assemblage, suspension. 6 × 110 × 2 cm.



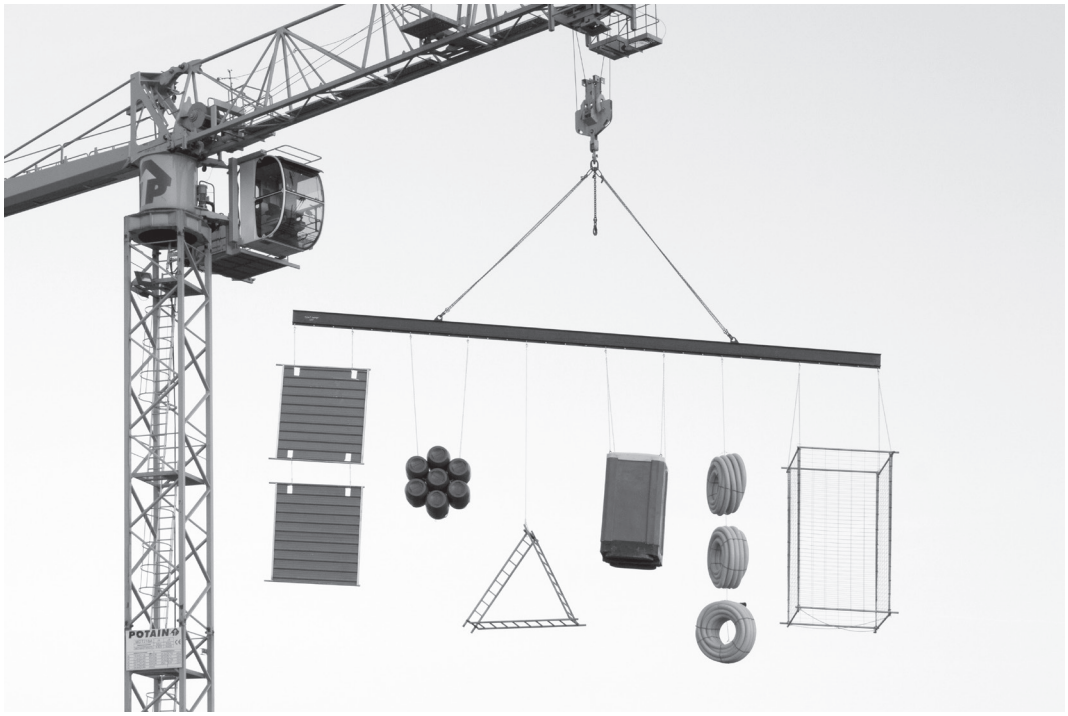
Mathieu TREMBLIN. *Frange*. 2011. Arles (FR).
Jardinière, Stipa, peigne, ciseaux, coupe. ø 120 × 75 cm. 3 min.





Mathieu TREMBLIN. *Séparation*. 2017. Prague (CZ).
Banc à dossier publicitaire, tournevis, poteaux, lattes de bois peintes. 160 × 120 × 80 cm.





David RENAULT, Mathieu TREMBLIN *alias* LES FRÈRES RIPOULAIN. *Calderpillar « ZAC Renaudais »*.
2013. Betton (FR).
Grue, IPN, clôtures de chantier, bidons plastiques, échelles, toilettes chimiques, gaines PVC, palissades de chantier, chaînes, câbles. 1200 × 700 × 200 cm. 17 h.





Mathieu TREMBLIN, Vladimír TURNER. *Smoke Screen*. 2016. Düsseldorf (DE).
Serre, machine à fumée. 600 × 300 × 300 cm. 36 h.

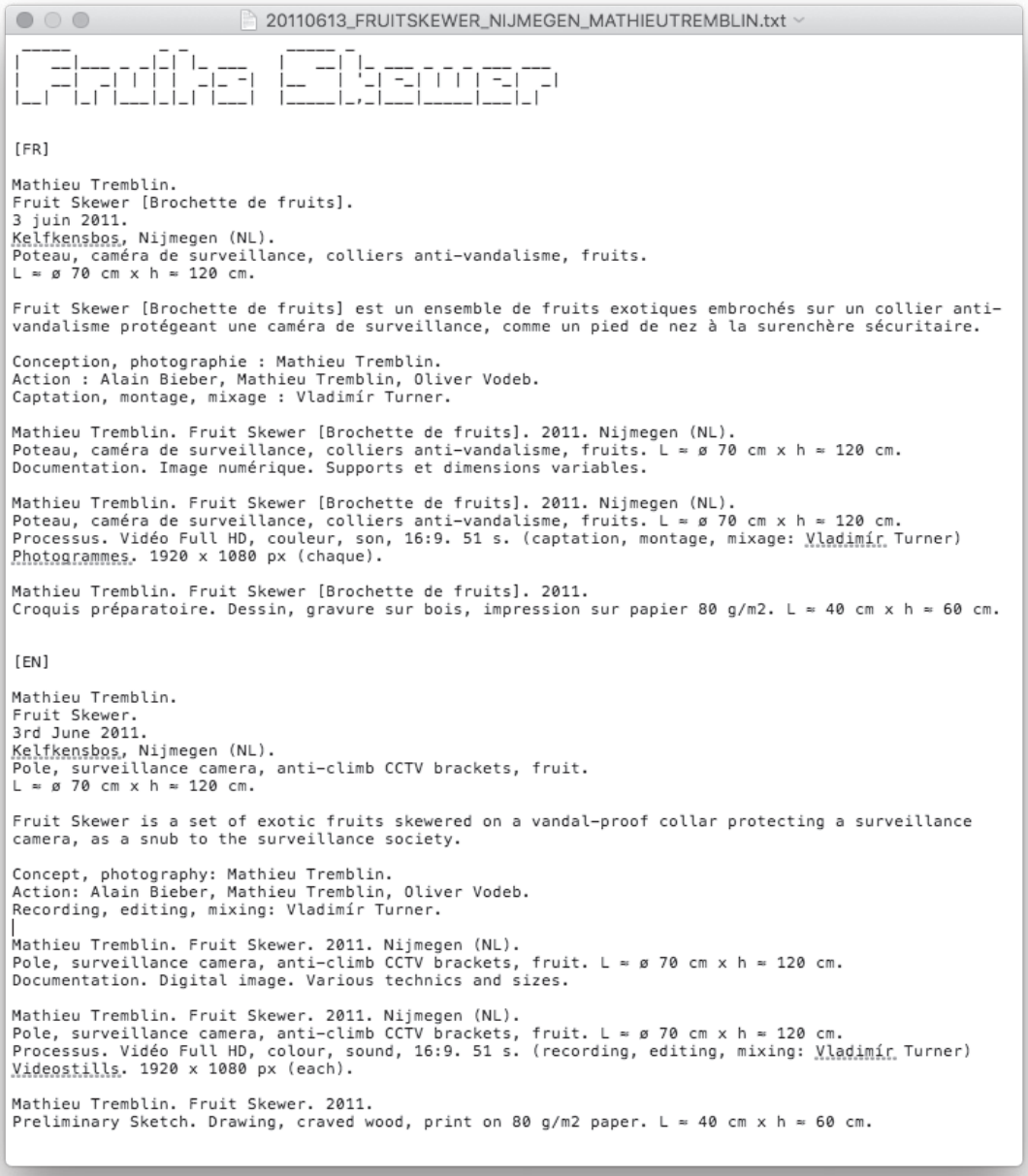




F.A.T LAB (FREE ART AND TECHNOLOGY). Exposition collective « F.A.T. GOLD ». 2015.
Gray Area, San Francisco (US). Curation : Lindsay HOWARD.
Vues d'exposition.



Mathieu TREMBLIN. Fichier « 2011_FRUITSKEWER_DOCUMENTATION_NIJMEGEN_MATHIEUTREMBLIN_DSC_3049.jpg ». In : Dossier « 20110613_FRUITSKEWER_NIJMEGEN_MATHIEUTREMBLIN ».
In : Dossier « Ressources », archives de *Démo de tous les jours*. Février 2019.
Fichier JPG, capture d'écran.



Mathieu TREMBLIN. Fichier « 20110613_FRUITSKEWER_NIJMEGEN_MATHIEUTREMBLIN.txt ».
In : Dossier « 20110613_FRUITSKEWER_NIJMEGEN_MATHIEUTREMBLIN ».
In : Dossier « Ressources », archives de *Démo de tous les jours*. Février 2019.
Fichier TXT, capture d'écran.



Mathieu TREMBLIN. Dossier « Ressources », archives de *Démo de tous les jours*. Février 2019. Capture d'écran.



Mathieu TREMBLIN. Dossier « Ressources », archives de *Démo de tous les jours*. Février 2019. Capture d'écran.



Mathieu TREMBLIN. Dossier « Ressources », archives de *Démo de tous les jours*. Février 2019.
Capture d'écran.



Mathieu TREMBLIN. Dossier « Ressources », archives de *Démo de tous les jours*. Février 2019. Capture d'écran.



Mathieu TREMBLIN. Dossier « Ressources », archives de *Démo de tous les jours*. Février 2019. Capture d'écran.



Mathieu TREMBLIN. Dossier « Ressources », archives de *Démo de tous les jours*. Février 2019. Capture d'écran.



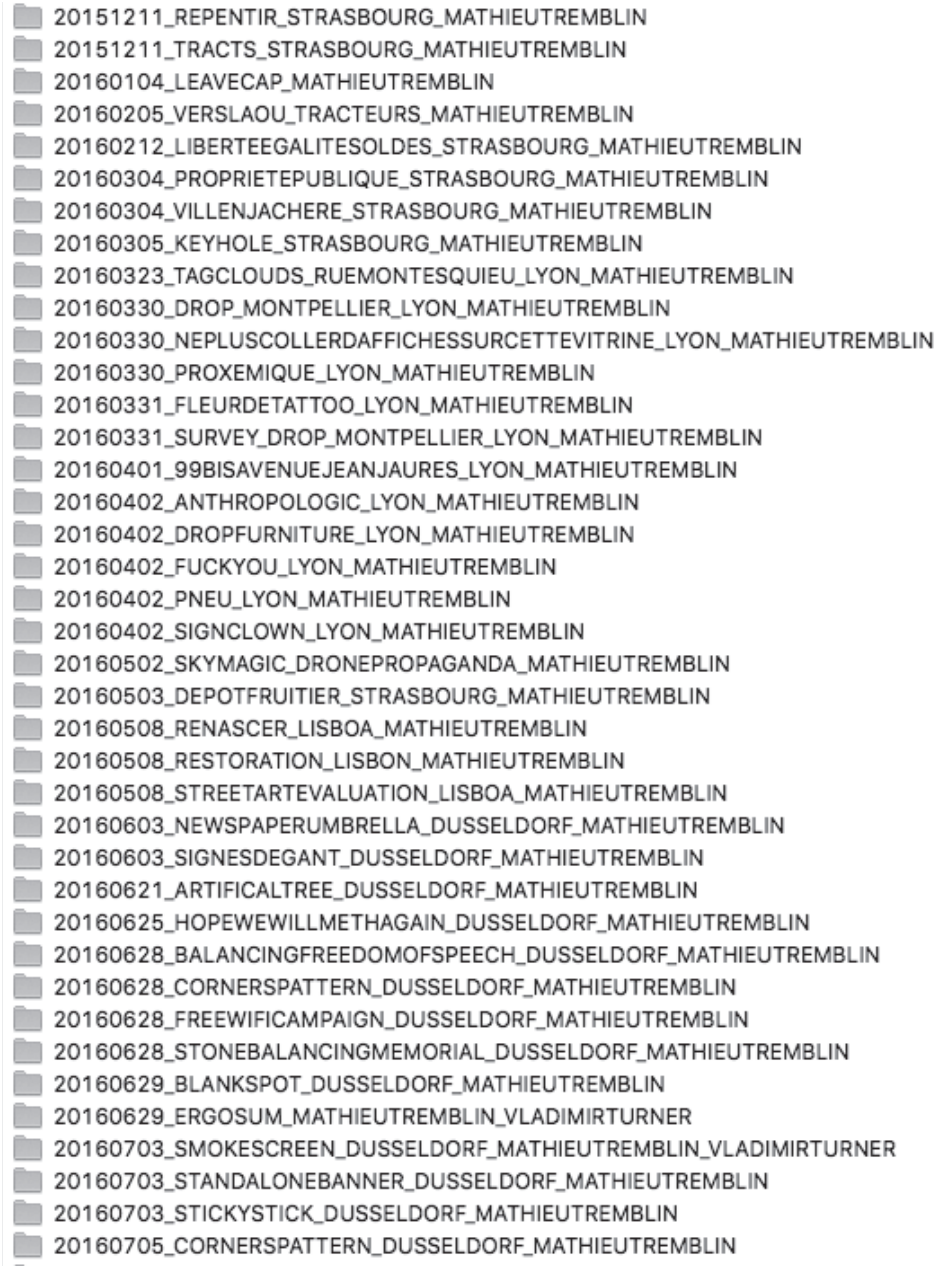
Mathieu TREMBLIN. Dossier « Ressources », archives de *Démo de tous les jours*. Février 2019. Capture d'écran.



Mathieu TREMBLIN. Dossier « Ressources », archives de *Démo de tous les jours*. Février 2019. Capture d'écran.



Mathieu TREMBLIN. Dossier « Ressources », archives de *Démo de tous les jours*. Février 2019. Capture d'écran.



Mathieu TREMBLIN. Dossier « Ressources », archives de *Démo de tous les jours*. Février 2019. Capture d'écran.



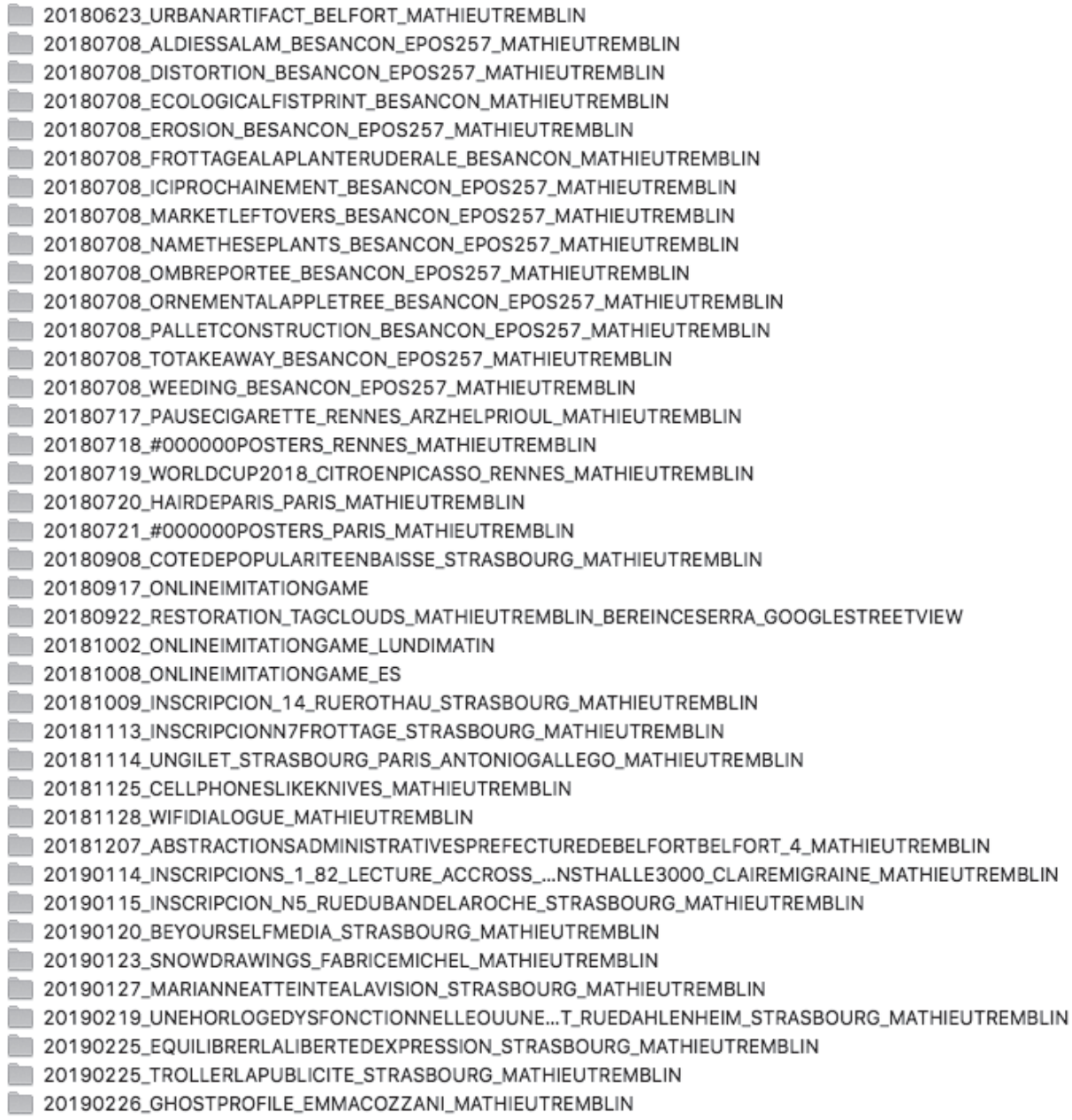
Mathieu TREMBLIN. Dossier « Ressources », archives de *Démo de tous les jours*. Février 2019. Captures d'écran recadrées.



Mathieu TREMBLIN. Dossier « Ressources », archives de *Démo de tous les jours*. Février 2019. Captures d'écran recadrées.



Mathieu TREMBLIN. Dossier « Ressources », archives de *Démo de tous les jours*. Février 2019. Capture d'écran.



Mathieu TREMBLIN. Dossier « Ressources », archives de *Démo de tous les jours*. Février 2019.
Captures d'écran recadrées.



LES FRÈRES RIPOULAIN *alias* David RENAULT et Mathieu TREMBLIN.
Dossier « Ressources », archives de *Les Frères Ripoulain*. Février 2019.
Capture d'écran.



LES FRÈRES RIPOULAIN *alias* David RENAULT et Mathieu TREMBLIN.
Dossier « Ressources », archives de *Les Frères Ripoulain*. Février 2019.
Capture d'écran.



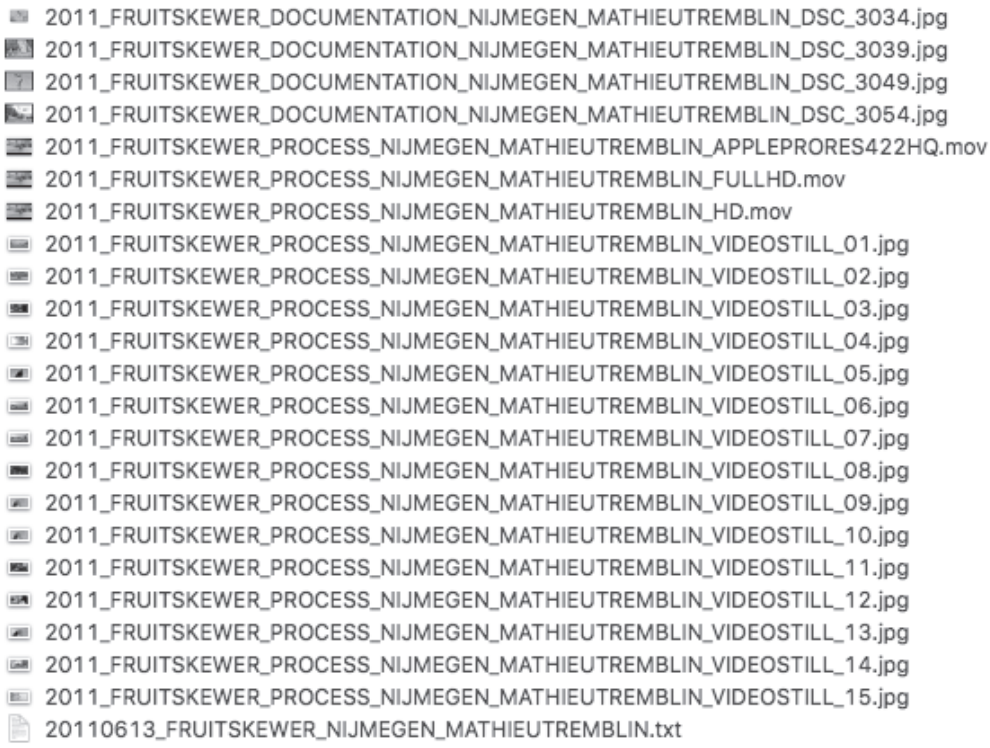
LES FRÈRES RIPOULAIN *alias* David RENAULT et Mathieu TREMBLIN.
Dossier « Ressources », archives de *Les Frères Ripoulain*. Février 2019.
Captures d'écran recadrées.



LES FRÈRES RIPOULAIN *alias* David RENAULT et Mathieu TREMBLIN.
Dossier « Ressources », archives de *Les Frères Ripoulain*. Février 2019.
Capture d'écran.



LES FRÈRES RIPOULAIN *alias* David RENAULT et Mathieu TREMBLIN.
Dossier « Ressources », archives de *Les Frères Ripoulain*. Février 2019.
Capture d'écran.



Mathieu TREMBLIN. Dossier « 20110613_FRUITSKEWER_NIJMEGEN_MATHIEUTREMBLIN ».
In : Dossier « Ressources », archives de *Démo de tous les jours*. Février 2019.
Capture d'écran recadrée.

Démo de tous les jours – lecture quantitative de la pratique artistique



Fig. 1 – répartition des 561 œuvres archivées



Fig. 2 – répartition des 394 œuvres d'art public indépendant et d'art public par commissionnement et permissivité



Fig. 3 – répartition des 394 œuvres d'art public indépendant et d'art public par typologie de pratique

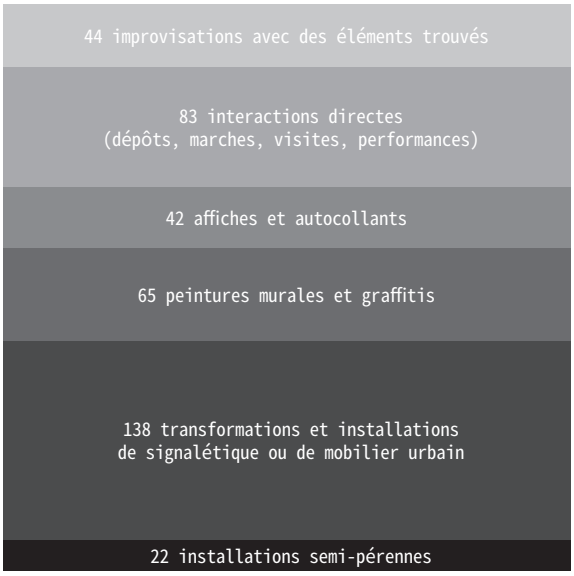


Fig. 4 – répartition des 394 œuvres d'art public indépendant et d'art public par forme plastique

Mathieu TREMBLIN. *Lecture quantitative de la pratique artistique archivée sur demodetouslesjours.eu*. Février 2019.
Diagrammes.

Les Frères Ripoulain – lecture quantitative de la pratique artistique



Fig. 1 – répartition des 154 œuvres archivées



Fig. 2 – répartition des 93 œuvres d'art public indépendant et d'art public par commissionnement et permissivité

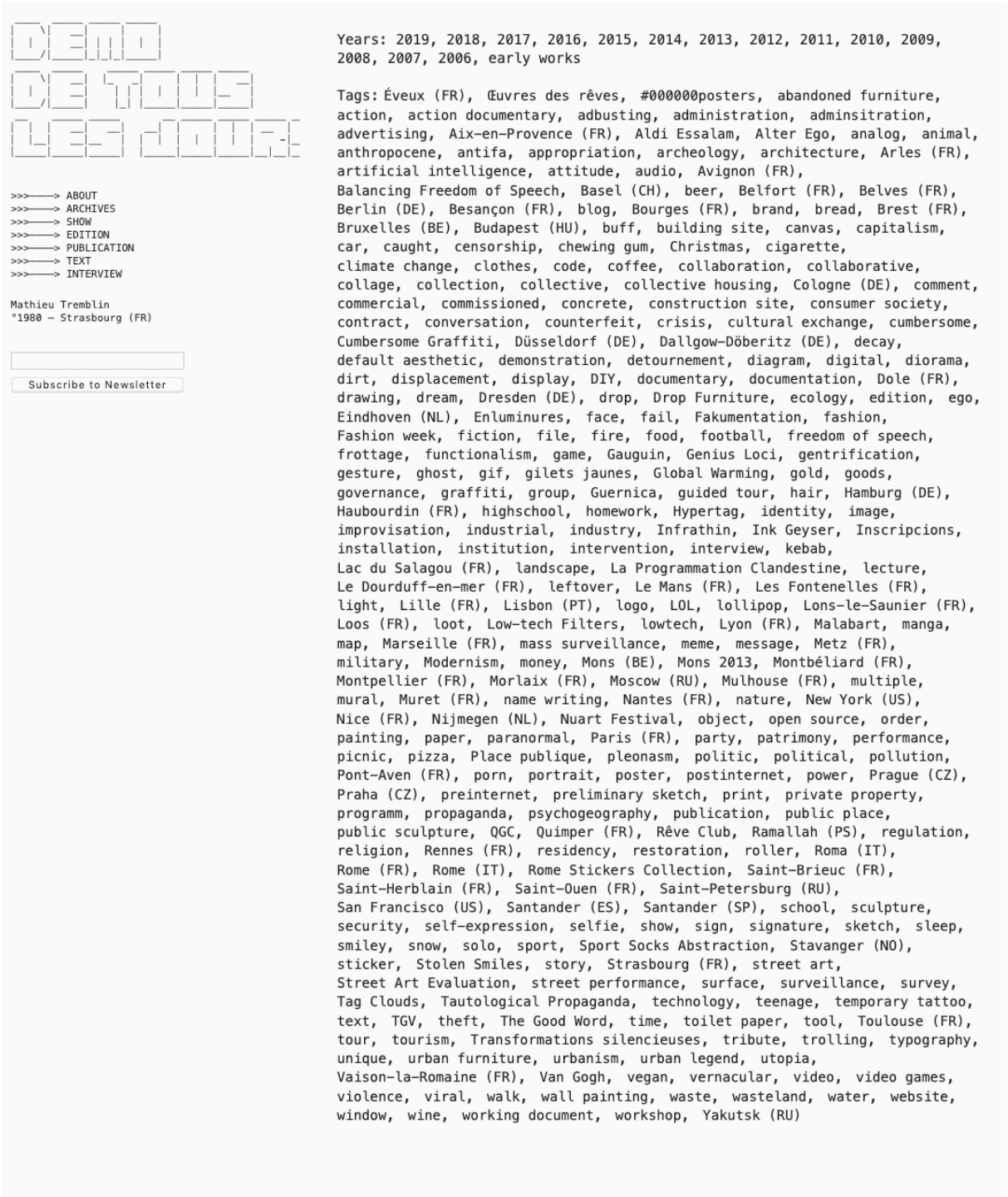


Fig. 3 – répartition des 93 œuvres d'art public indépendant et d'art public par typologie de pratique

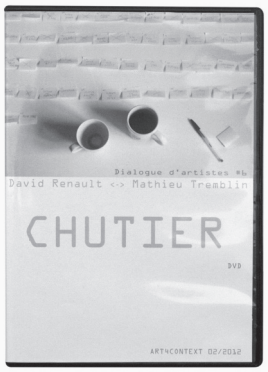


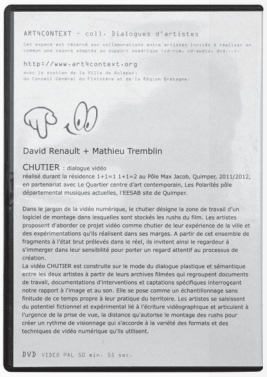
Fig. 4 – répartition des 93 œuvres d'art public indépendant et d'art public par forme plastique

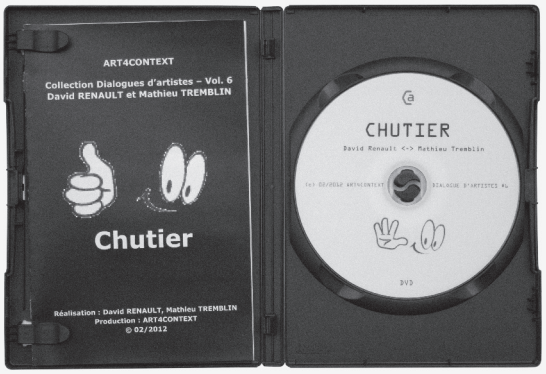
Mathieu TREMBLIN. *Lecture quantitative de la pratique artistique archivée sur lesfreresripoulain.eu*. Février 2019.
Diagrammes.



TREMBLIN, Mathieu. Page « Archives ». *Démo de tous les jours*. [En ligne]. Depuis 2009 [consulté le 12 novembre 2019]. Disponible sur : http://www.demodetouslesjours.eu. Capture d'écran.

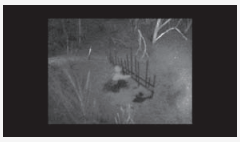








0:00:27 – 0:00:35
LIBRE
Mathieu TREMBLIN
2011, Arles (FR)
Documentation d'intervention
Vidéo MiniDV, 4:3
Captation : Valeria ANZOLIN



0:00:43 – 0:01:32
EMPTY SIGN (MAKING-OF)
David RENAULT
2010, Rennes (FR)
Documentation d'intervention
Vidéo MiniDV, 4:3
Captation : Mathieu TREMBLIN



0:01:37 – 0:02:01
LÂCHER DE CROCODILE
Mathieu TREMBLIN
2010, Strasbourg (FR)
Documentation d'intervention
Vidéo HD, 16:9
Captation : David RENAULT, Mathieu TREMBLIN



0:02:02 – 0:02:37
MIRAGE
David RENAULT
2012 Quimper (FR)
Document de travail
Vidéo, 4:3
Captation : Mathieu TREMBLIN
Production : Art4Context



0:02:42 – 0:03:23
CAR REANIMATION
David RENAULT
2008, Nantes (FR)
Documentation d'intervention
Vidéo MiniDV, 4:3
Captation : Allan LE MARCHAND



0:03:24 – 0:04:56
TUUUT
Mathieu TREMBLIN
2011, Arles (FR)
Document de travail
Vidéo MiniDV, 4:3
Captation : Mathieu TREMBLIN



0:04:56 – 0:05:14
TUUUT (MAKING-OF)
Mathieu TREMBLIN
2011, Arles (FR)
Document de travail
Vidéo MiniDV, 4:3
Captation : Mathieu TREMBLIN



0:05:15 – 0:05:25
BOTTLE NECK (MAKING-OF)
David RENAULT
2011, Arles (FR)
Documentation d'action
Vidéo MiniDV, 4:3
Captation : Mathieu TREMBLIN



0:05:25 – 0:06:12
BOTTLE NECK
David RENAULT
2011, Arles (FR)
Documentation d'action
Vidéo MiniDV, 4:3
Captation : Mathieu TREMBLIN



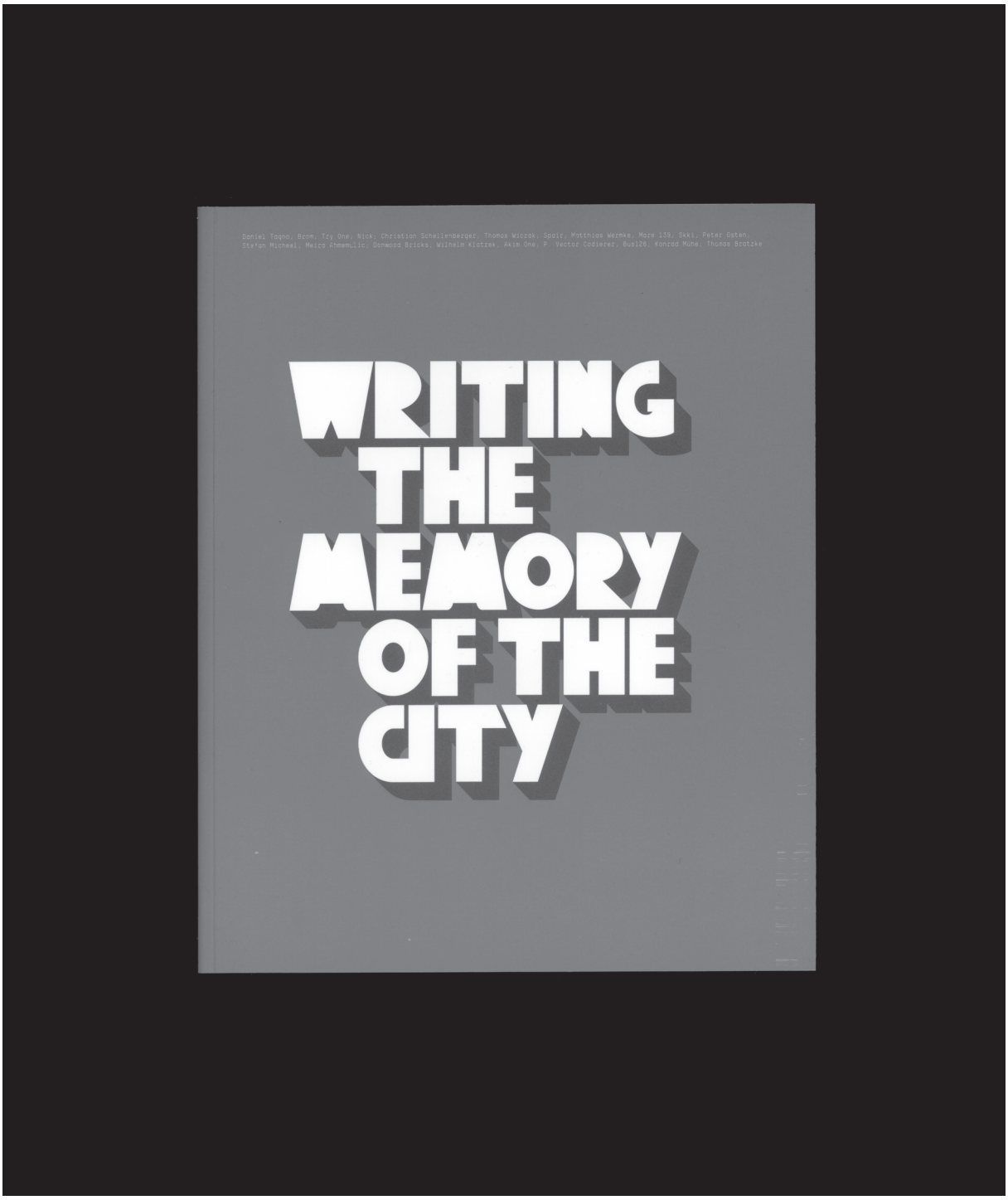
0:06:13 – 0:06:33
FONTAINE DE BIÈRE
Mathieu TREMBLIN
2011, Paris (FR)
Documentation d'action
Vidéo HD, 16:9
Captation : Mathieu TREMBLIN
Production : Yuna RENAUD

David RENAULT, Mathieu TREMBLIN. *Chutier*.
Quimper : Art4 Context, collection Dialogues d'artistes, vol. 6, 2012.
DVD vidéo, couleur, son, PAL. 50 min 55 s.

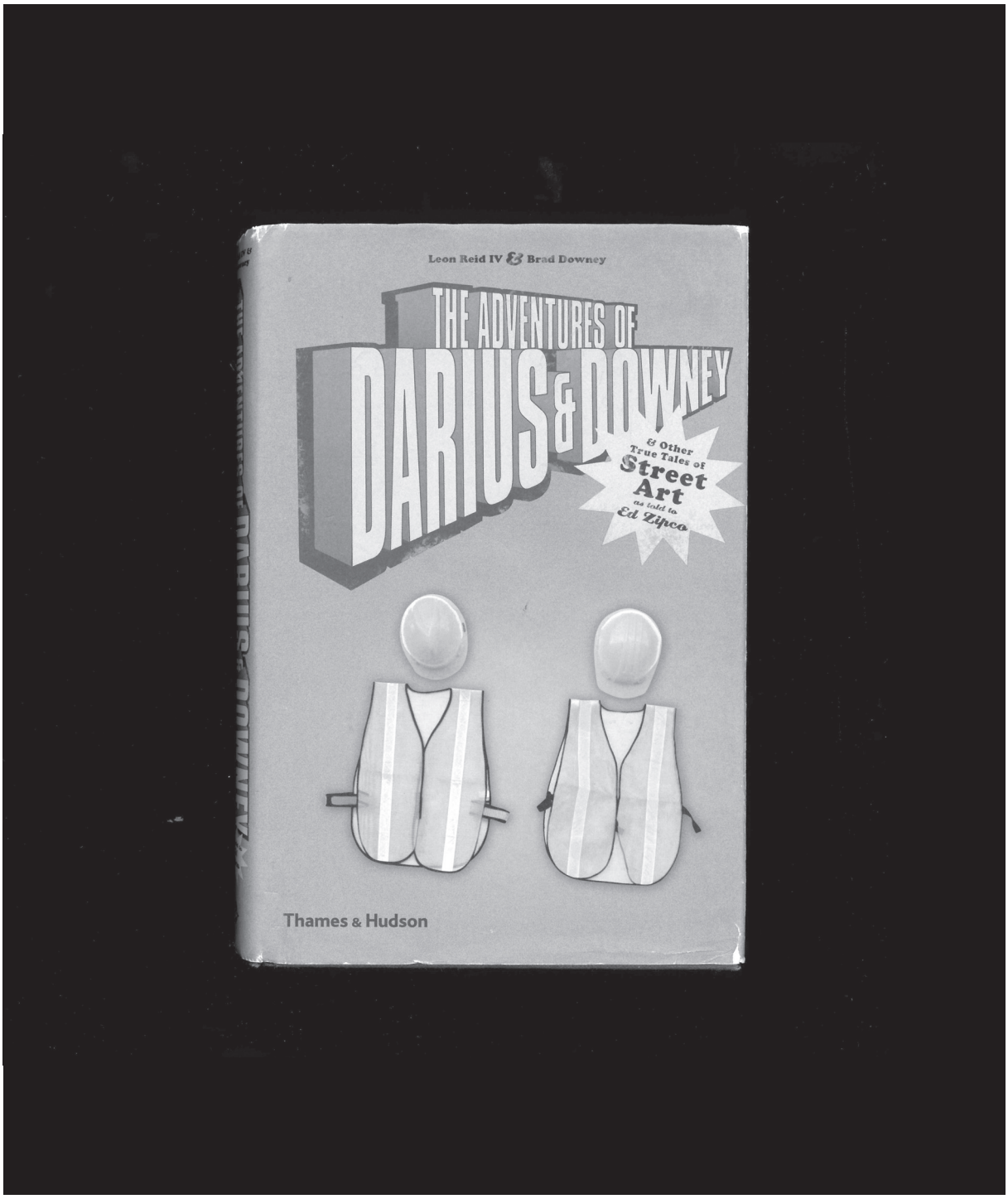
Brad DOWNEY. *Pretending To Be In Control [Faire semblant d'être en contrôle]*. 2018. Besançon (FR).
Acrobates, uniformes de CRS, mobilier urbain, figures. Durée variable.
(photographie : Mathieu TREMBLIN)
Dans le cadre de Bien Urbain #8, du 8 juin au 8 juillet 2018, Besançon (FR), organisé par l'association Juste Ici.
(commissariat général : David DEMOUGEOT ; commissaire invité : Brad DOWNEY)



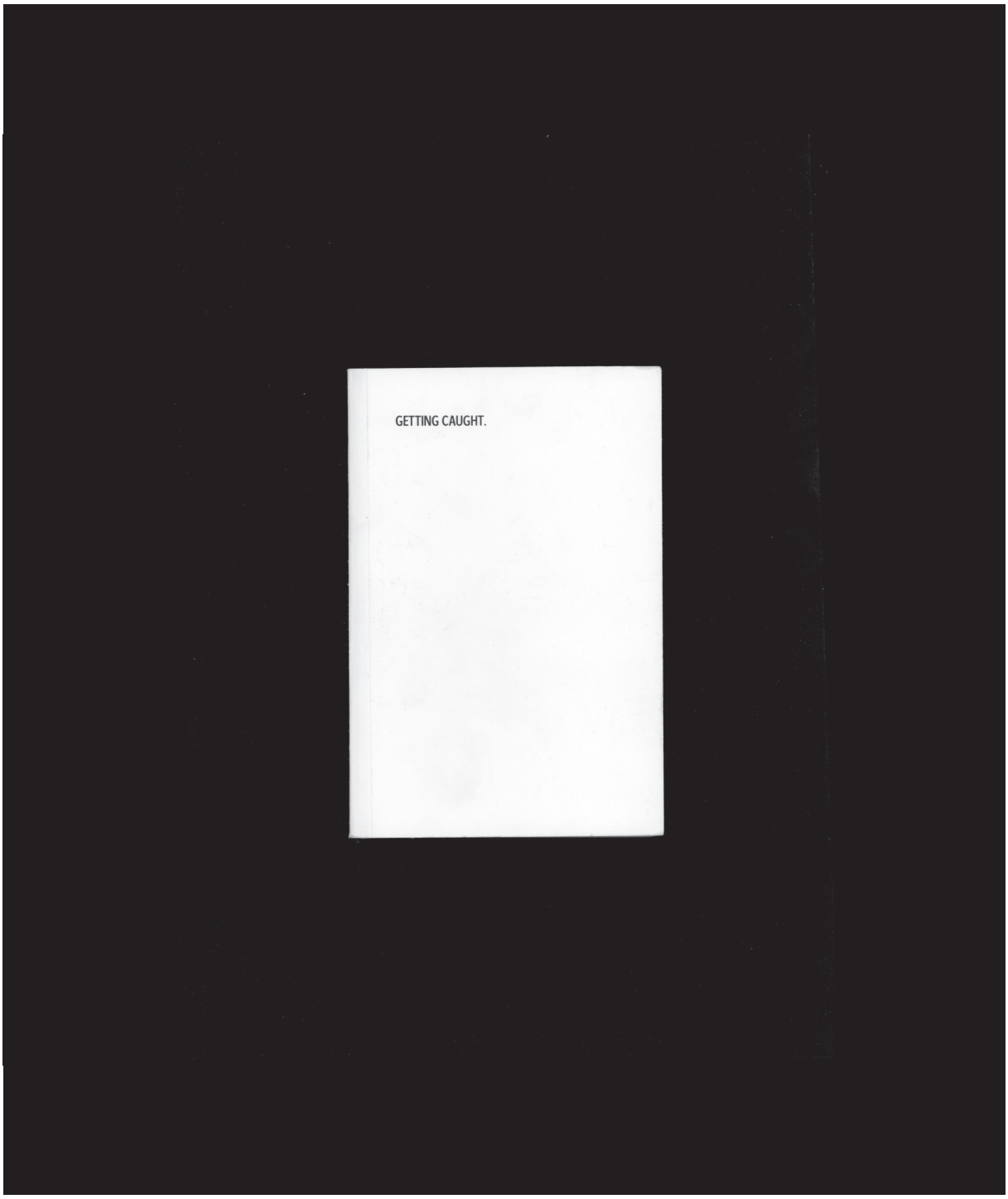
MAI, Markus (dir.) ; WICZAK, Thomas (dir.) ; collectif. *Writing The Memory Of The City: The Avantgarde Spirit of Berlin Graffiti Writing*. Årsta : Dokument Press, 2007, 232 p.

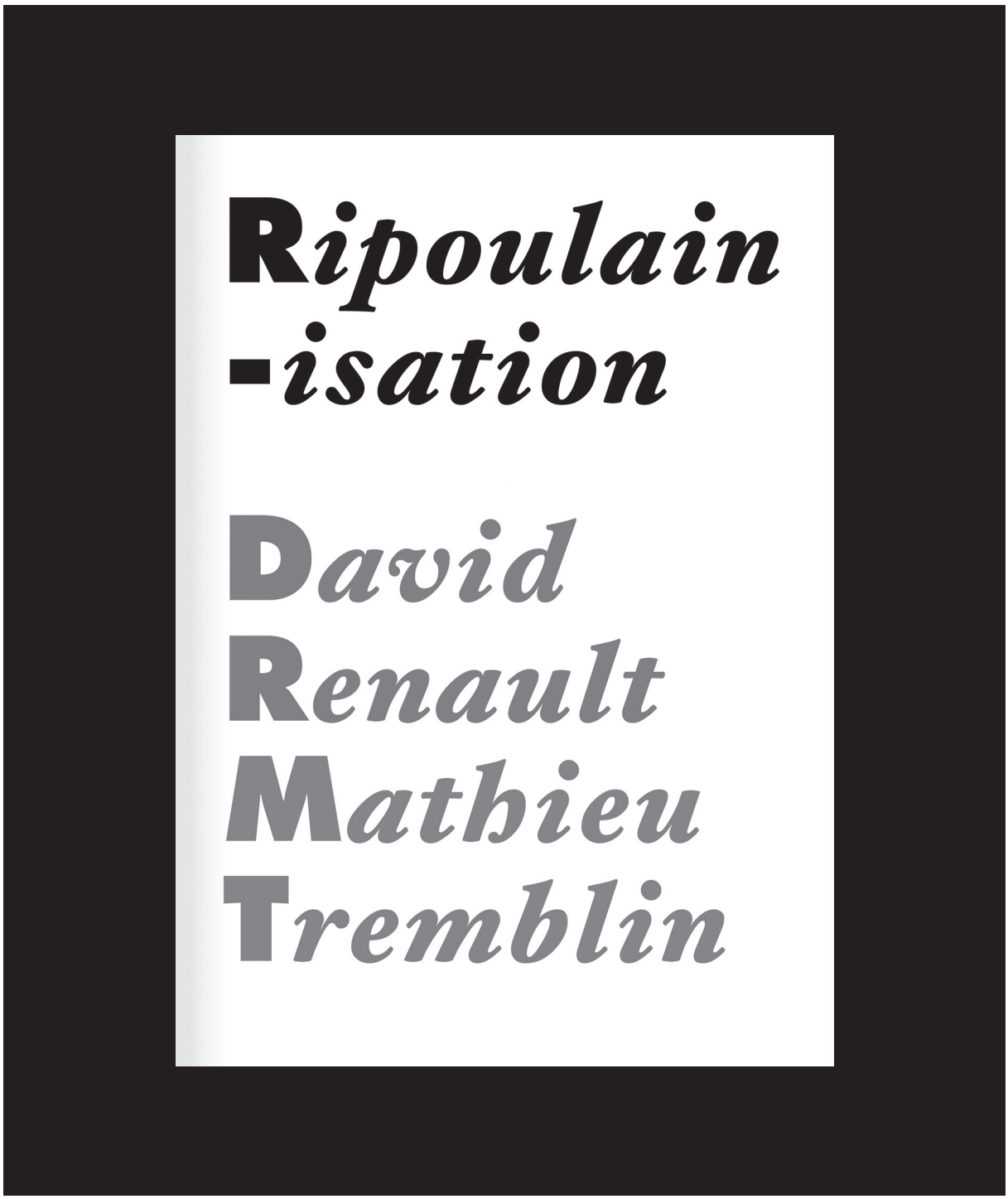


DOWNEY, Brad ; Reid IV, Leon ; ZIPCO, Ed. *The Adventures of Darius and Downey and Other True Tales of Street Art*. New York : Thames & Hudson Ltd, 2008, 256 p.

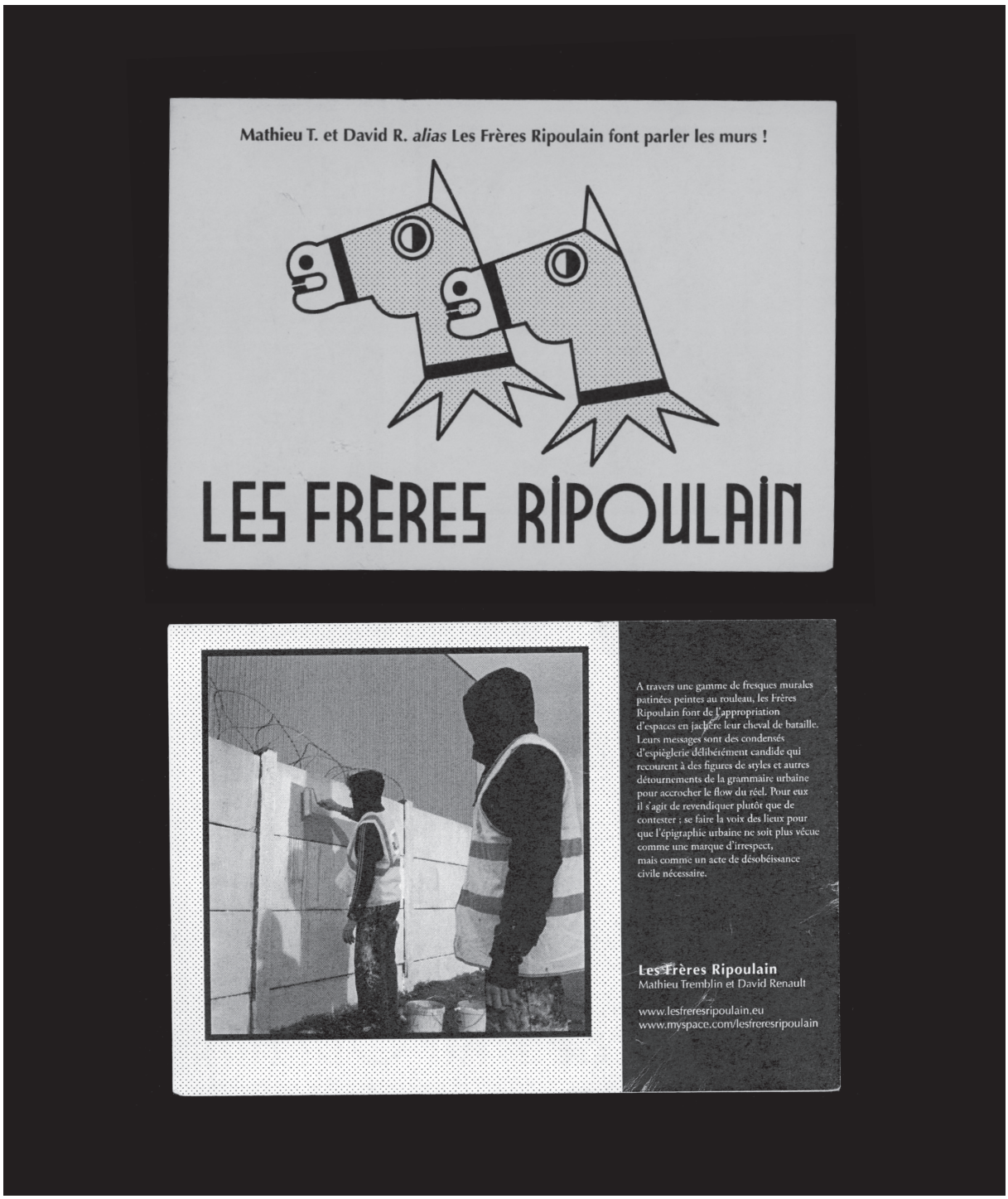


AKAYRAE. *Getting Caught*. Stockholm : Toxoplasma press, 2011, 122 p.





LES FRÈRES RIPOULAIN. *Ripoulainisation*. [Édition PDF]. Strasbourg : Éditions Carton-pâte, 2019, 52 p. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/ripoulainisation/ [consulté le 5 septembre 2020].



LES FRÈRES RIPOULAIN. Tract « LES FRÈRES RIPOULAIN font parler les murs ! ». 2006–2008. Impression laser sur papier machine. 14,8 × 10,5 cm.

I

ICO 39 **Récit d'expérience I**
« Le graffiti comme carte psychogéographique » :
vers un champ de recherche international
[rencontres]

ICO 57 **I. 1. Structuration d'une création-recherche en art urbain**

ICO 61 **I.2. Formats de création-recherche et méthode d'écritures**

ABARCA, Javier (dir.) ; *et al*. Programme du séminaire internationnal « Graffiti as Psychogeographical Map: the New European Urban Intervention » [Le graffiti comme carte psychogéographique. La nouvelle intervention urbaine en Europe]. 22–26 août 2011. Université internationale Menéndez Palayo, Santander (ES).
Brochure.



Vues du séminaire « Le graffiti comme carte psychogéographique.
La nouvelle intervention urbaine en Europe ». 22–26 août 2011.
Université internationale Menéndez Palayo, Santander (ES).
(photographie : Mathieu TREMBLIN)





Vues du séminaire « Le graffiti comme carte psychogéographique.
La nouvelle intervention urbaine en Europe ». 22–26 août 2011.
Université internationale Menéndez Palayo, Santander (ES).
(photographie : Mathieu TREMBLIN)





Vues du séminaire « Le graffiti comme carte psychogéographique.
La nouvelle intervention urbaine en Europe ». 22–26 août 2011.
Université internationale Menéndez Palayo, Santander (ES).
(photographie : Mathieu TREMBLIN)



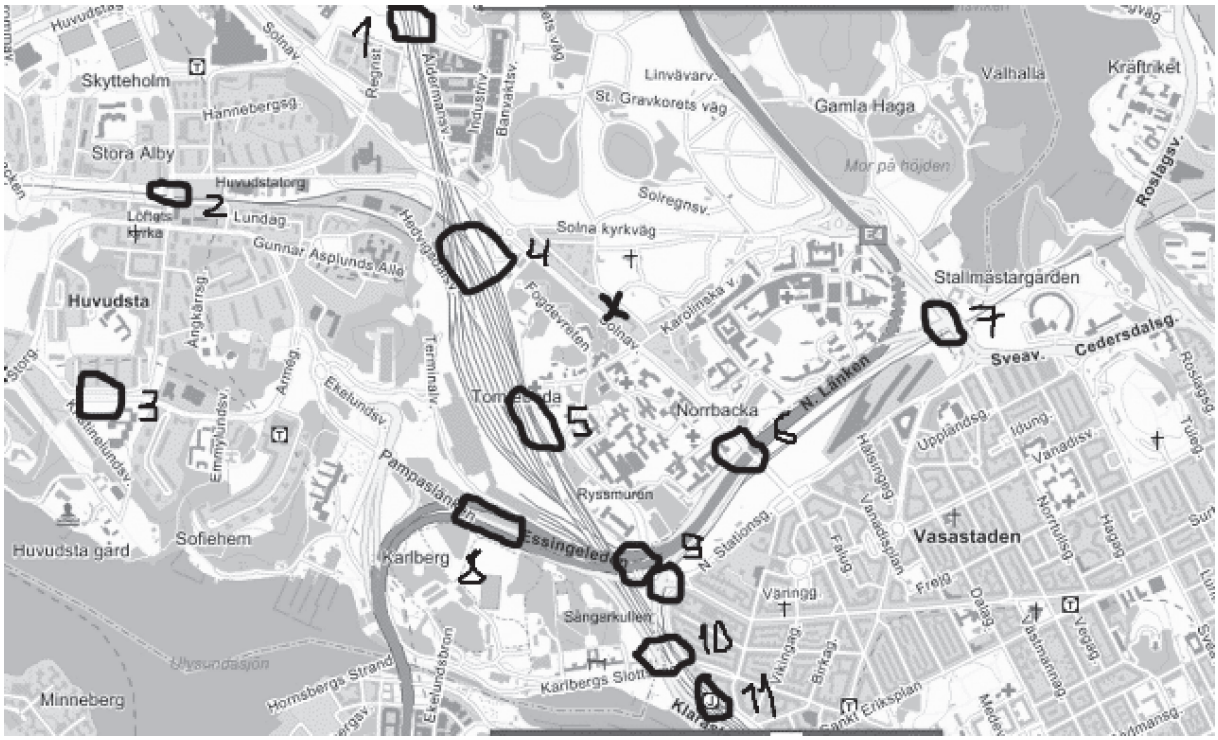




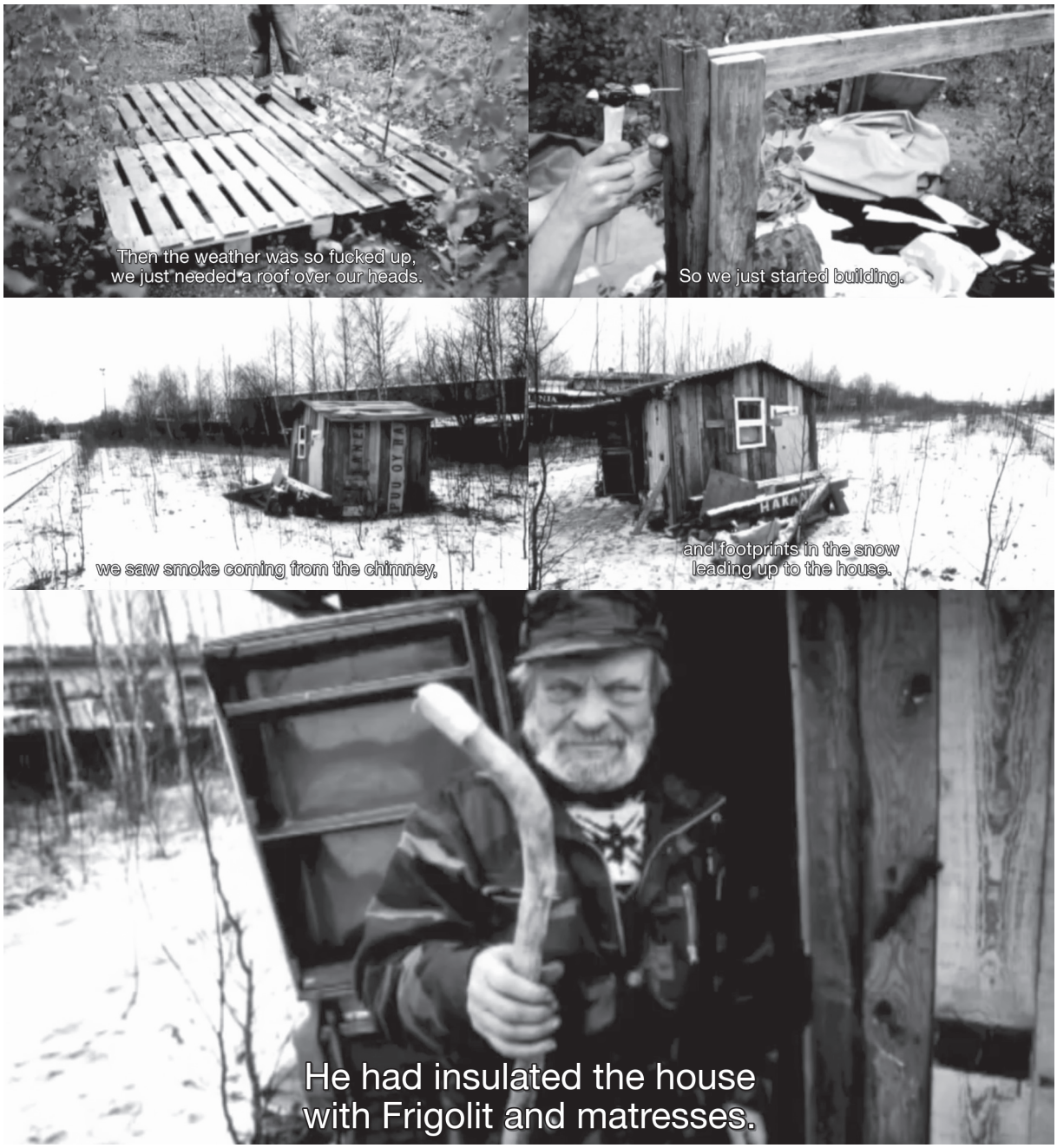


TREMBLIN, Mathieu. *Hypertag*. [En ligne]. 2011 [consulté le 2 avril 2021].
Disponible sur : http://www.hypertag.cc.
Captures d'écran.

Tobias BARENTHIN LINDBLAD. « Cartographie de l’expérience urbaine de Stockholm
au prisme du graffiti dans les années 1980 ». 22–26 août 2011.
Université internationale Menéndez Palayo, Santander (ES).
Capture d’écran, annotations.



ADAMS & ITSO. In : JOHNSEN, Andreas (réal.). ; MØLLER RASMUSSEN, Nis Boye (réal.). *Inside Outside*. Danemark : Rosforth, 2005, 57 min.
Captures d'écran.



AKAY. *Complicated technical solutions to aide in simple acts of vandalism, Tool n° 10: Robo-Rainbow*. 2010.
Documentation. Vidéo Full HD, couleur, son, 16:9. 2 min 42 s.
(captation : Adam NILSSON ; production : Street Act)
Captures d'écran.



AKAY ; Brad DOWNEY. *Wedging*. 2011. Grottaglie (IT).
Balais, murs. Dimensions variables.





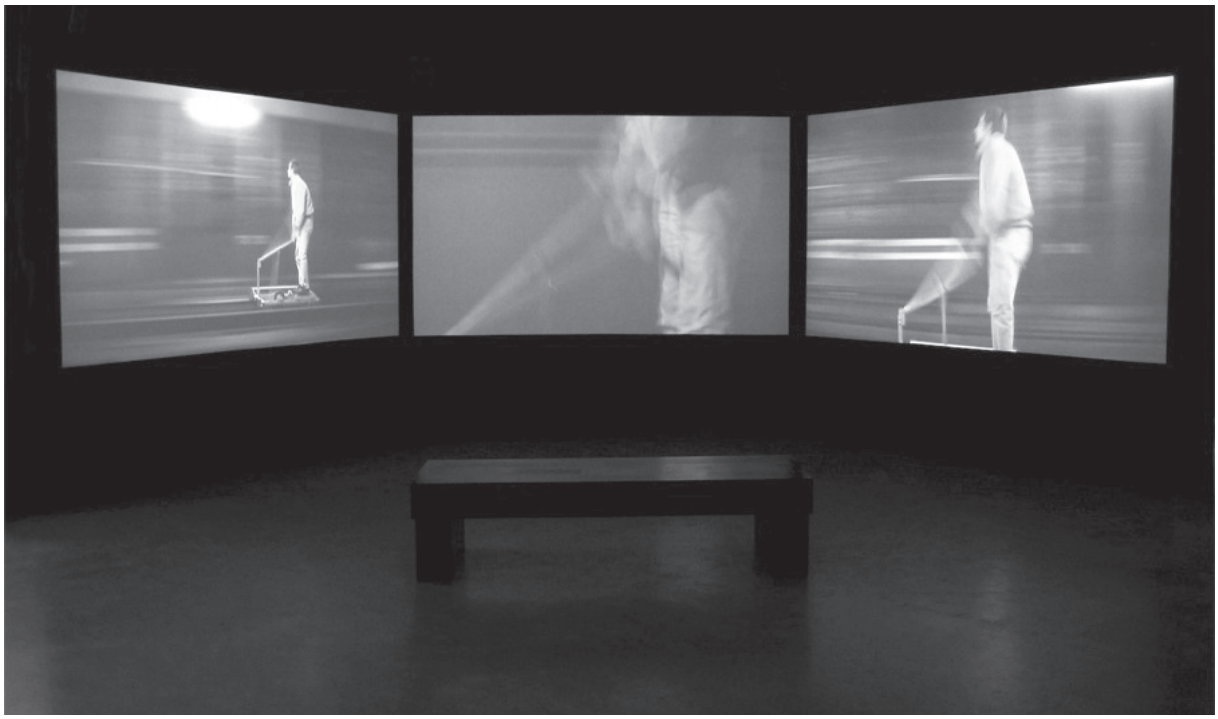
ADAMS (dir.) ; CASTLEMAN, Craig ; BERG, Andreas ; AUSTIN, Joe ; *et al. King Size. A project about Tags, DIY-Craft & Subcultural Globalization*. Stockholm : ADAMS, 2004, 308 p.

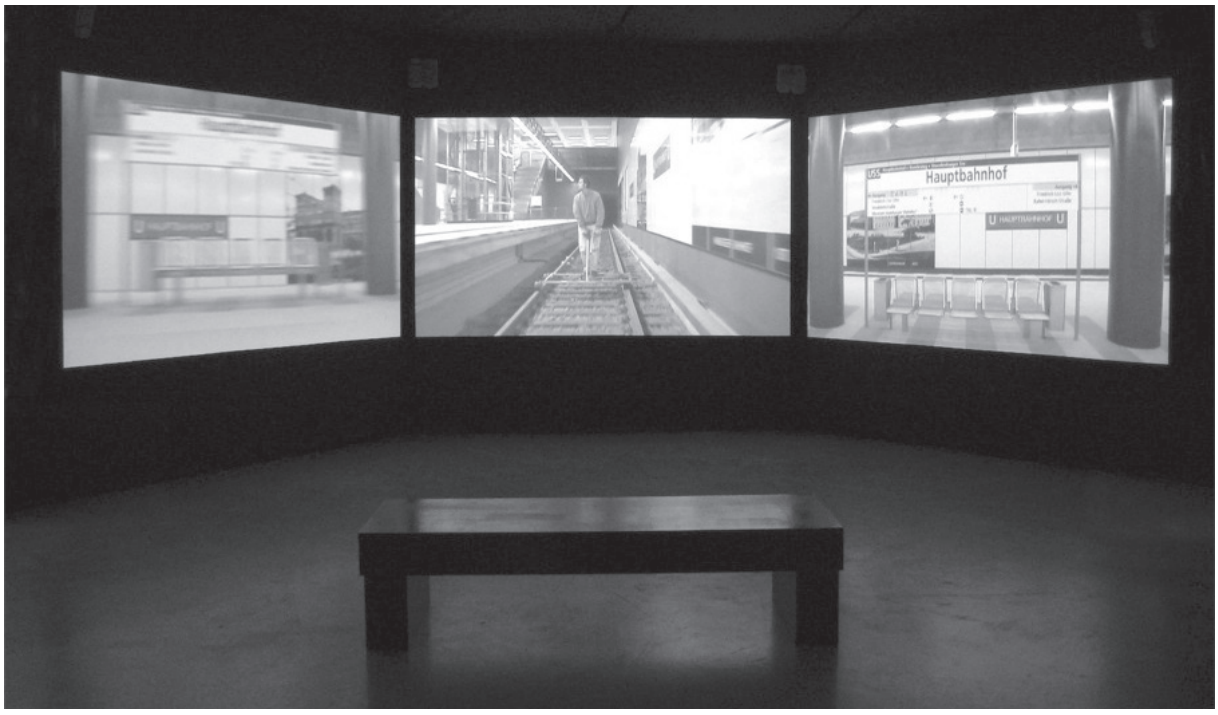


David RENAULT. *Outrage en drapeau*. 2010. Rennes (FR).
Hangar militaire, extincteurs, peinture glycéro, white spirit. *Circa* 1500 × 600 cm.
Processus. Image numérique. Supports et dimensions variables.
(photographie : Mathieu TREMBLIN)



Mathias WERMKE ; Mischa LEINKAUF. *Zwischenzeit*. 2008. Berlin, 2008
Vidéo SD, 3 canaux, couleur, son, en boucle, 16:9. 17 min.
Vues d'installation.







David RENAULT ; Mathieu TREMBLIN ; tagueurs anonymes. *Blank Graffiti*. 2010. Nantes (FR).
Blanc de Meudon, eau, applicateur de cirage, tags. Dimensions variables.

AKAY. *The Box*. 2008.
Documentation. Vidéo DV, couleur, son, 4:3. 5 min 54 s.
Captures d'écran.



ADAMS & ITSO. *House*. 2008. Copenhague (DK).
Image numérique. Supports et dimensions variables.



David RENAULT. *White Noise*. 2002. Rennes (FR).
Pièce abandonnée, peinture blanche. Dimensions variables.

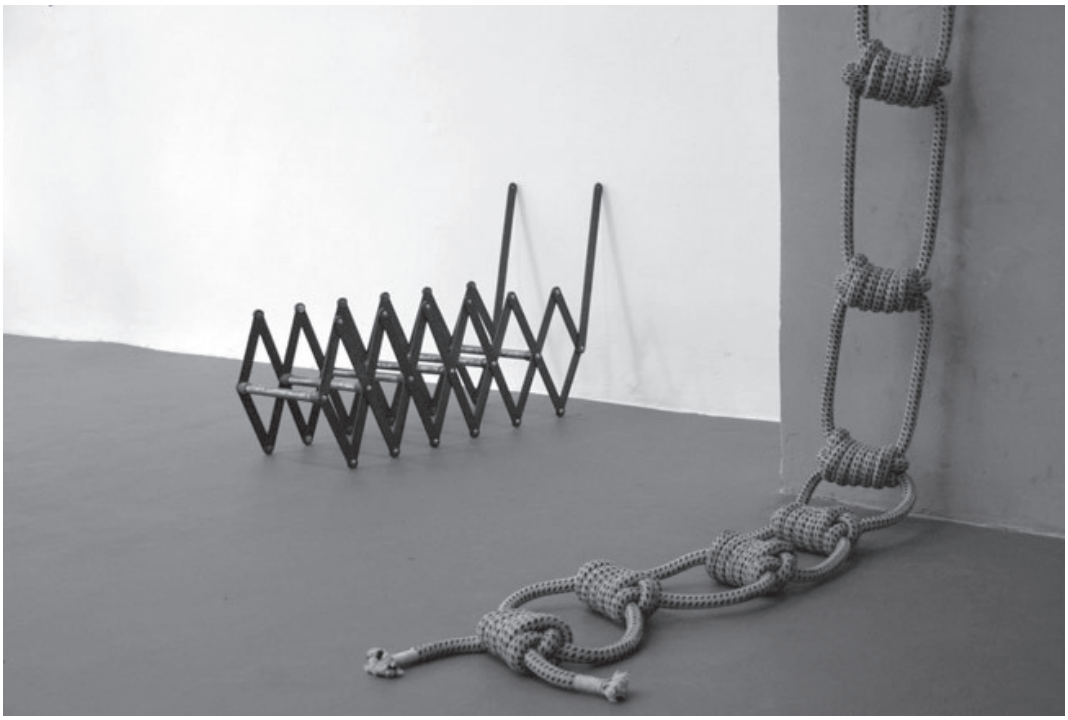


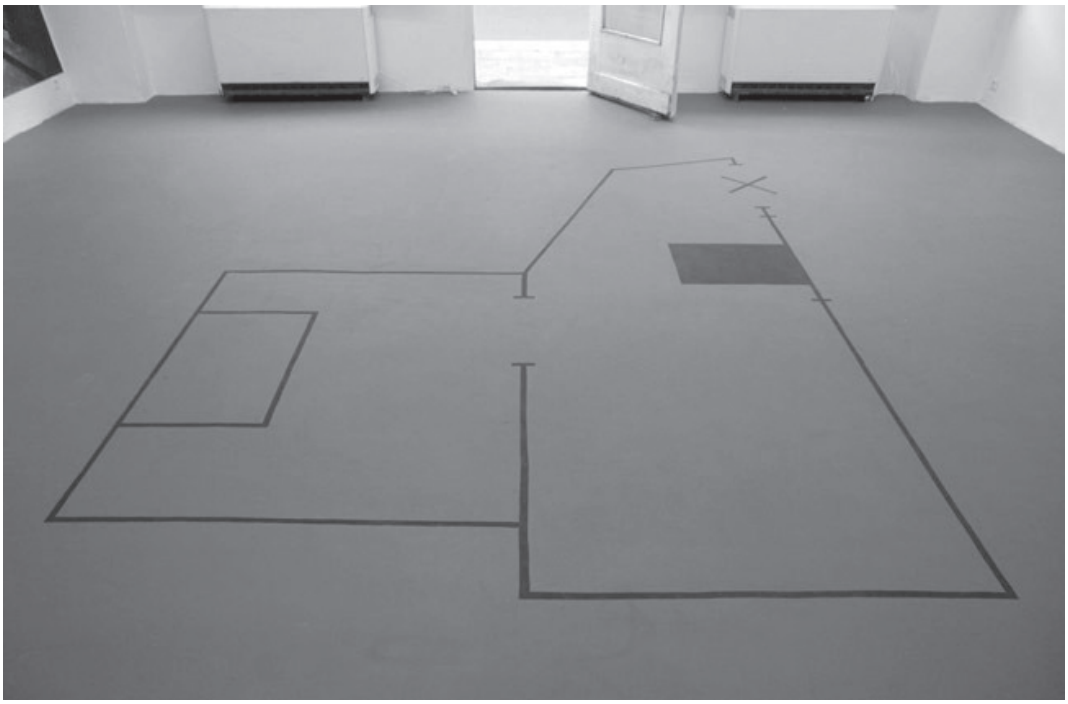


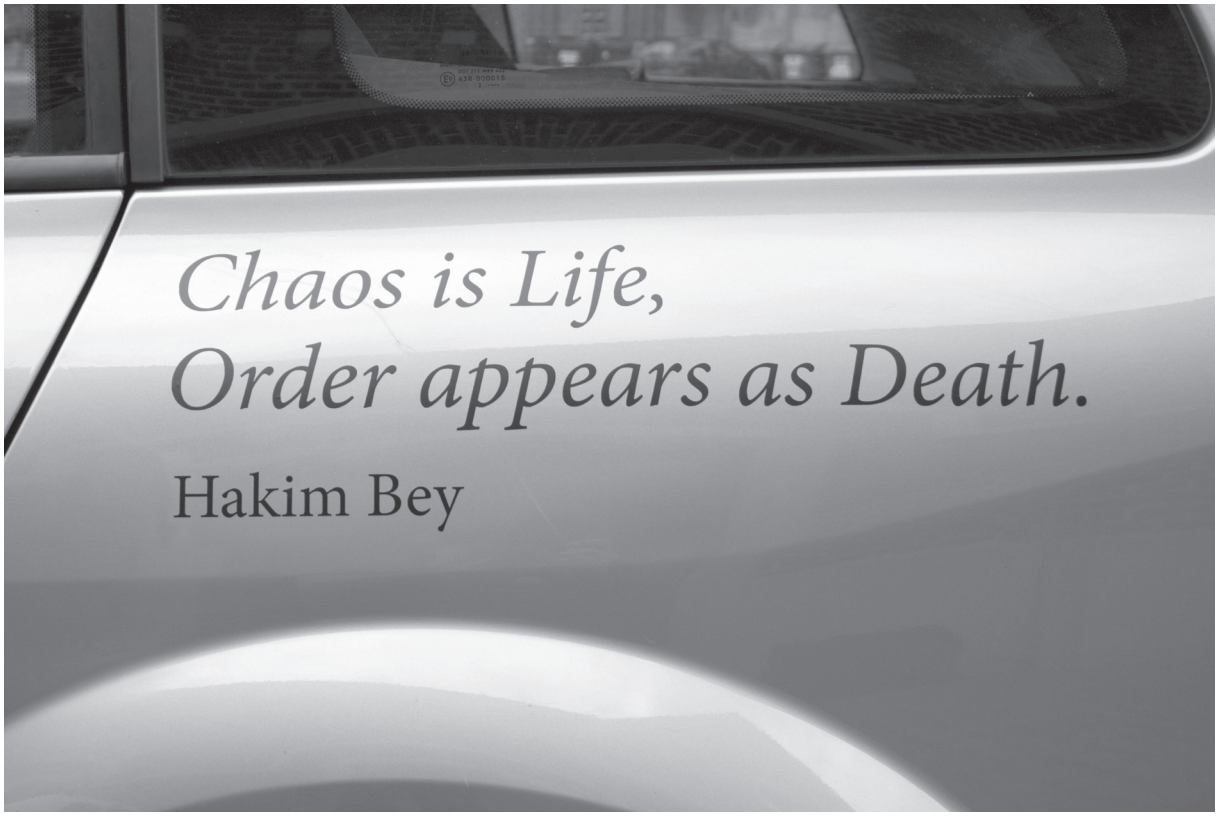
David RENAULT. *Horizon industriel*. 2011. Saint-Jacques-de-la-Lande (FR).
Ruban adhésif de masquage, peinture noire au rouleau sur mur. Dimensions variables.



ADAMS. « Slussen [The Sliding Gate] ». 15.08–12.09.2009. Urban art info, Berlin (DE).
Vues d’exposition. (photographie : Kathleen WAAK)







Mathieu TREMBLIN. *The Good Word « Hakim Bey »*. 2013. Rotterdam (NL).
Citations libertaires, lettres adhésives autocollantes, voiture. 47 × 15 cm.

Brad DOWNEY. *Don't Worry About That Shit René*. 2008. KaDeWe, Berlin (DE).
Gouache propulsé à l'extincteur sur vitrine. Dimensions variables.
(photographie : Richard Schwarz, Vincent)

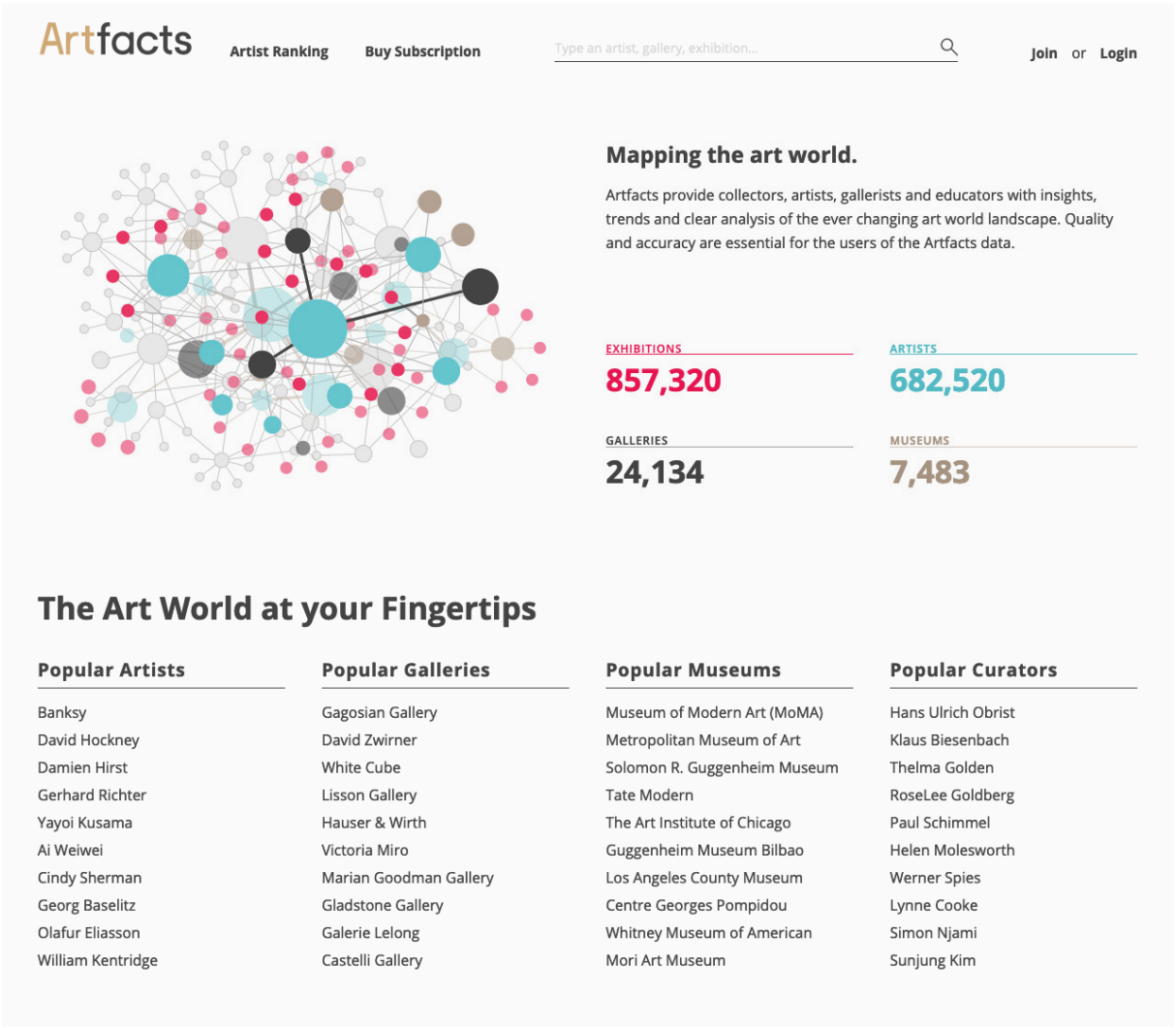




ARDENNE, Paul (dir.) ; MAERTENS, Marie. *100 artistes de street art*. Paris : La Martinière, 2011, 236 p.



Artfacts. [En ligne]. s.d. [consulté le 7 juillet 2020]. Disponible sur : https://artfacts.net/.
Capture d'écran.

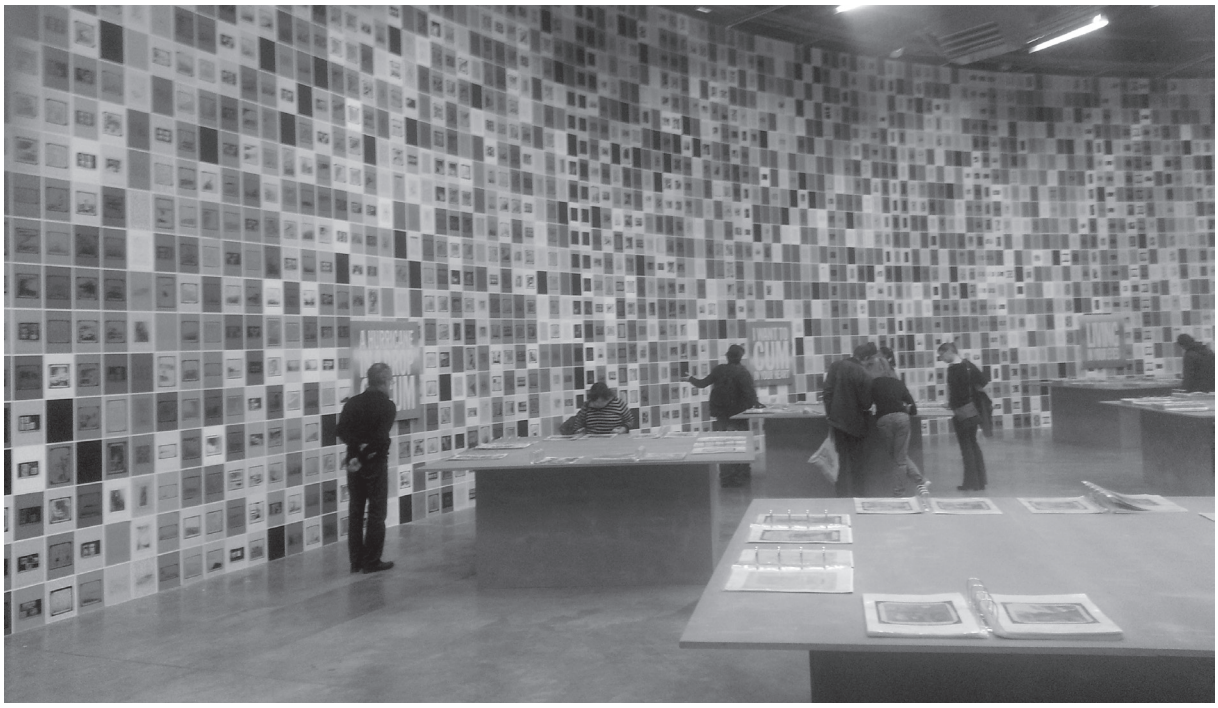


« Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas. Reconstruction – Commentary – Revision ». 01.09.2016–13.11.2016. ZKM, Karlsruhe (DE) – curation : Roberto OHRT ; Axel HEIL. Voir : http://zkm.de/en/event/2016/09/aby-warburg-mnemosyne-bilderatlas [consulté le 2 octobre 2020].



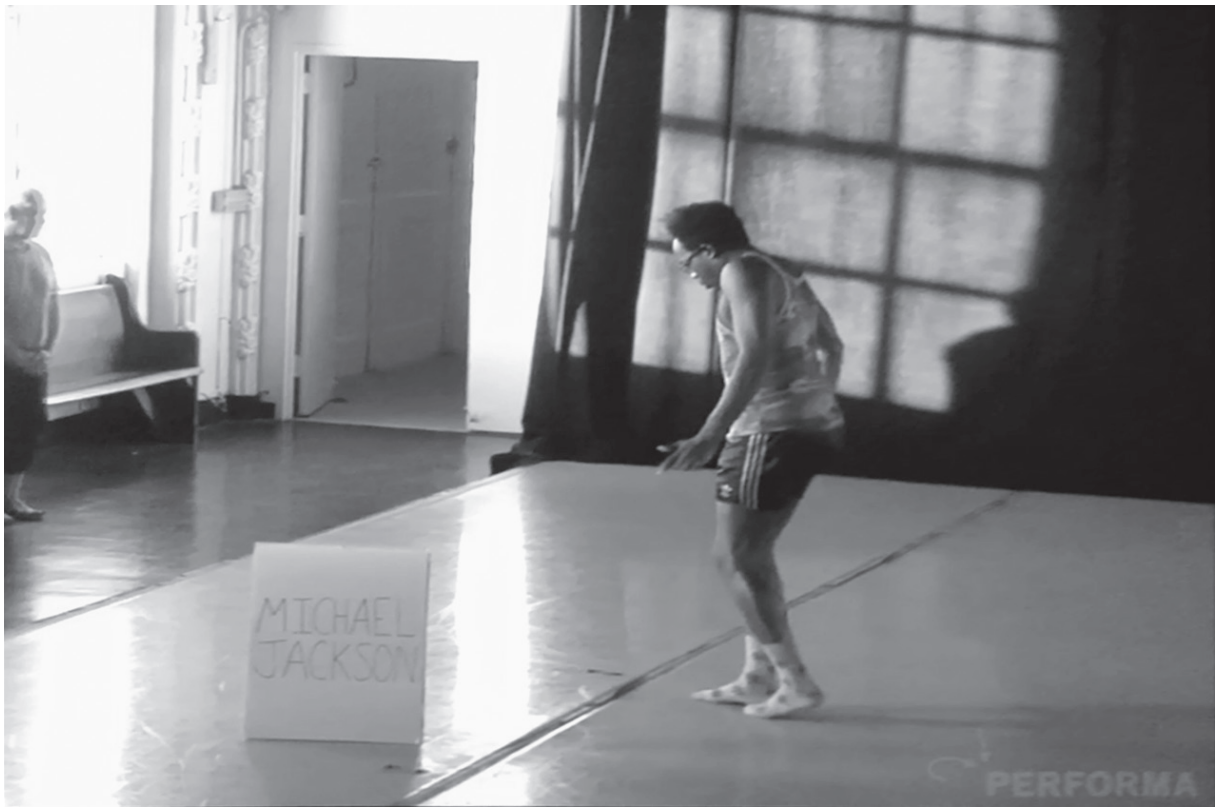


« Ugo Rondinone : I ♥ John Giorno ». 20.10.2015–09.01.2016. Palais de Tokyo, Paris (FR).
Voir : http://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/ugo-rondinone-i-john-giorno
[consulté le 2 octobre 2020].





« Perfoma Archive. Commissions from Performa's Archives ». 20.06–10.11.2019. Copenhagen Contemporary, Copenhague (DK). Voir : http://copenhagencontemporary.org/en/performa-archive/ [consulté le 10 octobre 2020].



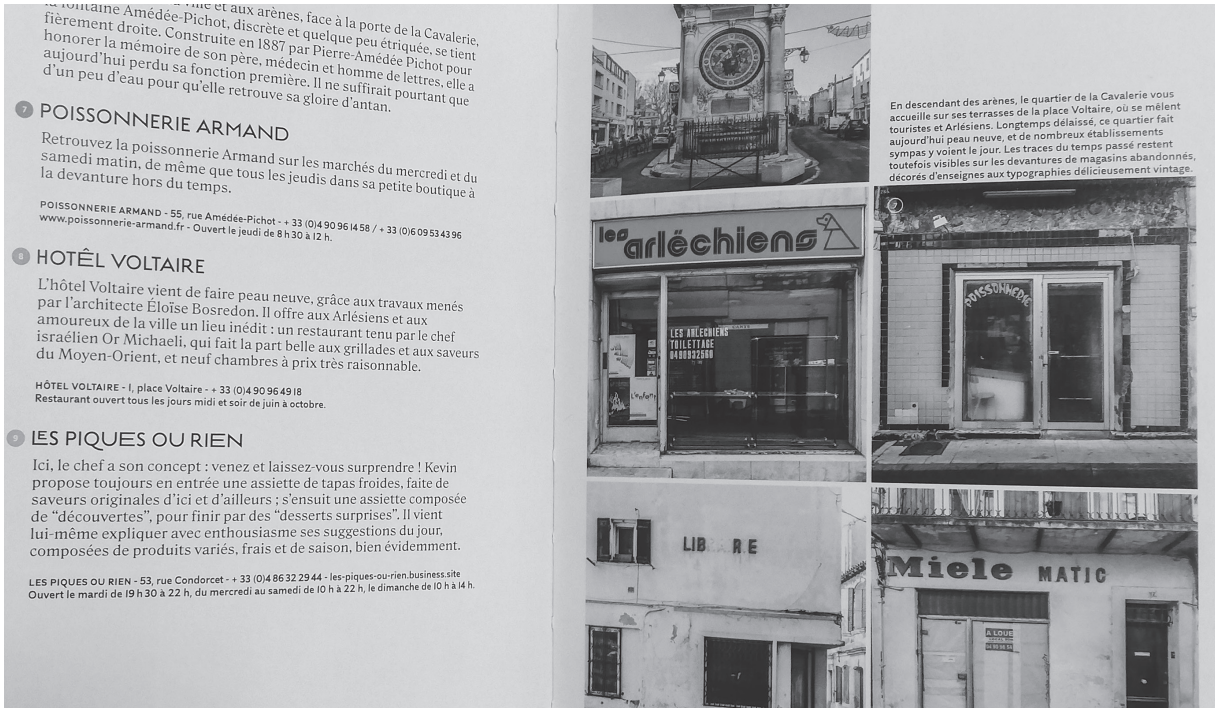




Mathieu TREMBLIN. *Documentation en don à l'étalage* « *LIBRE* ». 2018. Arles (FR).
Documentation éditée en cartes postales, présentoir à cartes postales, don à l'étalage.
10,5 × 14,8 cm (chaque).



Mathieu TREMBLIN. *LIBRE*. 2011. Arles (FR).
Enseigne, perche, spatule, ruban adhésif toilé. 300 × 30 cm.
Vidéo Mini-DV, couleur, son, 4:3. 20 s. (captation : Valeria Anzolin)
Photogramme.



la fontaine Amédée-Pichot, discrète et quelque peu étriquée, se tient fièrement droite. Construite en 1887 par Pierre-Amédée Pichot pour honorer la mémoire de son père, médecin et homme de lettres, elle a aujourd'hui perdu sa fonction première. Il ne suffirait pourtant que d'un peu d'eau pour qu'elle retrouve sa gloire d'antan.

7 POISSONNERIE ARMAND

Retrouvez la poissonnerie Armand sur les marchés du mercredi et du samedi matin, de même que tous les jeudis dans sa petite boutique à la devanture hors du temps.

POISSONNERIE ARMAND - 55, rue Amédée-Pichot - + 33 (0)4 90 96 14 58 / + 33 (0)6 09 53 43 96
www.poissonnerie-armand.fr - Ouvert le jeudi de 8 h 30 à 12 h.

8 HOTÊL VOLTAIRE

L'hôtel Voltaire vient de faire peau neuve, grâce aux travaux menés par l'architecte Éloïse Bosredon. Il offre aux Arlésiens et aux amoureux de la ville un lieu inédit : un restaurant tenu par le chef israélien Or Michaeli, qui fait la part belle aux grillades et aux saveurs du Moyen-Orient, et neuf chambres à prix très raisonnable.

HÔTEL VOLTAIRE - 1, place Voltaire - + 33 (0)4 90 96 49 18
Restaurant ouvert tous les jours midi et soir de juin à octobre.

9 LES PIQUES OU RIEN

Ici, le chef a son concept : venez et laissez-vous surprendre ! Kevin propose toujours en entrée une assiette de tapas froides, faite de saveurs originales d'ici et d'ailleurs ; s'ensuit une assiette composée de "découvertes", pour finir par des "desserts surprises". Il vient lui-même expliquer avec enthousiasme ses suggestions du jour, composées de produits variés, frais et de saison, bien évidemment.

LES PIQUES OU RIEN - 53, rue Condorcet - + 33 (0)4 86 32 29 44 - les-piques-ou-rien.business.site
Ouvert le mardi de 19 h 30 à 22 h, du mercredi au samedi de 10 h à 22 h, le dimanche de 10 h à 14 h.

En descendant des arènes, le quartier de la Cavalerie vous accueille sur ses terrasses de la place Voltaire, où se mêlent touristes et Arlésiens. Longtemps délaissé, ce quartier fait aujourd'hui peau neuve, et de nombreux établissements sympas y voient le jour. Les traces du temps passé restent toutefois visibles sur les devantures de magasins abandonnés, décorés d'enseignes aux typographies délicieusement vintage.



« L'intervention anonyme *LIBRE* photographiée par Virgine OVESSIAN et reproduite dans son livre *Arles : petit guide de la vie quotidienne* ». In : OVESSIAN, Virginie. *Arles : petit guide de la vie quotidienne*. Arles : Actes Sud, 2019, p. 115 ; « L'intervention anonyme *LIBRE* photographiée par Virgine OVESSIAN en vente sous forme de tirage photographique dans la boutique Marius ». 2020. Arles (FR).
(photographie : Deana KOLENČÍKOVÁ)

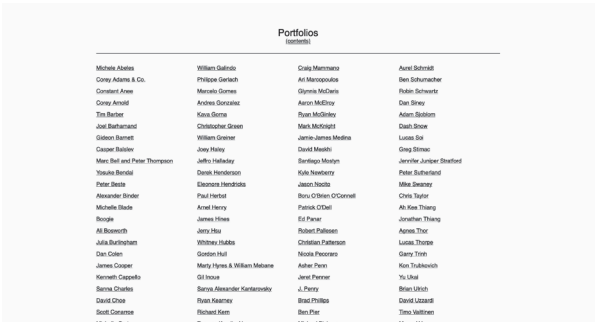
Brad DOWNEY. *sHELL*. 1999. Atlanta (US).
Vandalisme, photographie argentique. Supports et dimensions variables.
In : DOWNEY, Brad. *Spontaneous Sculpture*. Berlin : Die Gestalten Verlag, 2011, pp. 88–89.



Dash SNOW. *Polaroids© « Sans titre (Hell) »*. 2005.
Photographies instantanées. 10,2 × 10,3 cm (chaque).
In : BARBER, Tim (dir.) ; *et al*. *Tiny Vices*. [Archive]. 13 mai 2005 [consulté le 10 février 2021].
Disponible sur : http://web.archive.org/web/20090207233731/http://tinyvices.com/dash_snow_16.
Capture d'écran.











Jakob GAUTEL. *Paradis*. 1990. Ville-Evrard (FR).
Lettres à la feuille d'or sur mur écaillé, petite lumière derrière le verrou. 76 × 15 cm.
Photographie argentique. Supports et dimensions variables.



Bettina RHEIMS. *Nouvelle Eve*. 1997.
C-print. 25,2 × 20,5 cm.





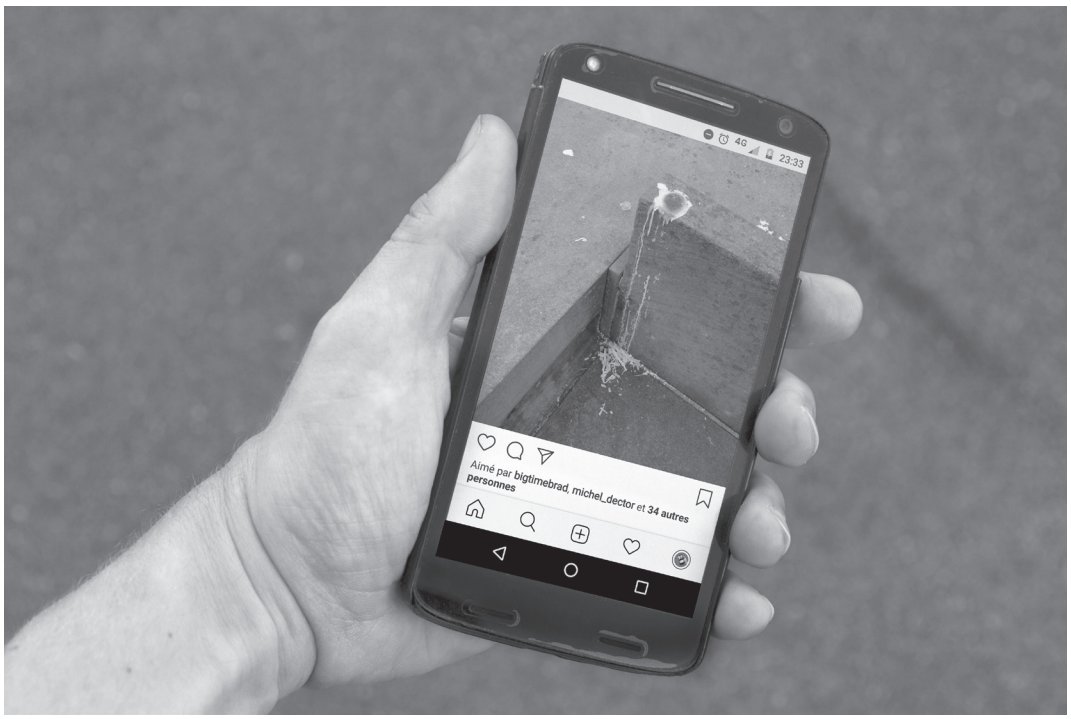
Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « Trois dépôts de bouteilles en plastique (New York, septembre 2013) »*.
Depuis 2004.
Images numériques transférées sur photographies instantanées. 10,2 × 10,3 cm (chaque).



Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « Seize dépôts de gobelets en carton (New York, septembre 2013) »*.
Depuis 2004.
Images numériques transférées sur photographies instantanées. 10,2 × 10,3 cm (chaque).



Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « Trois dépôts de vêtements (New York, septembre 2013) »*.
Depuis 2004.
Images numériques transférées sur photographies instantanées. 10,2 × 10,3 cm (chaque).



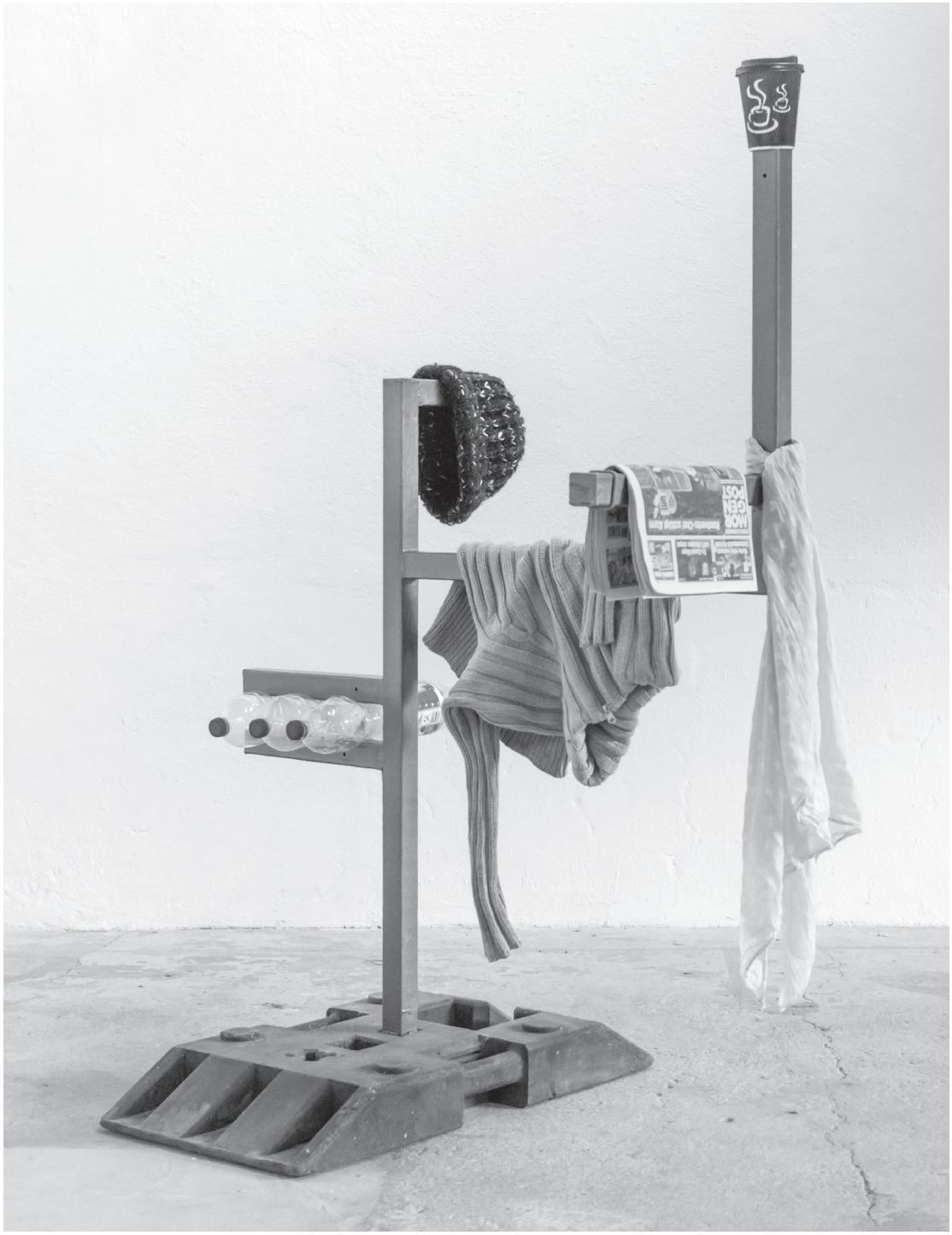


Mathieu TREMBLIN. *#urbansurvey*. 2018. Belfort (FR).
Panneau publicitaire, clé, publication numérique sur Instagram, impression numérique. 120 × 180 cm.

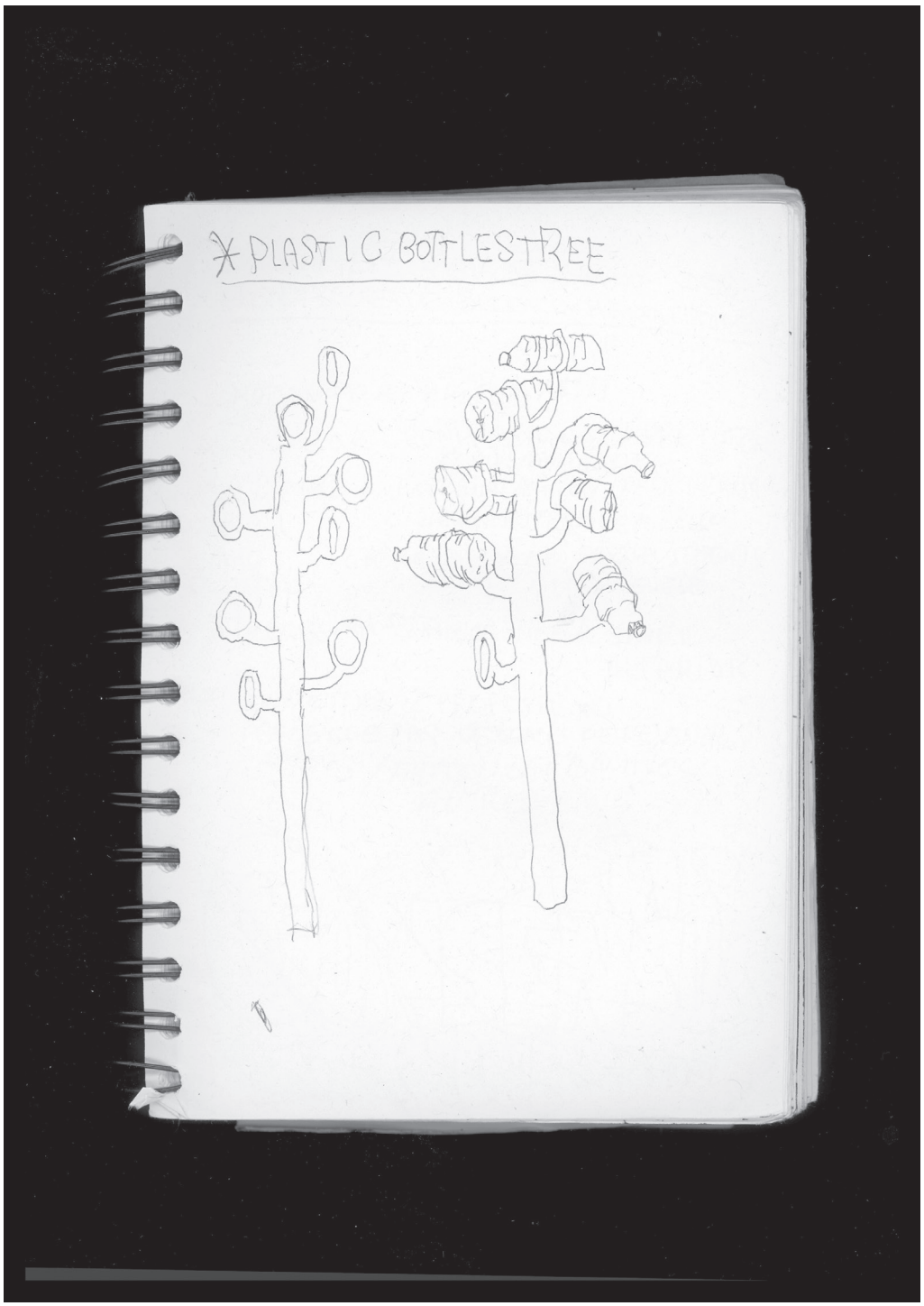




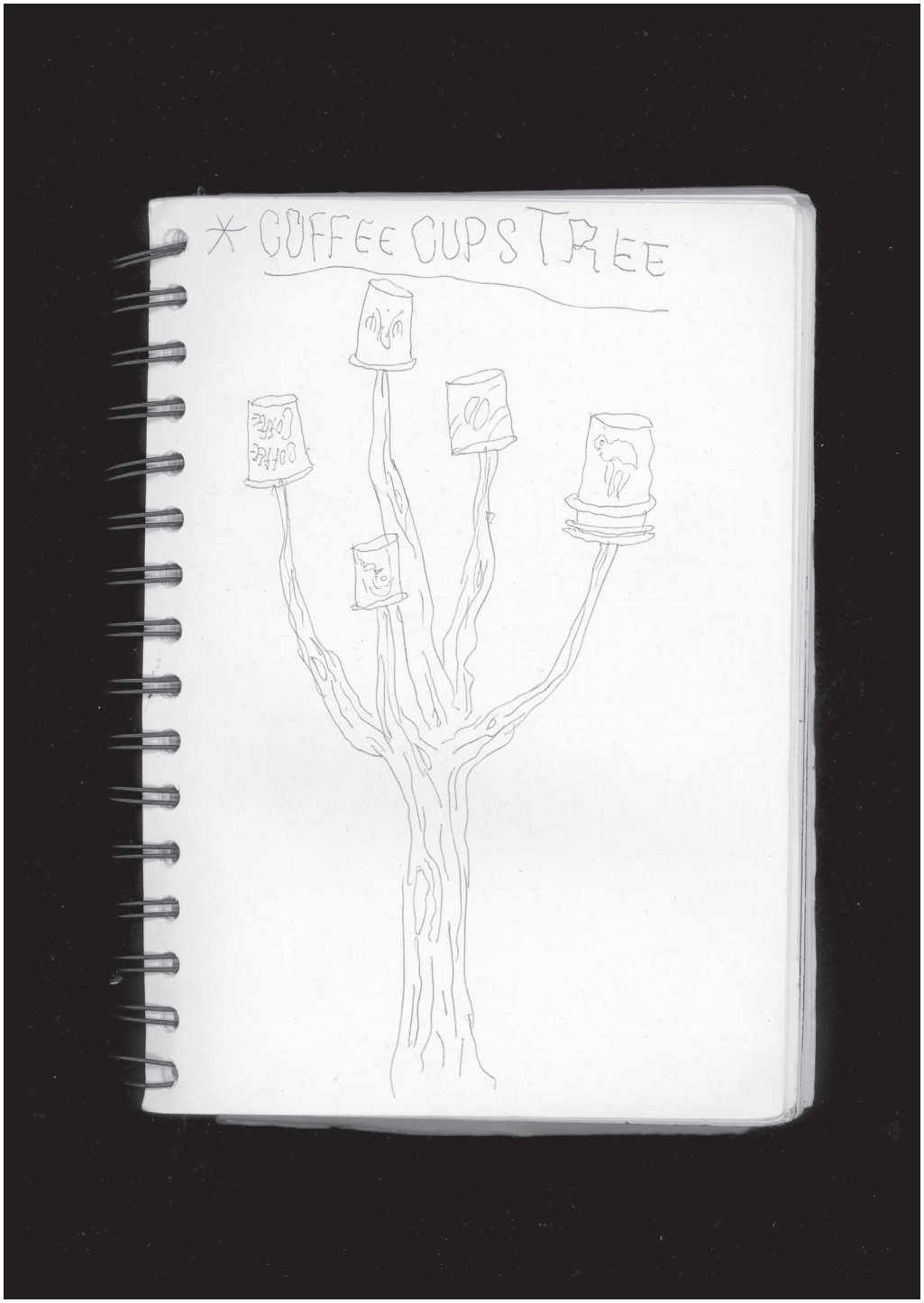
Mathieu TREMBLIN. *#urbansurvey*. 2019. Cologne (DE).
Porte-affiche en métal, veille urbaine, impression laser sur papier machine. 29,7 × 42 cm.



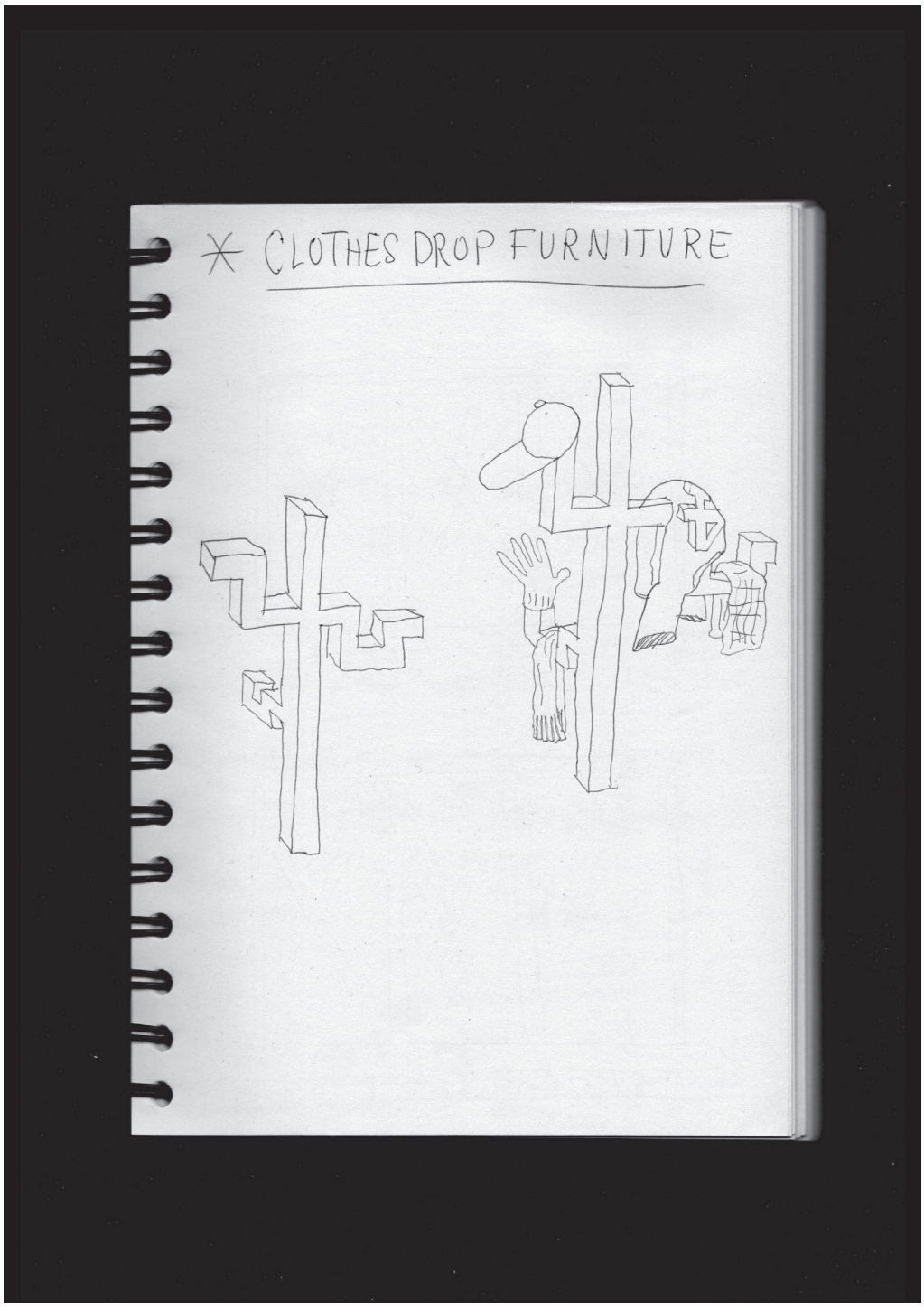
Mathieu TREMBLIN. *Mobilier de dépôt*. 2015. Dresde (DE).
Métal, soudure, peinture RAL, socle de signalisation, objets divers prélevés dans la ville.
100 × 140 × 64 cm.



Mathieu TREMBLIN. *Draft Book « Plastic Bootles Tree (New York, 2013) »*. Depuis 2010.
Idées d'œuvres, carnet, stylo à bille. 14,8 × 21 cm.



Mathieu TREMBLIN. *Draft Book « Coffee Cups Tree (New York, 2013) »*. Depuis 2010.
Idées d'œuvres, carnet, stylo à bille. 14,8 × 21 cm.



Mathieu TREMBLIN. *Draft Book « Clothes Drop Furniture (New York, 2013) »*. Depuis 2010.
Idées d'œuvres, carnet, stylo à bille. 14,8 × 21 cm.



Mathieu TREMBLIN. *Tag Clouds « Cour des 50 otages »*. 2010. Nantes (FR).
Porte, tags, typographie, pochoirs, peinture aérosol. 150 × 200 cm.

From: mathieutremblin@gmail.com
To: *******@gmail.com; ********@gmail.com; ******@hotmail.com; ******@hotmail.com; ********@hotmail.com; **********@yahoo.fr; **********@gmail.com
Subject: Re: TITRE (s)
Date: Thu, 8 Oct 2009 21:23:09 +0200

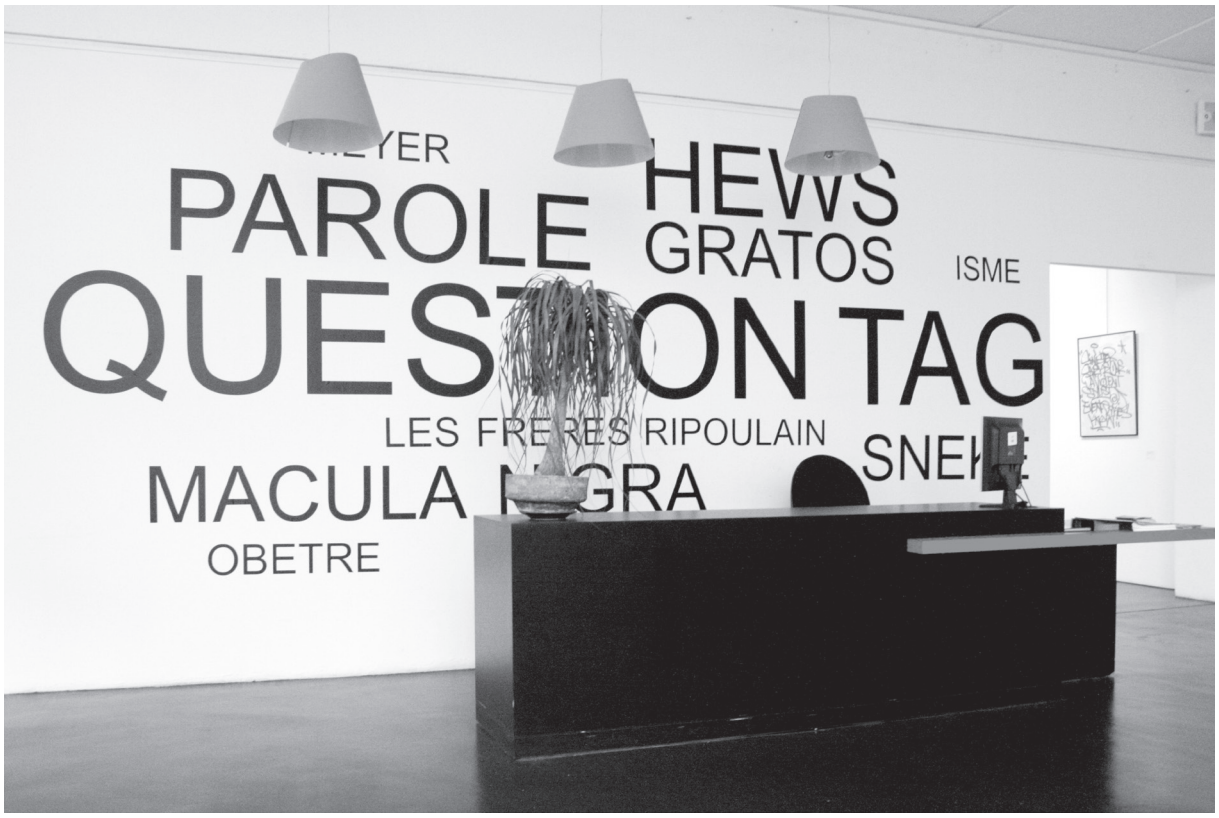
[...]

Tag clouds : je reste sur l'idée parce que là je vois un visuel clair et simple un nuage où les mots-clefs sont remplacés par les noms des tagueurs ; et pas forcément le nom de l'expo sur le devant
mais juste sur le derrière du cartel avec à la suite les participants et comme le disais ***** filer la métaphore de la pluie de tag dans un texte de présentation est assez simple.
Le rapport au mauvais temps qui fait chier, au regret de la pluie qd la période est aride... il y a aussi en regard du web cette histoire de réseau de nom de rapport au territoire au parcours...

[...]

Bien à vous tous

Mathieu TREMBLIN. « Re: TITRE (s) ». [Courriel]. Destinataire : Antoine SIRIZZOTTI, *et al*. 8 octobre 2009. Communication personnelle.

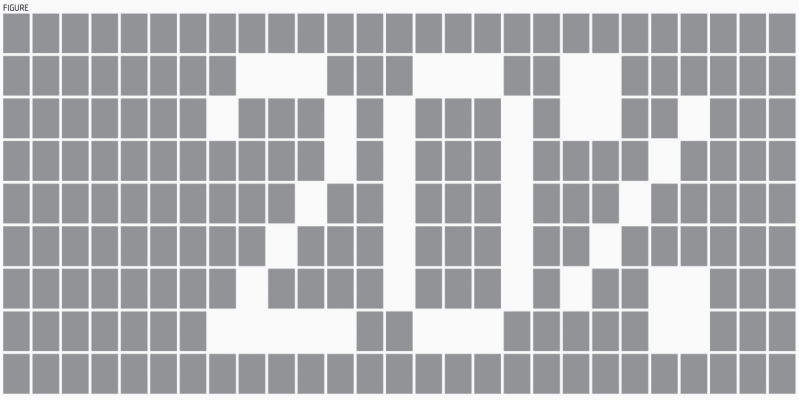


Mathieu TREMBLIN. Signalétique de l'exposition collective « Question Tags ». 2010. Espace Cosmopolis, Nantes (FR).
Texte, autocollant découpé au traceur. 500 × 250 cm.

PAPER
TIGERS

COLLECTION
ACTIVATION
EDITION
EXHIBITION
ABOUT
CREDITS

FIGURE





REFERENCE
PAPER TIGER 030

TITLE
LOGEMENT SOCIAL [SOCIAL HOUSING]

AUTHOR
Catherine RANNOU

DATE
2010

PAPER
TIGERS

COLLECTION
ACTIVATION
EDITION
EXHIBITION
ABOUT
CREDITS



TITLE
LOGEMENT SOCIAL [SOCIAL HOUSING]

AUTHOR
Catherine RANNOU

DATE
12/2010

PLACE
Centre d'animation des Chamois, Toulouse (FR)

SIZE
L ≈ 800 cm x h ≈ 290 cm

SCALE
1:1

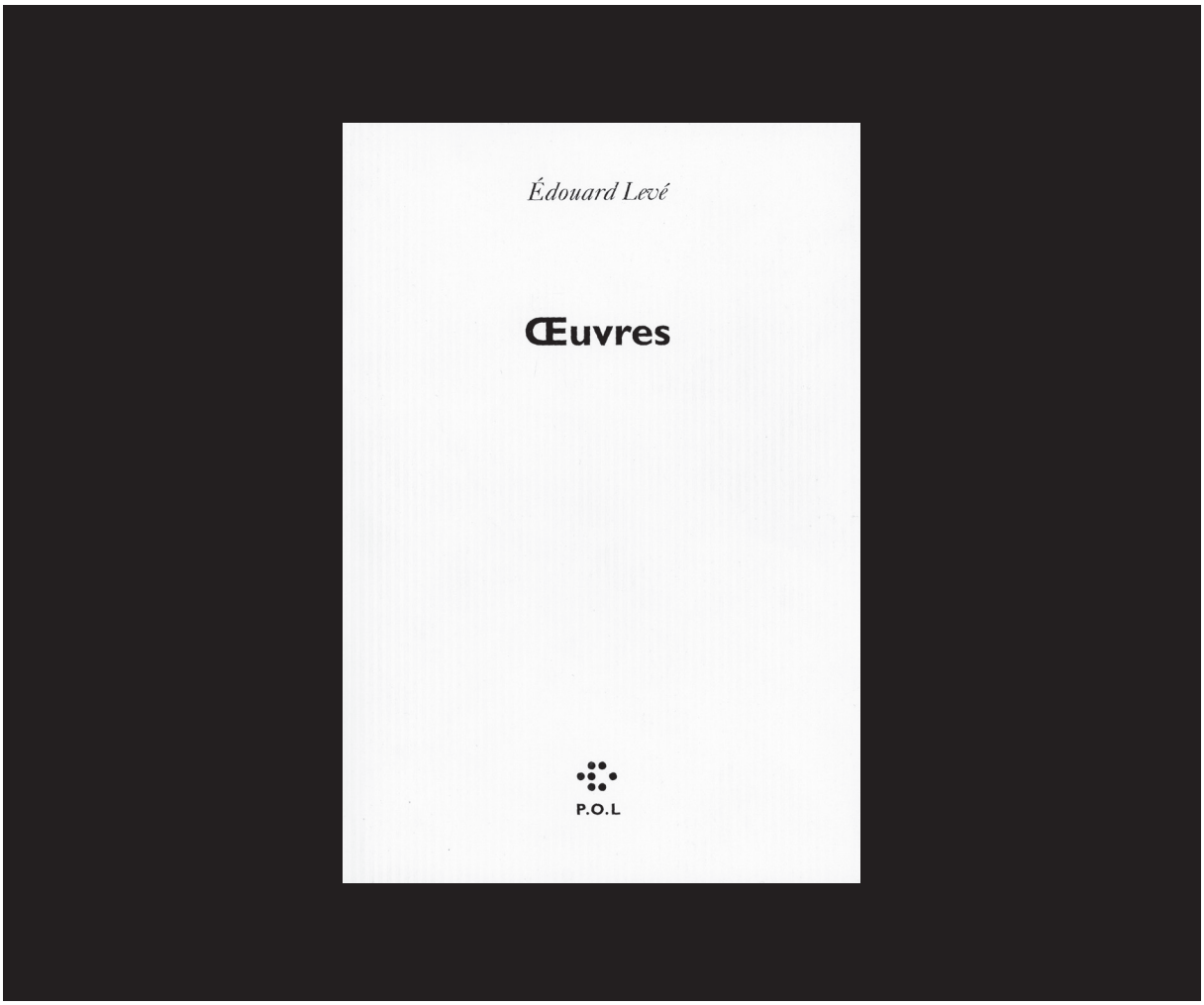
Mathieu TREMBLIN (dir.) ; *et al*. *Paper Tigers Collection*. Depuis 2010.
Notices d'œuvres, documentation d'activations, site web.
Capture d'écran.
Disponible sur : http://www.papertigerscollection.com [consulté le 13 juillet 2020].



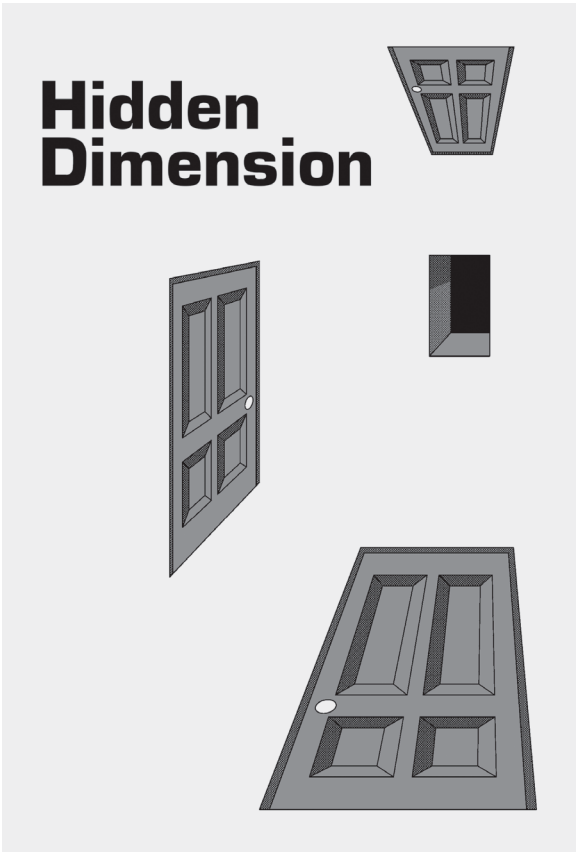
TREMBLIN, Mathieu. *Torigné est un quartier où les rues portent des noms des pays de l'Est de l'Europe*.
Rennes : l'Âge de la tortue, 2009, 48 p.
Impression laser sur papier machine. 12 × 19 cm. 50 ex.



Mathieu TREMBLIN. *TwittŒuvres*. Depuis 2010.
Textes de 140 caractères, compte Twitter.
Capture d'écran.
Disponible sur : http://twitter.com/twittOEuvres [consulté le 16 juillet 2020].



LEVÉ, Édouard. *Œuvres*. Paris : P.O.L, 2002, 208 p.



Hidden Dimension

Mathieu Tremblin
Emma Cozzani
Manuel Salvat

Opening the 10.09.15 at 19:00
From 10.09.15 to 20.09.15

The Hidden Dimension is originally the title of an essay by anthropologist Edward T. Hall describing a study method called *proxemic* on relationship between individuals and their surrounding.

With "Hidden Dimension", Mathieu Tremblin, Emma Cozzani and Manuel Salvat are creating bridges between their own art practices where they use the same mediums – drawing, text, image, installation, live experience – but with different manners and issues. While Mathieu Tremblin's work is more oriented on site specific intervention in the city, Emma Cozzani's work focuses on creating displays for experiencing fictionnal space and Manuel Salvat's work modelises narrative landscapes by mixing samples of found objects and fragments of architecture.

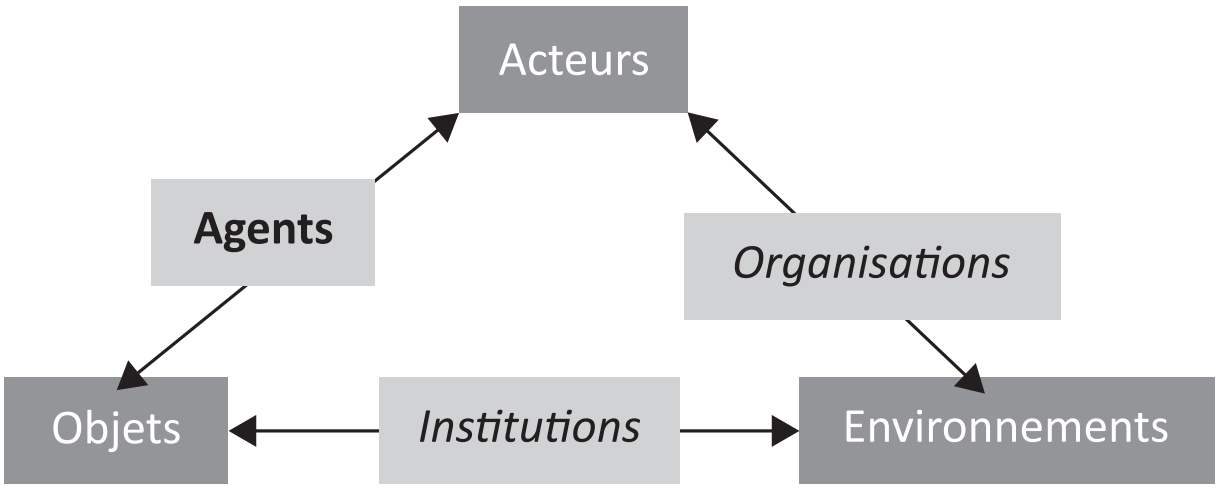
The topic of the exhibition appears to be crossed by two types of relationship evoking various levels of proxemic: the first one is about sensitive, conceptual and philosophical conversation, the second one is about how their works are interacting with experience, projection or representation of architectural, social or mediatic spaces.

C. Rockefeller Center for the Contemporary Arts
Rudolf Leonhard Str. 54 HH (Eingang über Tor Nr. 58)
01097 Dresden – DE
www.crockefeller.de

PROXEMIC INC.

Emma COZZANI, Manuel SALVAT, Mathieu TREMBLIN. Carton d'invitation de l'exposition en trio « Hidden Dimension ». 10–20 septembre 2015. C. Rockefeller Center for the Contemporary Arts, Dresde (DE). Dessin vectoriel repris et actualisé d'une couverture de l'ouvrage *Hidden Dimension* par Edward T. HALL (New York : Doubleday, 1982), sérigraphie sur Chromocarton 350 g/m^2. 14,8 × 21 cm.

Jacques LÉVY. *Figure 2. Acteurs, objets, environnements*. 2011.
Diagramme. Reproduit dans : LÉVY, Jacques. « La sérendipité comme interaction environnementale ».
In : BOURCIER, Danièle (dir.) ; VAN ANDEL, Pek (dir.). *La Sérendipité, le hasard heureux*. Paris : Hermann Éditeurs, 2011, p. 284.





Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « Les contremarches arrachées signalent que l'escalier du Palais de justice est utilisé comme rampe de skateboard,* 2010, Rennes (FR) ». Depuis 2004.
Photographie argentique. Dimensions et supports variables.







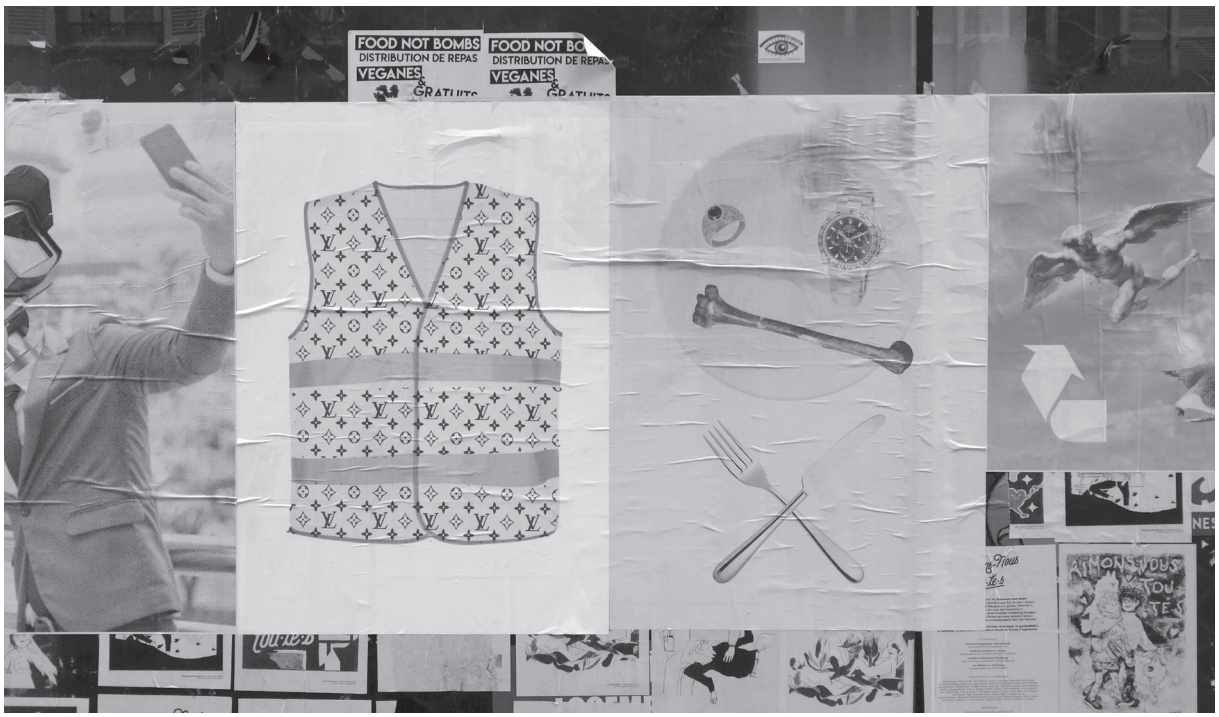
Mathieu TREMBLIN. *Attitudes urbaines « Le skatepark clandestin,* 2010, Toulouse (FR) ». 2005–2013. Photographies argentiques. Dimensions et supports variables.





David RENAULT, Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « Construction d'un terrain de BMX clandestin,* 2011, Quimper (FR) ». Depuis 2004.
Image numérique. Dimensions et supports variables.





Mathieu TREMBLIN et les étudiants du Master arts visuels de l'Université de Strasbourg.
Post-Posters Workshop. 2019. Strasbourg (FR).
Motif, impression au traceur sur papier machine, colle, vitrine. A1 (chaque).



Mathieu TREMBLIN (dir.) ; les étudiants de l'ENSAS. Archives du workshop « Villes et villages en jachère ». Semaine intensive d'art, 2018.
Documentation d'interventions urbaines. Impression au traceur sur papier machine, pli. A1 (chaque).
In : exposition collective « Capter la ville. Documents d'actions, récits d'expériences et archives de workshops autour de la ville informelle ». 07–16 juin 2019. Syndicat Potentiel, Strasbourg (FR).
(curation : Antonio GALLEGO, Alexandra Pignol, Mathieu TREMBLIN)





Mathieu TREMBLIN et les étudiants du Master arts visuels de l'Université de Strasbourg.
Initiation. 2017. Strasbourg–Schiltigheim (FR).
Mots, marqueur sur papier machine, marche, friche, graffiti à la peinture aérosol. 3 h.
Supports et dimensions variables.

Mathieu TREMBLIN et les étudiants de Licence arts plastiques de l'Université Rennes 2.
Initiation. 2019. Rennes (FR).
Mots, marqueur sur papier machine, marche, friche, graffiti à la peinture aérosol. 3 h.
Supports et dimensions variables.

II

ICO 95 **Récit d'expérience II**
Les Frères Ripoulain & *Démo de tous les jours* :
Stratégie d'existence dans le champ de l'art actuel
[positionnement]

ICO 105 **II. 1. État du champ de connaissances autour de l'art urbain**

ICO 138 **II. 2. Constitution d'un fonds documentaire**

ICO 159 **II. 3. Déplacements terminologiques**

OX. *s.t.* 1984. Paris (FR).
Photographies argentiques numérisées. Fichiers joints.
In : OX. « Rép : Re: » ; « Rép : Questions ». [Courriel].
Destinataire : LES FRÈRES RIPOULAIN ; Mathieu TREMBLIN. 24 mai 2007 ; 24 septembre 2020.
Communication personnelle.









David RENAULT, Mathieu TREMBLIN. *Lieu noir*. 2007. Rennes (FR).
Peinture murale au rouleau, peinture aérosol. 1500 × 300 cm.
(photographie : Émilie TRAVERSE)

David RENAULT, Mathieu TREMBLIN. *Décentralisation*. 2009. Metz (FR).
Supermarché abandonné, badigeon au blanc de Meudon, lettres adhésives.
Dimensions variables. (photographie : Jean-Christophe ROELENS)



Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « Ripolinisation (Rennes, mai 2007) »*. Depuis 2004.
Photographie argentique. Supports et dimensions variables.





RENAULT, David ; TREMBLIN, Mathieu. *Les Frères Ripoulain*. [Archive]. 12 novembre 2008 [consulté le 12 novembre 2019]. Disponible sur : https://web.archive.org/web/20080327045725/http://www.lesfreresripoulain.eu/peinturesmurales.html.
Captures d'écran.

OX. *LES FRÈRES RIPOULAIN devant le collage de OX*. 2009. Rennes (FR).
Images numériques. Fichiers joints. In : OX. « Rép : Re: ». [Courriel].
Destinataire : LES FRÈRES RIPOULAIN. 22 mai 2009.
Communication personnelle.



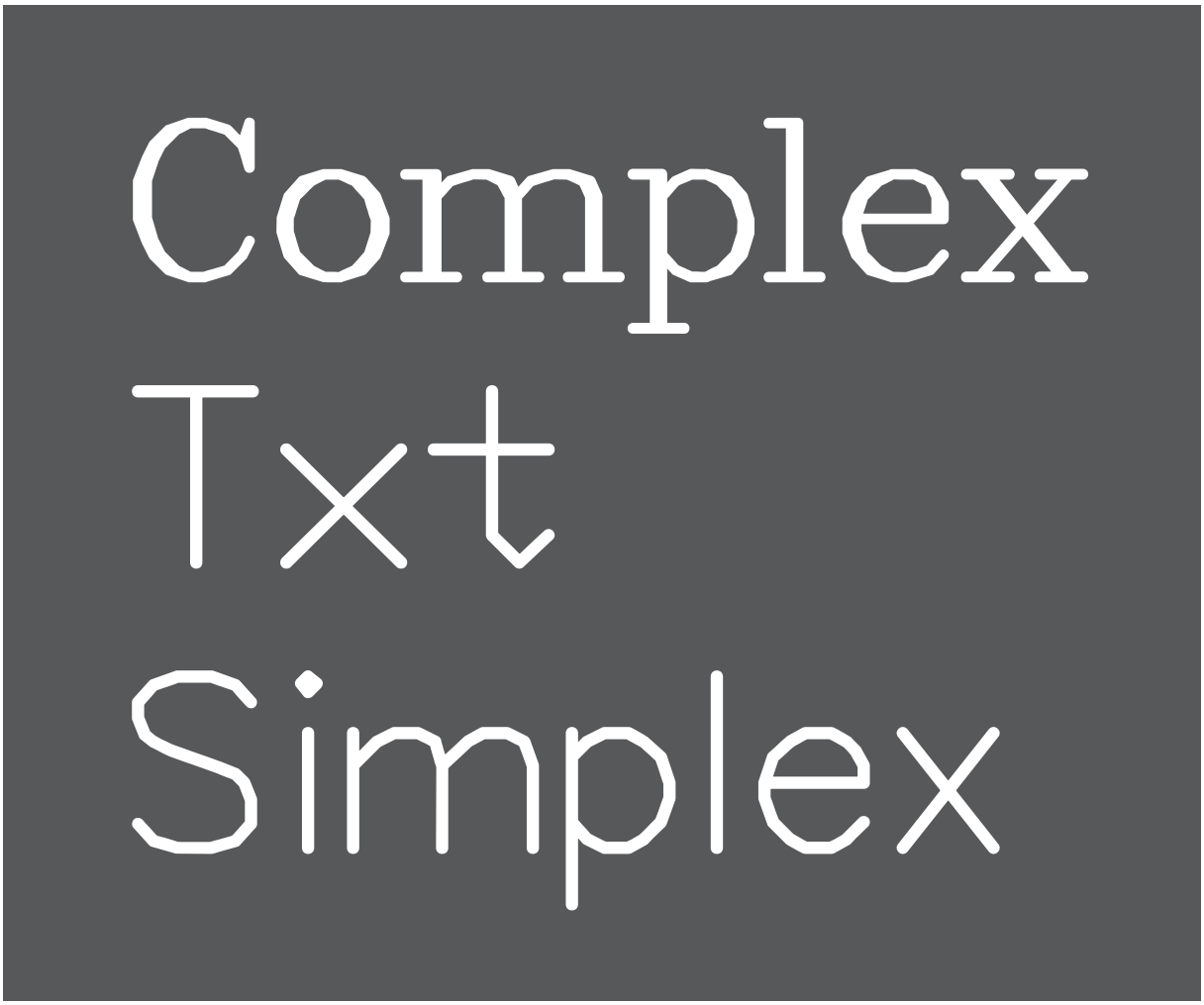


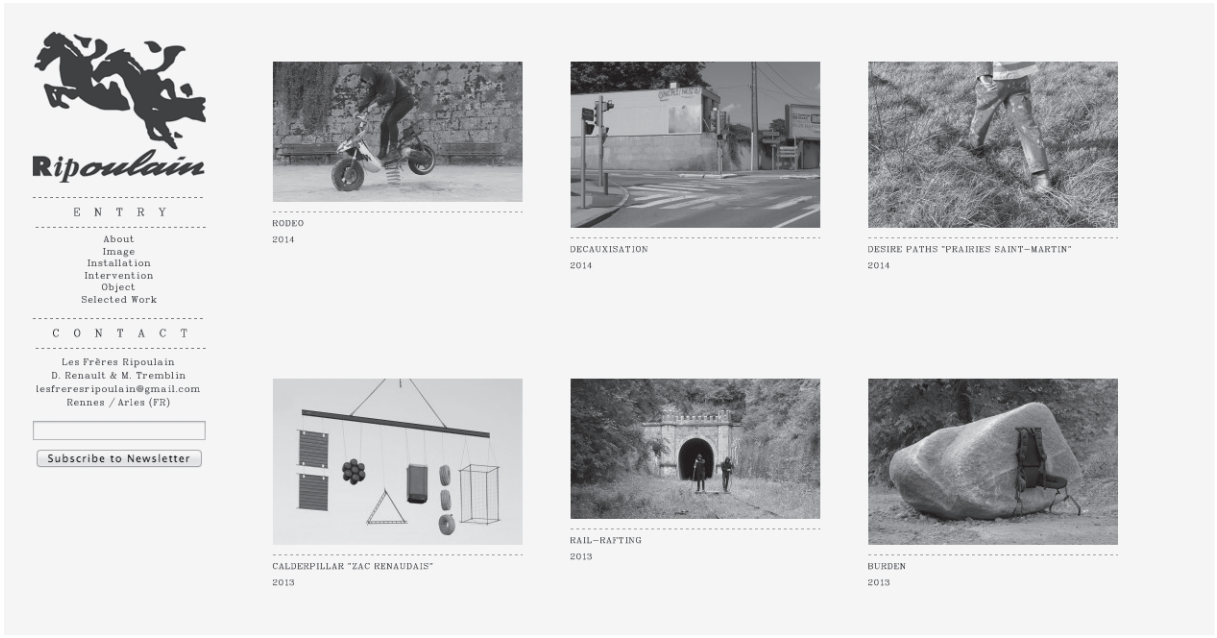




LES FRÈRES RIPOULAIN. *OX colle une affiche sur un panneau d'expression libre*. 2009. Rennes (FR).
Photographies argentiques numérisées. Fichiers joints.
In : « Rép : Re: Re: ». [Courriel]. Destinataire : OX. 26 mai 2009.
Communication personnelle. (photographie : Mathieu TREMBLIN)

Autodesk. AutoCAD Complex ; AutoCAD Txt ; AutoCAD Simplex. 1982.
Typographies vectorielles.
Capture d’écran.





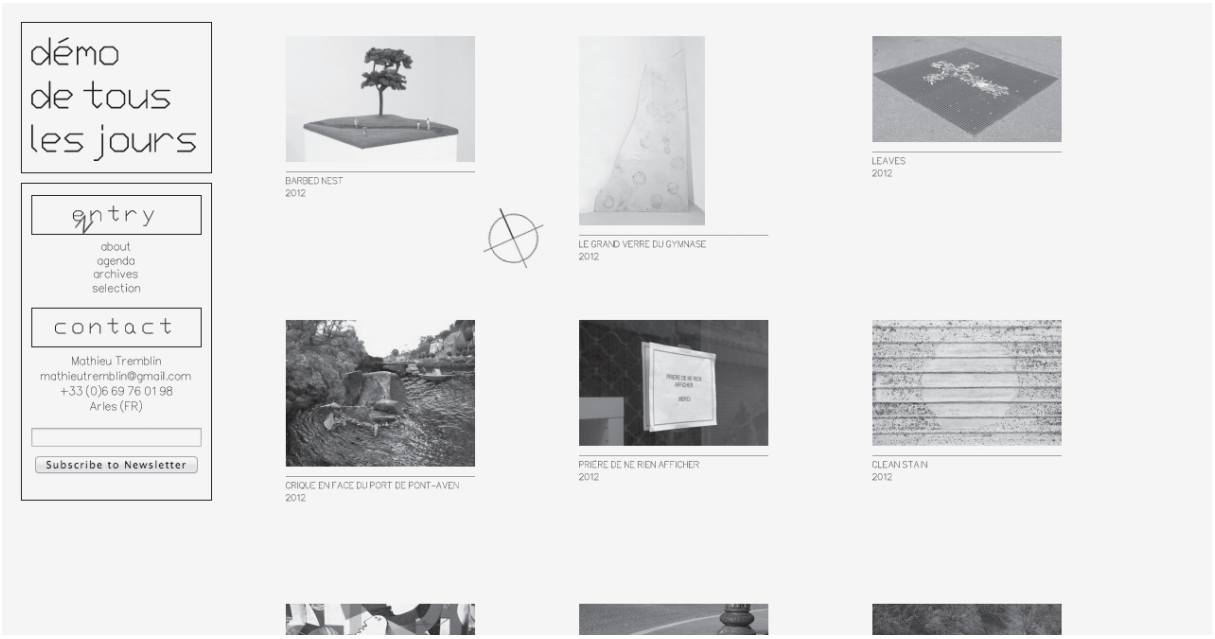


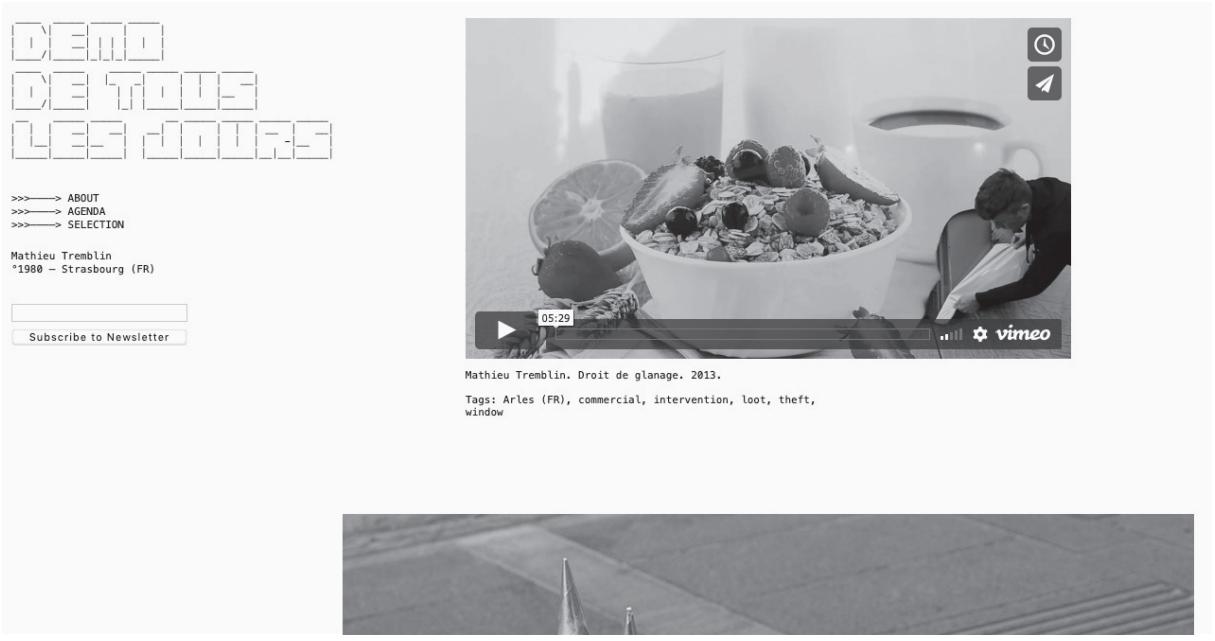
RENAULT, David ; TREMBLIN, Mathieu. Évolution de l'identité visuelle du site Internet. Page d'accueil. *Les Frères Ripoulain*. [En ligne]. Depuis 2006 [consulté le 10 septembre 2014 et le 12 novembre 2019]. Disponible sur : http://www.lesfreresripoulain.eu.
Captures d'écran.

RENAULT, David. Évolution de l'identité visuelle du site Internet. Page d'accueil. *Phantom Signal*. [En ligne]. Depuis 2009 [consulté le 10 septembre 2014 et le 12 novembre 2019]. Disponible sur : http://www.phantomsignal.eu.
Captures d'écran.



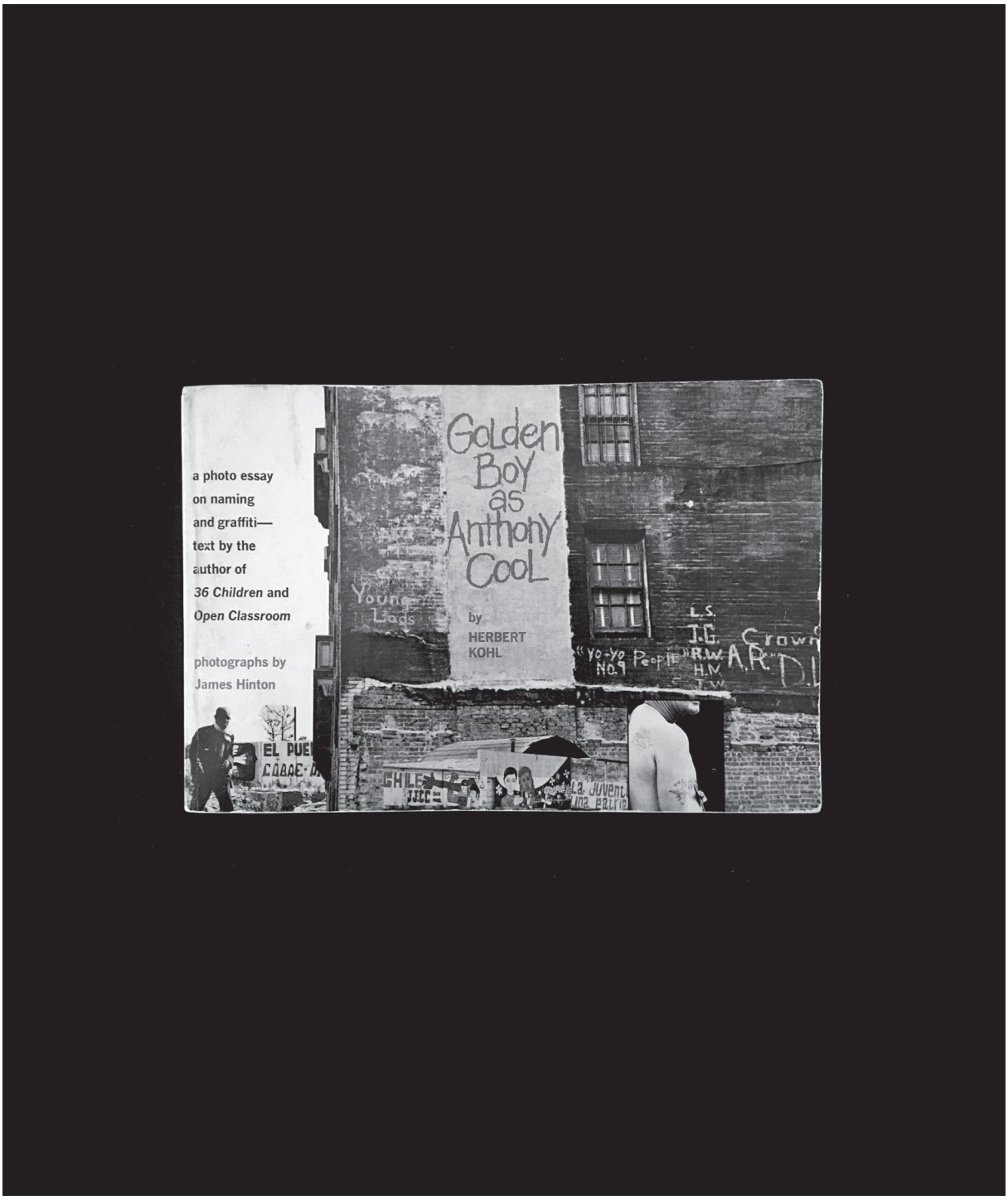




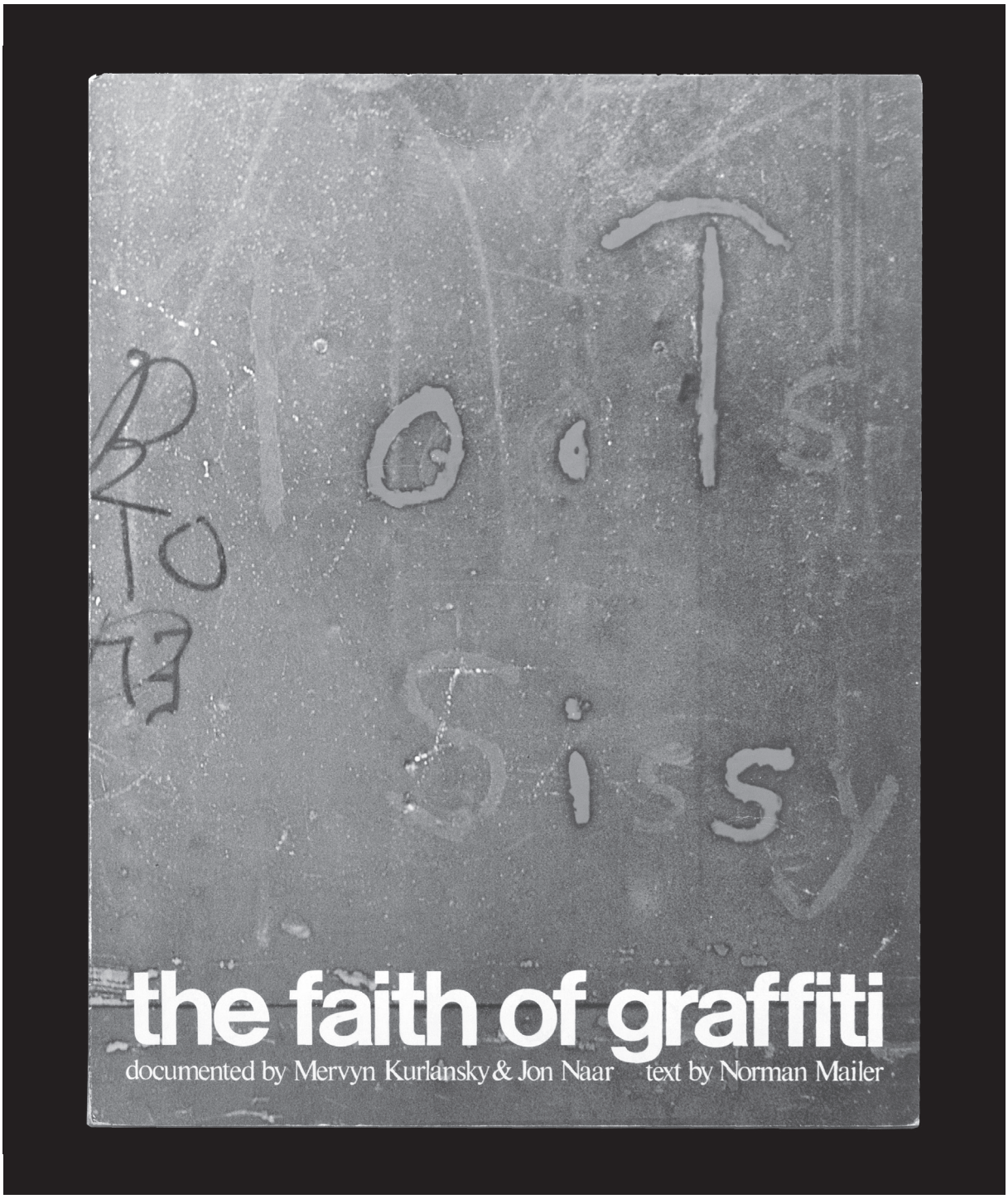


TREMBLIN, Mathieu. Évolution de l'identité visuelle du site Internet. Page d'accueil. *Démo de tous les jours*. [En ligne]. Depuis 2009 [consulté le 10 septembre 2014 et le 12 novembre 2019]. Disponible sur : http://www.demodetouslesjours.eu.
Captures d'écran.

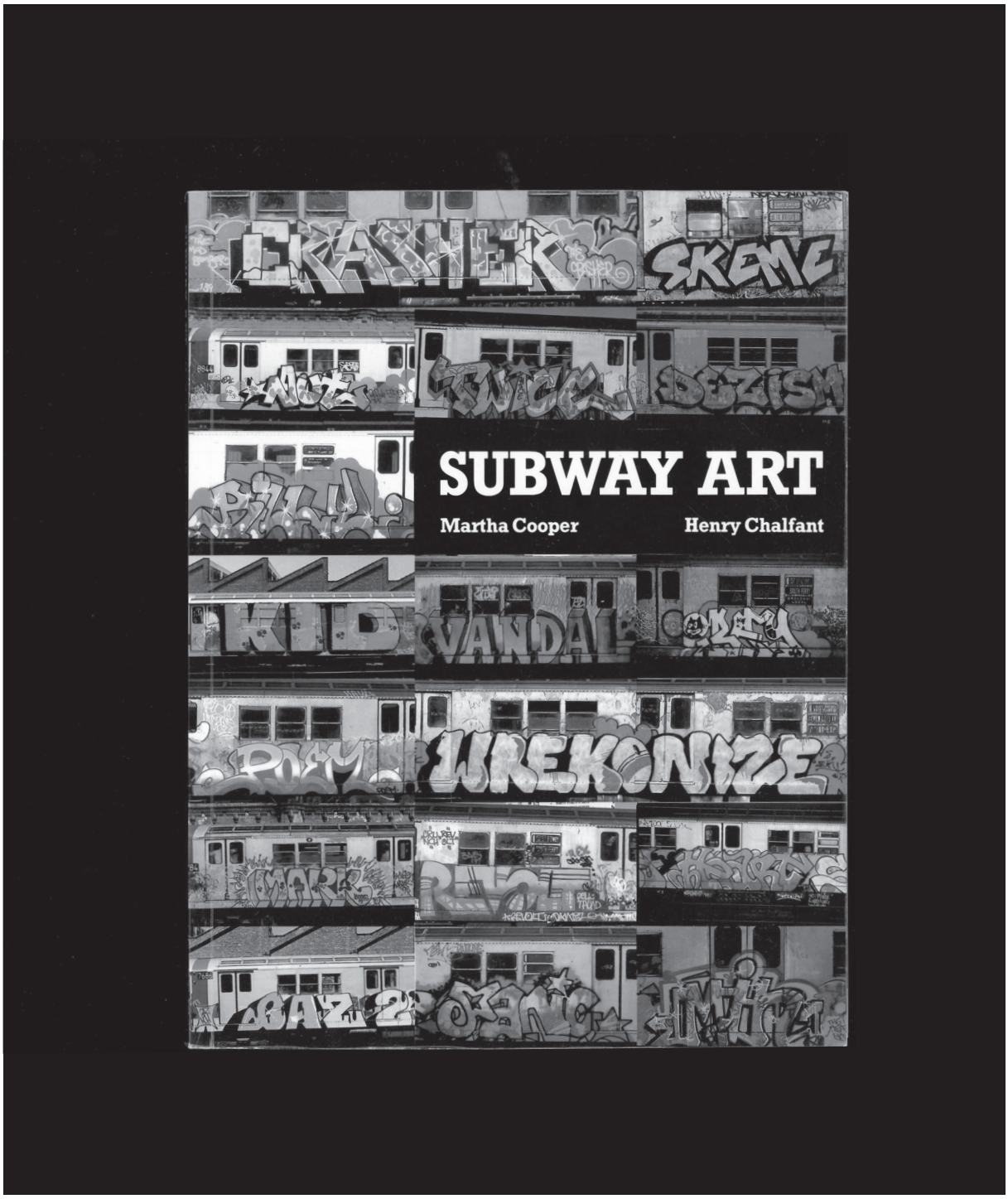
HINTON, James ; KOHL, Herbert. *Golden Boy As Anthony Cool Photo Essay on Naming and Graffiti*.
New York: Dial Press, 1972, 177 p.



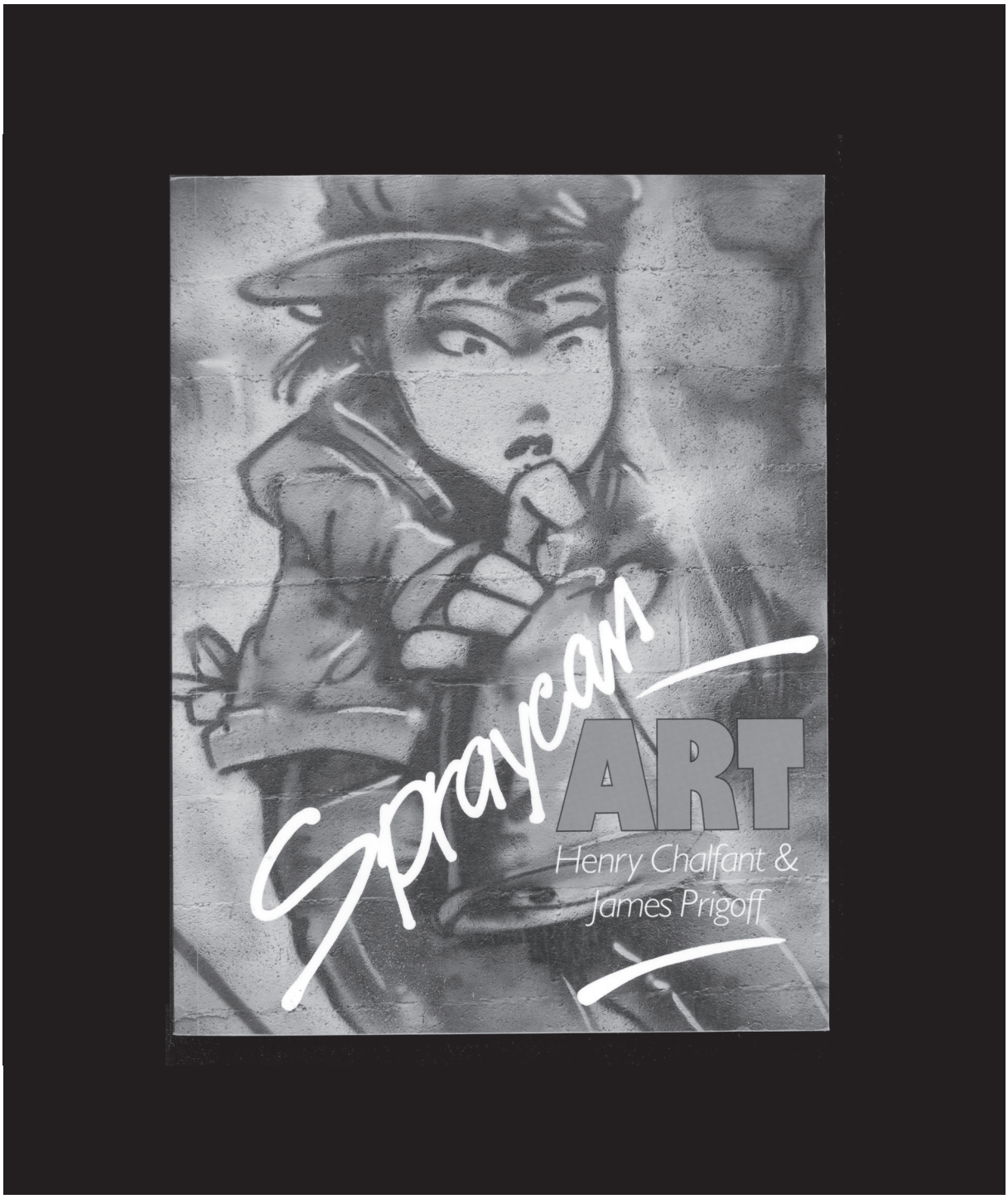
KURLANSKY, Mervin ; NAAR, Jon ; MAILER, Norman. *The faith of graffiti*. New York : Praeger publishers, 1974, 128 p.



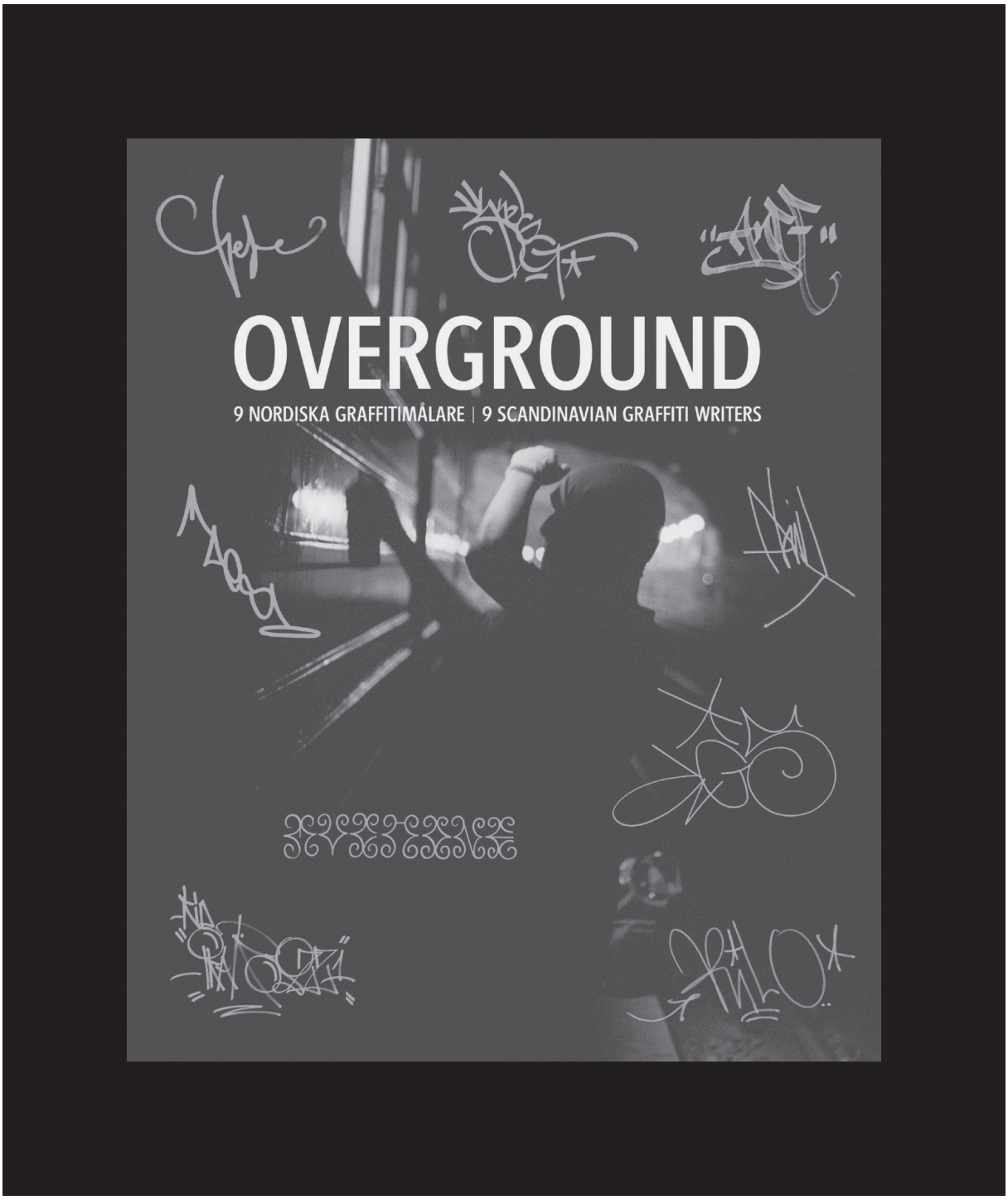
CHALFANT, Henry ; COOPER, Martha. *Subway Art*. Londres, New York : Thames & Hudson, 1984, 101 p.



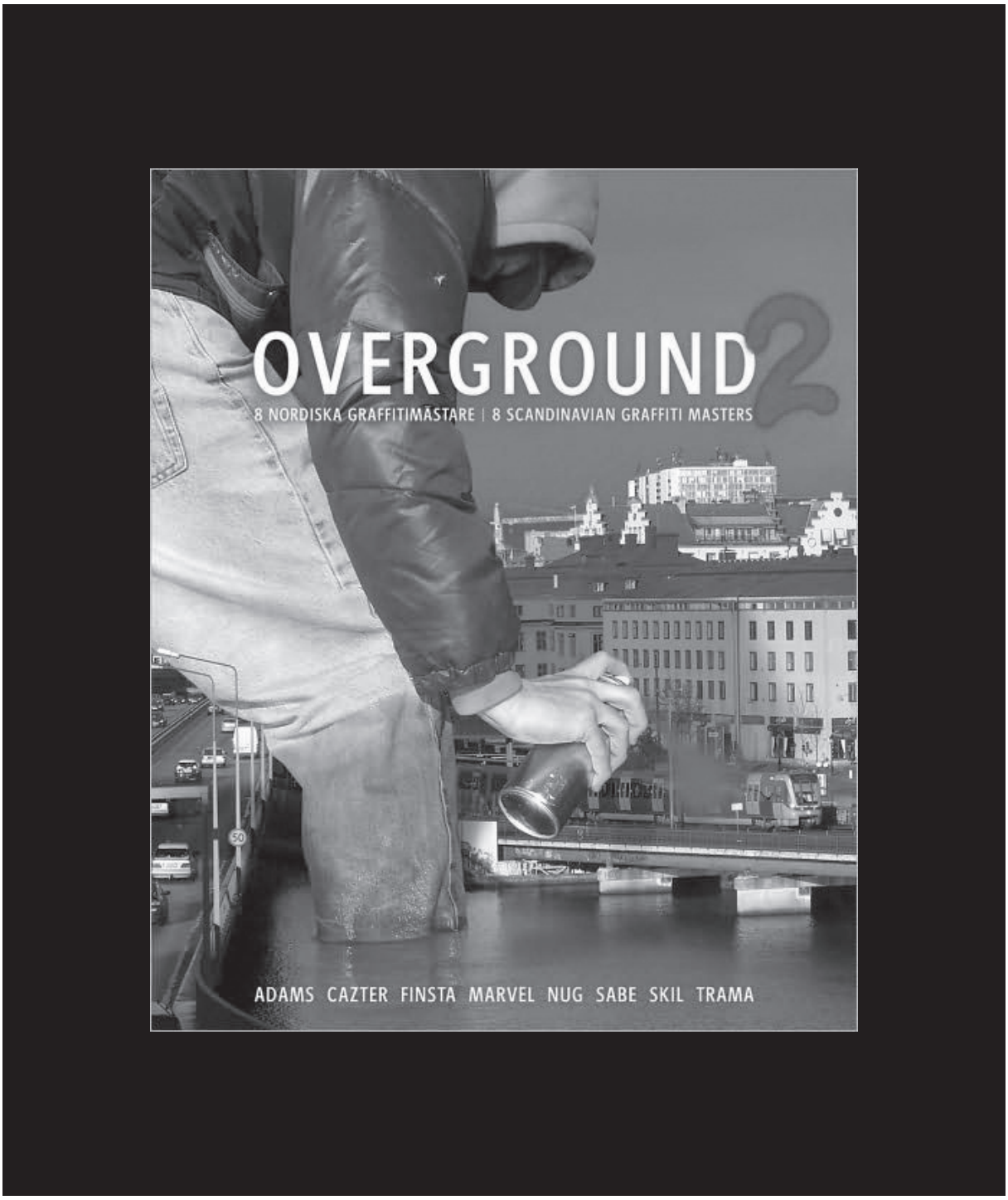
CHALFANT, Henry ; PRIGOFF, James. *Spray Can Art*. Londres, New York : Thames & Hudson, 1987, 96 p.



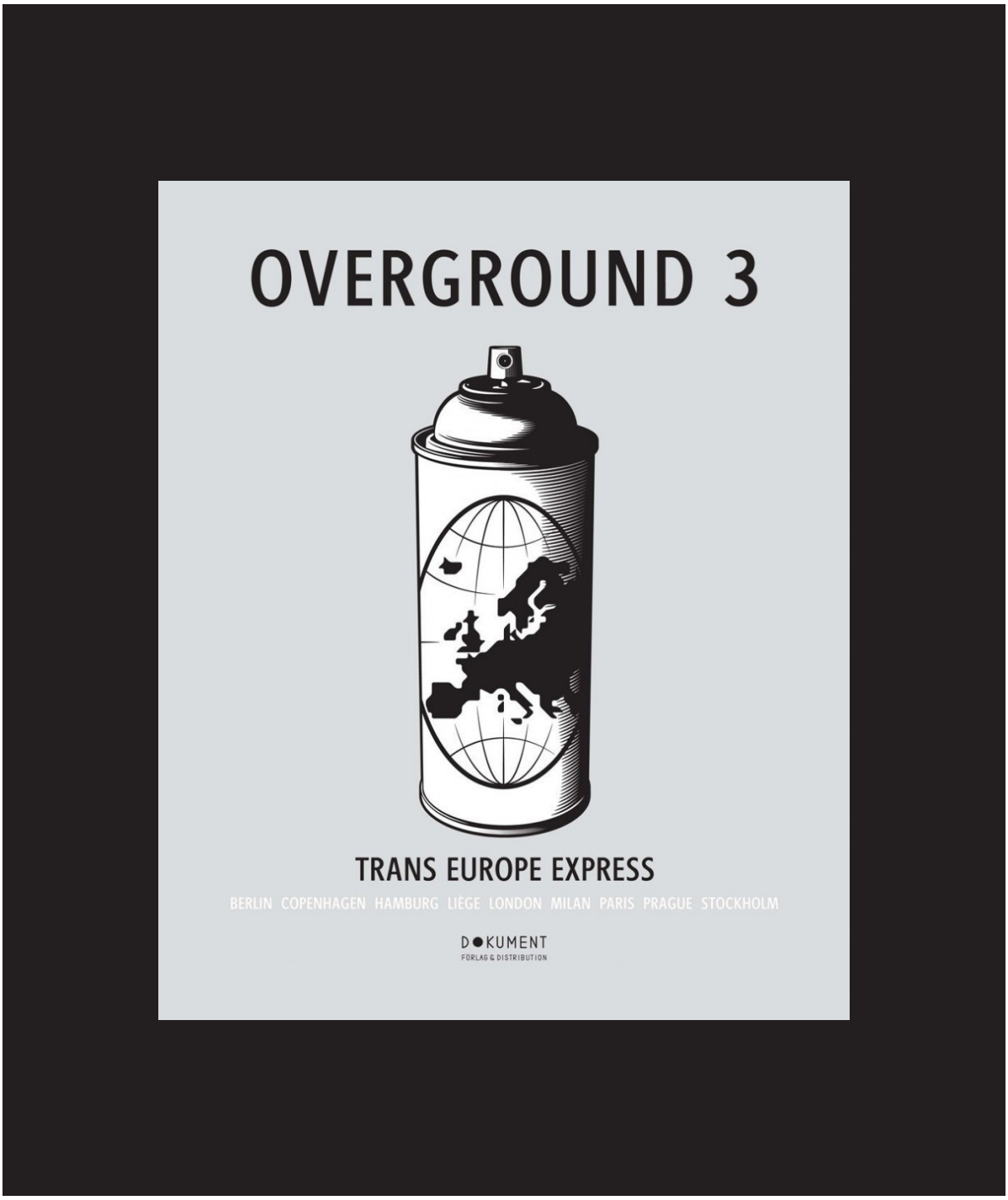
BARENTHIN LINDBLAD, Tobias (éd.) ; SJOSTRAND, Torkel (éd.). *Overground: 9 Scandinavian Graffiti Writers*. Årsta : Dokument Press, 2003, 176 p.



BARENTHIN LINDBLAD, Tobias (éd.) ; SJOSTRAND, Torkel (éd.). *Overground 2: 8 Scandinavian Graffiti Masters*. Årsta : Dokument Press, 2006, 176 p.



BARENTHIN LINDBLAD, Tobias (éd.) ; SJOSTRAND, Torkel (éd.). *Overground 3: trans Europe Express*. Årsta : Dokument Press, 2009, 176 p.



BEN YAKHLEF, Tarek ; DORIATH, Sylvain. *Paris Tonkar*. Paris : Florent Massot, 1991, 250 p.



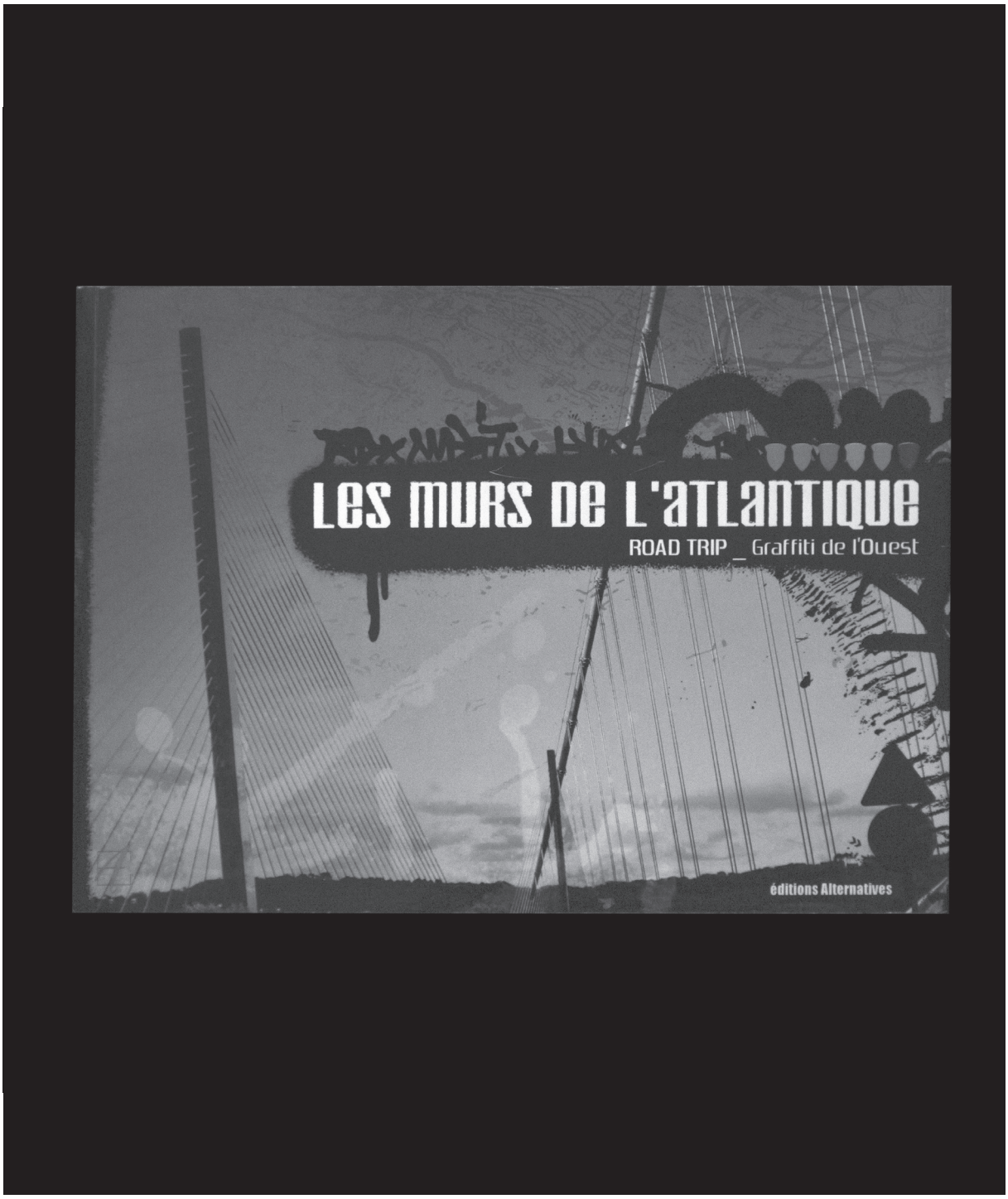
MALLAND, Julien ; BISCHOFF, Gautier. *Kapital, un an de graffiti à Paris*. Paris : Éditions Alternatives, 2000, 200 p.



KENDRICK, Mathieu (éd.) ; OLIVES, Lionel (éd.). *La France d'en bas : Le graffiti dans le Sud*. Paris : Éditions Alternatives, 2003, 200 p.

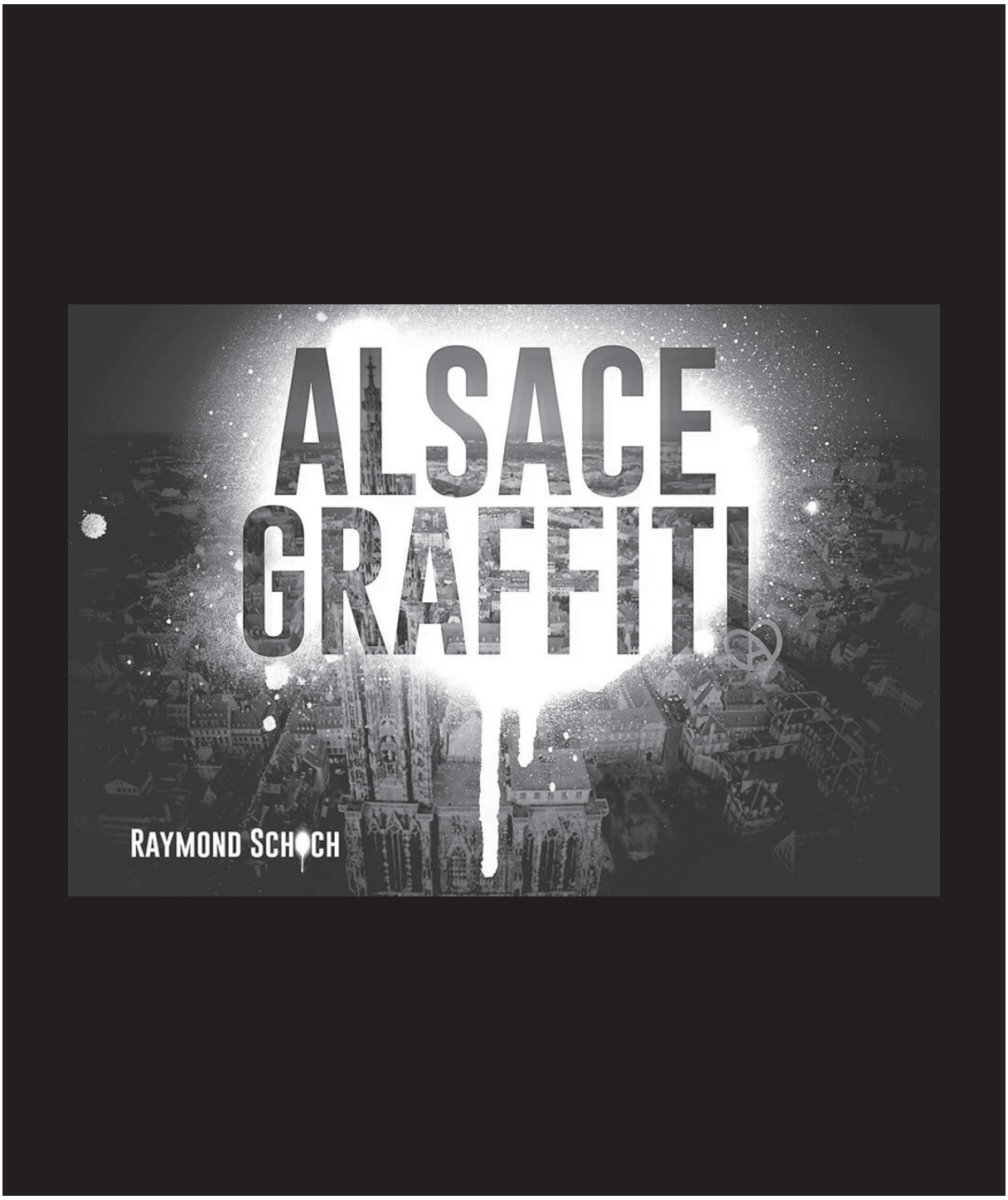


Pick Up Production (éd.). *Les murs de l'Atlantique : Road trip – Graffiti de l'Ouest*. Paris : Éditions Alternatives, 2006, 196 p.

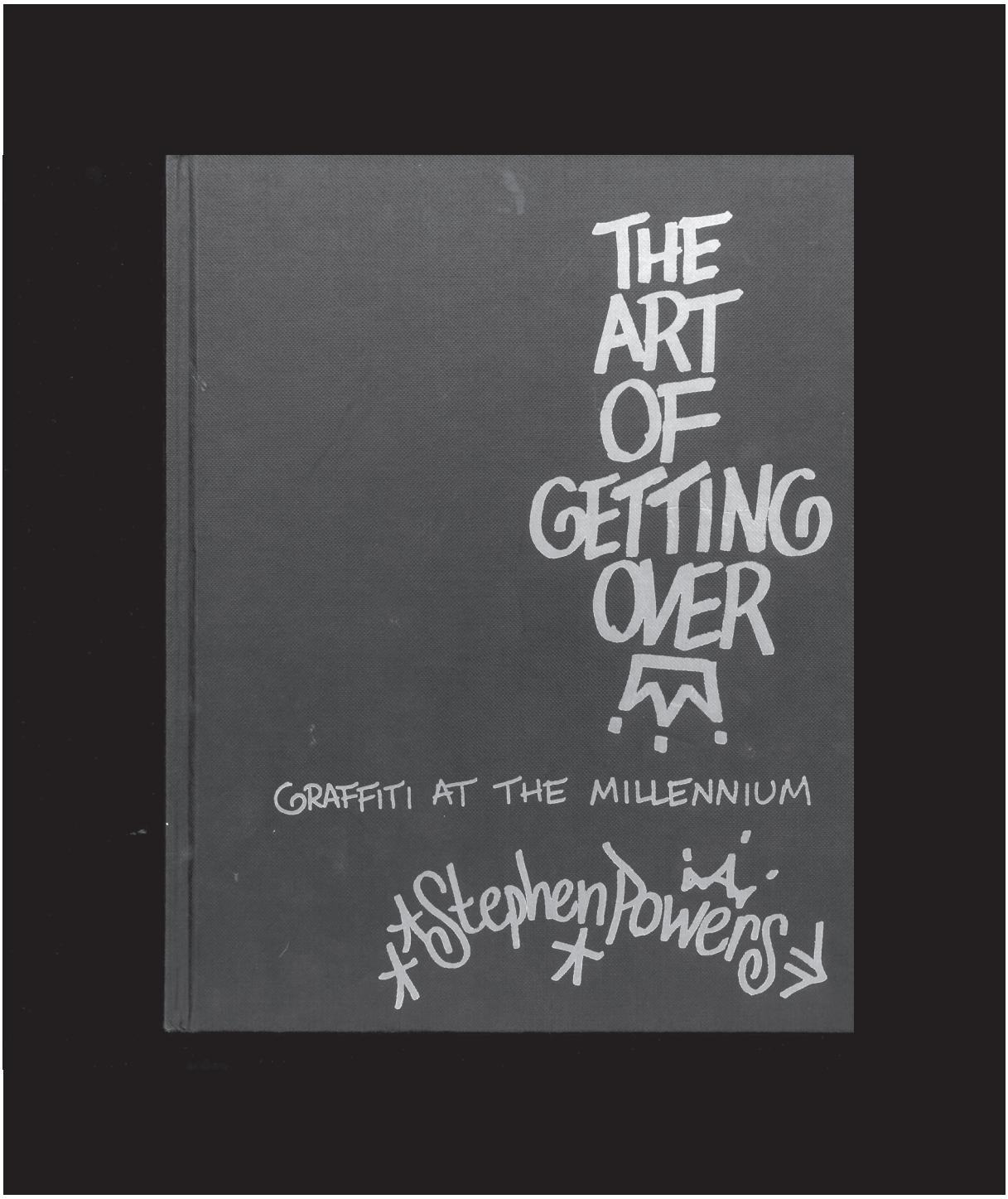



It's alive
EDITIONS ALTERNATIVES
LA YEAH! PRODUZIONE
MIKOSTIC
TOP GUN

ICO **116**


ALSACE
GRAFFITI
RAYMOND SCHOCH

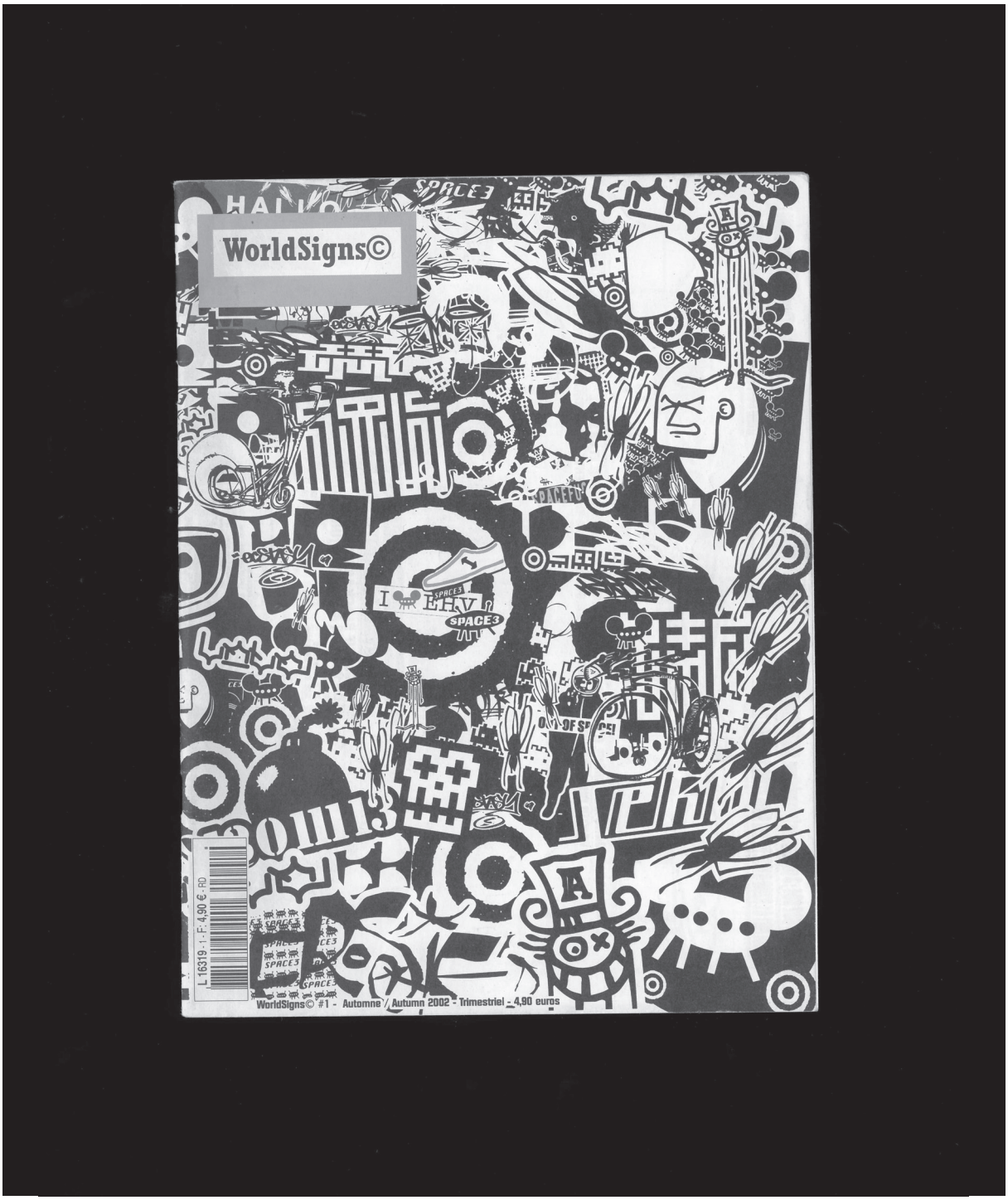
POWERS, Stephen. *The Art of Getting over: Graffiti at the Millennium*.
New York : St Martin's Press, 1999, 159 p.



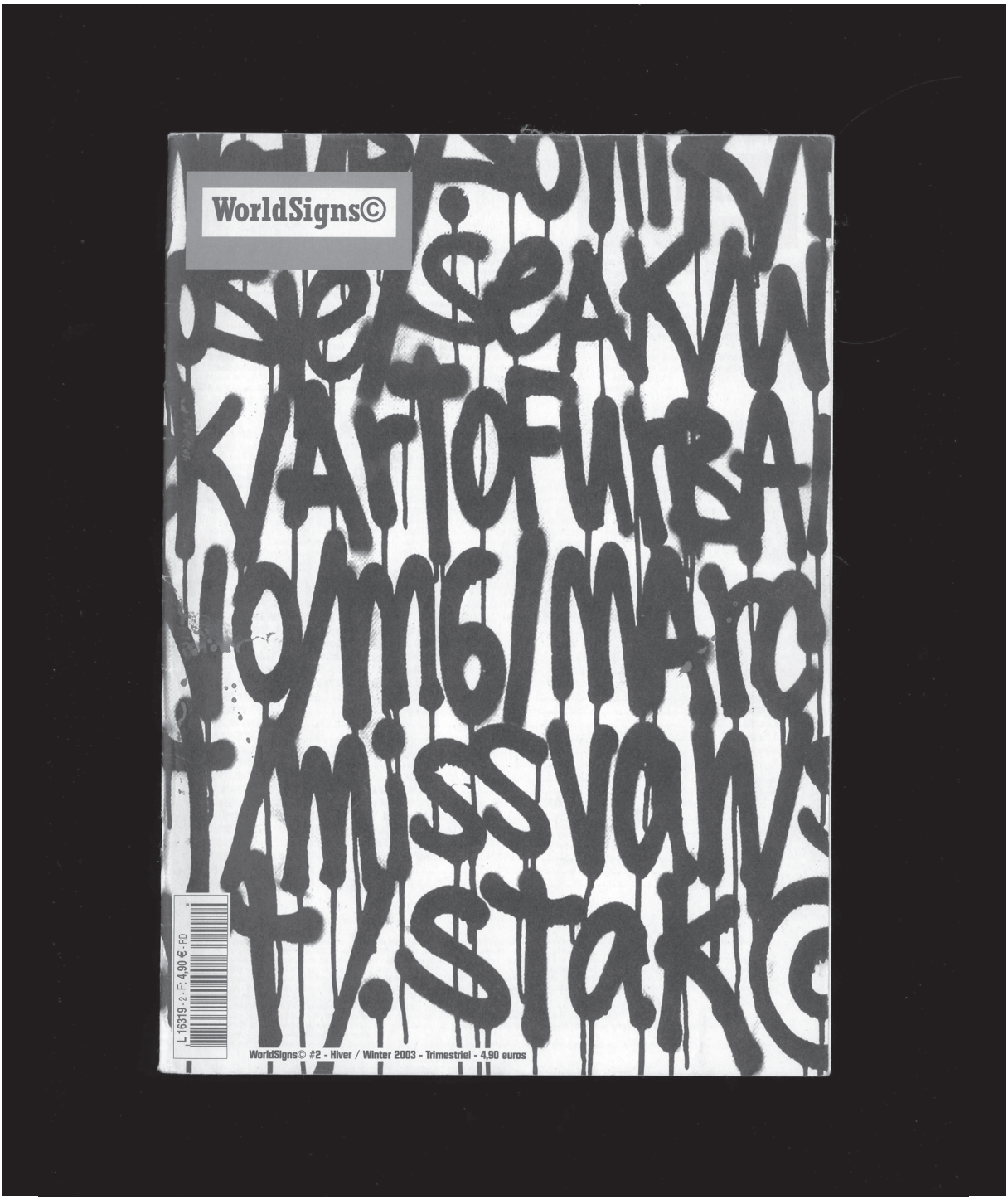
MILITON, Fabrice (dir.) ; GZELEY, Nicolas ; STAK, Olivier ; *et al*. *Radikal hors-série*. Automne 1998, nº 1, « graffiti », 100 p.



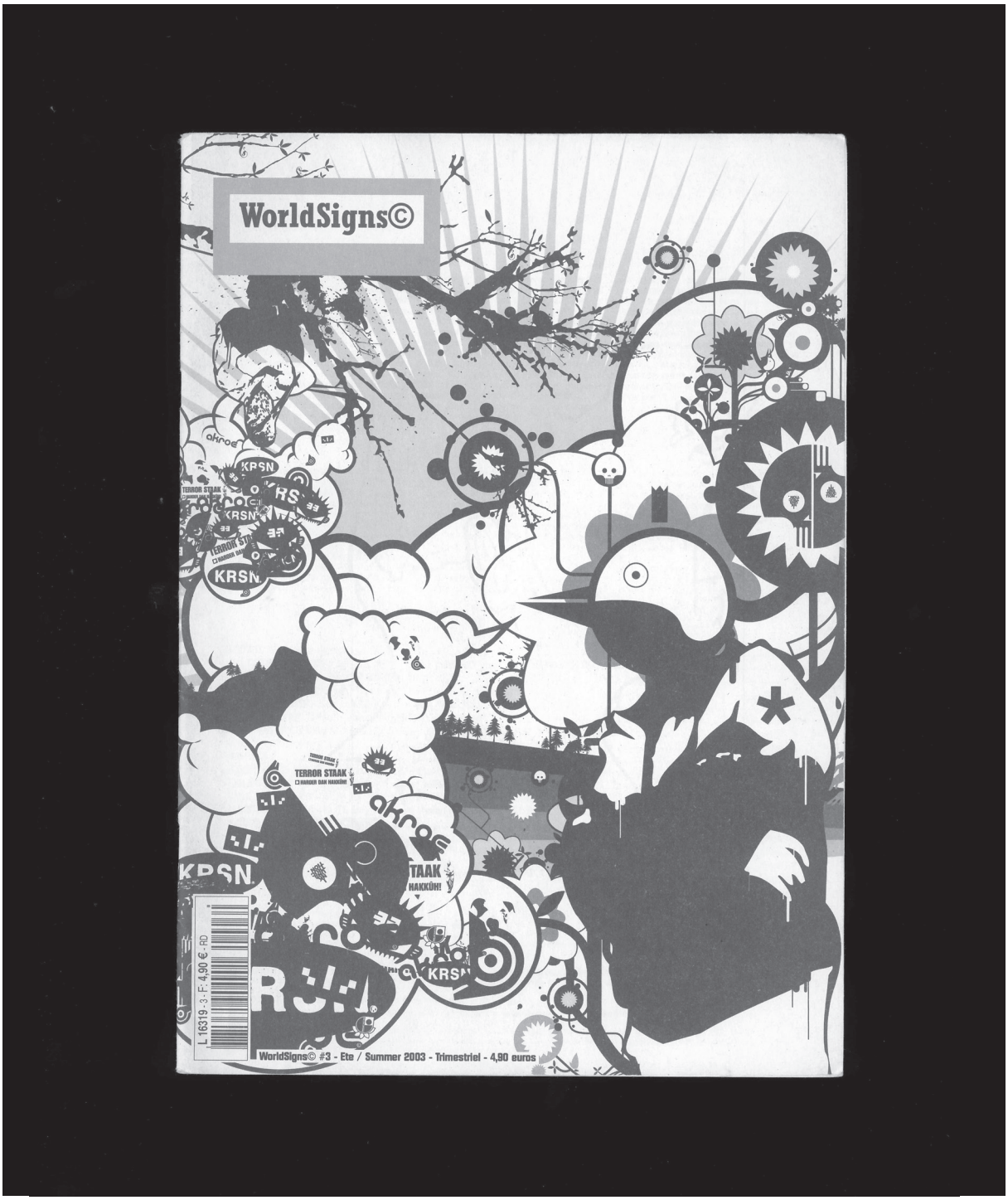
GZELEY, Nicolas (dir.) ; STAK, Olivier (éd.). *WorldSigns©*. Automne 2002, nº 1, 48 p.



GZELEY, Nicolas (dir.) ; STAK, Olivier (éd.). *WorldSigns©*. Hiver 2003, nº 2, 46 p.



GZELEY, Nicolas (dir.) ; STAK, Olivier (éd.). *World Signs*. Été 2003, nº 3, 46 p.



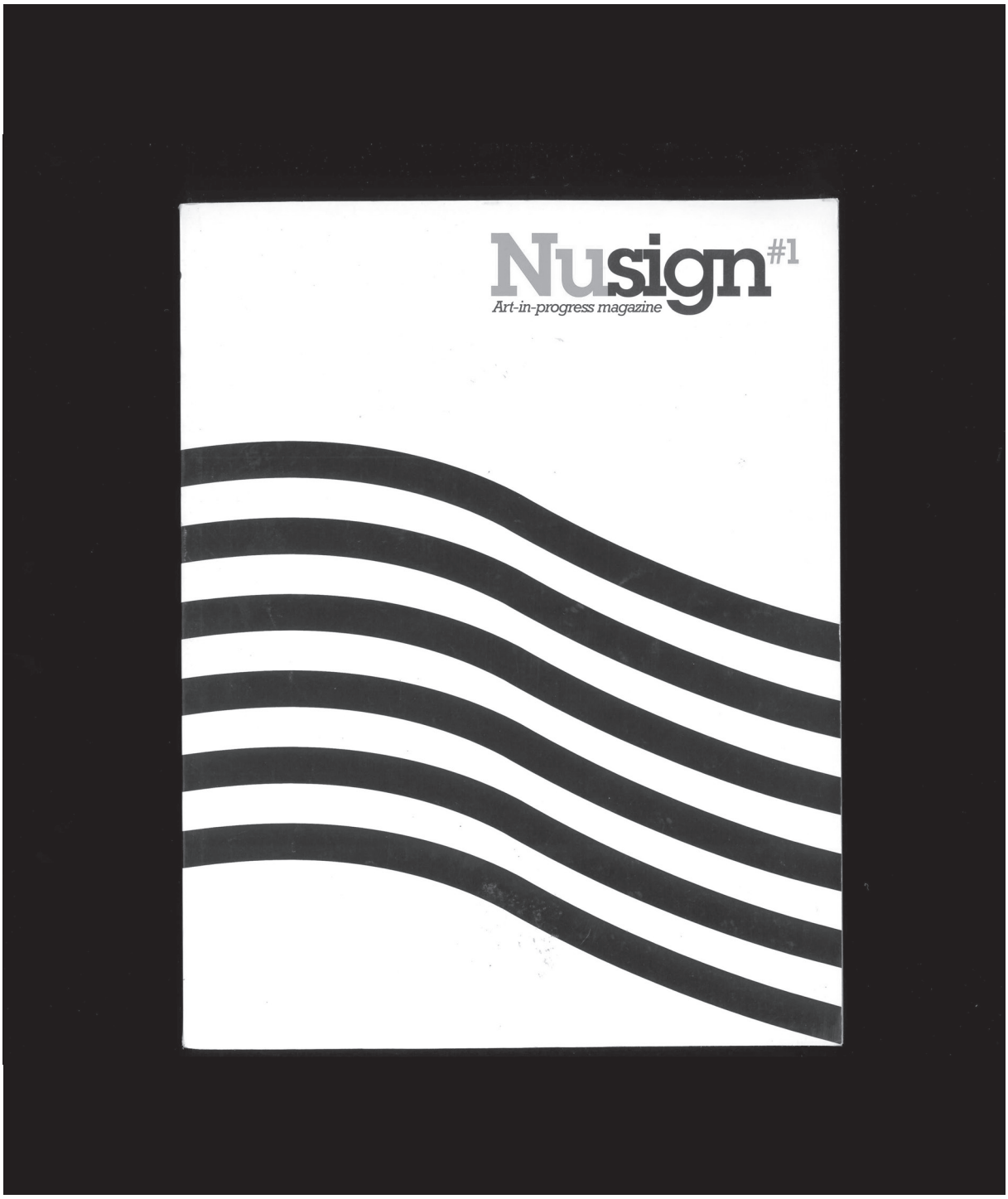
GZELEY, Nicolas (dir.) ; STAK, Olivier (éd.). *World Signs*. Automne 2003, nº 4, 46 p.



GZELEY, Nicolas (dir.) ; STAK, Olivier (éd.). *World Signs*. Printemps 2004, nº 5, 46 p.



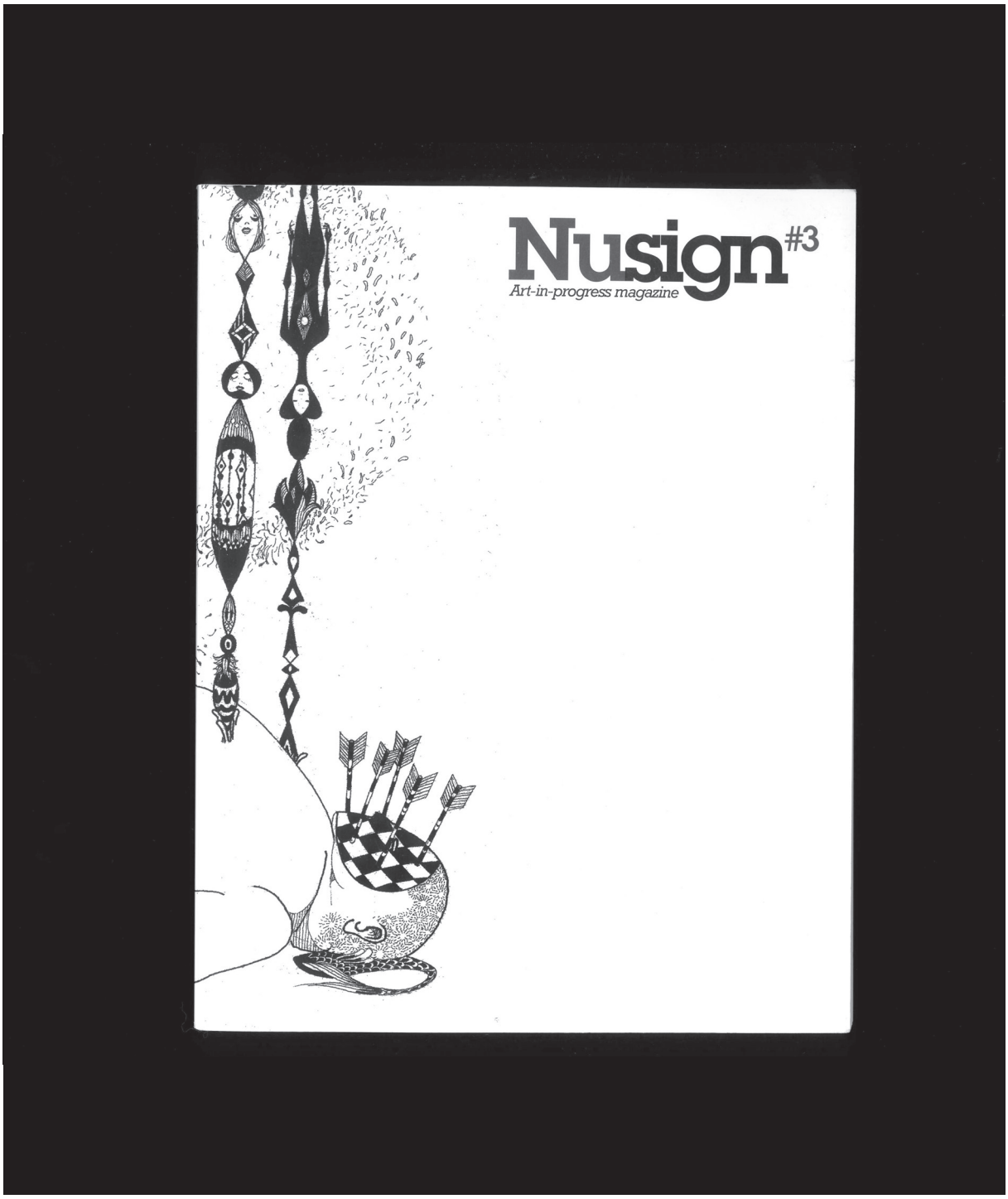
PREITANO, Pietro (dir) ; STAK, Olivier (dir). *Nusign. Art-in-progress magazine*. Janvier–février–mars 2007, nº 1, 130 p.



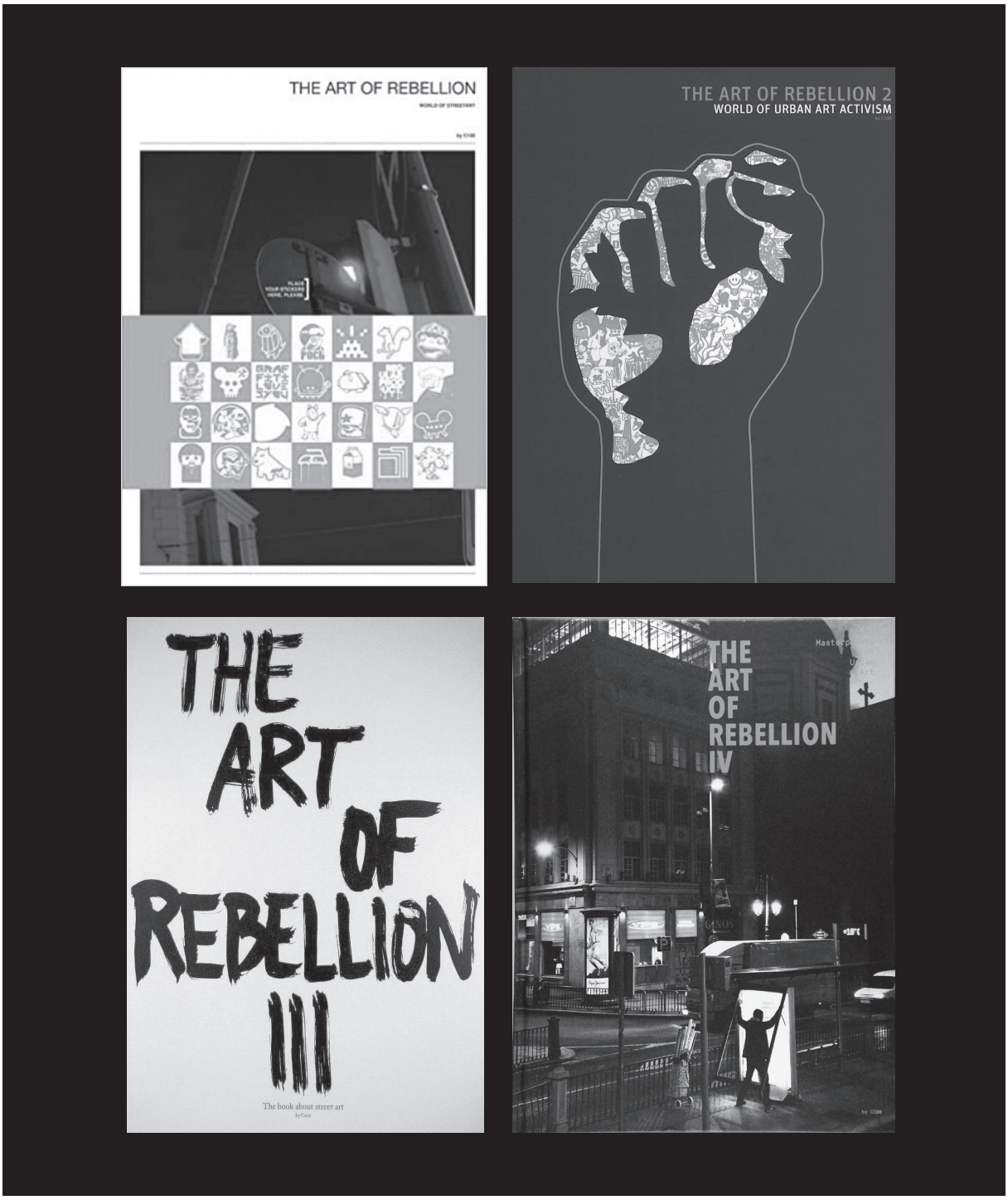
PREITANO, Pietro (dir) ; STAK, Olivier (dir). *Nusign. Art-in-progress magazine*. Septembre 2007, nº 2, 134 p.



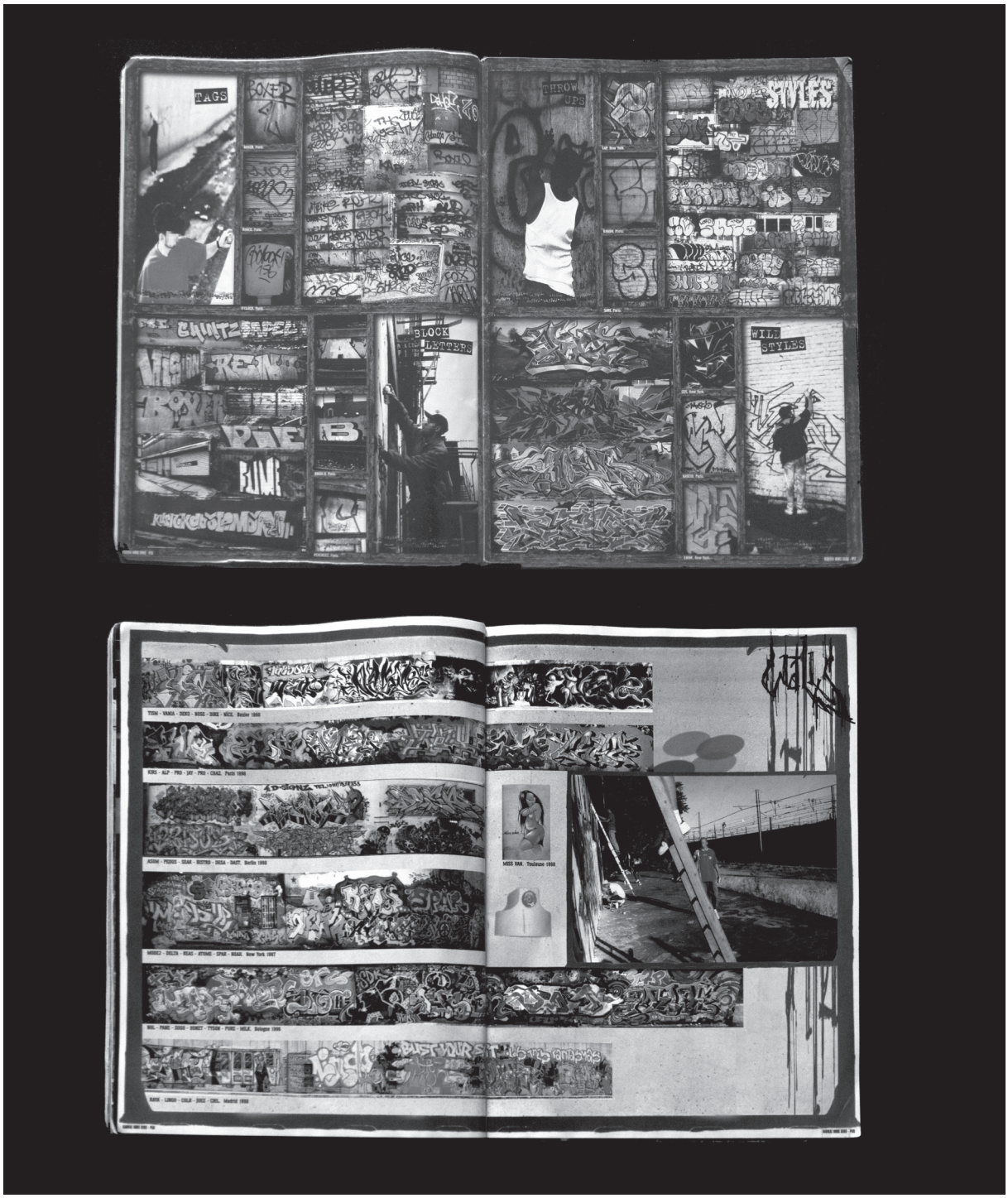
PREITANO, Pietro (dir) ; STAK, Olivier (dir). *Nusign: Art-in-progress magazine*. Juillet–octobre, 2008, nº 3, 124 p.



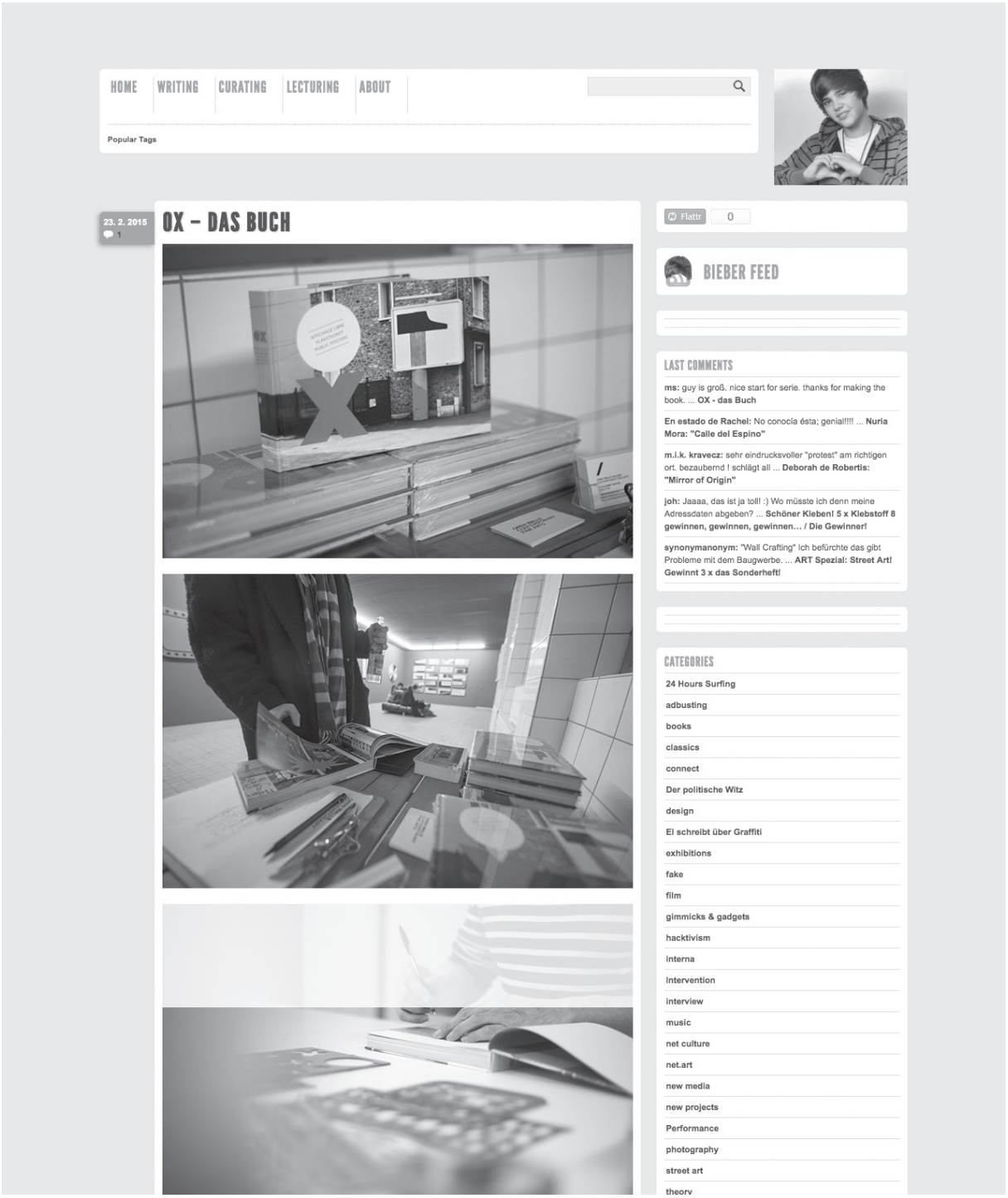
HUNDERTMARK, Christian (éd.). *The Art Of Rebellion: The World Of Street Art*. Großostheim : Publikat Verlags und Handels KG, 2003, 208 p.
HUNDERTMARK, Christian (éd.). *The Art of Rebellion 2: World of Urban Art Activism*. Großostheim : Publikat Verlags und Handels KG, 2006, 208 p.
HUNDERTMARK, Christian (éd.). *The Art of Rebellion 3: The Book About Street Art*. Großostheim : Publikat Verlags und Handels KG, 2010, 208 p.
HUNDERTMARK, Christian (éd.). *The Art of rebellion 4: Masterpieces of Street Art*. Großostheim : Publikat Verlags und Handels KG, 2016, 208 p.



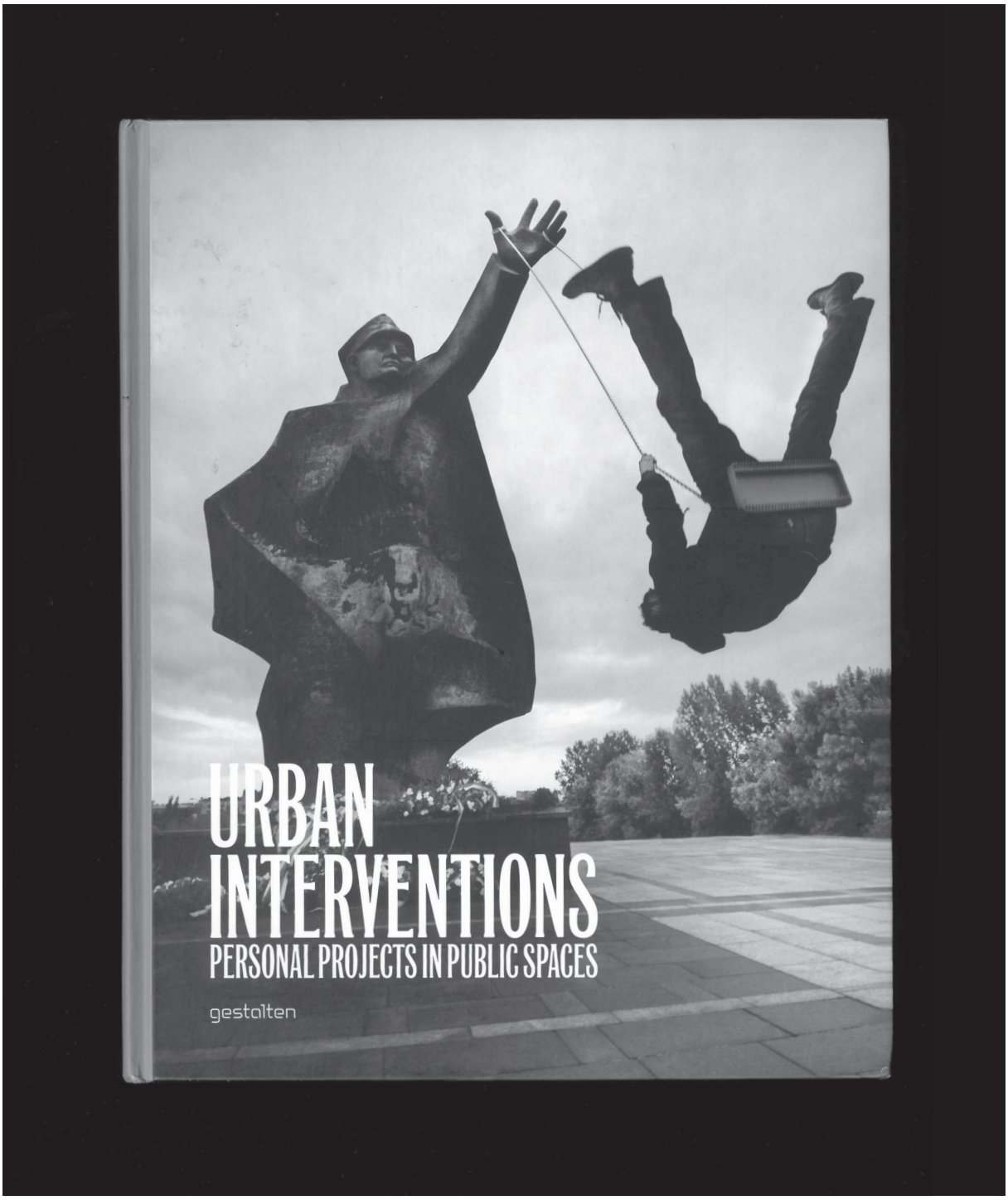
MILITON, Fabrice (dir.) ; GZELEY, Nicolas ; STAK, Olivier ; *et al*. *Radikal hors-série*. Automne 1998, nº 1, « graffiti », 100 p.



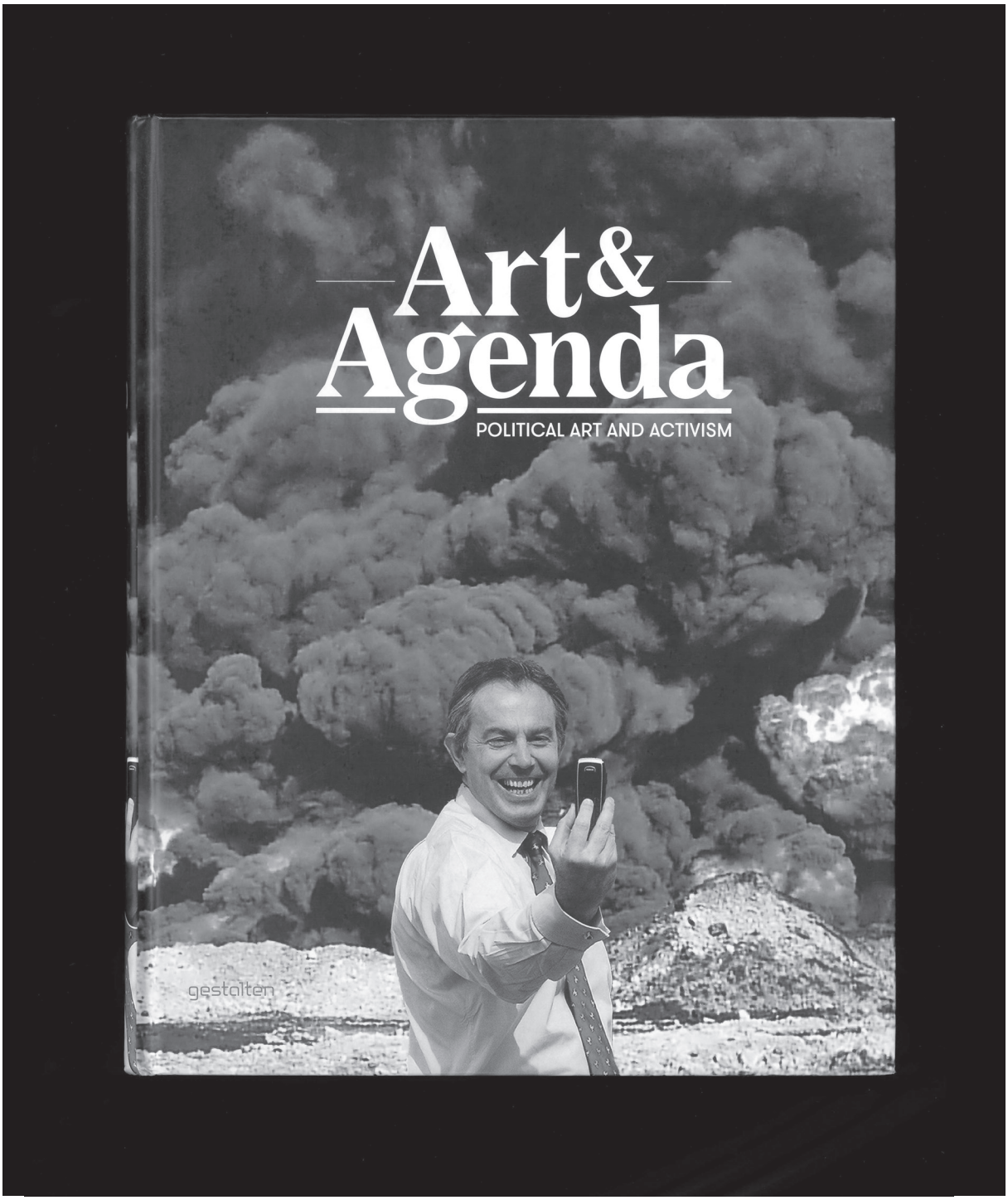
Alain BIEBER. « Rebel:art. Connecting art and activism ». *Archive.org*. [En ligne]. Archive du 23 juin 2017 [consulté le 01 septembre 2018]. Disponible sur : http://web.archive.org/web/20170623085617/http://rebelart.net/.
Capture d'écran.



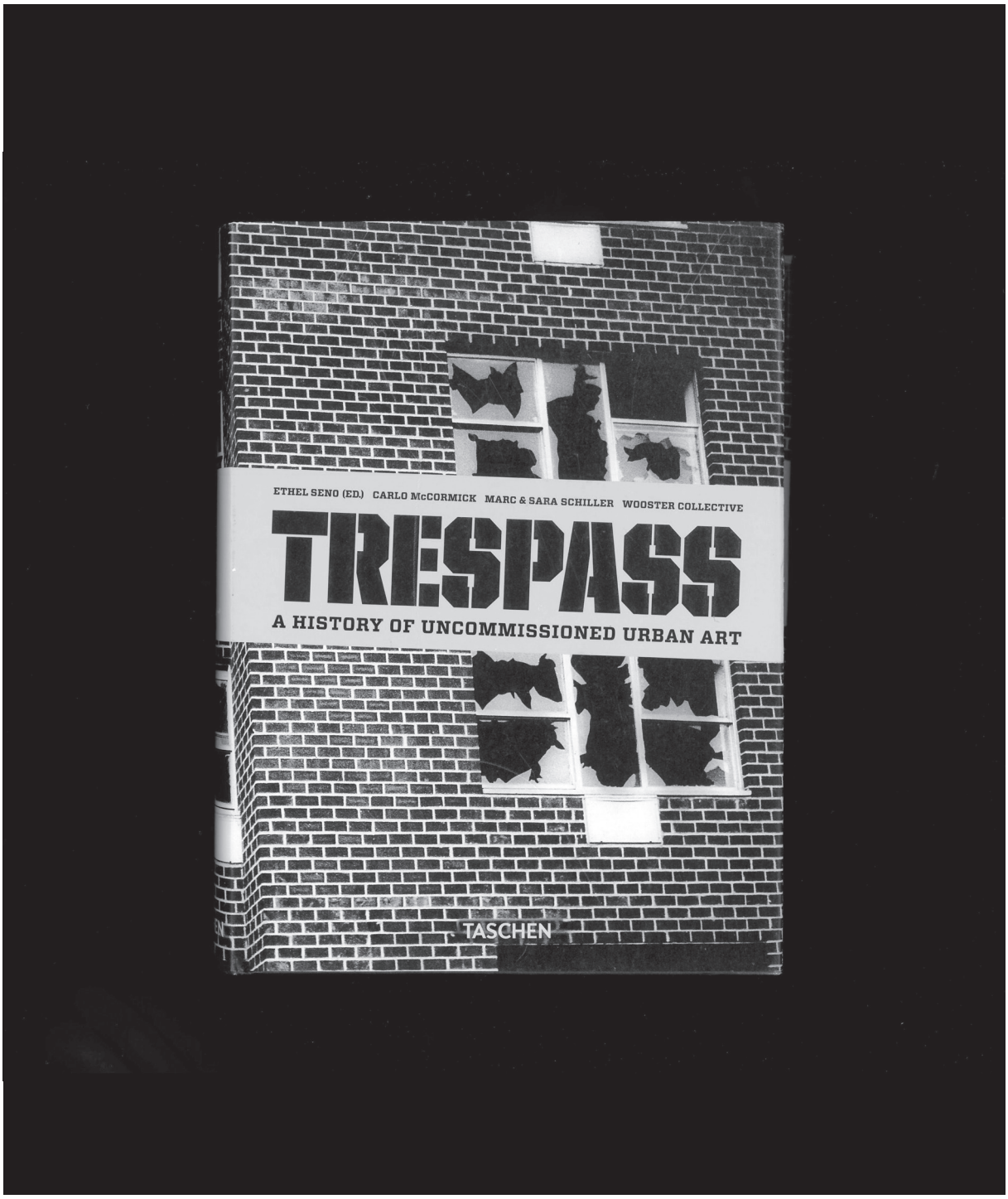
HÜBNER, Matthias ; KLATEN, Robert. *Urban Interventions. Personal Projects in Public Spaces*. Berlin : Die Gestalten Verlag, 2010, 288 p.



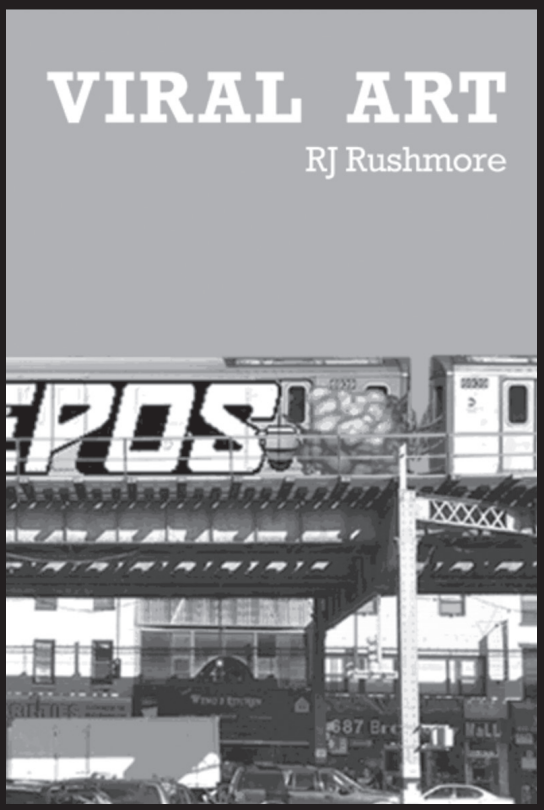
KLATEN, Robert ; Hübner Matthias ; Bieber Alain ; Alonzo Pedro ; Jansen Gregor. *Art & Agenda Political Art and Activism*. Berlin : Die Gestalten Verlag, 2011, 286 p.



SEND, Ethel (dir.) ; MCCORMICK, Carlo ; SCHILLER, Marc & Sara ; WOOSTER COLLECTIVE. *Trespass: A History of Uncommissioned Urban Art*. China : Taschen, 2010, 320 p.



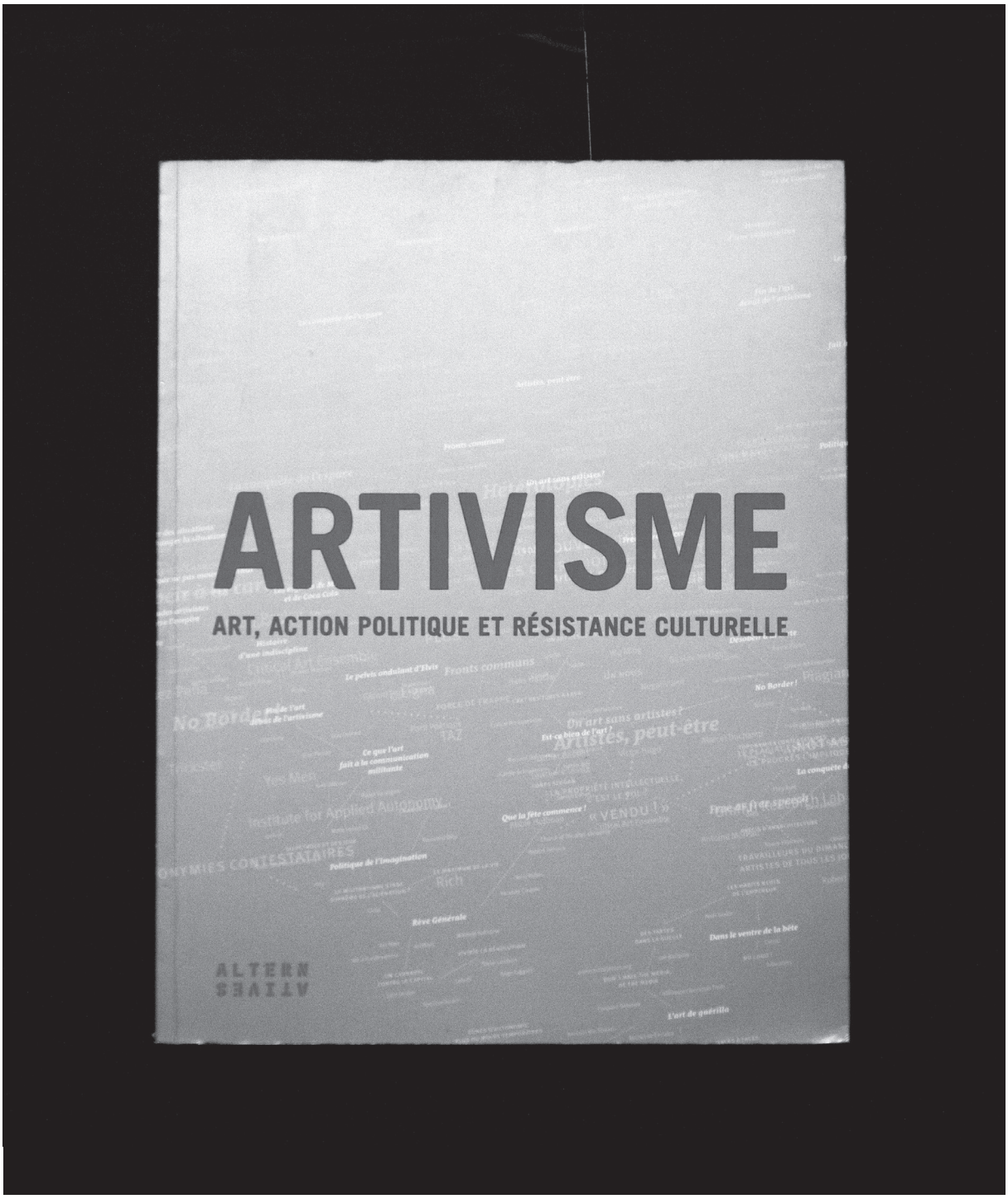
RUSHMORE, RJ. *Viral Art: How the internet has shaped street art and graffiti*. [Édition PDF]. New York : Vandalog, 2013, 386 p. Disponible sur : http://viralart.vandalog.com/read [consulté le 01 février 2019].



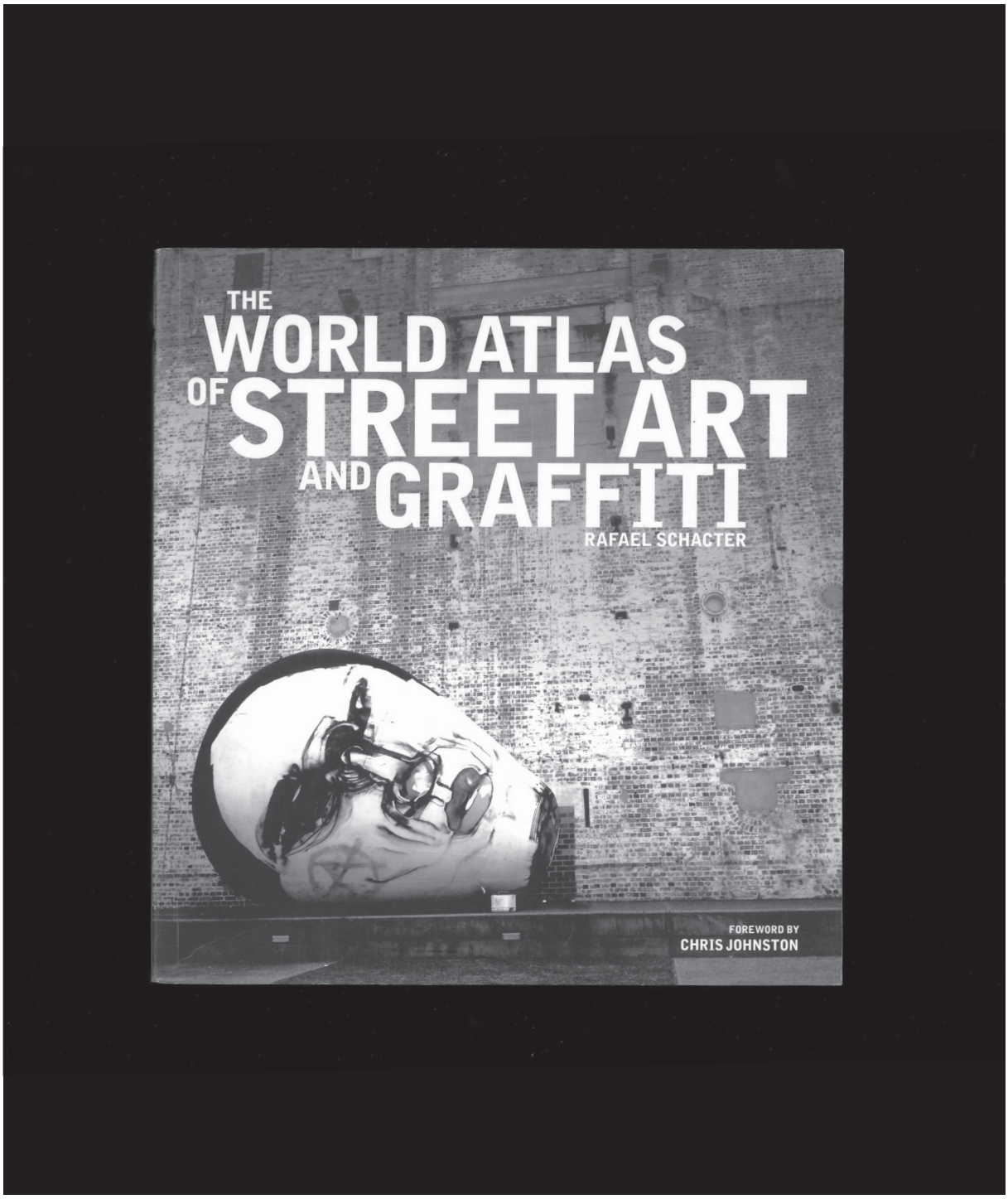
LEMOINE, Stéphanie ; TERRAL, Julien. *IN SITU : Un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*. Paris : Éditions alternatives, 2005, 159 p.



LEMOINE, Stéphanie ; OUARDI, Samira. *Artivisme : Art, action politique et résistance culturelle*. Paris : Alternatives, 2010, 192 p.



SCHACTER, Rafael. *The World Atlas of Graffiti and Street Art*. New Haven : Yale University Press, 2013, 400 p.



Vojtěch FRÖHLICH, Ondřej MLADÝ, Jan ŠIMÁNEK, Vladimír TURNER. *Kolotoč [Merry-Go-Round]*.
2011. Prague (CZ).
Panneau publicitaire, drisses, harnais, ballons de baudruche. 20 min.
Making-of. Vidéo Full HD, couleur, son, 16:9. 2 min 30 s.
Photogrammes.



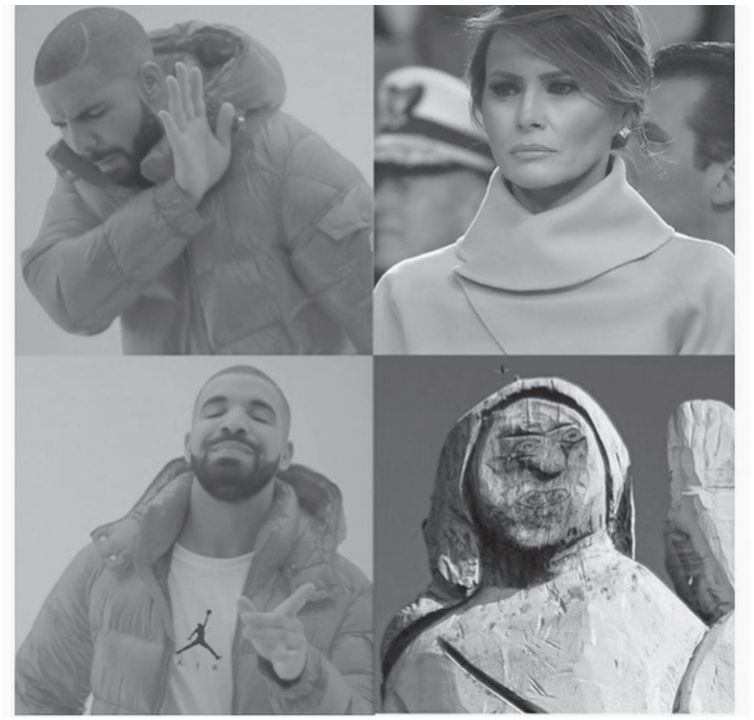
Vojtěch FRÖHLICH, Ondřej MLADÝ, Jan ŠIMÁNEK, Vladimír TURNER. *Kolotoč [Merry-Go-Round]*.
2011. Prague (CZ).
Panneau publicitaire, drisses, harnais, ballons de baudruche. 20 min.
Documentation. Vidéo Full HD, couleur, son, 16:9. 2 min 30 s.
Photogrammes.



Brad DOWNEY. *What Lies Beneath...* 2011. Künstlerhaus Bethanien, Berlin (DE).
Excavation, restauration, peinture murale *Every Picture Tells a Lie!* de BANKSY (2003). 600 x 350 cm.
(photographie : Michael SOHN – AP Photo)



Anonyme. Mèmes réalisés d'après l'œuvre *Melania* de Brad DOWNEY, 2019.
Images numériques.
Voir : https://www.instagram.com/p/B1SI4emFdJ8/ [consulté le 25 mars 2021].





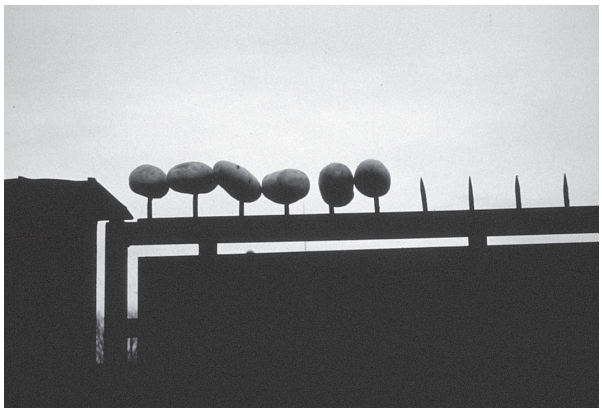
Gabriel OROZCO. *Piedras en la Reja [Stones in the fence]*. 1989.
Épreuve argentique à blanchiment de colorants. 40,6 × 50,8 cm. 5 exemplaires.

Gabriel OROZCO. *Extension of Reflection*. 1992.
Épreuve couleur chromogène. 40,6 × 50,8 cm. 5 exemplaires.





Boris ACHOUR. *Actions-peu*. 1993–1997.
Diaporama de 29 images. Dimensions variables.





Francis ALŸS. *Paradox of Praxis 1: Sometimes Making Something Leads to Nothing*. 1997. Mexico (MX).
Vidéo DV, couleur, son, 4:3. 4 min 58 s.
Photogrammes.

Francis ALŸS ; ORETGA, Rafael. *Re-enactments*. 2000. Mexico (MX).
Vidéo DV, 2 canaux, couleur, son, 4:3. 2 min 53 s.
Photogrammes.





Harmen DE HOOP. *Fire Extinguisher #14*. 1995. La Haye (NL).
Panneau, extincteur, colliers de serrage. Dimensions variables.

Harmen DE HOOP. *Retrospective (Ladies & Gents)*. 1993, 2017. Amsterdam (NL).
Bancs, texte, autocollant découpé. Dimensions variables.





<++. *TTM*. Teknival « The Alien Festival, Free Tekno Camp », 1995. Tarnos (FR).
Dispositif rétroréfléchissant. Dimensions variables.

<++ ; INVADER. *TTM* ; *Invasion de l'A68*. 2016. A68 (FR).
Pilier, dispositif rétroréfléchissant ; pilier, carreaux de mosaïque. Dimensions variables.







Mathieu TREMBLIN. *Fruit Skewer*. 2011. Nijmegen (NL).
Poteau, caméra de surveillance, colliers anti-vandalisme, fruits. ø 70 x 120 cm.
Vidéo Full HD, couleur, son, 16:9. 51 s. (vidéo: Vladimír TURNER)
Photogrammes.

HONET. « Menu », « Carnet de voyage – Gallery 1 ». In : *HNT Europa*. [En ligne]. Depuis 2002 [consulté le 25 mars 2021]. Disponible sur : http://hnt.europa.free.fr.
Captures d'écran.





COKNEY ; VITRANI, Hugo. *chiaroscuro : Chiaro – nº 10012A12/10112A12. Scuro – nº 1203264038*. Paris : Classic, 160 p., 178 p.

« Christian OMODEO posant devant le fonds documentaire sur l'art urbain de la librairie du Grand Jeu».
21 décembre 2018. Passage de Ménilmontant, Paris (FR).
(photographie : Mathieu TREMBLIN)



MODEO, Christian. *Crossboarding: An Italian Paper History of Graffiti Writing & Street Art*. Paris : Éditions LO/A (Library Of Arts), 2014, 188 p.





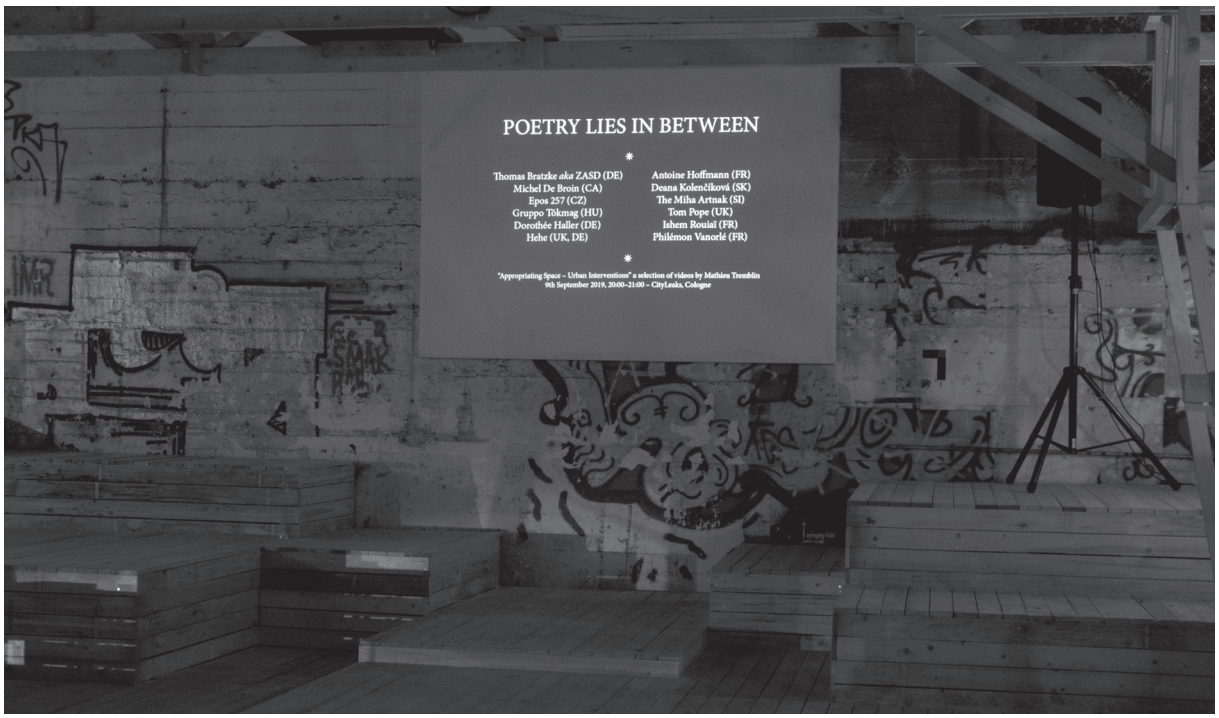
Mathieu TREMBLIN (dir.) ; Céline AHOND ; EPOS 257 ; Laurent LACOTTE ;
Deana Kolenčíková ; MARDINOIR. « Dont Acte ». 2016–2018.
Série de micro-documentaires réalisée au smartphone, chaîne YouTube.
Vidéo Full HD, couleur, son, 16:9. Durée variable.





Mathieu TREMBLIN (dir.) ; Jérôme FINO, Antoine RIVIÈRE ; Evan ROTH ; EPOS 257 ; Vladimír TURNER, Ondřej MLADÝ ; Markus BUTKEREIT. « L'action prend place ». Festival Non-Aligné(e)s, « An 0 cellule(s) dormante(s) ». 25-26 novembre 2017. La Générale, Paris (FR).

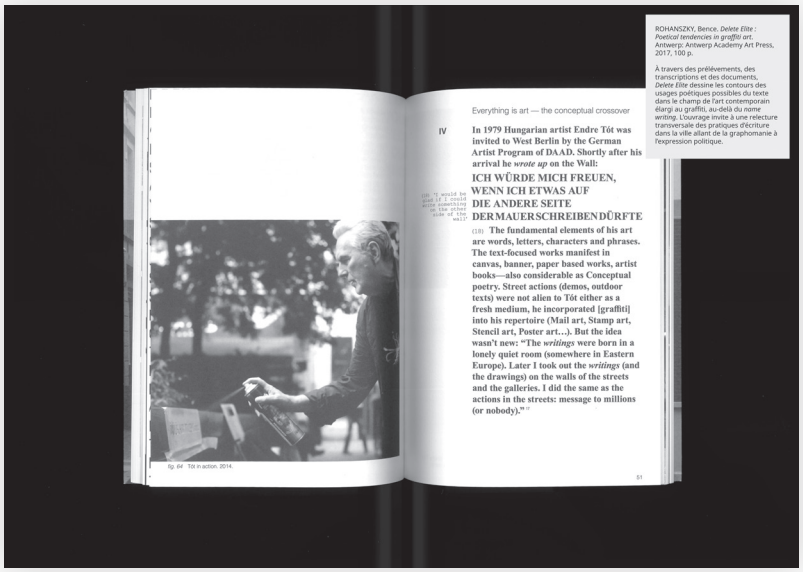
Mathieu TREMBLIN (dir.) ; Harmen DE HOOP ; SOCIÉTÉ VOLATILE ; Brad DOWNEY ; MARDINOIR ; !MEDIENGRUPPE BITNIK. « L'action prend place ». Festival Non-Aligné(e)s, « AN 1 La Reprise ». 20-22 octobre 2018. La Générale, Paris (FR).



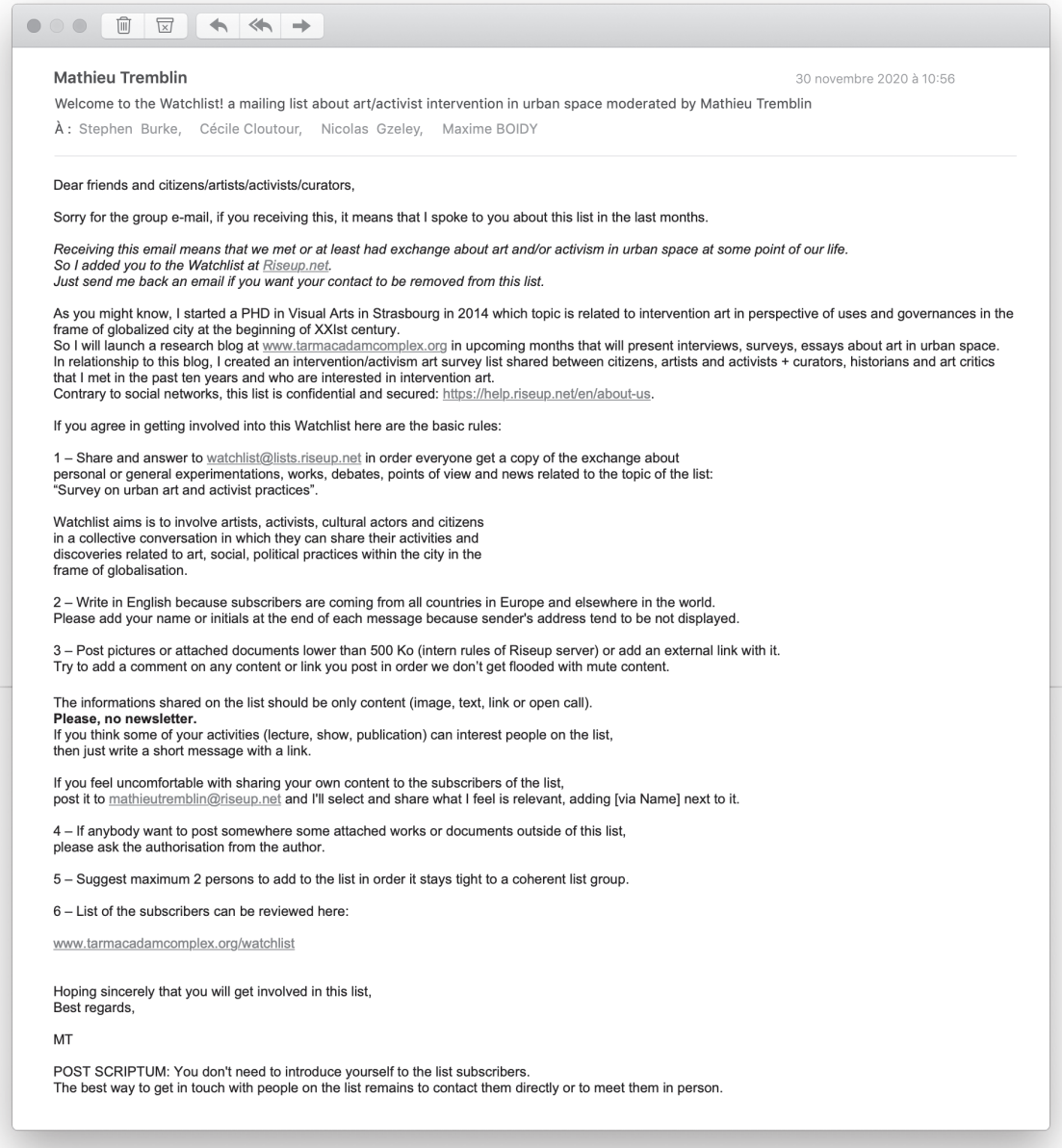


Mathieu TREMBLIN (dir.) ; Thomas BRATZKE ; Michel DE BROIN ; EPOS 257 ; GRUPPO TÖKMAG ; Dorothée HALLER ; HEHE ; Antoine HOFFMANN ; Deana KOLENČÍKOVÁ ; THE MIHA ARTNAK ; Tom POPE ; Ishem ROUIAÏ ; Philémon VANORLÉ . « Poetry Lies In Between ». CityLeaks Festival, 9 septembre 2019. Cologne (DE).





Mathieu TREMBLIN. Trois répertoires bibliographiques *« Observer ; Intervenir ; Documenter »*. 2021. Ouvrages numérisés, impression numérique sur papier offset 80 g/m^2. A4 (chaque).



Mathieu Tremblin 30 novembre 2020 à 10:56

Welcome to the Watchlist! a mailing list about art/activist intervention in urban space moderated by Mathieu Tremblin

À : Stephen Burke, Cécile Cloutour, Nicolas Gzeley, Maxime BOIDY

Dear friends and citizens/artists/activists/curators,

Sorry for the group e-mail, if you receiving this, it means that I spoke to you about this list in the last months.

Receiving this email means that we met or at least had exchange about art and/or activism in urban space at some point of our life.
So I added you to the Watchlist at Riseup.net.
Just send me back an email if you want your contact to be removed from this list.

As you might know, I started a PHD in Visual Arts in Strasbourg in 2014 which topic is related to intervention art in perspective of uses and governances in the frame of globalized city at the beginning of XXIst century.
So I will launch a research blog at www.tarmacadamcomplex.org in upcoming months that will present interviews, surveys, essays about art in urban space.
In relationship to this blog, I created an intervention/activism art survey list shared between citizens, artists and activists + curators, historians and art critics that I met in the past ten years and who are interested in intervention art.
Contrary to social networks, this list is confidential and secured: https://help.riseup.net/en/about-us.

If you agree in getting involved into this Watchlist here are the basic rules:

1 – Share and answer to watchlist@lists.riseup.net in order everyone get a copy of the exchange about personal or general experimentations, works, debates, points of view and news related to the topic of the list: "Survey on urban art and activist practices".

Watchlist aims is to involve artists, activists, cultural actors and citizens in a collective conversation in which they can share their activities and discoveries related to art, social, political practices within the city in the frame of globalisation.

2 – Write in English because subscribers are coming from all countries in Europe and elsewhere in the world.
Please add your name or initials at the end of each message because sender's address tend to be not displayed.

3 – Post pictures or attached documents lower than 500 Ko (intern rules of Riseup server) or add an external link with it.
Try to add a comment on any content or link you post in order we don't get flooded with mute content.

The informations shared on the list should be only content (image, text, link or open call).
Please, no newsletter.
If you think some of your activities (lecture, show, publication) can interest people on the list, then just write a short message with a link.

If you feel uncomfortable with sharing your own content to the subscribers of the list, post it to mathieutremblin@riseup.net and I'll select and share what I feel is relevant, adding [via Name] next to it.

4 – If anybody want to post somewhere some attached works or documents outside of this list, please ask the authorisation from the author.

5 – Suggest maximum 2 persons to add to the list in order it stays tight to a coherent list group.

6 – List of the subscribers can be reviewed here:

www.tarmacadamcomplex.org/watchlist

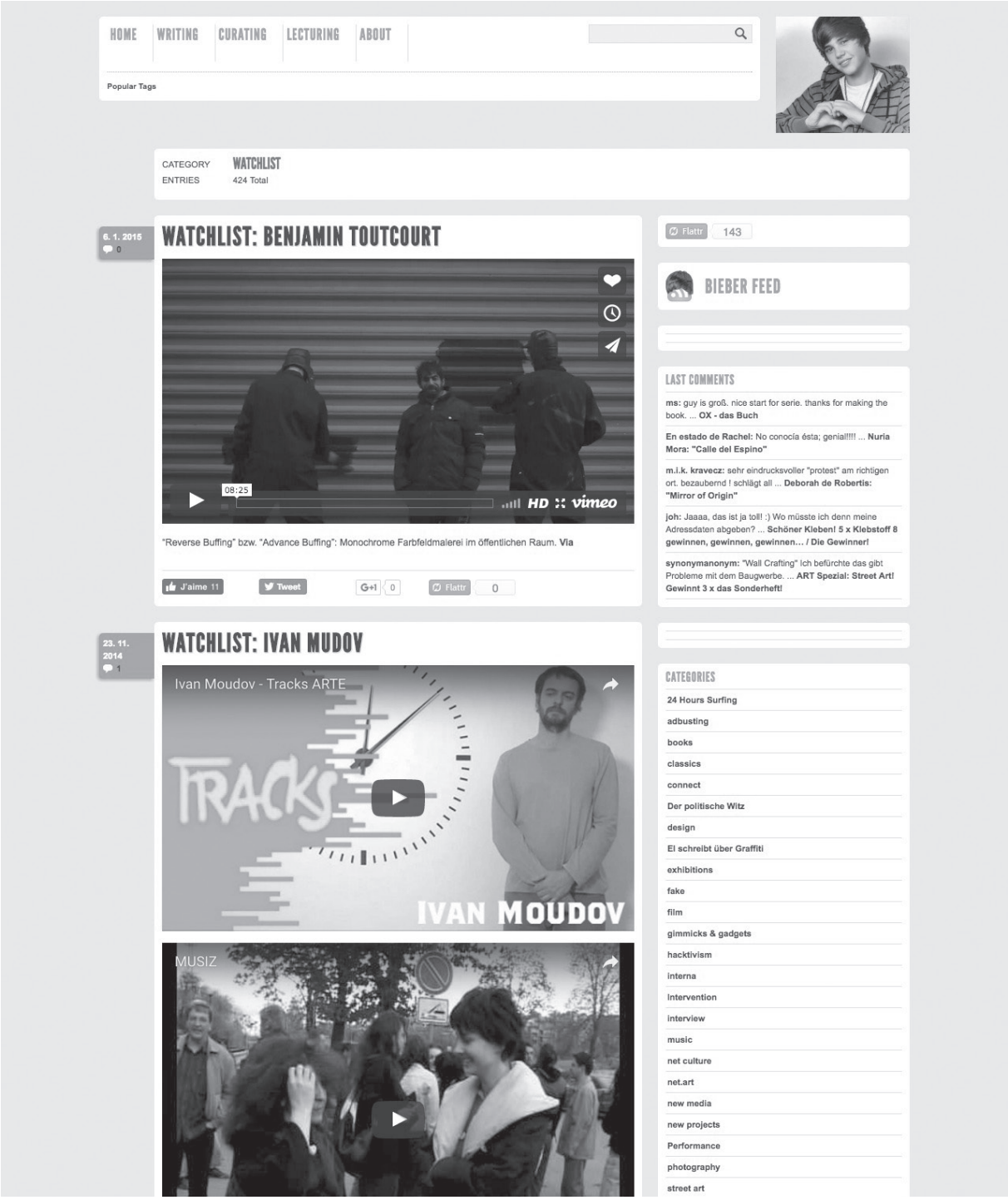
Hoping sincerely that you will get involved in this list,
Best regards,

MT

POST SCRIPTUM: You don't need to introduce yourself to the list subscribers.
The best way to get in touch with people on the list remains to contact them directly or to meet them in person.

Mathieu TREMBLIN. « Welcome to the Watchlist! ». [Courriel]. Destinataire : Stephen BURKE, *et al*. 30 novembre 2020. Communication personnelle.

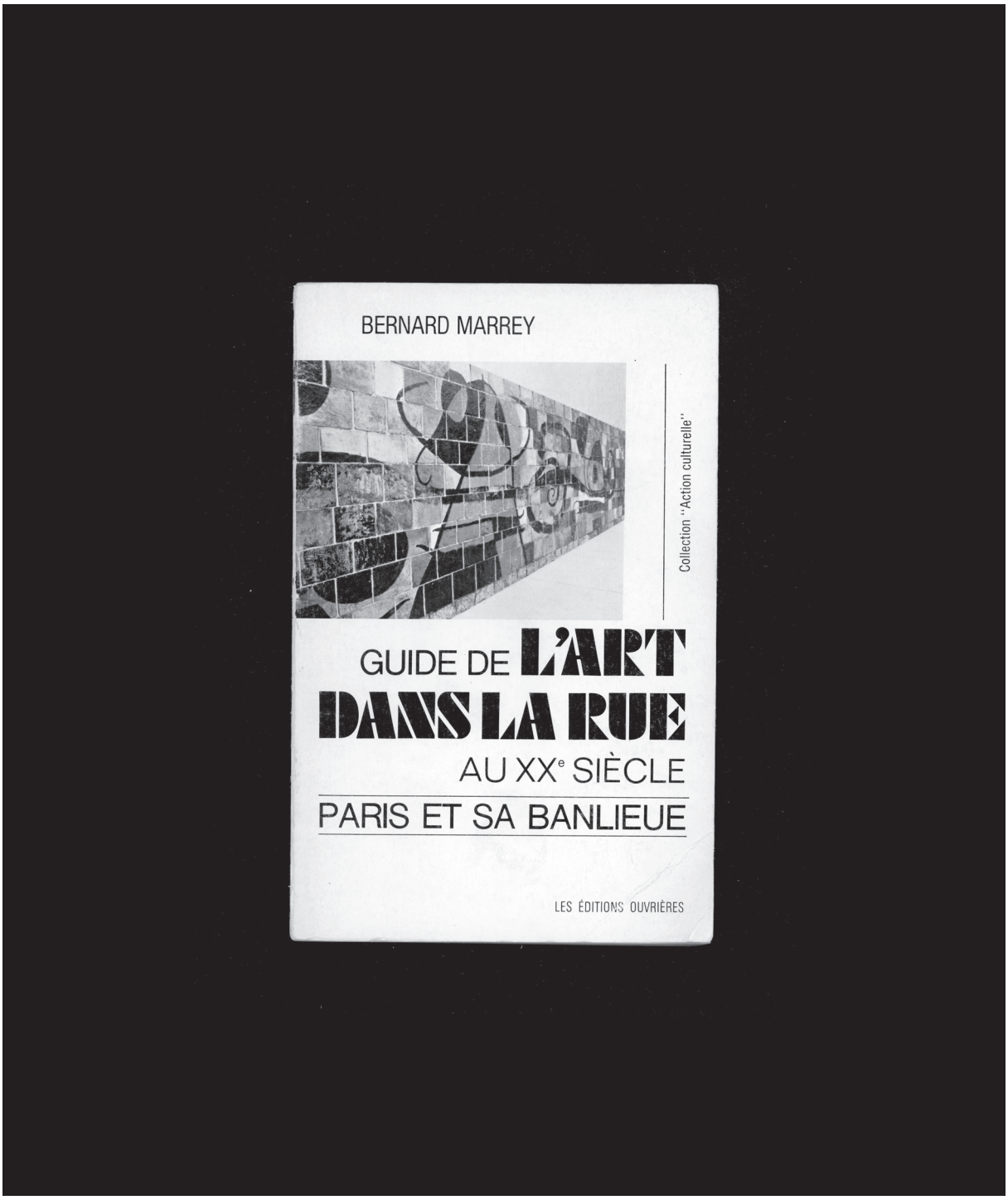
BIEBER, Alain. *Rebel:art: Connecting art and activism*. [Archive]. 15 juin 2017 [consulté le 01 septembre 2018]. Disponible sur : http://web.archive.org/web/20170615033909/http://rebelart.net/category/watchlist/. Capture d'écran.



REED, Martyn (éd.) ; *et al.* Groupe privé Graffiti/Urban/Hybrid/Street Art Critical Discussion. [Facebook]. Depuis février 2014 [consulté le 26 mars 2021]. Disponible sur : https://www.facebook.com/groups/260981230734036.



MARREY , Bernard. *Guide de l'art dans la rue au xxe siècle : Paris et sa banlieue*. Paris : Éditions ouvrières, 1974, 255 p.



Gérard ZLOTYKAMIEN. *Éphémères*. 1981. Amiens (FR).
Peinture aérosol sur mur. Dimensions variables.



Ernest PIGNON-ERNEST. *Jumelage Nice / Le Cap*. 1974. Nice (FR).
Affiche marouflée sur mur. Dimensions variables.



Daniel BUREN. *Photo-souvenir : Affichages sauvages*. 1968. Paris (FR).
Affiches marouflées sur deux cent panneaux d'affichage. Dimensions variables.



Tania MOURAUD. *City Performance NI*. 1977. Paris (FR).
Affiches marouflées sur cinquante-quatre panneaux d'affichage. 400 × 300 cm.



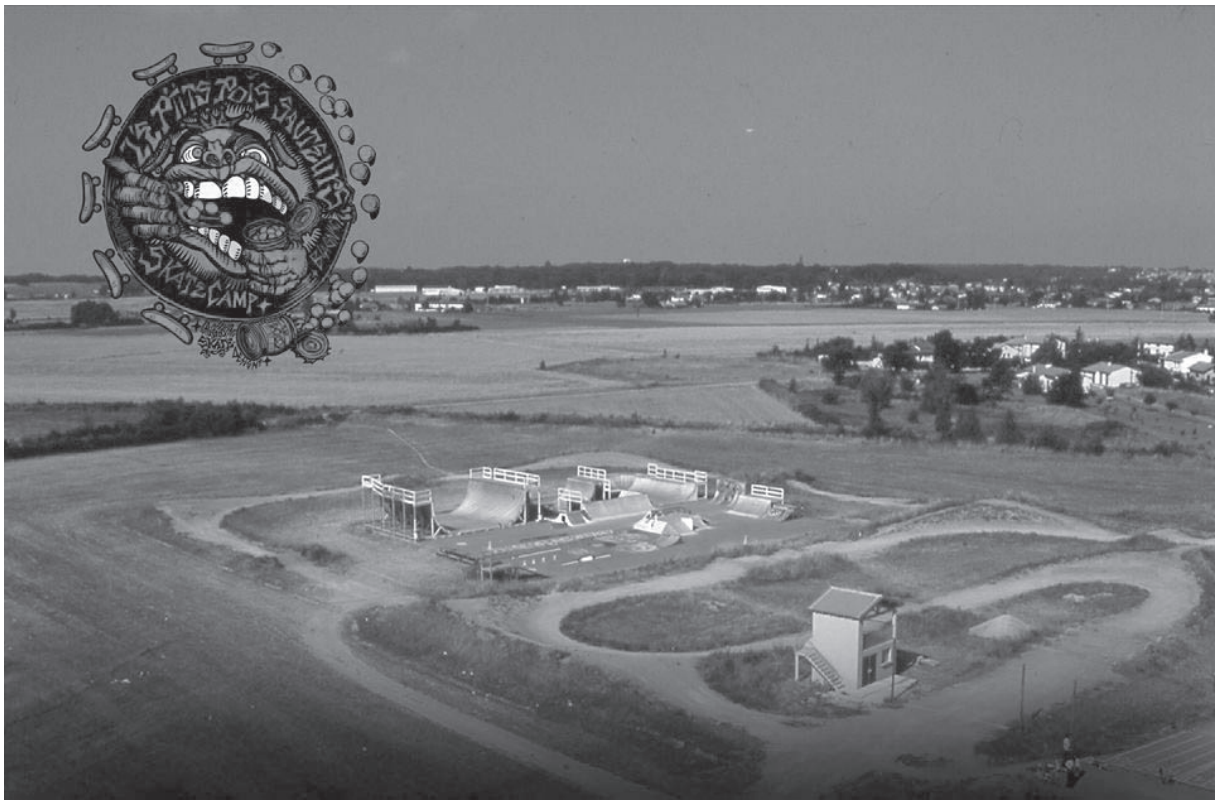
BANLIEUE-BANLIEUE. *City Performance NI*. 1985. Aubervilliers (FR).
Affiches marouflées sur mur. Dimensions variables.



Harmen DE HOOP. *Fossil nº 1*. 1986. s.l.
Fusain sur mur. Dimensions variables.



LA GUIBOLE ; Les P’tis Pois Sauteurs. « Skatepark de Blagnac ». 1988. Toulouse
Construction en bois récupéré et béton. Dimensions variables.



John FEKNER. *Charlotte Street Stencils « Broken Promises, Falsas Promesas, Decay, Broken Treaties, Last Hope and Save Our School »*. 1980. New York (US).
Peinture aérosol au pochoir sur mur. Dimensions variables.





Julien BERTHIER. *Pigeonner*. 2014. Paris (FR).
Pigeon en bronze à échelle 1:1. 20 × 20 × 15 cm (chaque).









Mathieu TREMBLIN. *Avertissement*. Belfort (FR).
Fontaine à jets, texte, gravure mécanique sur gravoply. 20 × 9 × 0,5 cm.

SOMMER, Robert. *Street Art*. New York : Links Books, 1975, 150 p.

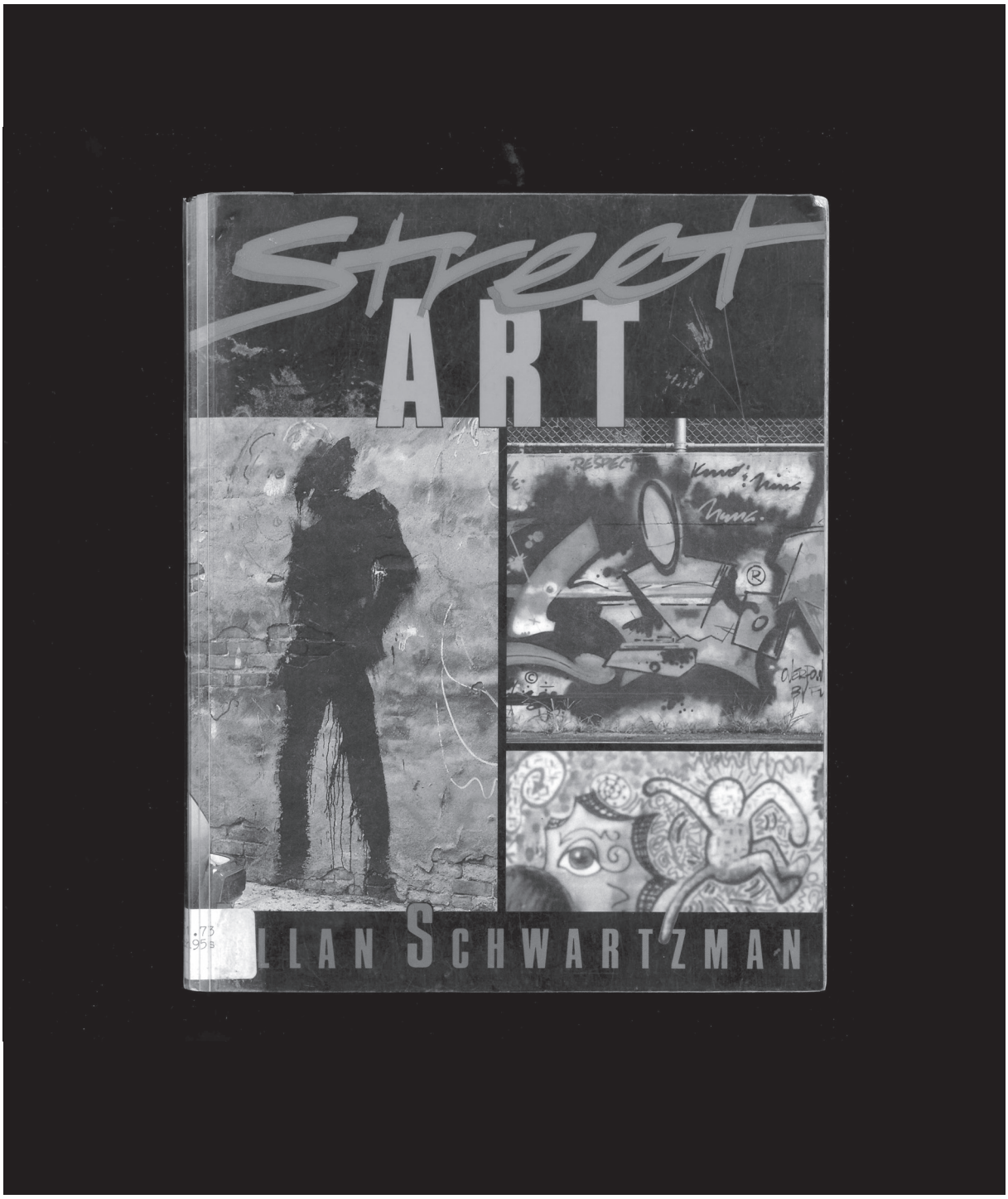


ICO **170**

VARDA, Agnès (réal.). *Mur Murs*. France, République fédérale d'Allemagne : Agnès VARDA, 1981, 81 min.
Photogrammes.



SCHWARTZMAN, Allan. *Street Art*. New York : Bantam Doubleday Dell Publishing Group, 1985, 110 p.



ICO **172**





Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « Street Performance "Fakir". 06.03.2012. Via del Corso, Rome (IT) »* ; *« Street Performance "Esprit de la forêt". 07.04.2018. Rome (IT) »*. Depuis 2004.
Vidéogrammes. Supports et dimensions variables.

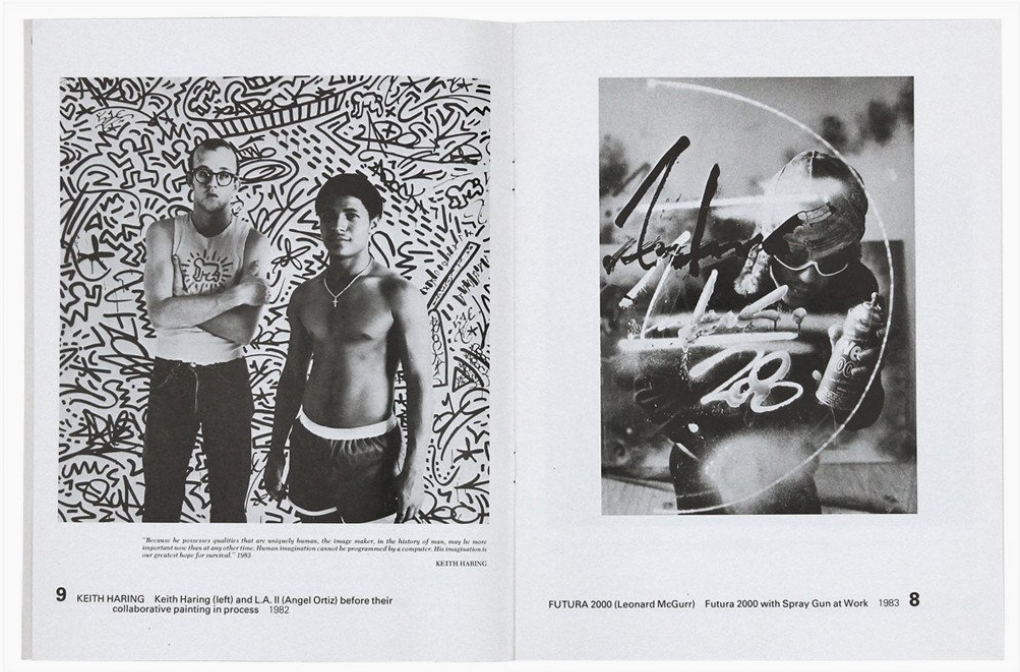




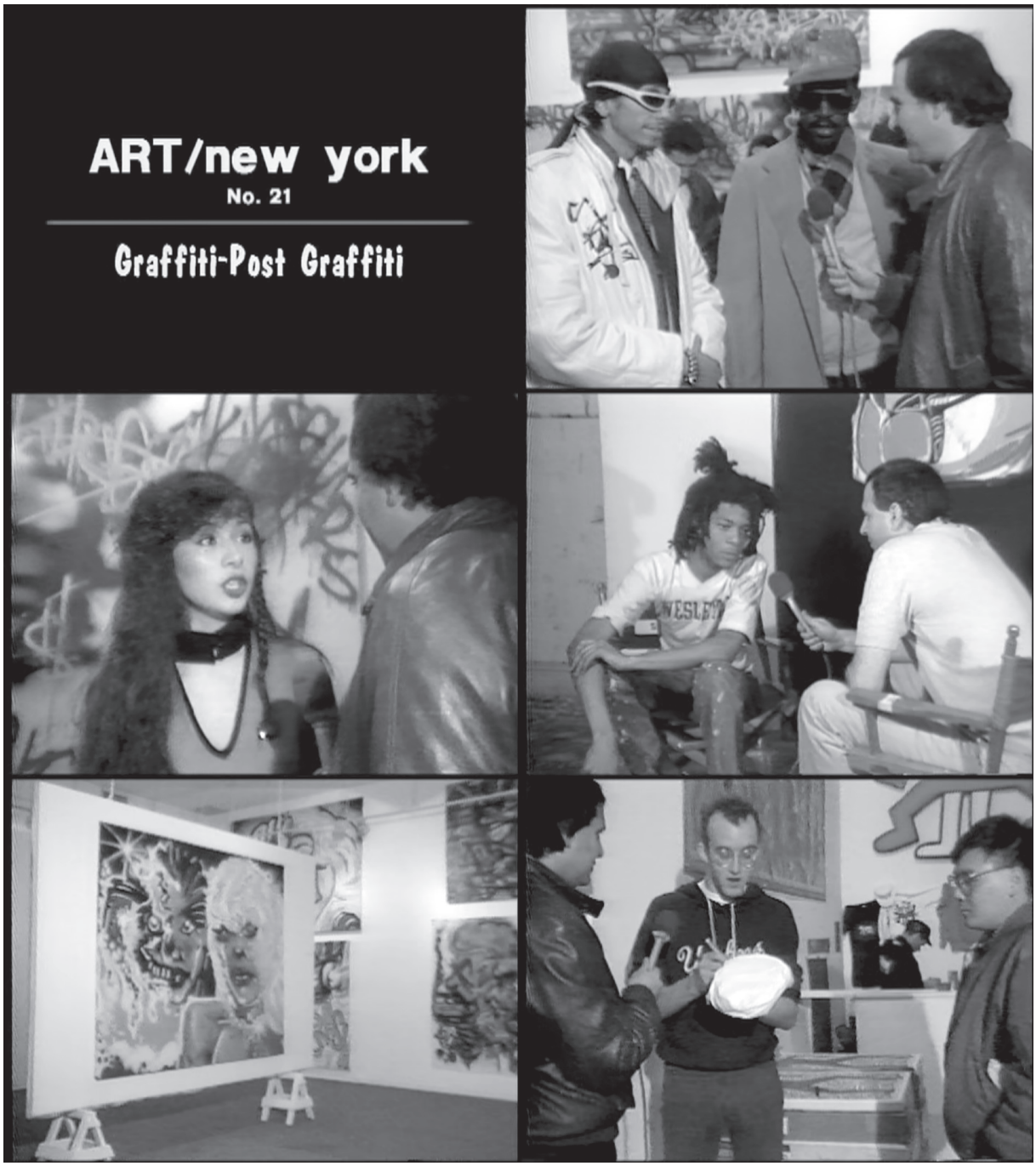
David RENAULT, Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « "Space Art". 09.2013. Times Square, New York (US) »* ; *Veille urbaine « "Space Art". 02.2014. Kneza Mihaila, Belgrade (RS) »*. Depuis 2004.
Images numériques. Supports et dimensions variables.

Catalogue de l’exposition « Post-Graffiti ». New York : Sidney Janis Gallery, 1983, 20 p.





TSCHINKEL, Paul (réal.). « Graffiti / Post-Graffiti », *ART / new york*, no 21. États-Unis : ART / new york, 1884, 28 min.
Photogrammes.



TSCHINKEL, Paul (réal.). Annonce de « Graffiti / Post-Graffiti », *ART / new york*, nº 21. États-Unis : ART / new york, 1984, 28 min.

ART/new york A Video Magazine on Art
presents

GRAFFITI / POST-GRAFFITI



Sandra "Lady Pink" Fabara



Jean-Michel Basquiat

TAPED AT: The Sidney Janis Gallery, Fashion Moda, the Fun Gallery and the Tony Shafrazi Gallery.

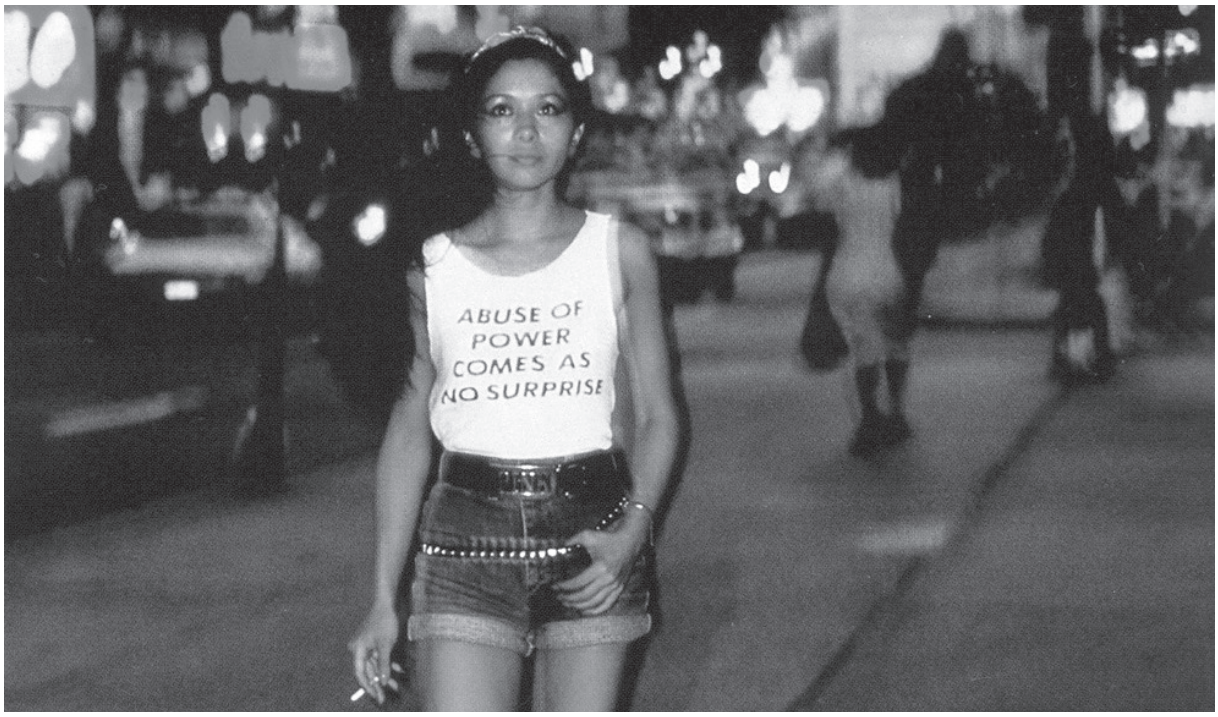
INTERVIEWS WITH: Charlie Ahearn, Patti Astor, Jean-Michel Basquiat, Fred Brathwaite, "Crash," Stefan Eins, Futura 2000, Keith Haring, Sidney Janis, "Lady Pink," Dolores and Hubert Neumann, Rammellzee and Tony Shafrazi.

MUSIC BY: John Fekner, Futura 2000 and Rammellzee.

GRAFFITI/POST-GRAFFITI is a 28 minute color videotape available in all formats for "in house" use by schools, museums, libraries and private individuals. This tape is part of a regularly produced videotape series that covers contemporary art. Send for a complete list of the 23 **ART***/new york* tapes currently available.

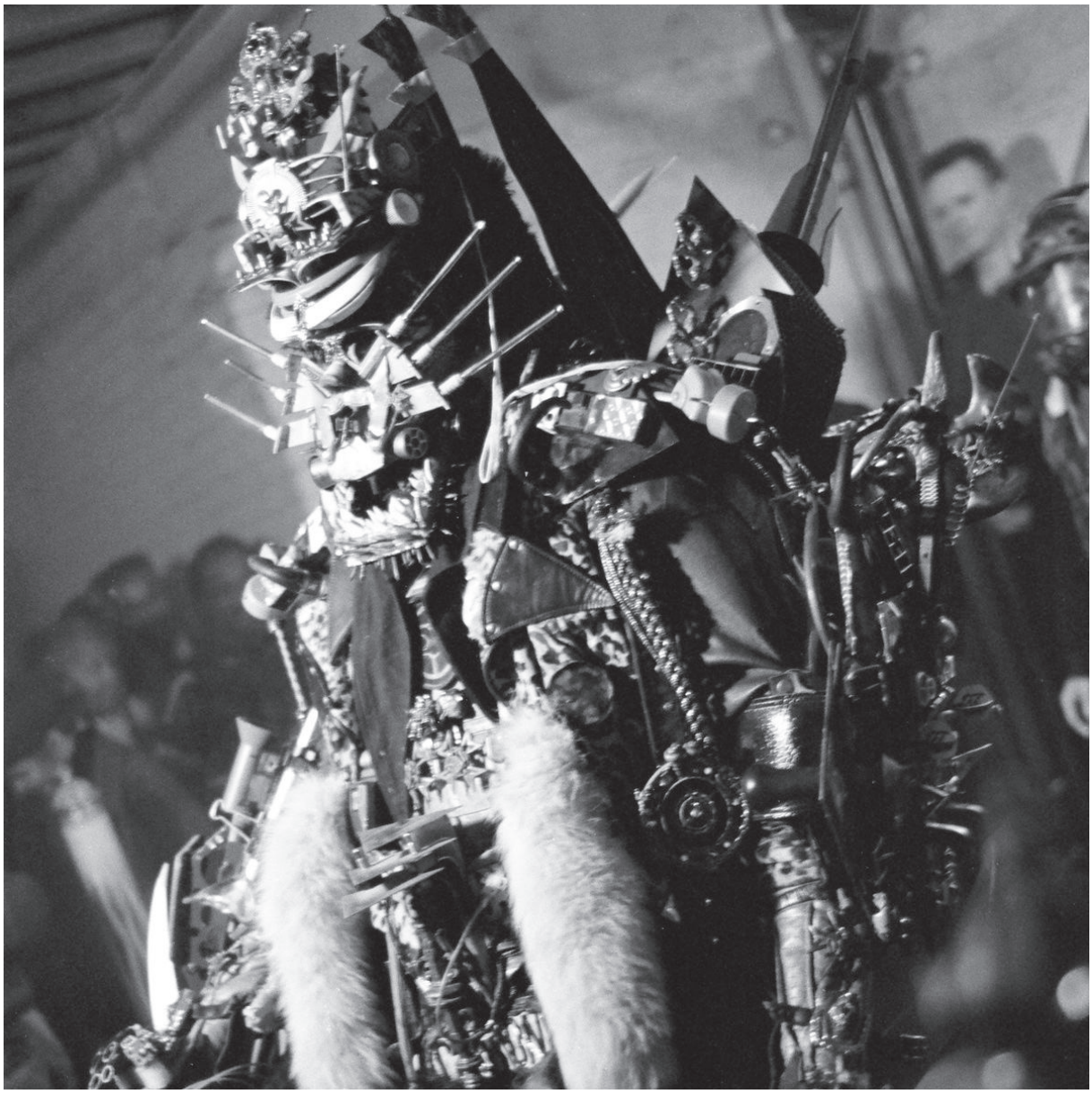
Lisa KAHANE (ph.). « LADY PINK portant a T-shirt de la série Truisms (1978–1987) de Jenny HOLZER ».
1983. Times Square, New York (US).

LADY PINK. *Faith in Women*. 2005. Minneapolis (US).
Peinture acrylique et aérosol sur mur. *Circa* 800 × 400 cm.
(production : Intermedia Arts ; photographie : Jason TAELLIOUS)

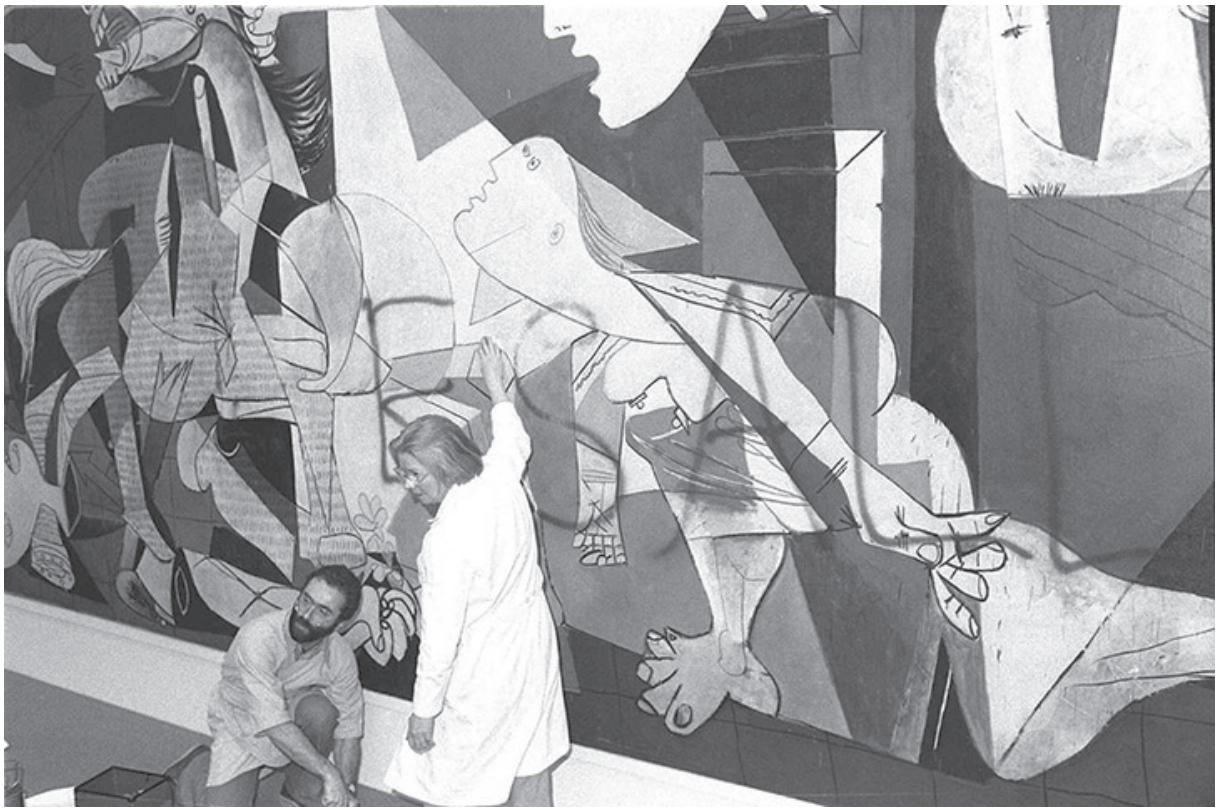




RAMMELLZEE. *Hip-hop 'til you drop*. 1989. Whitney Museum of American Art, New York (US). Performance. (photographie : Brian « B. DUB » WILLIAMS)



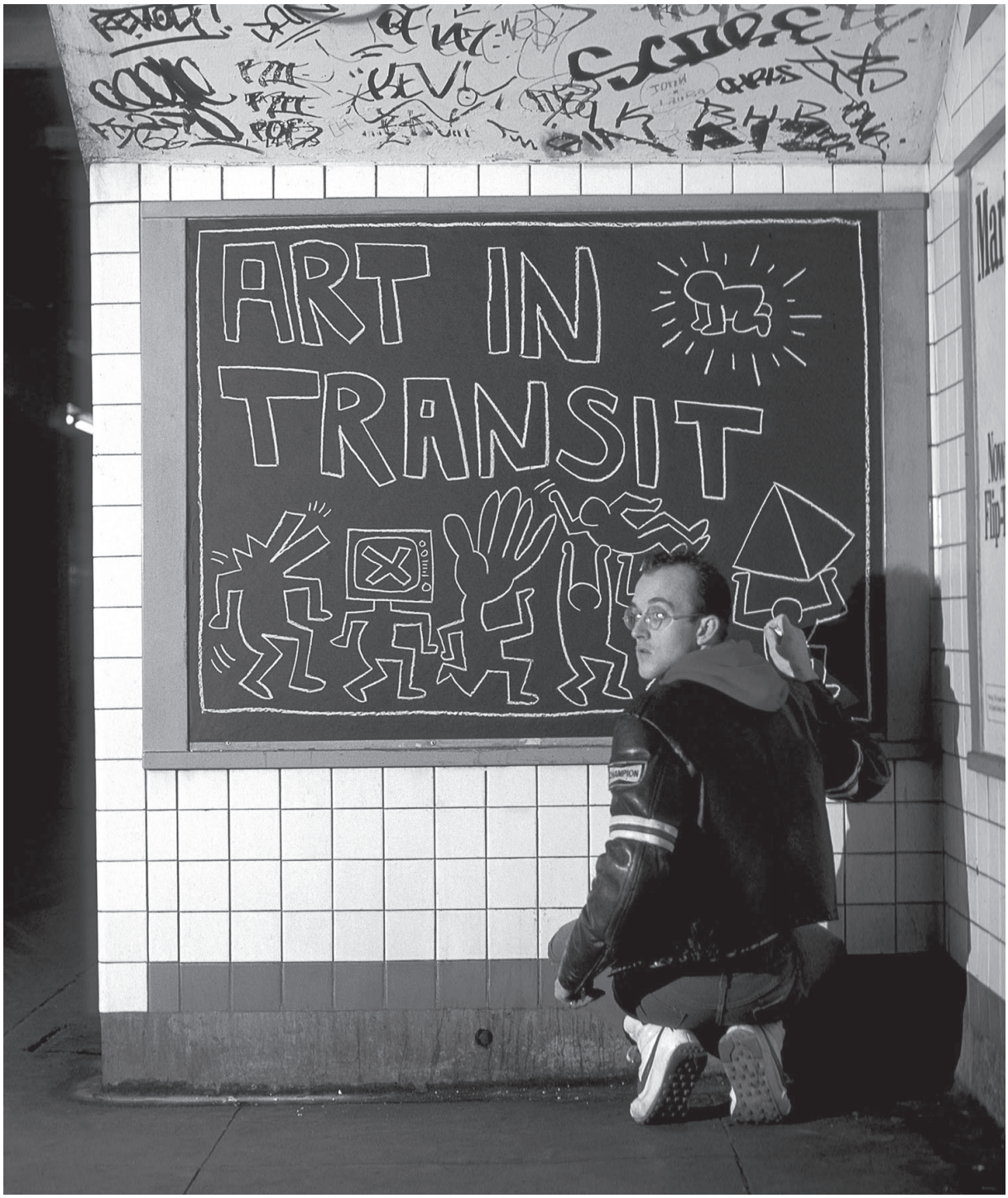
Tony SHAFRAZI. *Kill Lies All*. 1974. MoMA, New York (US).
Graffiti sur *Guernica* de Pablo PICASSO (1937). Dimensions variables.
In : « Vandal Sprays Picasso Mural ». *New York Daily News*. 1 mars 1974, p. 1.



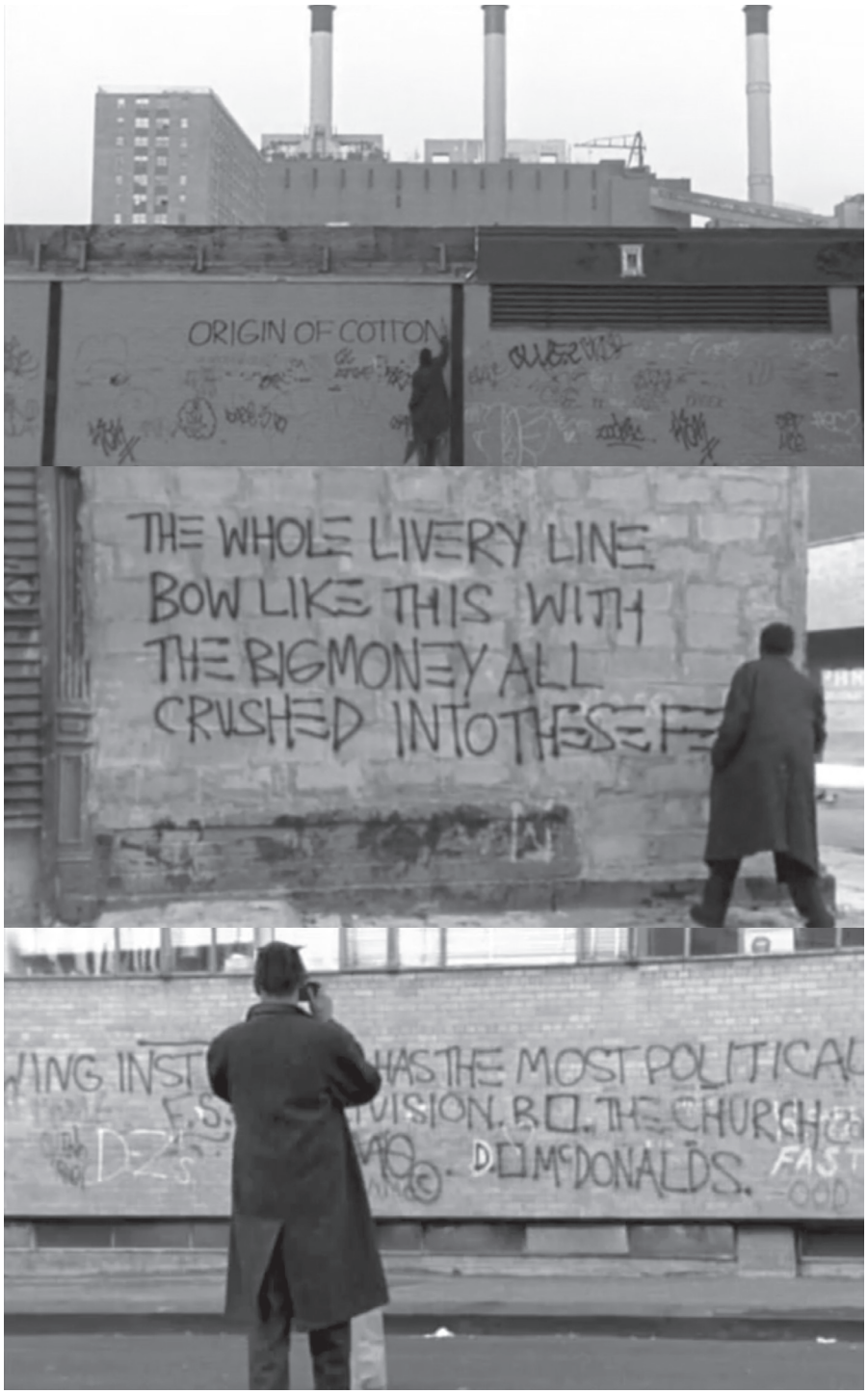
AHEARN, Charlie (réal.). *Wild Style*. États-Unis : Wild Style, 1982, 82 min.
Photogrammes.



Keith HARING. *Art in Transit*. 1984. Métro, New York (US).
Craie sur panneau. *Circa* 120 × 100 cm.
(photographie : TSENG Kwong Chi)



« Jean-Michel BASQUIAT en action ». In : BERTOGLIO, Edo (réal.). *Downtown 1981*. États-Unis : New York Beat Films, 2000, 72 min.
Photogrammes.



RIOUT, Denys. « La peinture encrapulée : les picturo-graffitis ». In : CONTE, Richard (éd.). *Tribu*. nº 10, « L'ordre du graffiti », 1985, pp. 24–25.

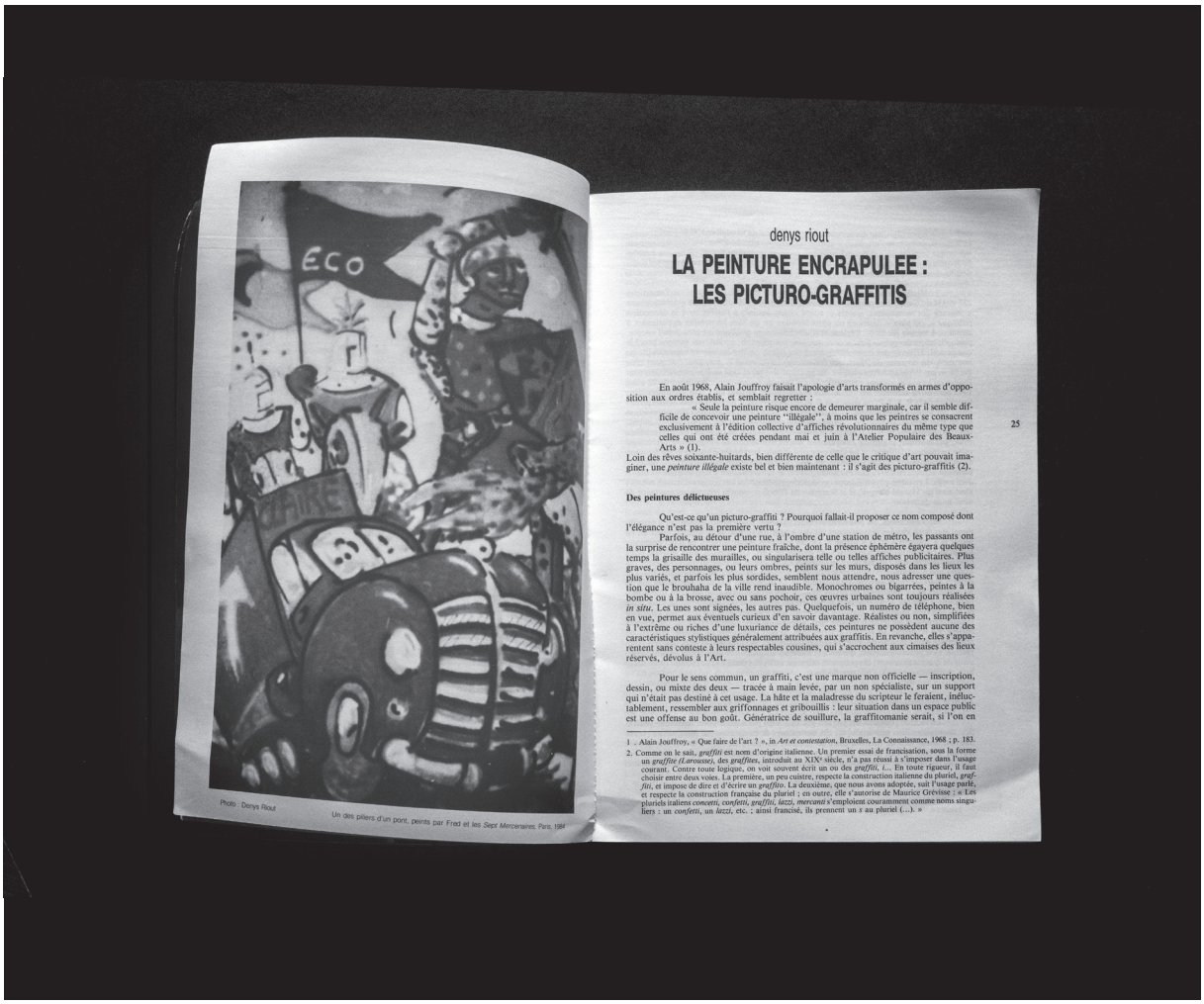


Photo : Denys Riout

Un des piliers d'un pont, peints par Fred et les *Sept Mercenaires*, Paris, 1984

denys riout

LA PEINTURE ENCRAPULEE : LES PICTURO-GRAFFITIS

En août 1968, Alain Jouffroy faisait l'apologie d'arts transformés en armes d'opposition aux ordres établis, et semblait regretter :

« Seule la peinture risque encore de demeurer marginale, car il semble difficile de concevoir une peinture "illégale", à moins que les peintres se consacrent exclusivement à l'édition collective d'affiches révolutionnaires du même type que celles qui ont été créées pendant mai et juin à l'Atelier Populaire des Beaux-Arts » (1).

Loin des rêves soixante-huitards, bien différente de celle que le critique d'art pouvait imaginer, une *peinture illégale* existe bel et bien maintenant : il s'agit des picturo-graffitis (2).

Des peintures délictueuses

Qu'est-ce qu'un picturo-graffiti ? Pourquoi fallait-il proposer ce nom composé dont l'élégance n'est pas la première vertu ?

Parfois, au détour d'une rue, à l'ombre d'une station de métro, les passants ont la surprise de rencontrer une peinture fraîche, dont la présence éphémère égayera quelques temps la grisaille des murailles, ou singularisera telle ou telles affiches publicitaires. Plus graves, des personnages, ou leurs ombres, peints sur les murs, disposés dans les lieux les plus variés, et parfois les plus sordides, semblent nous attendre, nous adresser une question que le brouhaha de la ville rend inaudible. Monochromes ou bigarrées, peintes à la bombe ou à la brosse, avec ou sans pochoir, ces œuvres urbaines sont toujours réalisées *in situ*. Les unes sont signées, les autres pas. Quelquefois, un numéro de téléphone, bien en vue, permet aux éventuels curieux d'en savoir davantage. Réalistes ou non, simplifiées à l'extrême ou riches d'une luxuriance de détails, ces peintures ne possèdent aucune des caractéristiques stylistiques généralement attribuées aux graffitis. En revanche, elles s'apparentent sans conteste à leurs respectables cousines, qui s'accrochent aux cimaises des lieux réservés, dévolus à l'Art.

Pour le sens commun, un graffiti, c'est une marque non officielle — inscription, dessin, ou mixte des deux — tracée à main levée, par un non spécialiste, sur un support qui n'était pas destiné à cet usage. La hâte et la maladresse du scripteur le feraient, inéluctablement, ressembler aux griffonnages et gribouillis : leur situation dans un espace public est une offense au bon goût. Génératrice de souillure, la graffitomanie serait, si l'on en

1 . Alain Jouffroy, « Que faire de l'art ? », in *Art et contestation*, Bruxelles, La Connaissance, 1968 ; p. 183.

2. Comme on le sait, *graffiti* est nom d'origine italienne. Un premier essai de francisation, sous la forme un *graffite (Larousse)*, des *graffites*, introduit au XIXe siècle, n'a pas réussi à s'imposer dans l'usage courant. Contre toute logique, on voit souvent écrit un ou des *graffiti*, *i*... En toute rigueur, il faut choisir entre deux voies. La première, un peu cuistre, respecte la construction italienne du pluriel, *graffiti*, et impose de dire et d'écrire un *graffito*. La deuxième, que nous avons adoptée, suit l'usage parlé, et respecte la construction française du pluriel ; en outre, elle s'autorise de Maurice Grévisse : « Les pluriels italiens *concetti, confetti, graffiti, lazzi, mercanti* s'emploient couramment comme noms singuliers : un *confetti*, un *lazzi*, etc. ; ainsi francisé, ils prennent un *s* au pluriel (...). »

« Des manifestants prennent part à une manifestation de soutien à Harald NAEGELI ».
2 mai 1984. Genève (CH).
(photographie : inconnu)



Harald NAEGELI. s.t. 2016. Düsseldorf (DE).
Peinture aérosol sur mur. *Circa* 400 × 200 cm.
(photographie : Mathieu TREMBLIN)



Richard HAMBLETON. *Shadowman*. 1985. New York (US).
Peinture acrylique au pinceau sur mur.
(photographie : Allan MOLHO)



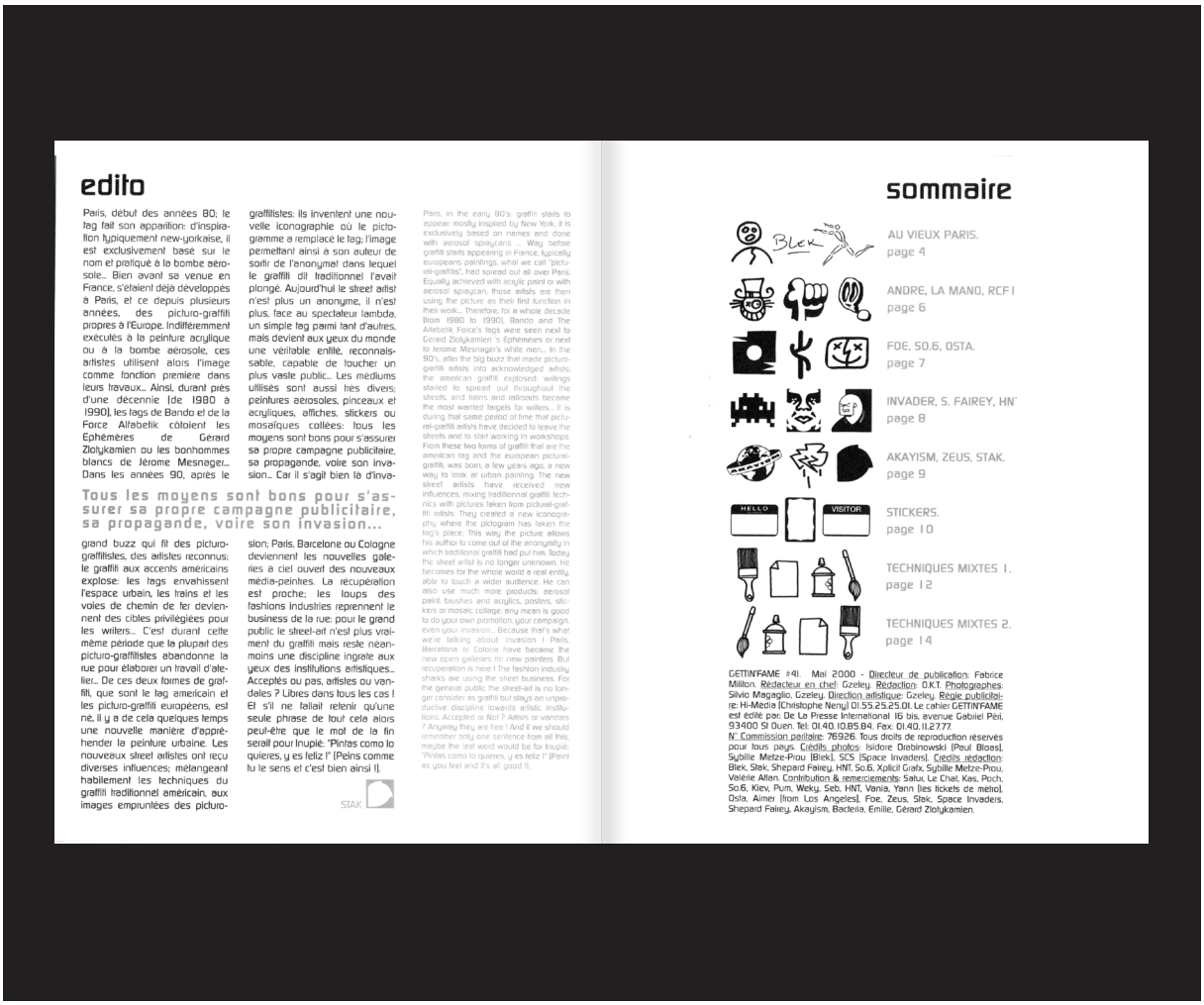
MISS. TIC. *À la vie à l'amor*. 2010. Arles (FR).
Peinture aérosol au pochoir sur porte. *Circa* 200 × 220 cm.
(photographie : Mathieu TREMBLIN)



LAFARGUE, Jean-Noël. « Souvenirs old school ». In : *TWILIGHT ZONE CREW : 1983–1990*. [En ligne]. Depuis 2009 [consulté le 31 mars 2021]. Disponible sur : http://twilightzonecrew.com/spray/.
Capture d'écran.



KOSTA-THÉFAINE, Olivier *alias* STAK (éd.). « Édito ». In : *Getting Fame*. Mai 2000, nº 41, p. 2–3.



edito

Paris, début des années 80; le tag fait son apparition: d'inspiration typiquement new-yorkaise, il est exclusivement basé sur le nom et pratiqué à la bombe aérosole... Bien avant sa venue en France, s'étaient déjà développés à Paris, et ce depuis plusieurs années, des picturo-graffiti propres à l'Europe. Indifféremment exécutés à la peinture acrylique ou à la bombe aérosole, ces artistes utilisent alors l'image comme fonction première dans leurs travaux... Ainsi, durant près d'une décennie (de 1980 à 1990), les tags de Bando et de la Force Alfabetik côtoient les Ephémères de Gérard Zlotykamien ou les bonhommes blancs de Jérome Mesnager... Dans les années 90, après le grand buzz qui fit des picturo-graffitistes, des artistes reconnus; le graffiti aux accents américains explose: les tags envahissent l'espace urbain, les trains et les voies de chemin de fer deviennent des cibles privilégiées pour les writers... C'est durant cette même période que la plupart des picturo-graffitistes abandonne la rue pour élaborer un travail d'atelier... De ces deux formes de graffiti, que sont le tag américain et les picturo-graffiti européens, est né, il y a de cela quelques temps une nouvelle manière d'appréhender la peinture urbaine. Les nouveaux street artistes ont reçu diverses influences; mélangeant habilement les techniques du graffiti traditionnel américain, aux images empruntées des picturo-graffitistes: ils inventent une nouvelle iconographie où le pictogramme a remplacé le tag; l'image permettant ainsi à son auteur de sortir de l'anonymat dans lequel le graffiti dit traditionnel l'avait plongé. Aujourd'hui le street artist n'est plus un anonyme, il n'est plus, face au spectateur lambda, un simple tag parmi tant d'autres, mais devient aux yeux du monde une véritable entité, reconnaissable, capable de toucher un plus vaste public... Les médiums utilisés sont aussi très divers; peintures aérosoles, pinceaux et acryliques, affiches, stickers ou mosaïques collées: tous les moyens sont bons pour s'assurer sa propre campagne publicitaire, sa propagande, voire son invasion... Car il s'agit bien là d'invasion; Paris, Barcelone ou Cologne deviennent les nouvelles galeries à ciel ouvert des nouveaux média-peintres. La récupération est proche; les loups des fashions industries reprennent le business de la rue; pour le grand public le street-art n'est plus vraiment du graffiti mais reste néanmoins une discipline ingrate aux yeux des institutions artistiques... Acceptés ou pas, artistes ou vandales ? Libres dans tous les cas ! Et s'il ne fallait retenir qu'une seule phrase de tout cela alors peut-être que le mot de la fin serait pour Invader: "Pintas como lo quieres, y es feliz !" (Peins comme tu le sens et c'est bien ainsi !).

Tous les moyens sont bons pour s'assurer sa propre campagne publicitaire, sa propagande, voire son invasion...

STAK

Paris, in the early 80's: graffiti starts to appear, mostly inspired by New York, it is exclusively based on names and done with aerosol sprayCans. ... Way before graffiti starts appearing in France, typically europeans paintings, what we call "picturel-graffitis", had spread out all over Paris. Equally achieved with acrylic paint or with aerosol sprayCan, those artists are then using the picture as their first function in their work... Therefore, for a whole decade (from 1980 to 1990), Bando and The Alfabetik Force's tags were seen next to Gerard Zlotykamien 's Ephémères or next to Jerome Mesnager's white men... In the 90's, after the big buzz that made picturo-graffiti artists into acknowledged artists; the american graffiti explosed: writings started to spread out throughout the streets, and trains and railroads became the most wanted targets for writers... It is during that same period of time that picturel-graffiti artists have decided to leave the streets and to start working in workshops. From these two forms of graffiti that are the american tag and the european picturel-graffiti, was born, a few years ago, a new way to look at urban painting. The new street artists have received new influences; mixing traditionnal graffiti techniks with pictures taken from picturel-graffiti artists. They created a new iconography where the pictogram has taken the tag's place. This way, the picture allows his author to come out of the anonymity in which traditionnal graffiti had put him. Today the street artist is no longer unknown. He becomes for the whole world a real entity, able to touch a wider audience. He can also use much more products: aerosol paint, brushes and acrylics, posters, stickers or mosaic collage; any mean is good to do your own promotion, your campaign, even your invasion... Because that's what we're talking about: Invasion ! Paris, Barcelone or Colone have became the new open galleries for new painters. But recuperation is here ! The fashion industry shakes are using the street business. For the general public the street-art is no longer consider as graffiti but stays an unproductive discipline towards artistic institutions. Accepted or Not ? Artists or vandals ? Anyway they are free ! And if we should remember only one sentence from all this, maybe the last word would be for Invpile: "Pintas como lo quieres, y es feliz !" (Paint as you feel and it's all good !).

sommaire

AU VIEUX PARIS.
page 4

ANDRE, LA MANO, RCF1
page 6

FOE, SO.6, OSTA.
page 7

INVADER, S. FAIREY, HN'
page 8

AKAYISM, ZEUS, STAK.
page 9

STICKERS.
page 10

TECHNIQUES MIXTES 1.
page 12

TECHNIQUES MIXTES 2.
page 14

GETTINFAME #41. Mai 2000 - Directeur de publication: Fabrice Milliton. Rédacteur en chef: Gzeley. Rédaction: O.K.T. Photographes: Silvio Magaglio, Gzeley. Direction artistique: Gzeley. Régie publicitaire: Hi-Media (Christophe Nenu) 01.55.25.25.01. Le cahier GETTINFAME est édité par: De La Presse International (6 bis, avenue Gabriel Péri, 93400 St Ouen. Tel: 01.40.10.85.84. Fax: 01.40.11.27.77.
N° Commission paritaire: 76926. Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Crédits photos: Isidore Direbinowski (Paul Blaas), Sybille Metze-Prou (Blek), SCS (Space Invaders). Crédits rédaction: Blek, Stek, Shepard Fairey, HNT, So.6, Xplicit Grafx, Sybille Metze-Prou, Valérie Allan. Contribution & remerciements: Salut Le Chat, Kas, Poch, So.6, Kiev, Pum, Weky, Seb, HNT, Vania, Yann (les tickets de metro), Osta, Aimer (from Los Angeles), Foe, Zeus, Stek, Space Invaders, Shepard Fairey, Akayism, Badella, Emilie, Gérard Zlotykamien.

Résultat de recherche sur le site *Ekosystem* pour les requêtes : « Gérard ZLOTYKAMIEN ; BLEK LE RAT. Jérôme MESNAGER ; ANDRÉ ; LA MANO ; RCF1 ; FOE ; SO6 ; OSTA ; INVADER ; OBEY GIANT ; HONET ; AKAYISM ; ZEVS ; STAK ». In : EKO (dir.). *Ekosystem: Graffiti & Street-art since 1999*. [En ligne]. Depuis 1999 [consulté le 31 mars 2021]. Disponible sur : http://www.ekosystem.org/.





















BLU. s.t. 2007. Sao Paulo (BR).
Peinture acrilyque au rouleau et pinceau sur mur. *Circa* 3000 × 1000 cm.



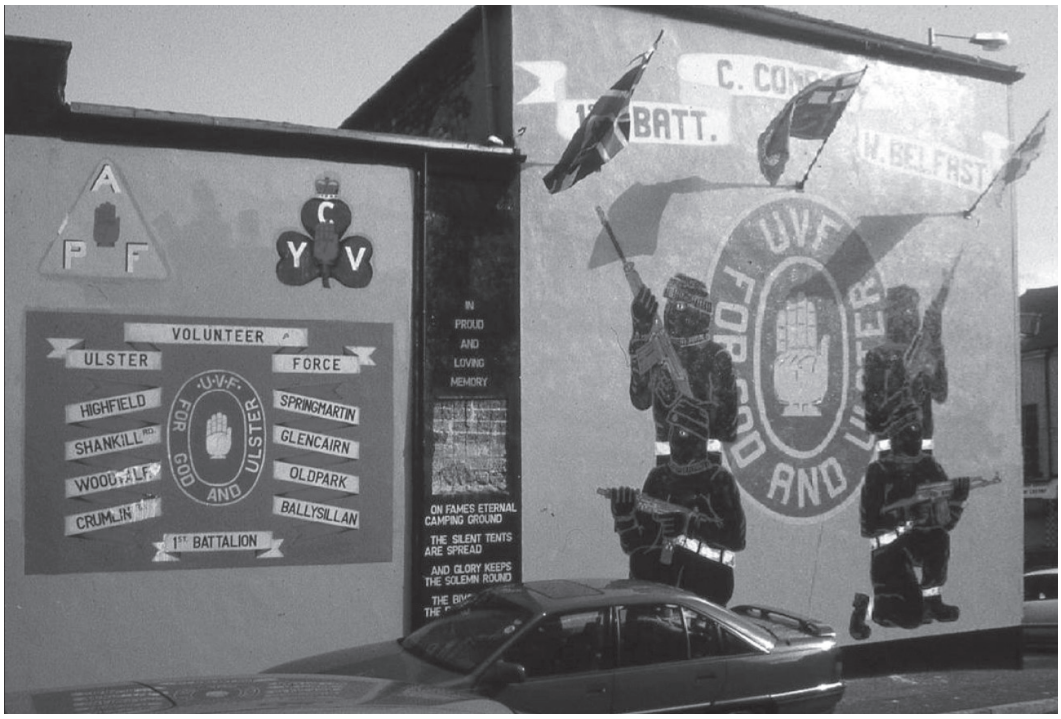


GREMS. *Un chat retombe toujours sur ses pattes*. COLORS Urban Art Festival, 2020. Strasbourg (FR).
Peinture aérosol sur mur. *Circa* 600 × 1500 cm.
(photographie : Bartosch SALMANSKI)



Jiem L'HOSTIS. « Ulster Volonteer Force "For God and Ulster" mural. 1993. Shankill Road ».
2000. Belfast (IR).
Diapositive. Dimensions variables.

Jiem L'HOSTIS. « Anti-RUC police mural. 1995. Falls Road ». 2000. Belfast (IR).
Diapositive. Dimensions variables.





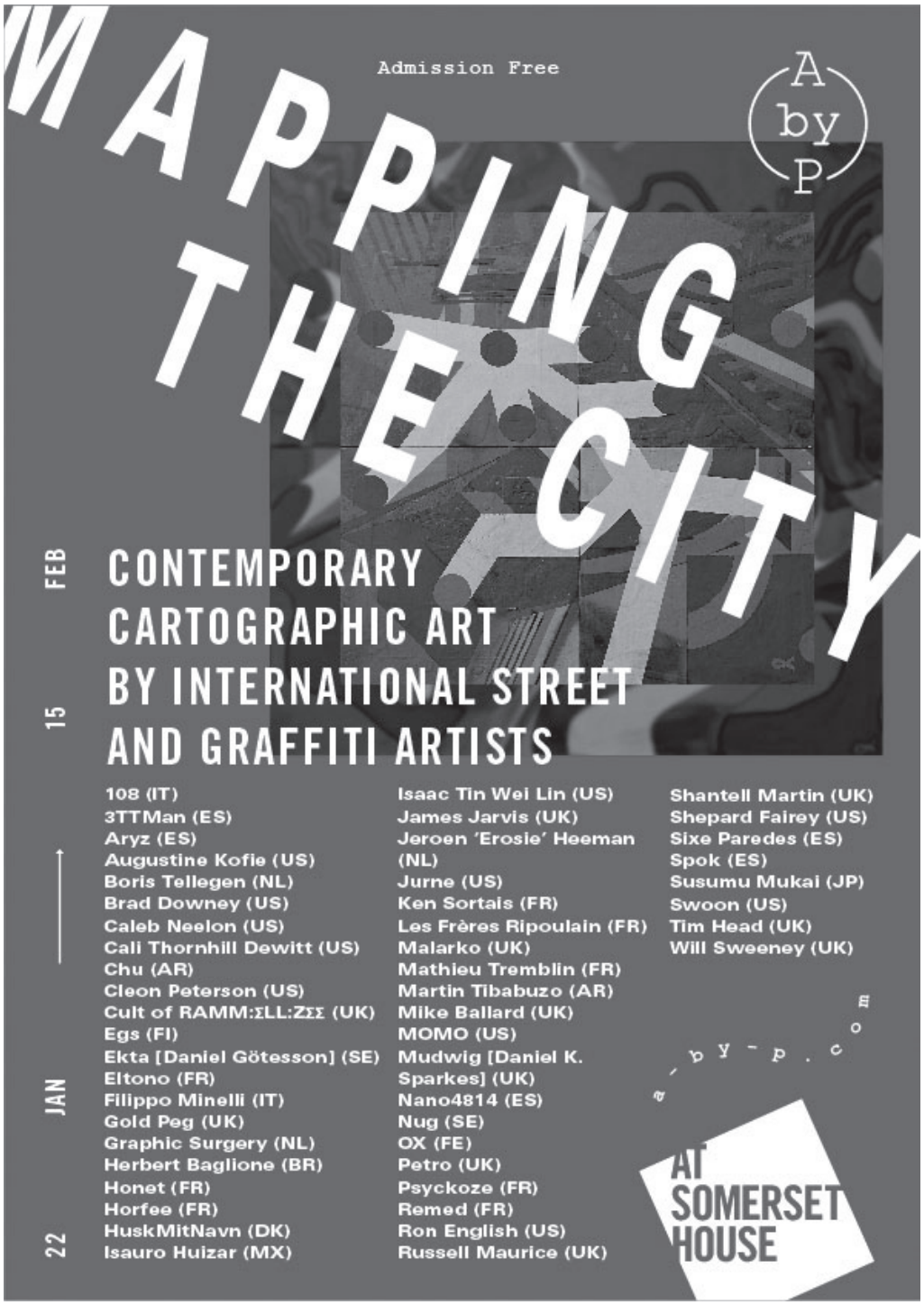
SIXEART ; JR ; FAILE ; OS GÊMEOS ; NUNCA ; BLU. « Street Art ». 23 mai–25 août 2008.
Tate Modern, Londres (UK). Commissariat : Cedar LEWISOHN, Rafael SCHACTER.
(photographie : Phil PARSONS ; David EDWARDS)





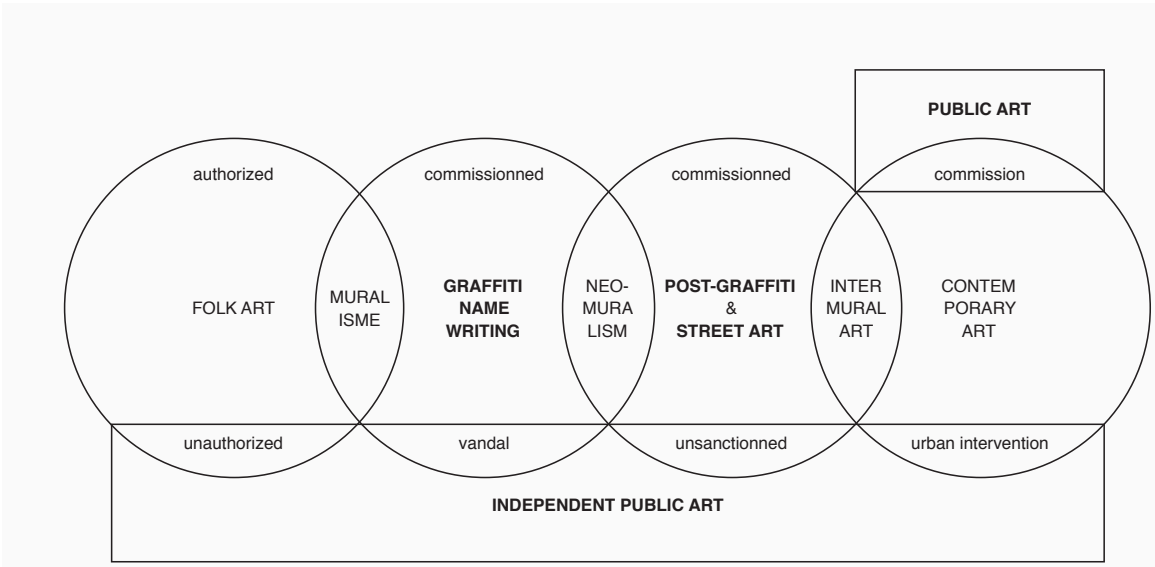


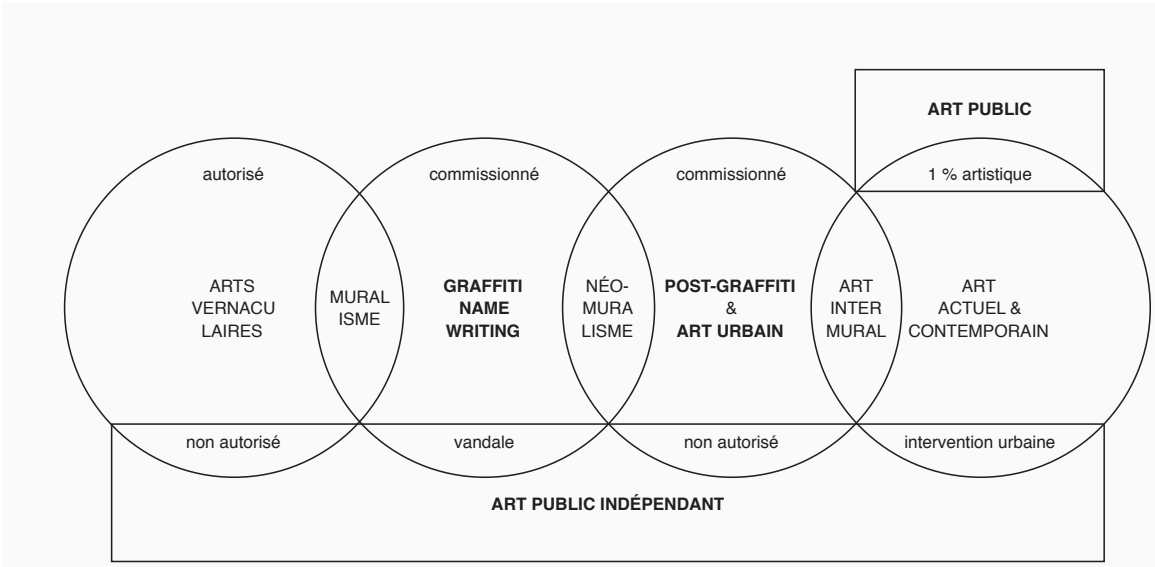
Affiche de l'exposition. « Mapping the City ». 22 janvier–15 février 2015. Somerset House, Londres (UK). Commissariat : Rafael SCHACTER.



Affiche de l'exposition. « Mapping the City ». 3 mars–2 mai 2016. Somerset House, Londres (UK).
Commissariat : Rafael SCHACTER.







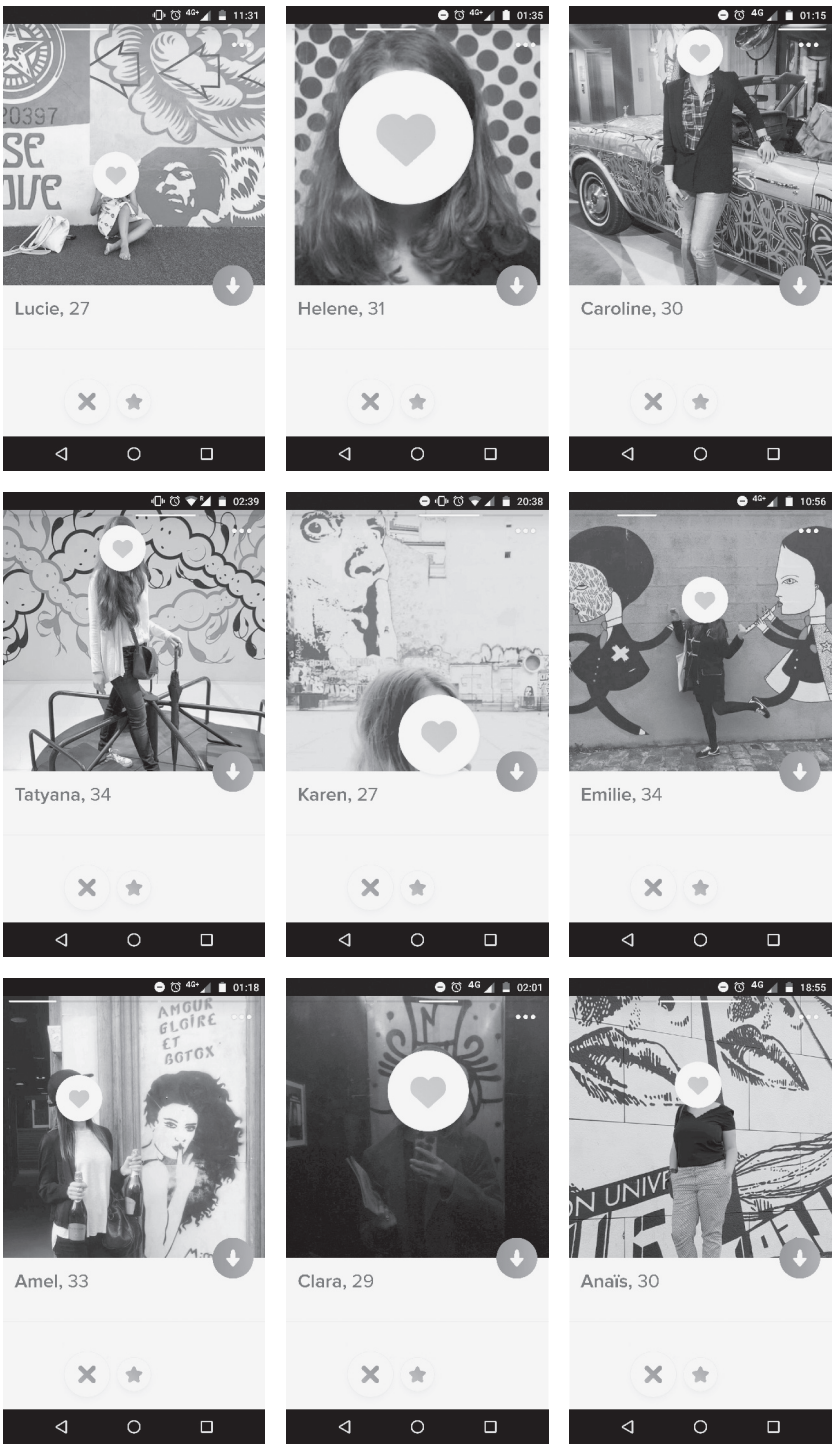
Mathieu TREMBLIN. *Organigramme des terminologies en usage autour de l'art dans l'espace urbain*. 2021. Diagramme, texte, dessin vectoriel. Supports et dimensions variables.

III

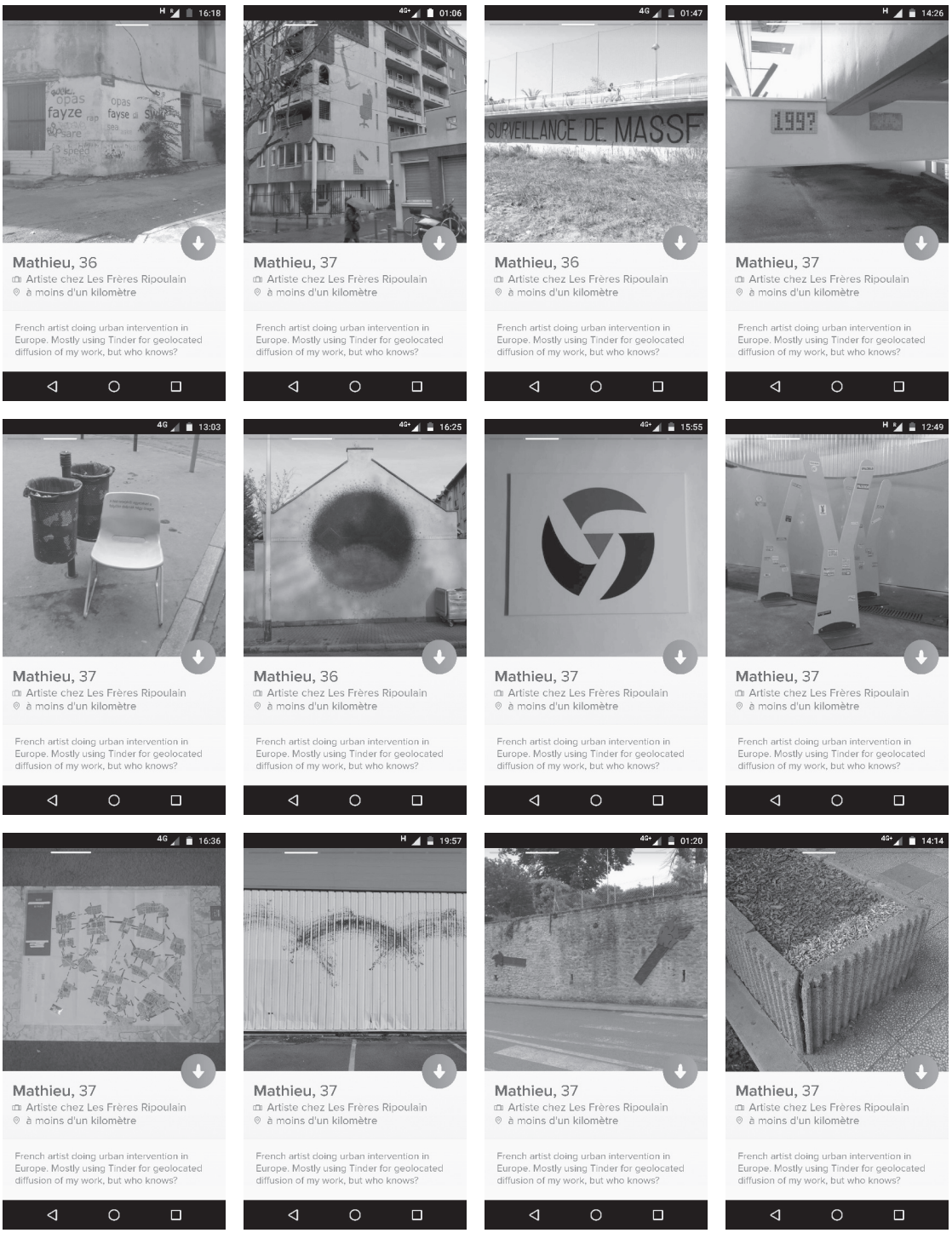
ICO 198 **Récit d'expérience III**
Matching with Art, Location & Internet :
art urbain et viralité
[intervention urbaine indépendante]

ICO 203 **III. 1. Du graffiti à l'intervention urbaine : réplique et déplacement**

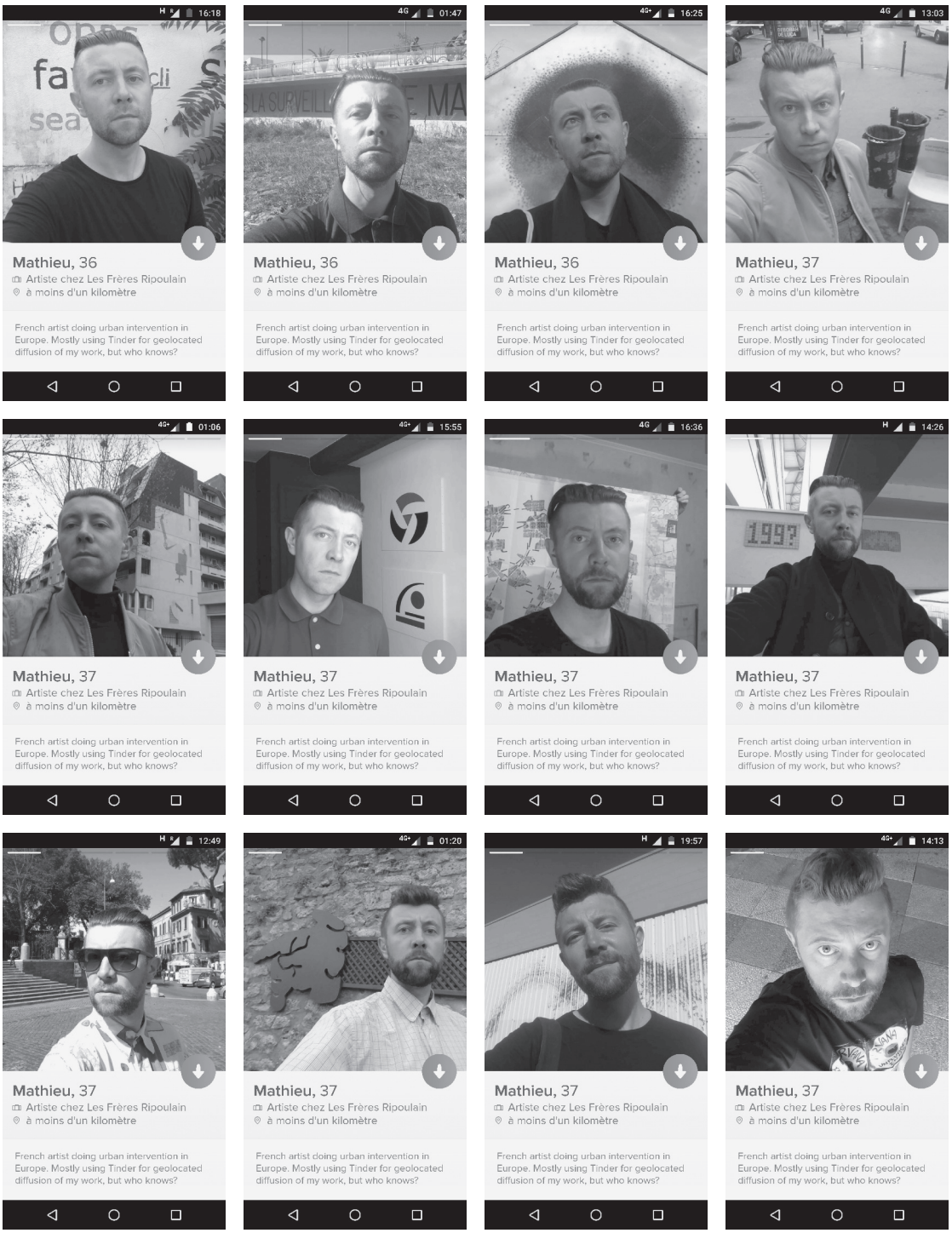
ICO 235 **III. 2. Les pratiques artistiques urbaines au cœur de la conversation**



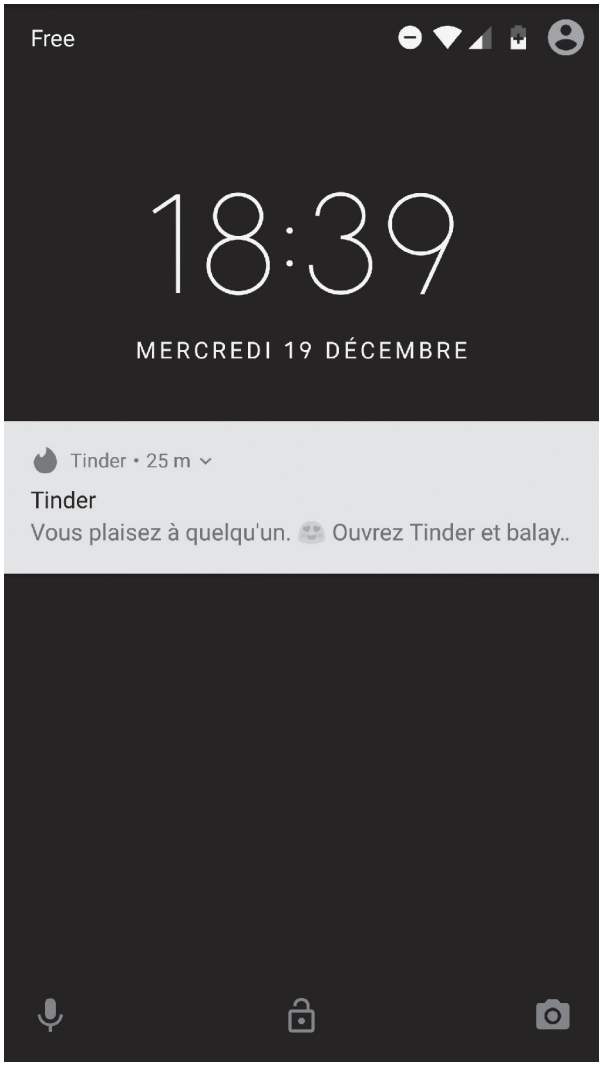
Mathieu TREMBLIN. *Matching with Shepard FAIREY, JR, JONONE, MISS. TIC, THE LONDON POLICE, JEF AÉROSOL, FRED LE CHEVALIER, FAILE*. 2017–2018. Paris (FR), Strasbourg (FR), Moscou (RU), . Smartphone, application Tinder, profil d'utilisateur, capture d'écran. Dimensions variables.



Mathieu TREMBLIN. *Matching with Urban Intervention « Tag Clouds "rue Jules Ferry" (2012) ; Je suis la surveillance de masse (avec David RENAULT, 2015) ; Mauvaise restauration (après Benjamin LAADING, 2017) ; Inscripcion nº 48 (2017) ; Menuiserie de façade (avec David RENAULT, 2014) ; Sport Socks Abstraction (2007-2017) ; Dérive de Moscou à Paris dans le Centre panrusse des expositions (avec Igor PONOSOV) ; Datation ouverte (2017) ; Rome Stickers Collection (2018) ; Menuiserie de façade (avec David RENAULT, 2018) ; Frottage a la plante rudérale (2018) ; Pause cigarette (avec Arzhel PRIOUL, 2018) »*. 13 octobre 2017-29 septembre 2018. Arles (FR), Marseille (FR), Strasbourg (FR), Budapest (HU), Paris (FR), Vaison-la-Romaine (FR), Moscou (RU), Dole (FR), Rome (IT), Belvès (FR), Besançon (FR), Rennes (FR). Smartphone, application Tinder, profil d'utilisateur, documentation et selfies localisés d'intervention urbaine, captures d'écran. Dimensions variables.



Mathieu TREMBLIN. *Matching with Urban Intervention*. 13 octobre 2017-29 septembre 2018. Arles (FR), Marseille (FR), Strasbourg (FR), Budapest (HU), Paris (FR), Vaison-la-Romaine (FR), Moscou (RU), Dole (FR), Rome (IT), Belvès (FR), Besançon (FR), Rennes (FR).
Smartphone, application Tinder, profil d'utilisateur, documentation et selfies localisés d'intervention urbaine, captures d'écran. Dimensions variables.





Mathieu Tremblin. Problème de connexion au compte Tinder. 29 septembre 2018.
Smartphone, application Tinder, compte d'utilisateur.

Mathieu Tremblin. Problème de connexion au compte Tinder. 29 septembre 2018.
Smartphone, application Tinder, compte d'utilisateur, capture d'écran. Dimensions variables.

Mathieu Tremblin. Notification de like malgré le compte Tinder bloqué. 19 décembre 2018.
Smartphone, application Tinder, compte d'utilisateur, capture d'écran. Dimensions variables.



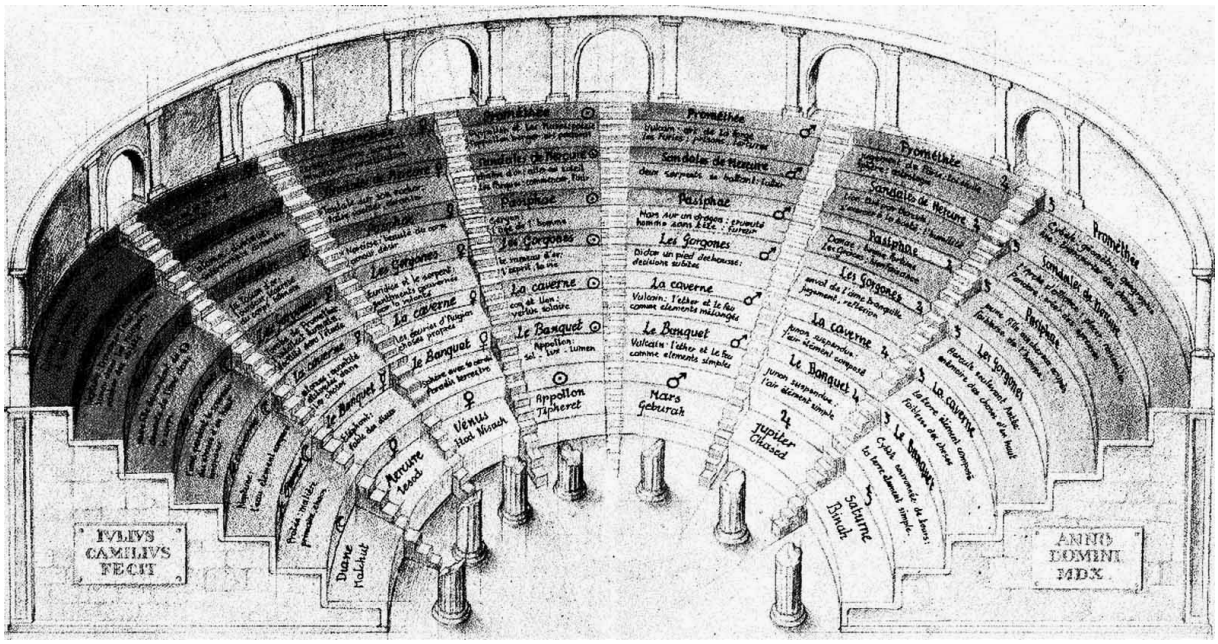
VAN PATTEN, Tim (rél.). « Hang the DJ ». *Black Mirror*. Saison 4 épisode 4. Royaume-Uni : House of Tomorrow, 2017, 51 min.

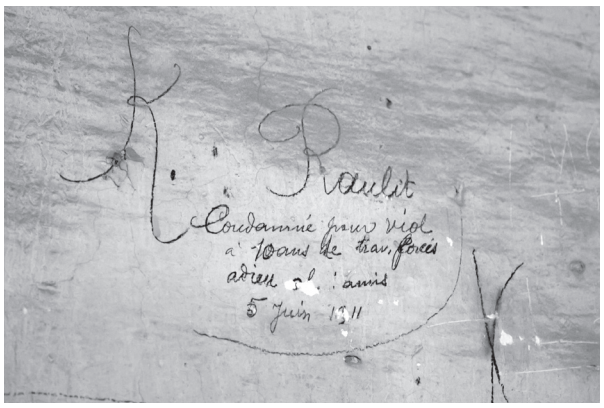


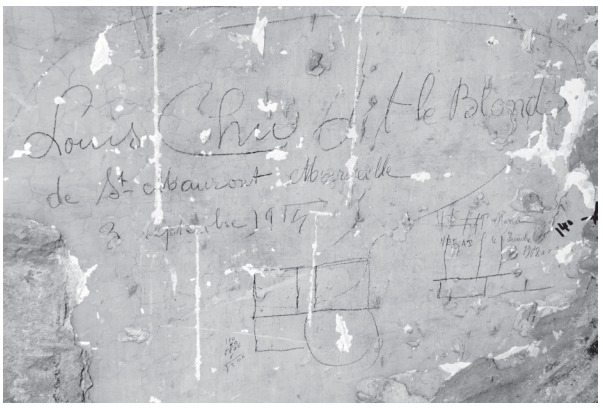


Mathieu TREMBLIN. *RESTIF DE LA BRETONNE. Mes Inscripcions (1779–1785)*. 2020. Strasbourg (FR).
Textes tirés de *Mes Inscripcions* de Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, parapets des ponts du quartier Koenigshoffen, inscriptions à la craie. Dimensions variables.

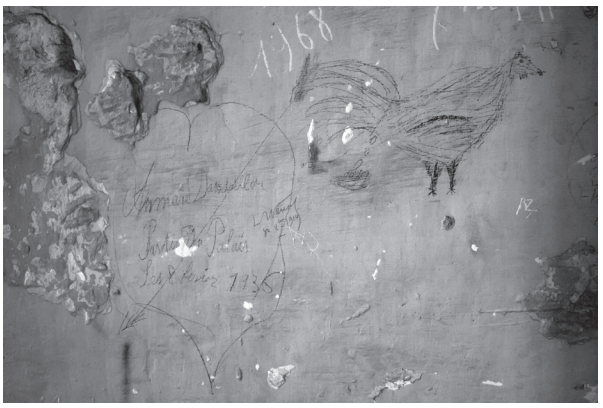
Giulio CAMILLO dit DELMINIO. Schéma du *Teatro della Memoria* [Théatre de la mémoire]. s.d.
Reproduit dans : YATES, Frances. *L'Art de la mémoire*. Paris : éditions Gallimard, 1987, 448 p.

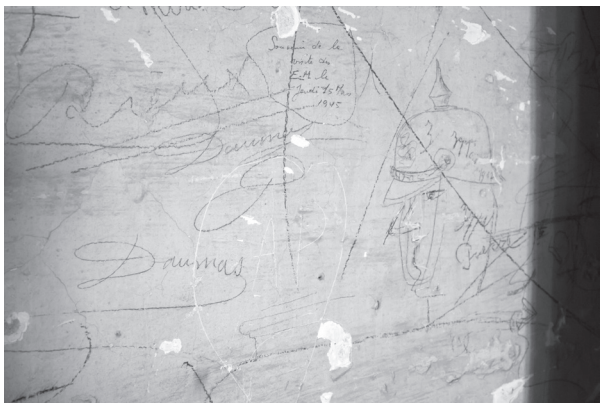




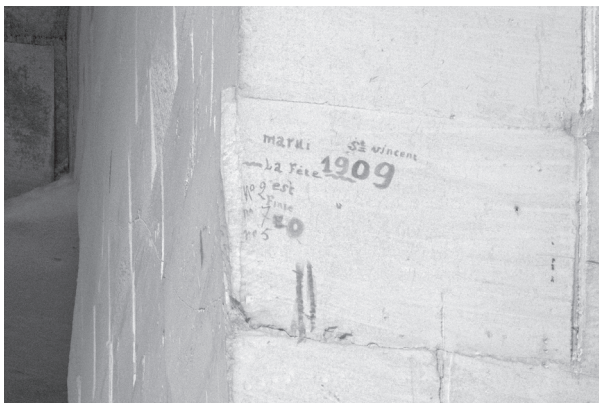


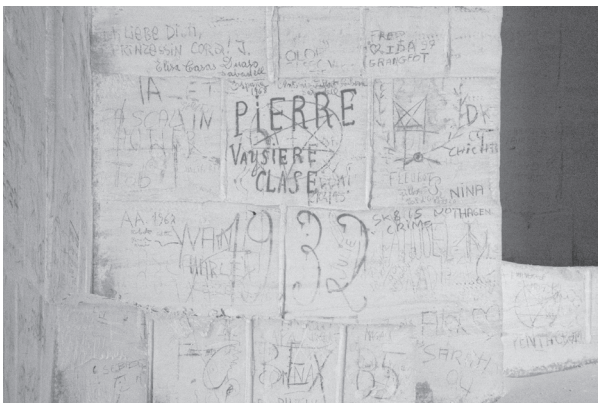


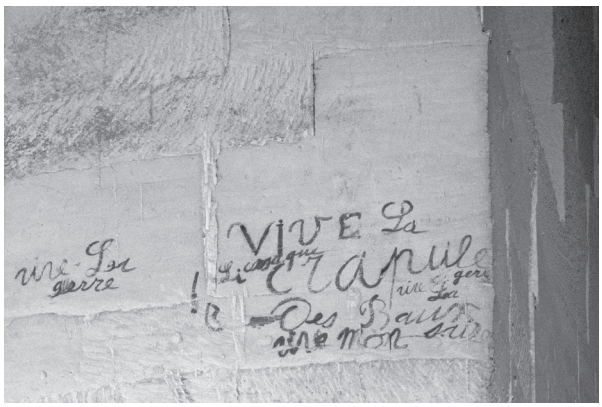


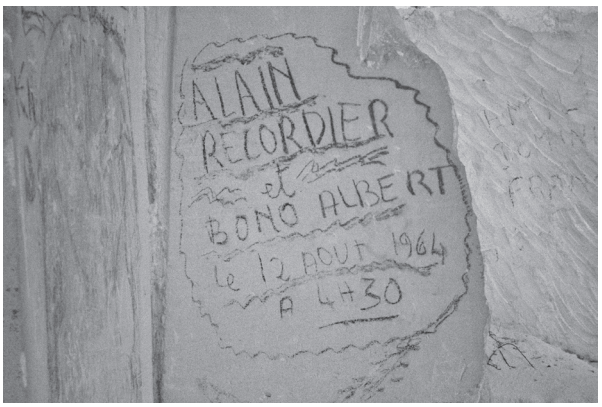


Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « Graffitis à la pointe sèche de la première moitié du XXe siècle. 05.10.2013. Tour de la Gâche, Palais des Papes, Avignon (FR) »*. Depuis 2004.
Images numériques. Supports et dimensions variables.













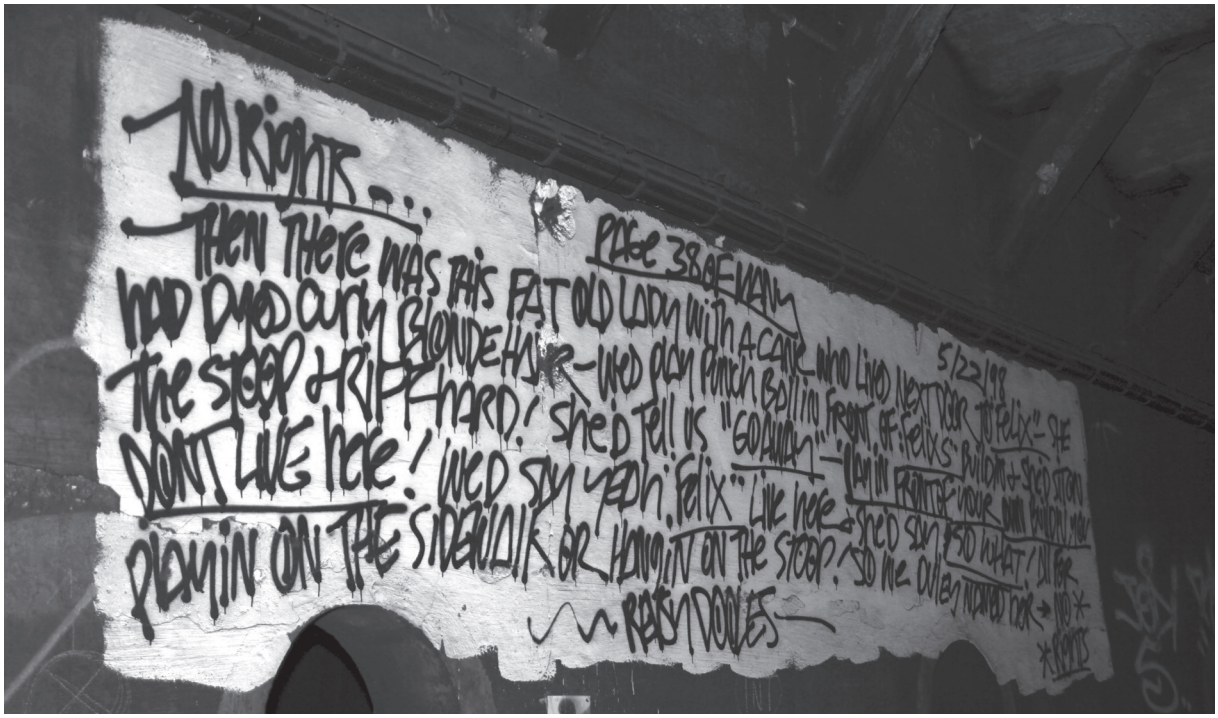
Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « Graffitis lapidaires et peints du XX–XXIe siècle. 08.10.2011. Carrière des Grands Fonds, Baux-de-Provence (FR) »*. Depuis 2004.
Images numériques. Supports et dimensions variables.

CHALFANT, Henry ; COOPER, Martha. *Subway art.* Londres : Thames & Hudson Ltd, 1984, pp. 92–93.



Deli, 1981.
Mom by Kid Panama.
Mom by Seen.
Mom by Lee.
Mom by Seen. Photo by Seen.

REVS. *Autobiography « Page 38 of many »*.1994–2000. Souterrains du métro, New York (US).
Texte, peinture acrylique au rouleau, peinture aérosol. Dimensions variables.
(photographie : Fredrick DOUGLAS)





"Made U Look", the motto and meaning of MUL crew from Chicago—to whom well-known hardcorewriters UTAH & ETHER belong—invites the passer-by to consider graffiti as a visual tool enhancing his/her ability to look at the city beyond a purely functionalist perspective.
08.08.19, Venloer Straße, Cologne

Mathieu TREMBLIN. *#urbansurvey*. 2019.
Veille urbaine, impression laser sur papier machine. 29,7 × 42 cm.

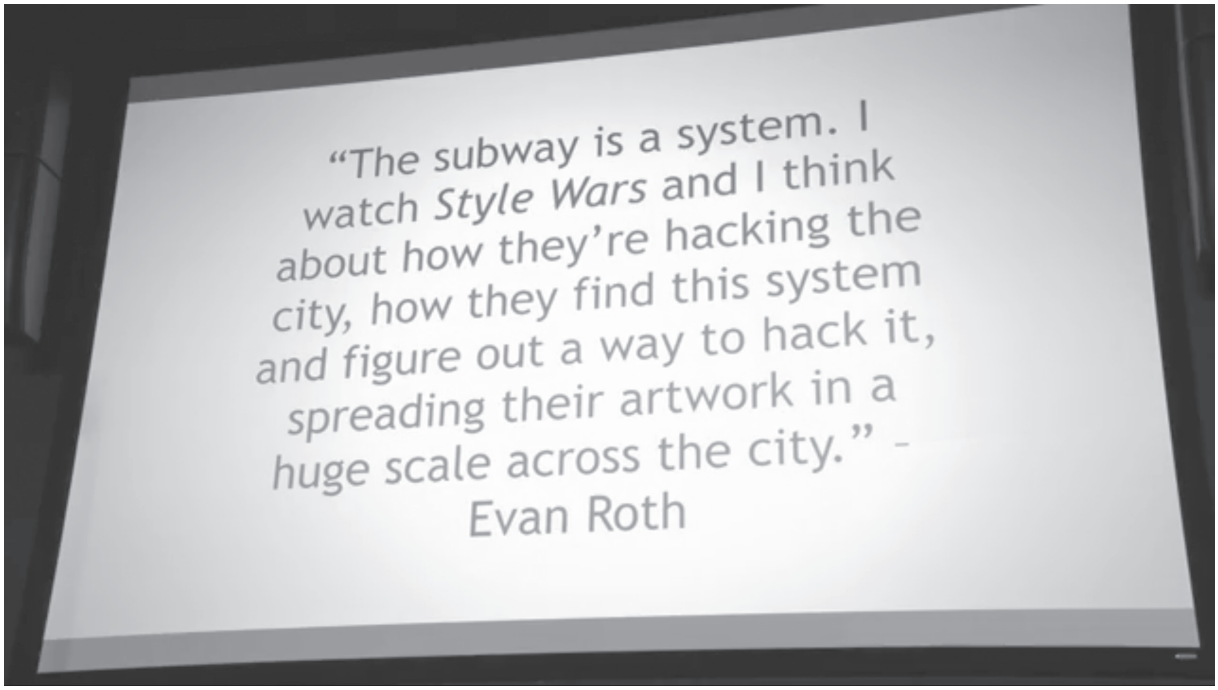




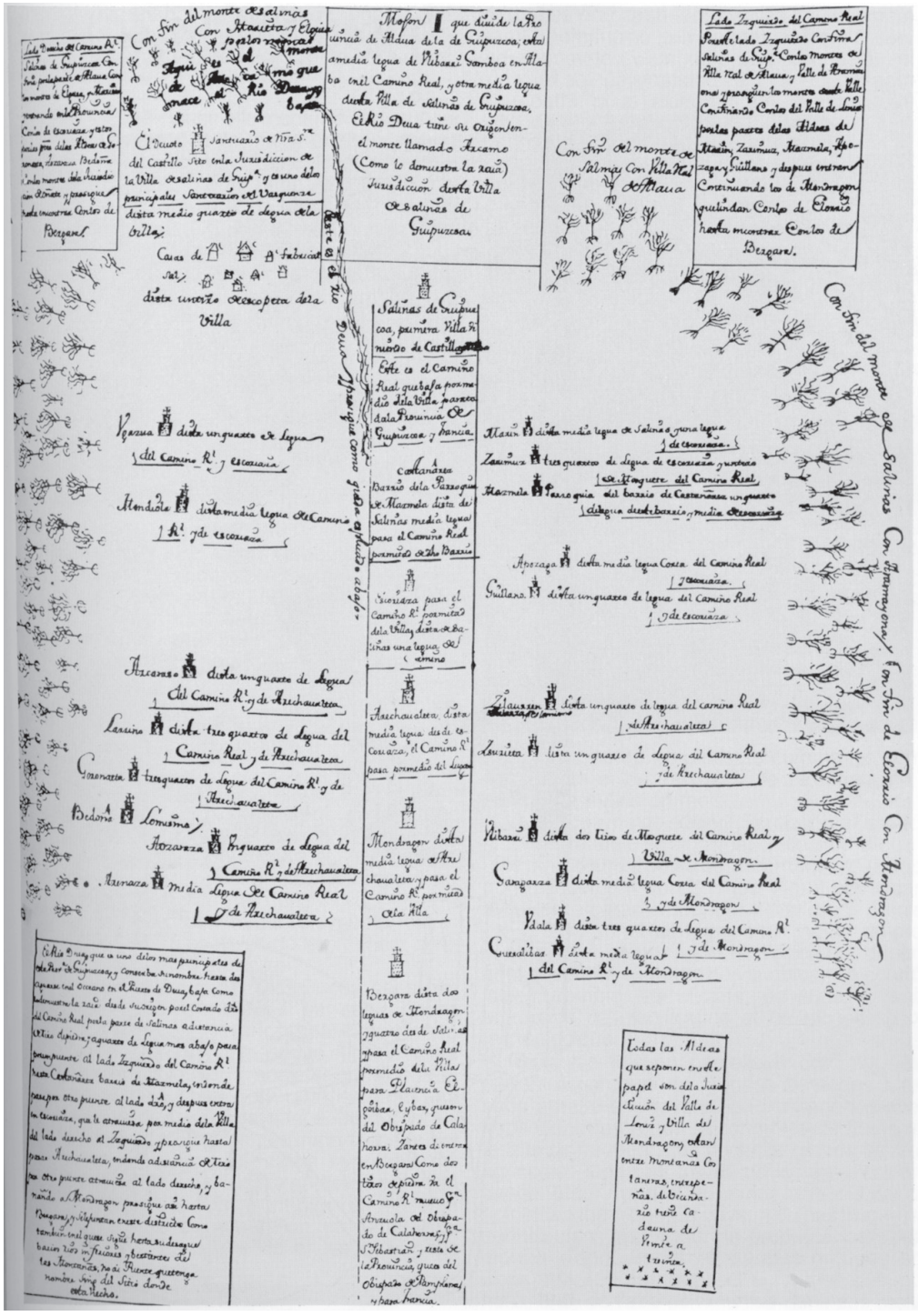
Mathieu TREMBLIN. *Poesie Liegt Im Dazwischen* [la poésie réside dans l'interstice]. 2019. Cologne (DE). Texte, impression numérique sur papier autocollant. 5,2 × 3,7 cm.

RJ RUSHMORE. « Viral Art: Disruptions from Spray Paint to Google Bombs ». 17 juin 2017.
In : Isolde HALLENSLEBEN (mod.) ; RJ RUSHMORE ; Boris BELYOVSKI ; MICK LA ROCK ; Mathieu TREMBLIN.
« #ViralVandalsTalks »., MU/EMOVES, The Student Hotel, Eindhoven (NL), 2017.
Captures d'écran.





Tomás Mauricio LÓPEZ DE VARGAS MACHUCA. Extrait de la cartographie du royaume d'Espagne. XVIIIe siècle.
Dessin sur papier. Dimensions variables.



ICO **212**

Guy Ernest DEBORD. *Guide psychogéographique de Paris : Discours sur les passions de l'amour*. 1957.
Lithographie sur papier. 59,5 × 73,5 cm



Evan ROTH. *Graffiti Taxonomy*. 2005. New York (US).
Relevé et indexation de tags, impression jet d'encre sur papier machine, colle. *Circa* 90 × 80 cm.





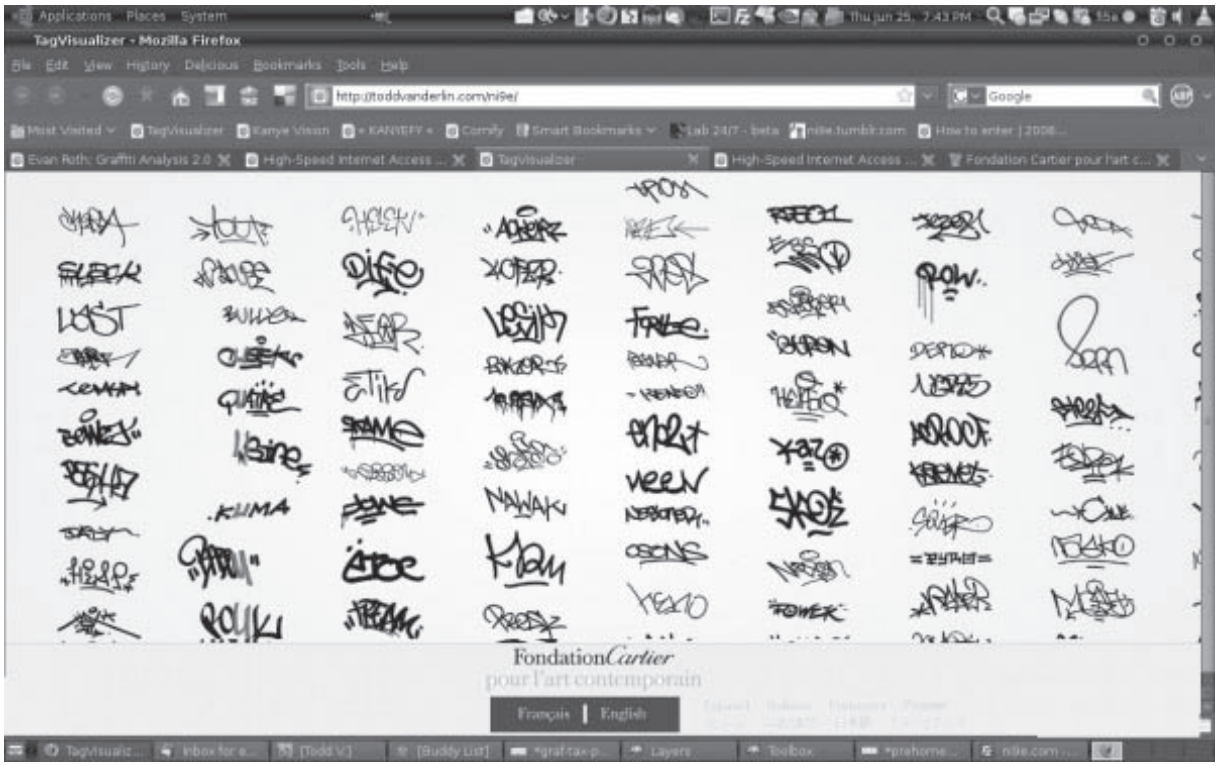




Evan ROTH. *Graffiti Analysis*. 2010.
Site web.
Capture d'écran.



Evan ROTH. *Graffiti Taxonomy*. 2009.
Relevé et indexation de tags, programme informatique, site web.
Capture d'écran.
In : « Né dans la rue – Graffiti ». 07.07.2009–10.01.2010. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris (FR).
Commissariat : Leanne SACRAMONE, Thomas DELAMARRE.







Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « GECKO & ASAP, deux tags entre pensée locale et agir global. 01.12.2012.* Arles (FR) ». Depuis 2004.
Image numérique. Supports et dimensions variables.



Mathieu TREMBLIN. *Tag Clouds « Cour des 50 otages »*. 2012. Quimper (FR).
Porte, tags, typographie, pochoirs, peinture aérosol. 150 × 200 cm.





Mathieu TREMBLIN. *Tag Clouds « Gontardstraße/Karl-Liebknecht-straße »*. 2010. Berlin (DE).
Pilier, tags, typographie, pochoirs, peinture aérosol. 100 × 200 cm.





Mathieu TREMBLIN. *Tag Clouds « Rue de Gaillon »*. 2010. Rennes (FR).
Mur, tags, typographie, pochoirs, peinture aérosol. 500 × 200 cm.





Mathieu TREMBLIN. *Tag Clouds « Colombier Optique »*. 2010. Rennes (FR).
Volet métallique roulant, peinture aérosol, pochoirs. L = 200 cm x h = 200 cm.





Mathieu TREMBLIN. *Tag Clouds « rue du Frout »*. 2012. Quimper (FR).
Mur, tags, typographie, pochoirs, peinture acrylique, rouleau. 300 × 250 cm.





Mathieu TREMBLIN. *Tag Clouds « rue Jules Ferry »*. 2012. Arles (FR).
Murs, tags, typographie, pochoirs, peinture acrylique, rouleau. 600 × 250 cm.





Mathieu TREMBLIN. *Tag Clouds « Kruisstraattunnel »*. 2013. Eindhoven (NL).
Murs, tags, typographie, pochoirs, peinture acrylique, rouleau. 700 × 200 cm, 470 × 200 cm.





Mathieu TREMBLIN. *Tag Clouds « Rue Montesquieu »*. 2016. Lyon (FR).
Volet métallique roulant, peinture aérosol, pochoirs. 200 × 200 cm, 200 × 200 cm.

KURLANSKY, Mervin ; NAAR, Jon ; MAILER, Norman. *The faith of graffiti*. New York : Praeger publishers, 1974, p. 2–3.



THE FAITH OF GRAFFITI

Documented by
Mervyn Kurlansky
and Jon Naar
Text by
Norman Mailer

An Alskog Book
Prepared by Lawrence Schiller

Published by
Praeger Publishers, Inc.
111 Fourth Avenue
New York, New York 10003

Design and Art Direction
by Mervyn Kurlansky/Pentagram
Photography by
Jon Naar

Photographs Copyright ©1974, by
Jon Naar and Mervyn Kurlansky
Text Copyright ©1974, by
Norman Mailer

We wish to acknowledge the
graffiti writers whose names we
have listed and the many others
whom we have inadvertently omitted.

No part of this book may be
reproduced in any form or by any
electronic or mechanical means,
including information storage
and retrieval systems, without
permission in writing from
Alskog, Inc., except by a
reviewer who may quote brief
passages in a review.
All Rights Reserved

Works of art accompanying
Mr. Mailer's text reproduced
with permission of
The Museum of Modern Art,
New York

Library of Congress Cataloging
in Publication Data
Kurlansky, Mervyn
The Faith of Graffiti
1. Graffiti-United States.
I. Naar, Jon, joint author.
II. Mailer, Norman. III. Title.
GT3913.A2K87 001.55 73-19458
ISBN 0-275-43660-8
ISBN 0-275-71610-0

First Printing

Printed in the
United States of America

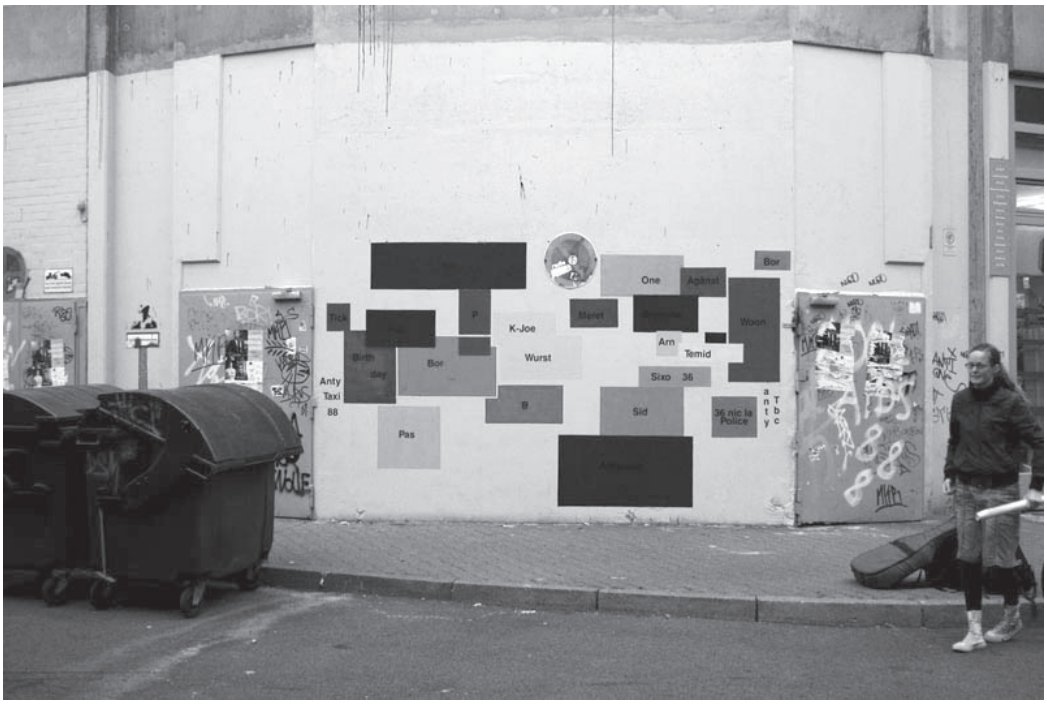
A.G.
Abad 144
Abee
Ace
Ace 169
Ace cool
Ace son
Acid II
Acy 1
Acy 190
Ajax
Ajax 161
Alan 133
Albert
Alfred
Amar I
Andy 167
Angel
Angie
Apache
Apple
Apollo 135
Antony
Archie
Armand
Atom 138
B.J. of 118 St
B152
Baby 3
Baby Face
Baby Face II
Bad Bob 60
Bad Boo 148
Bad Boy I
Bam Bam
Bambu I
Bap's
Barbara 62
Beb
Bc-Bc 157
Bee-Bee
Bell I
Belt I
Ben I
Ben 187
Betsy
Bif 140
Bill
Billy
Bimbi 503
Bingo
Black Dice
Blade 131
Block
Blockhead
Blood 167
Blue-Beard 183
Bo-Jo I
Bo-Peep
Bobby 152
Bom 177
Bomb
Bones, II
Boob
Boogie 150
Bosco
Bran
Brass
Brian + Tony
Broadway II
Brother
Bud
Buck
Buck I
Buck-n-Ivy
Bug
Bug 170
Ball Dog I
Ballet 64
Ballet 64
Bunkie I + II
Burk
Burns
Butch
Butler I
Butler II
Buzz
C.A. I 87
CC. 10
Cancer II
Candy
Cano
Caro 45
Cat I 87
Cato
Cay 161
Cd 151
Cesar
Chain
Champ
Chany
Charlie 158
Charmin 63
Che-Che
Chele I
Chetta
Chi-Chi 133
Chico
Chilvo II
Chino
Chino 13
Chopper one
Cid IV
City
Clancy 120
Clark
Cliff 159
Clouds 135
Clyde
Cobo II
Cohen I
Colt one 35
Comet
Comet I
Conclude
Cool 163
Cool Breezer 133
Cool Cliff 120
Cool Jeff
Corky 170
Cowboy 139
Coyote II
Crazy Clyde one
Crazy Cross
Creep
Cross I
Cuchi
Curtis
Cyco I + II
Danny
Dave I
David 129
Dahid 193
Dee Dee
Dead End 138
Deacon
Demon
Dennis 177
Destinations
Devil
Devil II
Diana 52
Diana n Gail
Dice
Dice 131
Dino 159
Dirghag
Dizzy
Dobe I
Doc
Dog Mad
Dominica
Don 144
Dondi
Donna
Doobey 159
Doug 133
Drag I
Dragon 135
Drip I
Dr Cool
Dr High 165
Dr Soul 120
Duke
Duster
Dutch
Dynamite 161
E. 20 116
Eagle 13a
Easy 120
Ed 136
Eddie 135
Edgar
Edwin
Eel 192
Efro 631
Eggs 72
Eggy 134
Eg'n I
El Duke
"Elector" 179
Elsie + Joe
Ely—3
Ernie 10
Eva 62
Eve 62
Evil Evil 136
Evil Eddie
Evil Eric
Evil Eye I 170
Ex Yurders
EZ II
Fab I
Fast Ed
Fat Man
Fats
Fats 153
Fay
Felix
Felix 141
Firebird
Fix I
FJC IV
Flame 122
Flash 191
Flip I
Flippi 173
Fly
Fox 132 I
Fox 132
Fox 150
Frank 136
Franky 135
Franny
Fred
Freddy
Freeze
Fritz 159
Frog 152
Fufu 51
Funky I
Funny 300
Fuji I
G.V.M. 173
Gary
Gem I
Gemini I
Gilbert 122
Gina
Gloria
Gloria 184
God
Godson I
"Golly" I
Grun
Great
Greek 191
Gypsie + Chico
HRI II
Harris
Harry
Harry 89
Hash 2
Haze
Hector & Laura
Hellcats
Henry 136
Herion I
Hershey
Hex
Hey
Hitmo 135
Hitler
Homer
Honda I
Hope 110
Hot 110
Hotman I
Hot Stuff 907
HRI II
Hud 116
Imortals
Indo
Iron Mike
Issy
J.D. II
J-Gee II
Jabu II
Jace 2
Jagtar
Jake I
Jake 135 72
James I
Jan 36
Jap I
Japan I
Jason
Jason 135
Jay 135
Jay 139
Jeanone
Jeanette
Jen
Jep
Jerry 152
Jessy James 197
Jester I
Jesus
Jesus Christ 135
Jew II
Jison
Jive Time 165
Joe 182
Joe 135
Joerge
John 191
Johnny 88
Jo-Jo
Joker 120
Jose 102
Joy 13
Jucks
Judas
Judy
Jumbo
June II
Jungie
Junior 159
Junior 161
K-Gee 165
Kai
Kane I
Kate II
Kathy
Kato I
Kato + Gato
Kay 134
Kep 160
Keep it cool 153
Kelly 149
Kenn King I
Key 151
Kid I
Kimbo
Kimo 135
King Bimbi 503
King BJ 61
King Cay 161
King Dino
King Dyde I
King Hey 133
King Luis I
King Marco
King Pedro
King Rat
King Ray
King Red 147
King Sexy 62
King Shakey
King Smokey I
King Snake I
King Spunky 132
King Super Kool 223
King T
Kiss me 223
Kit I
Kite
K.I.F + PB
Kodak
Kool I
Kool III
Kool 'Bee'
Kool Kelly 165
Kool Kid
Kool Kon 173
Kool Pop 23
Krazy Mike
L'Boy
Larry
Lea III
Lee
Lefty
Leo
Leon 135
Leopard
Libra
Lightning Larry 97
Like I
Lil'Ace I
Lil Cesar 117
Li'l Flame
Lil'H 149
Lil'Man I-1/2
Lil'Man II
Lil Rock
Lil Shaqa
Lil Slick I 172
Lil's Shagger
Linc I
Lisa
Little III
Little Kil
Little Rock 120
Lloyd n Slick
Lollypop 135
Lollypop 169
Louie
Louis + Cookie
Love 577
Luck
Lucky 225
Lucy
Lupe 51
Lurk
Ma-Bia 136
Mad III
Mad 163
Mad Dog
Mad Teb
Maggie
Magic 156
Magician 120
Malo 175
Manito
Manny
Maria
Marino
Mark 169
Marty 193
Mary 165
Major 170
Max
May
Michelle
Mike
Mikey III
Mike 170
Mink 66
Mini
Miriam
Moe
Moe 152
Mohl I
Mone 129
Mongo I
Mongo II
Moon
Moose
Mouse 152
Mousie
Mousie 89
Mr B
Mr Bad I
Mr Big 120
Mr Breeze
Mr Cool 138
Mr Kool
Mr Kool Jnr
Mr Nice
Mr Sex 2237
Mr Soul
Mr X
Nat
Negra 105
Negrees
Nero 161
Negro II 102
Newbreed
Nicky
No II
Nodd
Nomad
Nopey III
Norma
Nora 131
Nova
Olive 165
Omak 8½
Owen
PA 28
Pachin 52
Pak
Pain I + II
Pan
Panda
Pass
Pat
Pebbles
Pee-Wee 165
Pepe I
Phi
Phi 377
Phase II
Phil 169
Pie
Pie Wise I
Pigie
Pillo 137
Pinkie I + II
Pinto I
Piper
Pisces I
Poison 106
Pollo 136
Pook 149
Pool
Pop I
Popeye I
Pops
Porter
Pot 136
Power
Pro Soul
Pub I
Pump
Punghie
Python 120
Queen Be
Queen Eva 62
Queen Sexy 62
R.I.M. II
Rab
Raf 134
Raf 136
Rafi 179
Ralph
Ralphy
Rap 135
Rat
Ray 51
Ray 134
Ray B 154
Ree 136
Renee
Reno 170
Rex I
Rican 120
Richard 198
Richo II
Rick
Rick 168
Ricky
Riff 190
Rico 135
Ringo
Ripple I
Rob
Robbie
Robert I
Rocco 227
Rock
Rookiey I
Roy I
Rube
Ruben 169
Rumple
Ryan
S.M.I.
Sab II
S.O.S. 112
Saboo 165
Sabu I
Said
Saint 107
Saint 163
Sally
Salt I
Salu 55
Sam 71
Sandra
Santos 141
Satan 170
Satch
Satern I
Savage Nomads
Savage Skulls
Say
Scorpio
Scg
Sex 173
Sexy Sun
Shaft 112
Shain I
Sharon
Sheik I
Shithead
Shorty 135
Shotgun 164
Shrimp
Sip
Sisco Lad
Sissy
Skee
Skin I
Skip I
Skull II
Sky 3
Slick
Slick Rick 129
Slim 135
Slip I
Slo 135
Slugger
Sly 3
Sly 26
Smiley
Smokey
Smokey 707
Smooth 159
Snake I
Snake 131
Snaps
Sniper
Snub I
Soh 135
Solern 161
Soni 161
Sony
Soul
Soul Train I
Sotsa
Spade 130
Spanish Saint
Spanky 132
Spic I
Speedy
Spick
Spider 120
Splash
Spy I
Squak
Squad 219
Stach II + III
Stag
Stag 161
Stan
Star
Star III
Starlites
Static I
Stay 149
Stay High 149
Steve
Stick
Stitch I
Stition Inc
Stone III
Straight I 59
Strait I 59
Sugar
Sugar Plum
Sunshine
Super Bad 800
Super Fly
Super Mug I
Super Star
Super Slick
Super Stuff one
Sweet Black IV
Sweets 126
Sweet Thea
Swell Sly
TNT 185
T-Bone 2
T Jay
Tab 150
Tabu I
Tad II
Taki 183
Tame
Tamu
Tank 157
Tap II
Tasmo
Tee
Tee 333
Terry
Test I
Tex 135
The Black Guardians
The Boss
The Boy
The Composers
The Fly I
The Head
The Ice Man
The Priest
The Old Shits
The 'R' Sultans
The Turtle
Theresa
Think 151
Thalsa Queen
Tic
Tidy
Tiger 13
Timbo II
Tim 188
Timothy
Tina
Tina 144
Titan
Titch I
Tito
TNT-n-Arlene
Toots
Tone I
Tony 16
Tony 170
Tony 190
Tony n Eva 62
Topaz I
Topcat 164
Torch + Flame
Tota
Toto
Toy
Track
Trac II
Tracy
Tresse I 158
Tree 127
Tricky I
Trot I 130
Troy
Turok 161
Twiggy 7 up
Twinnie
2 Fast
Ultra Sweet I
Uncle Rican
Uncle Rich
Underdog
Union
Uptight I
Van I
Vein
Victor
Vida 152
Videl
Vita
Viva
Voo Doo I
Walter 152
Warlock 123
Wayne
Wayne 23
Web
Web I + II
Wec 116
Who II
Who 82
Why 22 I
Wiked I
Wildcat 135 II
Wildchild I
Willo 174
Willis I
Witch 187
Wizard 120
Wolf 138
Writers Corner
X-ray
X-15
Yago I 165
Yan 144
Yankee 135 72
Young Blood I
Zibra 139
Zip 138

Konrad MÜHE. *Wall of Fame*. 2006. Waisenhausring, Halle (DE).
Hall of fame, peinture acrylique, rouleau, pochoirs, peinture aérosol. 200 × 2000 cm.



Anton STEENBOCK. *Squares*. 2007. Berlin (DE).
Hall of fame, pochoirs, peinture aérosol. 250 × 500 cm.

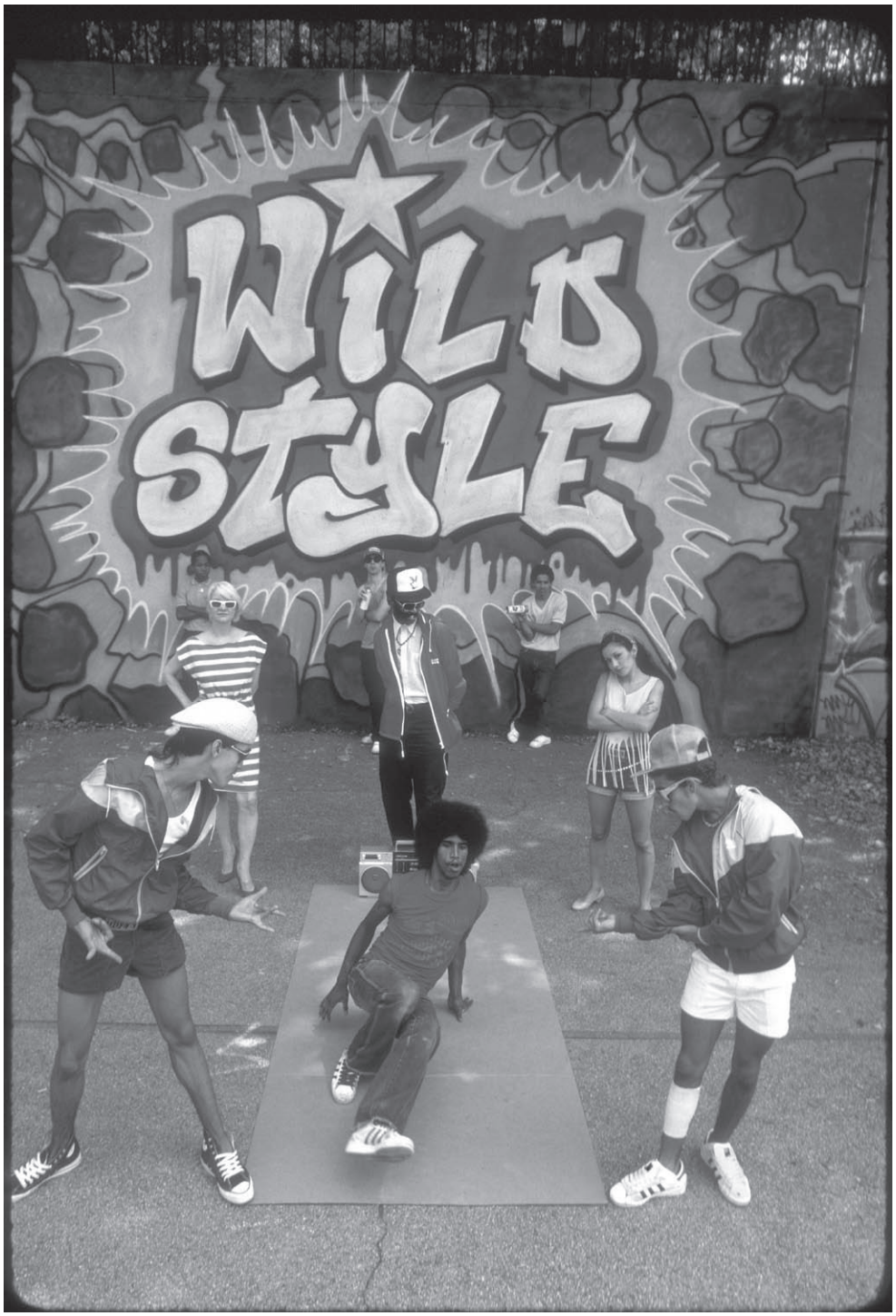




Ismaël BENNANI. *Wild Style*. 2007. Bruxelles (BE).
Pochoirs, peinture aérosol. 300 × 400 cm.

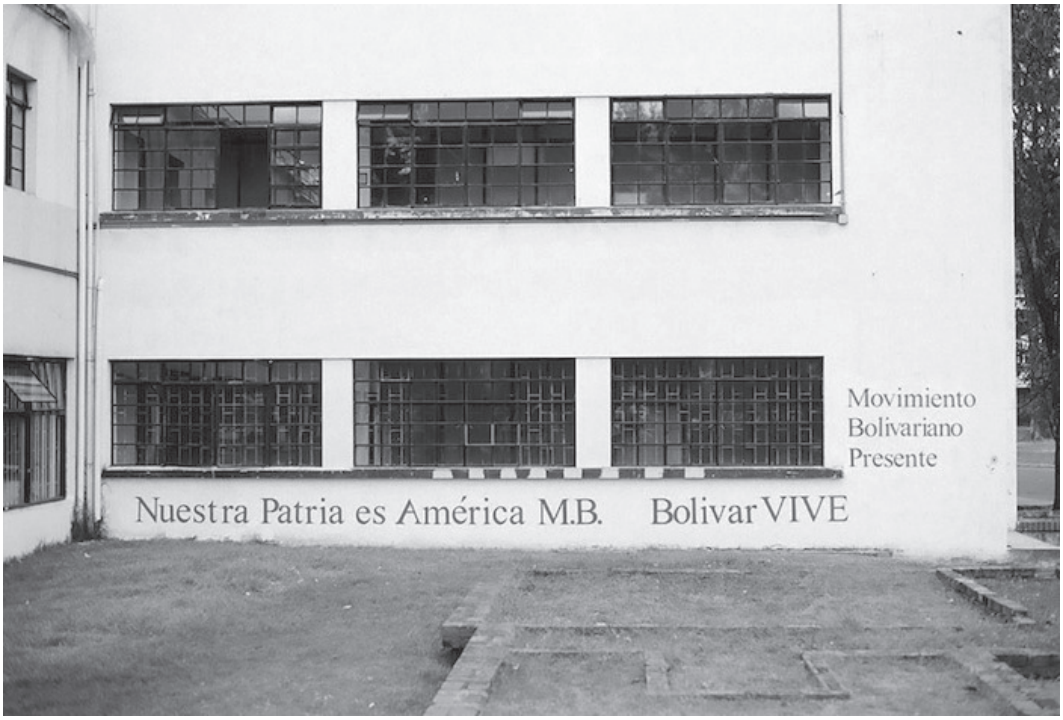


AHEARN, Charlie (réal.). *Wild Style*. États-Unis : Wild Style, 1982, 82 min.
Photographie utilisée pour l'affiche de promotion du film.



Ivan ARGOTE. *More Formal*. 2009.
Peinture murale, photographie. Dimensions variables.





Camille LLOBET. *Graffiti*. 2010.
9 lectures enregistrées, poste d'écoute, casque d'écoute. 46 × 34 × 22 cm.

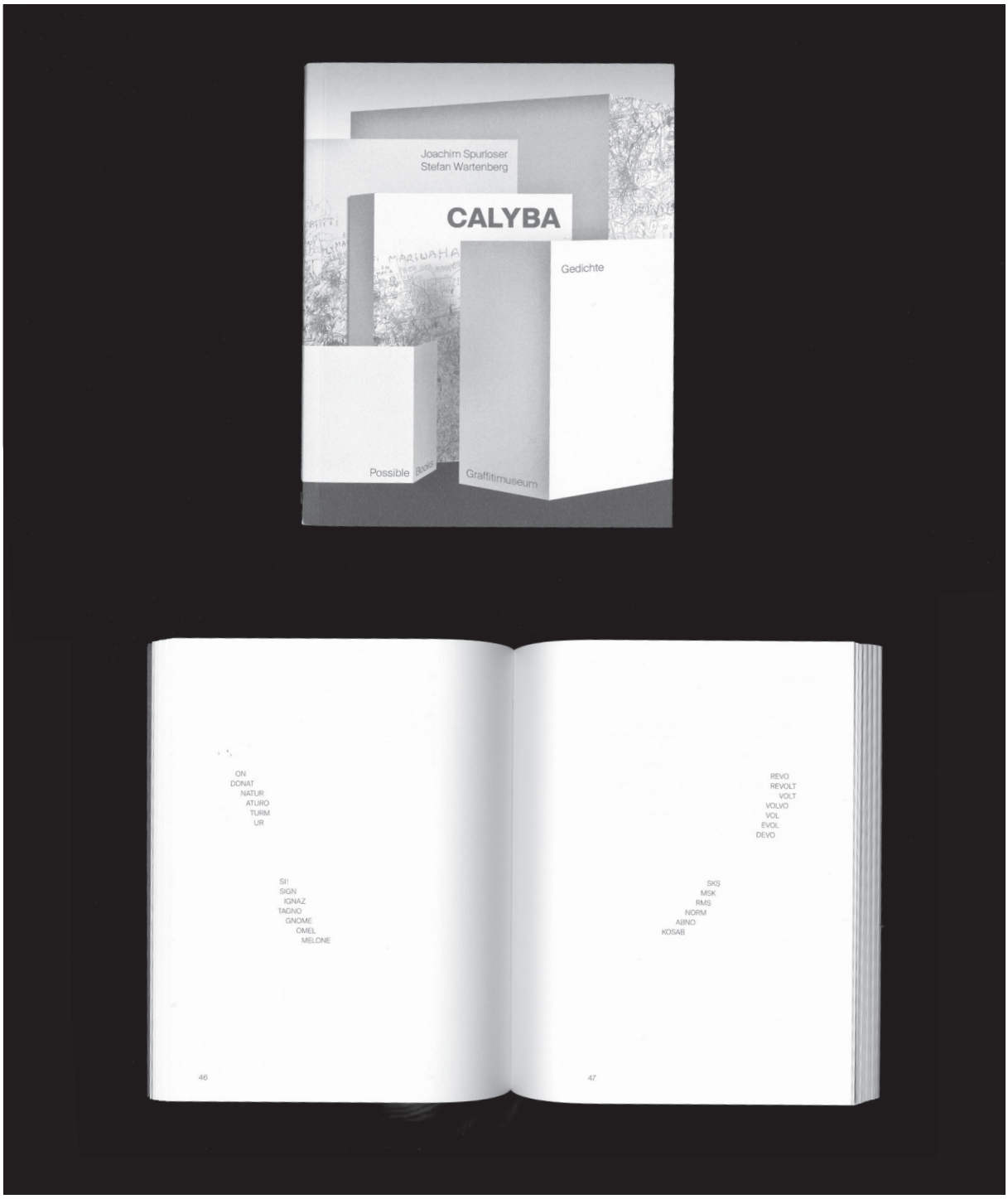


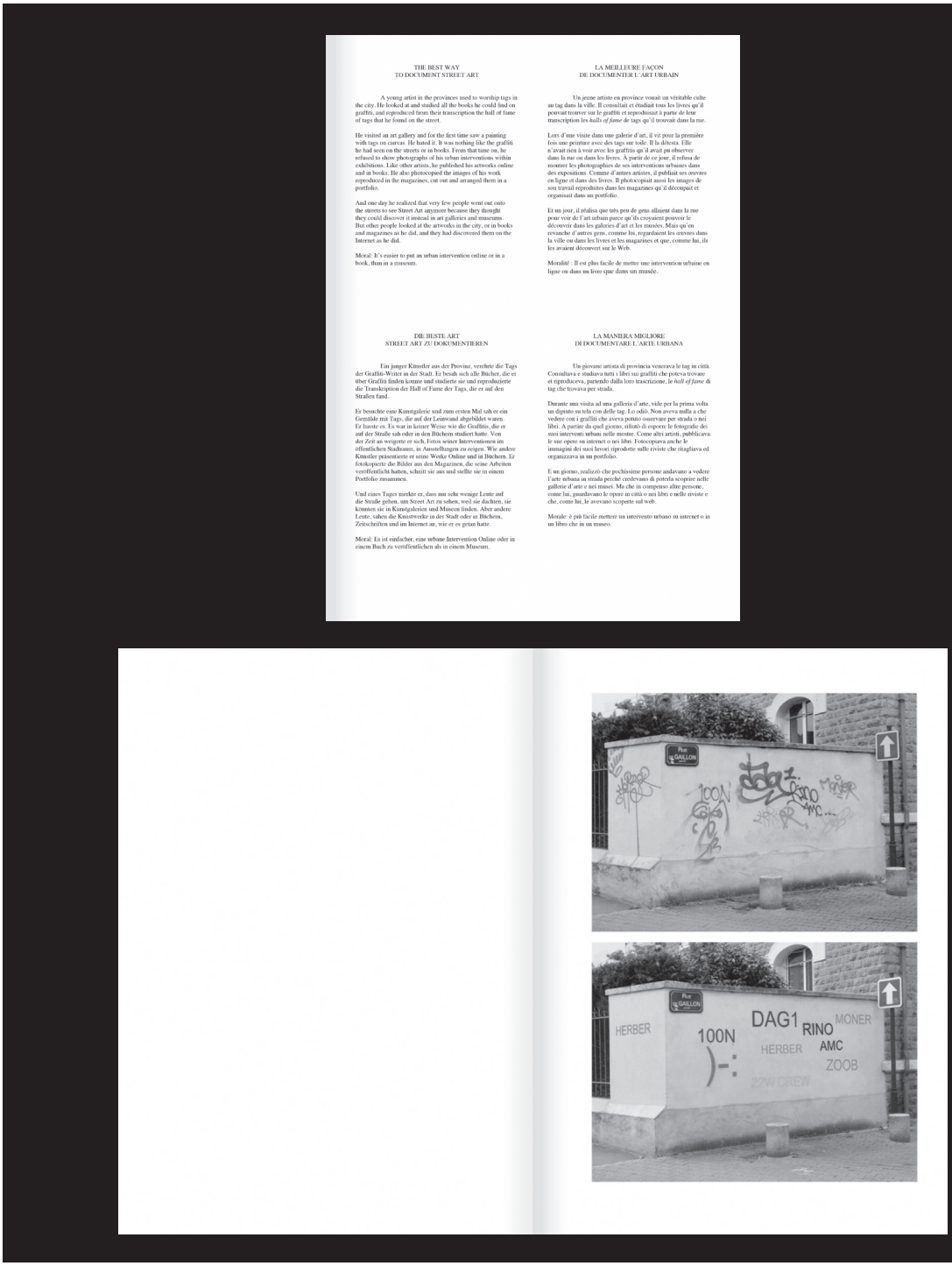
PINK PONY EXPRESS. *Spuiten of Hakken*. 2013–2016. Nijmegen (NL).
Graffiti, typographie, gravure sur mur. Dimensions variables.





SPURLOSER, Joachim ; WARTENBERG, Stefan. *Calyba*. Gedichte. Berlin : Graffitimuseum ; Possible Books, 2015, 128 p.





THE BEST WAY
TO DOCUMENT STREET ART

A young artist in the provinces used to worship tags in the city. He looked at and studied all the books he could find on graffiti, and reproduced from their transcription the hall of fame of tags that he found on the street.

He visited an art gallery and for the first time saw a painting with tags on canvas. He hated it. It was nothing like the graffiti he had seen on the streets or in books. From that time on, he refused to show photographs of his urban interventions within exhibitions. Like other artists, he published his artworks online and in books. He also photocopied the images of his work reproduced in the magazines, cut out and arranged them in a portfolio.

And one day he realized that very few people went out onto the streets to see Street Art anymore because they thought they could discover it instead in art galleries and museums. But other people looked at the artworks in the city, or in books and magazines as he did, and they had discovered them on the Internet as he did.

Moral: It's easier to put an urban intervention online or in a book, than in a museum.

LA MEILLEURE FAÇON
DE DOCUMENTER L'ART URBAIN

Un jeune artiste en province vouait un véritable culte au tag dans la ville. Il consultait et étudiait tous les livres qu'il pouvait trouver sur le graffiti et reproduisait à partir de leur transcription les *halls of fame* de tags qu'il trouvait dans la rue.

Lors d'une visite dans une galerie d'art, il vit pour la première fois une peinture avec des tags sur toile. Il la détesta. Elle n'avait rien à voir avec les graffitis qu'il avait pu observer dans la rue ou dans les livres. À partir de ce jour, il refusa de montrer les photographies de ses interventions urbaines dans des expositions. Comme d'autres artistes, il publiait ses œuvres en ligne et dans des livres. Il photocopiait aussi les images de son travail reproduites dans les magazines qu'il découpait et organisait dans un portfolio.

Et un jour, il réalisa que très peu de gens allaient dans la rue pour voir de l'art urbain parce qu'ils croyaient pouvoir le découvrir dans les galeries d'art et les musées. Mais qu'en revanche d'autres gens, comme lui, regardaient les œuvres dans la ville ou dans les livres et les magazines et que, comme lui, ils les avaient découvert sur le Web.

Moralité : Il est plus facile de mettre une intervention urbaine en ligne ou dans un livre que dans un musée.

DIE BESTE ART
STREET ART ZU DOKUMENTIEREN

Ein junger Künstler aus der Provinz, verehrte die Tags der Graffiti-Writer in der Stadt. Er besah sich alle Bücher, die er über Graffiti finden konnte und studierte sie und reproduzierte die Transkription der Hall of Fame der Tags, die er auf den Straßen fand.

Er besuchte eine Kunstgalerie und zum ersten Mal sah er ein Gemälde mit Tags, die auf der Leinwand abgebildet waren. Er hasste es. Es war in keiner Weise wie die Graffitis, die er auf der Straße sah oder in den Büchern studiert hatte. Von der Zeit an weigerte er sich, Fotos seiner Interventionen im öffentlichen Stadtraum, in Ausstellungen zu zeigen. Wie andere Künstler präsentierte er seine Werke Online und in Büchern. Er fotokopierte die Bilder aus den Magazinen, die seine Arbeiten veröffentlicht hatten, schnitt sie aus und stellte sie in einem Portfolio zusammen.

Und eines Tages merkte er, dass nur sehr wenige Leute auf die Straße gehen, um Street Art zu sehen, weil sie dachten, sie könnten sie in Kunstgalerien und Museen finden. Aber andere Leute, sahen die Kunstwerke in der Stadt oder in Büchern, Zeitschriften und im Internet an, wie er es getan hatte.

Moral: Es ist einfacher, eine urbane Intervention Online oder in einem Buch zu veröffentlichen als in einem Museum.

LA MANIERA MIGLIORE
DI DOCUMENTARE L'ARTE URBANA

Un giovane artista di provincia venerava le tag in città. Consultava e studiava tutti i libri sui graffiti che poteva trovare et riproduceva, partendo dalla loro trascrizione, *le hall of fame* di tag che trovava per strada.

Durante una visita ad una galleria d'arte, vide per la prima volta un dipinto su tela con delle tag. Lo odiò. Non aveva nulla a che vedere con i graffiti che aveva potuto osservare per strada o nei libri. A partire da quel giorno, rifiutò di esporre le fotografie dei suoi interventi urbani nelle mostre. Come altri artisti, pubblicava le sue opere su internet o nei libri. Fotocopiava anche le immagini dei suoi lavori riprodotte sulle riviste che ritagliava ed organizzava in un portfolio.

E un giorno, realizzò che pochissime persone andavano a vedere l'arte urbana in strada perché credevano di poterla scoprire nelle gallerie d'arte o nei musei. Ma che in compenso altre persone, come lui, guardavano le opere in città o nei libri e nelle riviste e che, come lui, le avevano scoperte sul web.

Morale: è più facile mettere un intervento urbano su internet o in un libro che in un museo.

TREMBLIN, Mathieu. *Tag Clouds Parable*. [Édition PDF]. Strasbourg : Éditions Carton-pâte, 2019, 24 p. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/tag-clouds-parable/ [consulté le 18 juin 2020].

BALDESSARI, John. *Ingres and Other Parables*. Londres : Studio International Publications, 1972, 24 p.



THE BEST WAY TO DO ART

A young artist in art school used to worship the paintings of Cézanne. He looked at and studied all the books he could find on Cézanne and copied all of the reproductions of Cézanne's work he found in the books.

He visited a museum and for the first time saw a real Cézanne painting. He hated it. It was nothing like the Cézannes he had studied in the books. From that time on, he made all of his paintings the sizes of paintings reproduced in books and he painted them in black and white. He also printed captions and explanations on the paintings as in books. Often he just used words.

And one day he realized that very few people went to art galleries and museums but many people looked at books and magazines as he did and they got them through the mail as he did.

Moral: It's difficult to put a painting in a mailbox.

LA MEILLEURE FAÇON DE FAIRE DE L'ART

Un jeune étudiant des Beaux-Arts adorait les tableaux de Cézanne. Il regardait et étudiait tous les livres qu'il pouvait sur Cézanne et copiait toutes les reproductions des œuvres de Cézanne qu'il trouvait dans ces livres.

Il visita un musée et, pour la première fois, vit un vrai tableau de Cézanne. Il le détesta. Cela n'avait rien à voir avec les Cézanne qu'il avait étudiés dans les livres. A partir de ce moment, il fit tous ses tableaux de la taille de ceux qui sont reproduits dans les livres et il les peignit en noir et blanc. Il imprima également des légendes et des explications sur les tableaux comme dans les livres. Il n'utilisa souvent que des mots.

Et un jour, il réalisa que vraiment peu de personnes visitaient les galeries d'art et les musées mais que, comme lui, beaucoup regardaient des livres et des revues que, comme lui, elles recevaient par courrier.

Moralité : Il est difficile de glisser un tableau dans une boîte à lettres.

DIE BESTE ART KUNST ZU MACHEN

Ein junger Kunstler in der Kunstakademie verehrte die Gemälde von Cézanne. Er besah sich alle Bücher, die er über Cézanne finden konnte und studierte sie und kopierte alle Reproduktionen von Cézannes Arbeiten, die er in den Büchern fand.

Er besuchte ein Museum und zum ersten Mal sah er ein echtes Gemälde von Cezanne. Er hasste es. Es war in keiner Weise wie die Cézannes, die er in den Buchern studiert hatte. Von der Zeit an malte er alle seine Bilder in der Größe von Buchreproduktionen und in schwarz-weiß. Er druckte sogar Titel und Erklärungen unter die Gemälde wie in Buchern. Oft gebrauchte er nur Worte.

Und eines Tages merkte er, daß nur sehr wenig Leute in Kunstgalerien und Museen gehen, aber viele Leute Bücher und Magazine ansehen, wie er es getan hatte, und daß sie sie mit der Post bekommen wie er auch.

Moral: Es ist schwierig, ein Gemälde in einen Briefkasten zu tun.

IL MODO MIGLIORE PER FARE DELL'ARTE

Un giovane artista della scuola d'arte aveva una vera adorazione per Cézanne. Guardava e studiava tutti i libri che riusciva a trovare su Cézanne e copiava tutte le riproduzioni di opere di Cézanne che si trovavano sui libri.

Un giorno visitò un museo e per la prima volta vide un vero dipinto di Cézanne. Lo trovò orribile: non aveva nulla a che vedere con Cézanne che aveva ammirato e studiato nei libri. Da quel momento in poi, tutti i suoi dipinti furono delle stesse dimensioni di quelli riprodotti nei libri, e per di più in bianco e nero, e stampò leggende e spiegazioni sul dipinto come nei libri. Spesso usò solo parole.

E un bel giorno capì che pochissime persone andavano nelle gallerie e nei musei mentre moltissime guardavano riproduzioni su libri e rotocalchi come faceva lui, e le acquistavano a mezzo posta come anche lui faceva.

Morale: È difficile mettere un dipinto in una cassetta postale.

Chen DANQING. *Four Horses*. 1999.
Huile sur toile. 158 × 104 cm.





Mathieu TREMBLIN. Publications reprenant des images de documentation de l'intervention urbain *Tag Clouds*. 2019.
Image numérique.



Mathieu TREMBLIN. *Memetic Poem* (détail). 2016.
Captures d'écran recadrées, page HTML, liens hypertextes.
Disponible sur : http://www.demodetouslesjours.eu/memetic-poem/
[consulté le 3 août 2020].

Cristina GARRIDO. *They are these or the may be others*. 2014–2020.
Peinture acrylique, impression laser sur papier RC. 100 × 66 cm (chaque).



BANKSY. « *I set up a stall in the park selling 100% authentic original signed Banksy canvases. For $60 each* ». 2013.
New York (US).
Marchand ambulant, motifs, pochoirs sur toile. Dimensions variables.
Photogrammes.



BANKSY. *PICASSO Quote*. 2009.
Marbre sculpté sur socle en bois. 102 × 124 × 13,50 cm.



GOLDSMITH, Kenneth. *Theory*. Paris : Jean Boîte éditions, p. 6.



SPY. *Cameras*. 2013. Madrid (ES).
150 caméras de surveillance factices, façade aveugle. Dimensions variables.



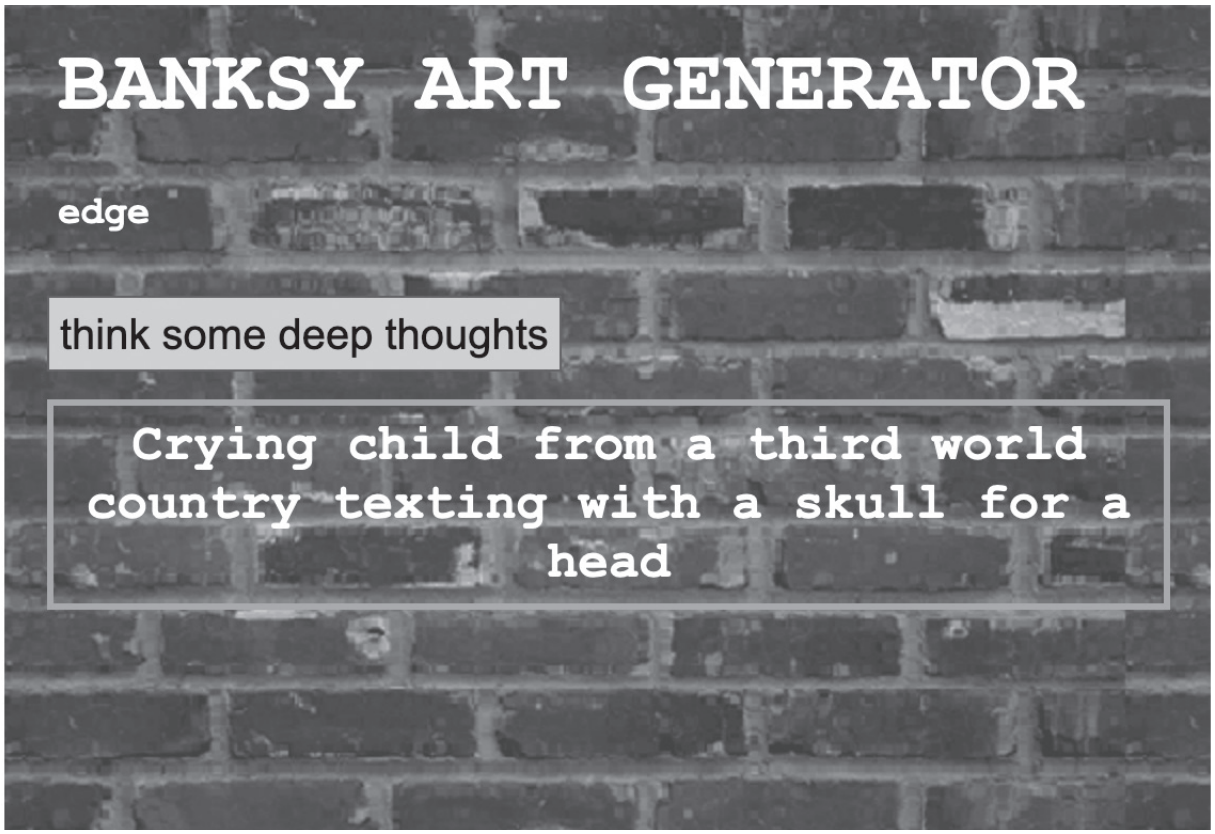
ICY & SOT. *Break Free*. 2018. New York (US).
Clôture grillagée, découpe. Dimensions variables.



Paolo CIRIO. *Overexposed*. 2018. New York (US), Londres (UK), Berlin (DE), Paris (FR).
Portraits, pochoirs découpé numériquement, peinture aérosol sur papier affiches, colle.
Dimensions variables.



HILL, Matt *alias* 6M6. « Banksy Art Generator ». *Generator Land*. [En ligne]. Depuis 2013 [consulté le 4 août 2020].
Disponible sur : http://www.generatorland.com/usergenerator.aspx?id=10989.



SALTZ, Jerry. « Watch Jerry Saltz Hold an Impromptu Art Class at Banksy's Latest ». *Vulture*. [En ligne]. 21 octobre 2013 [consulté le 6 août 2020]. Disponible sur : https://www.vulture.com/2013/10/jerry-saltz-banksy-seminar.html.
(vidéo : Abraham RIESMAN)



BANKSY. [Beaver with Downed No Parking Sign in East New York]. 2013. New York (US).
Pochoir et peinture aérosol sur mur, panneau de signalisation découpée. Dimensions variables.
(photographie : BanksyNY.com)

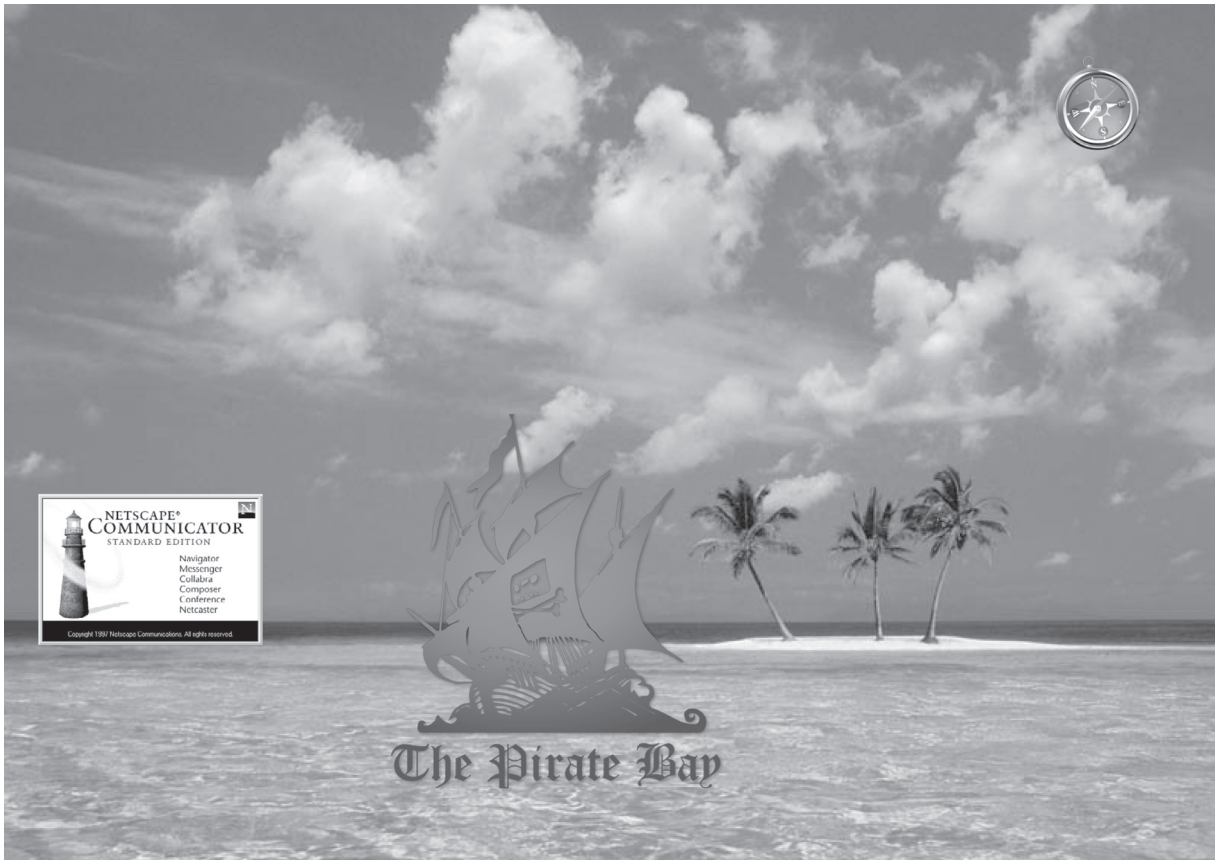


ALEXANDER, Lee. « New York Residents Capitalize on Banksy Art ». *Yahoo! News*. [En ligne]. 13 octobre 2013 [consulté le 4 août 2020]. Disponible sur : http://news.yahoo.com/video/york-residents-capitalize-banksy-art-090727092.html.



BANKSY. « *Kitten in Ruins* ». 2015. Biet Hanoun (PS).
Pochoir et peinture acrylique sur mur. Dimensions variables.





Mathieu TREMBLIN. *L'imaginaire du voyage sur Internet*. 2019.
Collage numérique : *Netscape Communicator 4.04*. Fenêtre d'accueil de l'application. 1997 ;
Tropiques. Fond d'écran du système d'exploitation WindowsXP 2001 ;
The Pirate Bay. Bannière de la plateforme de torrent. 2003 ;
Safari. Icône de l'application de navigation par défaut sur MacOS. 2003.
Dimensions et supports variables.

Jeroen JONGELEEN. *The 15.000 Most Popular Deceases (in random order)*. 2003. Rotterdam (NL).
Texte, impression sur autocollant. Dimensions variables.

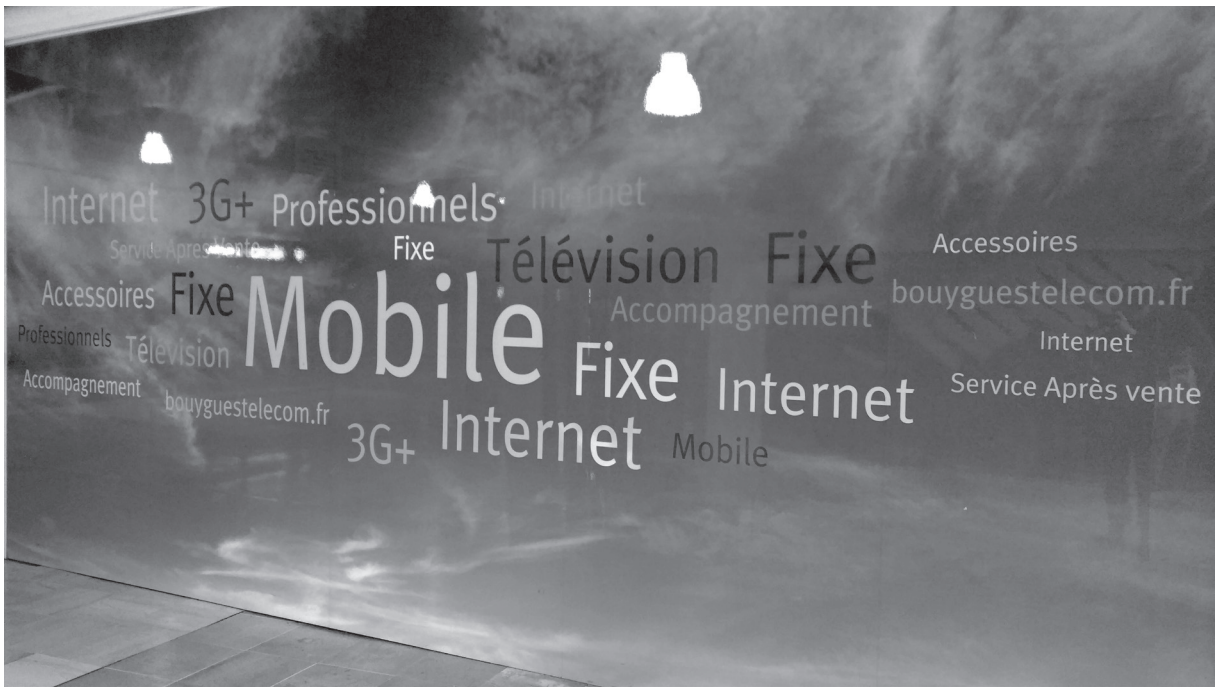




Mathieu TREMBLIN. *Browser above the Cloud of Data*. 2019.
Fichiers numériques, collage numérique : Caspar David FRIEDRICH. *Wanderer above the Sea of Fog*. 1818 ; Apple. iPhone 6. 2014 ; Zoltan KENWELL pour Apple. “Arora”. Fond d’écran du système d’exploitation iPhone 7. 2016.
Dimensions et supports variables.

Tilman HORNIG. *GlassPhone*. Depuis 2014.
Sculpture portable et utilitaire. Dimensions variables.







Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « Word Clouds »*. Depuis 2004.
Images numériques. Supports et dimensions variables.





Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « Graffiti post-internet »*. Depuis 2004.
Images numériques. Supports et dimensions variables.

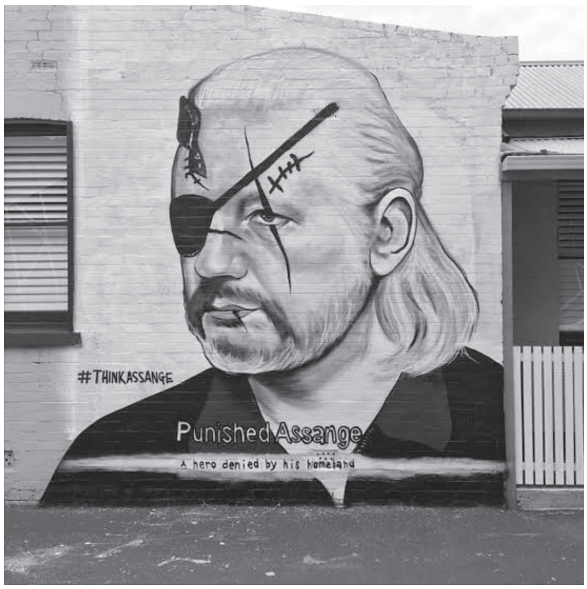
Aram BARTHOLL. *Map*. 2006–2019
Acier, peinture métal, câbles. 900 × 520 × 20 cm.



Paolo CIRIO. *Street Ghosts*. 2012–2017. Monde entier.
Captures d’écran de Google Street View, impression jet d’encre sur papier, collage. Dimensions variables.

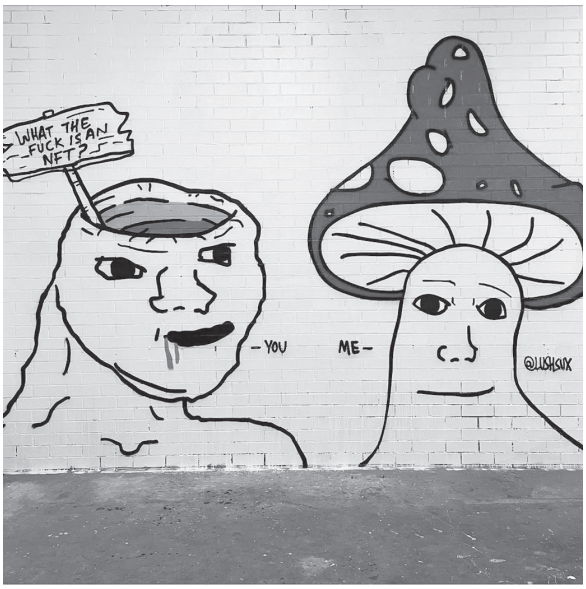


LUSH. *Free Julian "Shmurda" Assange* ; *Ok Boomer* ; *Banana Wall* ; *What the Fuck is a NFT*.
2019–2021. Australie (AU).
Mèmes, peinture aérosol. Dimensions variables.











Mathieu TREMBLIN. *Street Art Evaluation*. 2016.
Questions, sondage, Google Form, internautes.
Capture d'écran.

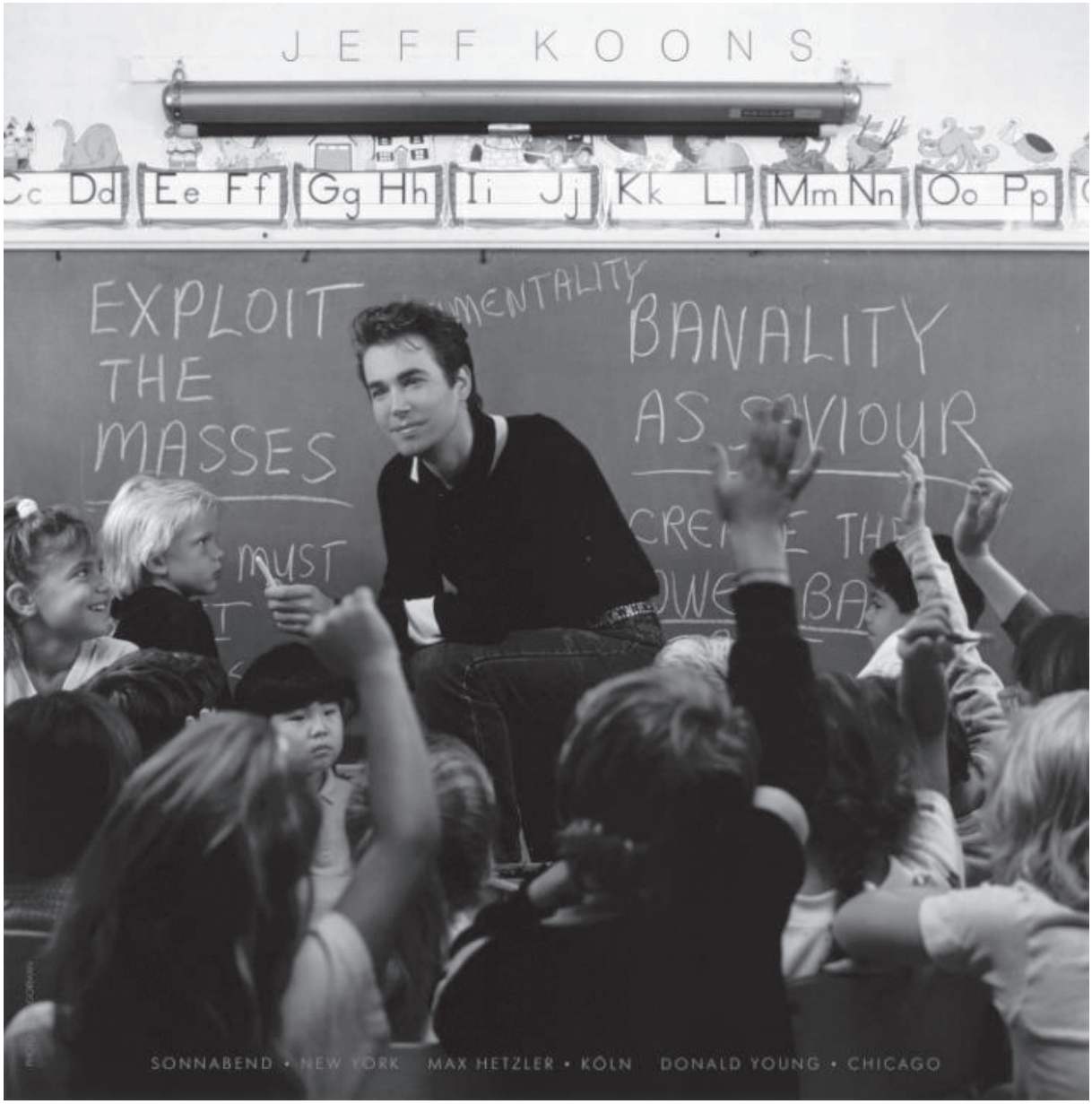


Mathieu TREMBLIN. *Street Art Evaluation « What is commissioned Street Art the name of? »*.
2016. Lisbonne (PT).
Mur, pochoirs, peinture aérosol. 700 × 450 cm.
(photographie : Google Arts & Culture)

Vanessa BEECROFT. *VB35*. 1998. Solomon R. Guggenheim Musuem,New York (US).
Mannequins, pause. Durée variable.
(photographie : Mario SORRENTI)



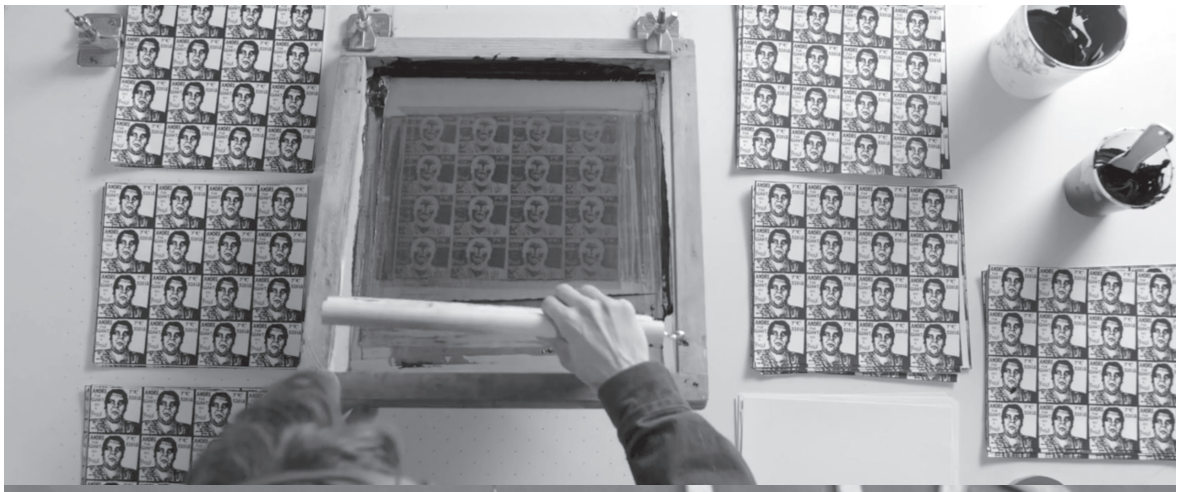
Jeff KOONS. *Art Magazine Ads (Art Forum)*. 1988–1989.
Lithographie sur papier. 91,5 × 71,2 cm.



BLEZ, *et al. CAP. Crew Against People*. Prague : Bigg Boss, 2007, 250 p.



MARSHALL, Julian (réal.). *Obey The Giant – The Shepard Fairey Story*.
États-Unis : Andrew Gisch, 2012, 21 min.
Photogrammes.







Barbara KRUGER. *I shop therefore I am*. 1987.
Sérigraphie sur papier vinyle. 125 × 125 cm



Shepard FAIREY. *Obey Giant Campaign*. 1999. États-Unis (US).
Sérigraphie sur papier, colle, mur. Dimensions variables.



FAIREY, Shepard. « A social and psychological explanation of GIANT Has a Posse ». *Obey GIANT*. [Archive]. 1999 [consulté le 18 août 2020]. Disponible sur : http://web.archive.org/web/20000303101055fw_/http://www.obeygiant.com/manifesto/index.html.
Capture d'écran.

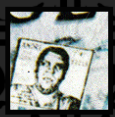
A social and psychological explanation of
GIANT HAS A POSSE

The **GIANT** sticker campaign can be explained as an experiment in Phenomenology. Heidegger describes Phenomenology as "the process of letting things manifest themselves." Phenomenology attempts to enable people to see clearly something that is right before their eyes but obscured; things that are so taken for granted that they are muted by abstract observation.



The **FIRST AIM OF PHENOMENOLOGY** is to reawaken a sense of wonder about one's environment. The Giant sticker attempts to stimulate curiosity and bring people to question both the sticker and their relationship with their surroundings. Because people are not used to seeing advertisements or propaganda for which the product or motive is not obvious, frequent and novel encounters with the sticker provoke thought and possible frustration, nevertheless revitalizing the viewer's perception and attention to detail. The sticker has no meaning but exists only to cause people to react, to contemplate and search for meaning in the sticker. Because Giant has a Posse has no actual meaning, the various reactions and interpretations of those who view it reflect their personality and the nature of their sensibilities.

Many people who are familiar with the sticker find the image itself amusing, recognizing it as nonsensical, and are able to derive straightforward visual pleasure without burdening themselves with an explanation. The **PARANOID OR CONSERVATIVE VIEWER** however may be confused by the sticker's persistent presence and condemn it as an underground cult with subversive intentions. Many stickers have been peeled down by people who were annoyed by them, considering them an eye sore and an act of petty vandalism, which is ironic considering the number of commercial graphic images everyone in American society is assaulted with daily.

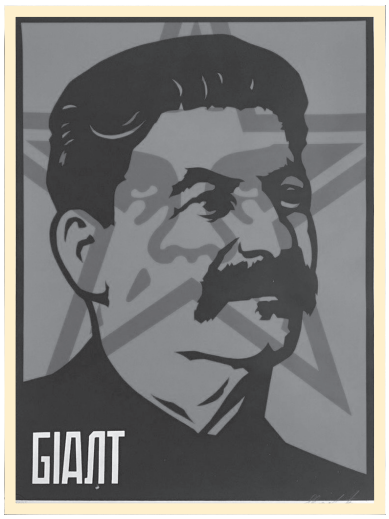


Another phenomenon the sticker has brought to light is the trendy and **CONSPICUOUSLY CONSUMPTIVE** nature of many members of society. For those who have been surrounded by the sticker, its familiarity and cultural resonance is comforting and owning a sticker provides a souvenir or keepsake, a memento. People have often demanded the sticker merely because they have seen it everywhere and possessing a sticker provides a sense of belonging. The Giant sticker seems mostly to be embraced by those who are (or at least want to seem to be) rebellious. Even though these people may not know the meaning of the sticker, they enjoy its slightly disruptive underground quality and wish to contribute to the furthering of its humorous and absurd presence which seems to somehow be anti-establishment/societal convention. Giant stickers are both embraced and rejected, the reason behind which, upon examination reflects the psyche of the viewer. Whether the reaction be positive or negative, the stickers existence is worthy as long as it causes people to consider the details and meanings of their surroundings. In the name of fun and observation.

shepard@obeygiant.com

THE EXPERIMENT CONTINUES...

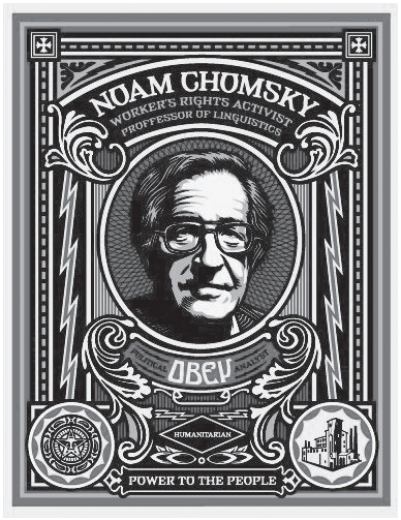
Shepard FAIREY. *Obey Giant Campaign*. 1997–2007.
Sérigraphie sur papier. Dimensions variables.

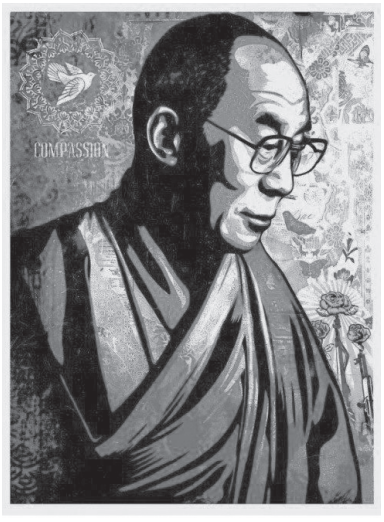












FAIREY, Shepard. *Obey Clothing*. [En ligne]. Depuis 2003 [consulté le 15 août 2020].
Disponible sur : http://www.obeyclothing.com.
Capture d'écran.



CARPENTER, John (réal.). *They Live!*. États-Unis : Larry Franco Productions, 1988, 94 min.



FIENNES, Sophie (réal.). *The Pervert Guide to Ideology*.
Royaume-Uni : Blinder Films, 2012, 136 min.





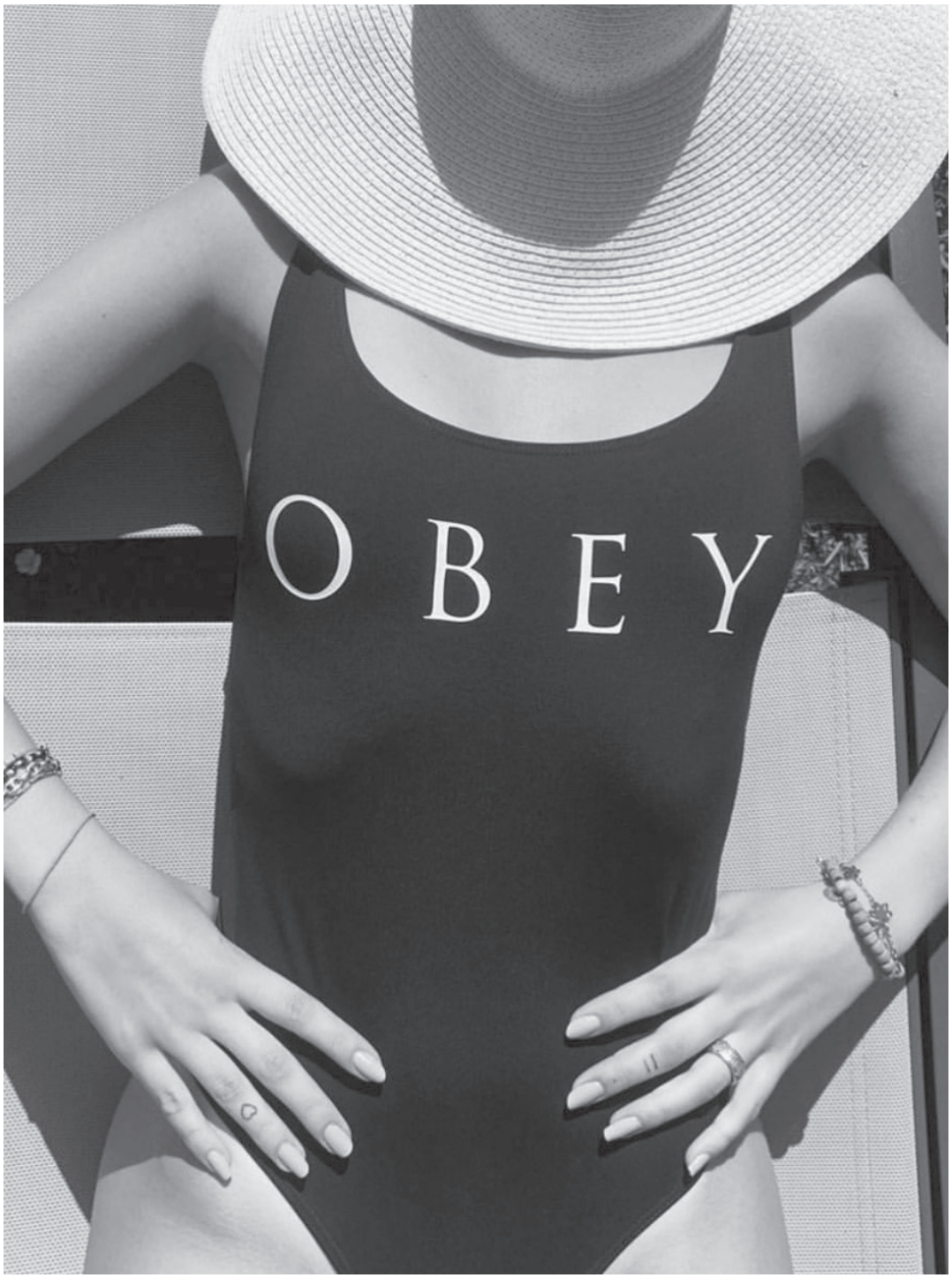


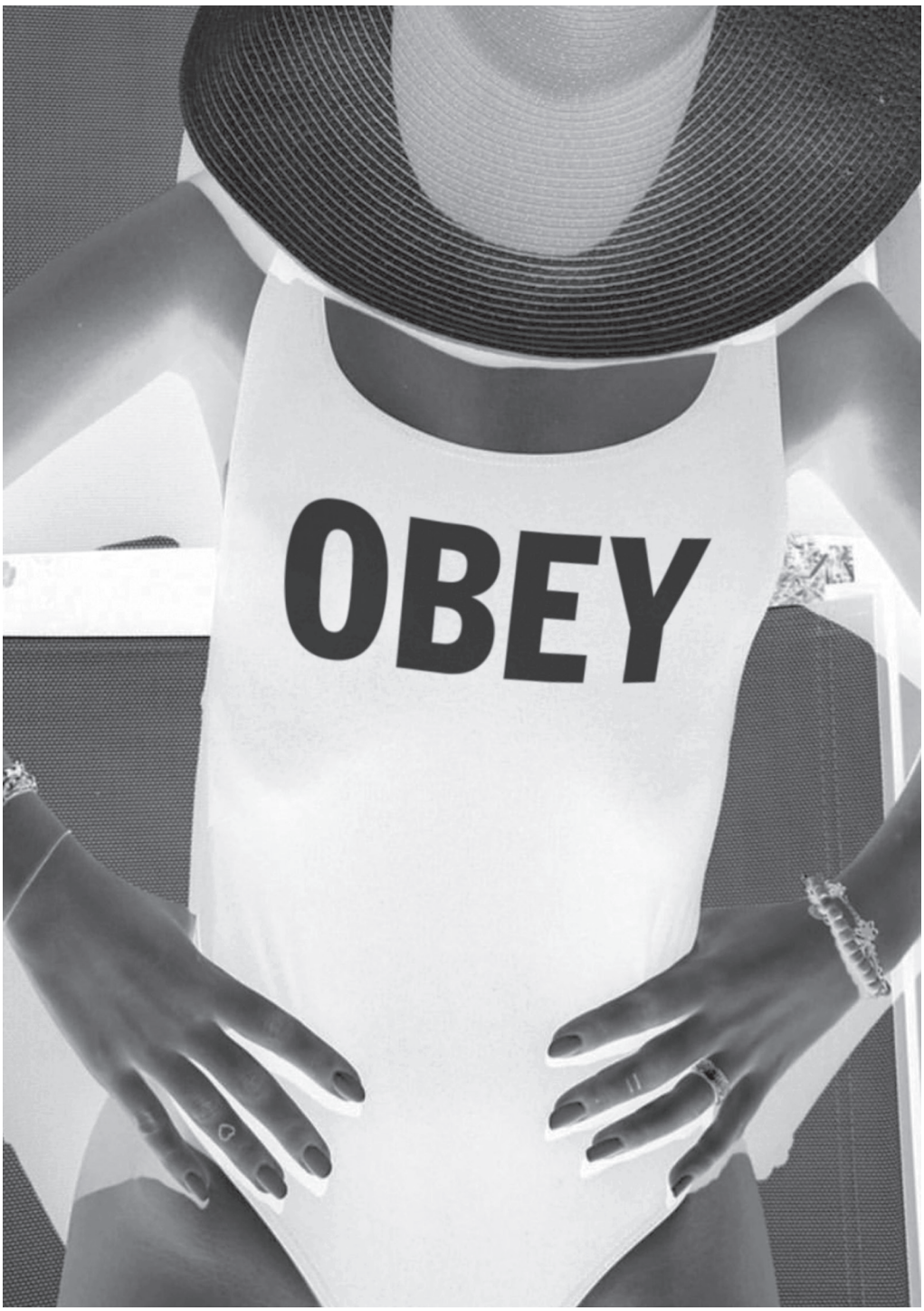
Mathieu TREMBLIN. *Tautological Propaganda*. 2015.
Slogans, typographie, impression numérique sur vêtements.
Images numériques, retouche. Supports et dimensions variables.



Mathieu TREMBLIN. *Tautological Propaganda*. 2015. San Francisco (US).
Slogans, typographie, impression numérique sur vêtements, présence.
Dimensions et durée variables.
Documentation. Vidéo HD, couleur, son, 16:9. 14 s.

VASSAULT, Sarah. *@obeywomens*. [Instagram]. 18 juillet 2019 [consulté le 15 août 2020].
Disponible sur : https://www.instagram.com/p/B0EQF1mJvuY/.
Capture d'écran.





Mathieu TREMBLIN. *Tautological Propaganda*. 2015–2019.
Image numérique, retouche. Supports et dimensions variables.





Mathieu TREMBLIN. *Tautological Propaganda Campaign*. 2019. Cologne (DE).
Palissade, impression numérique sur papier dos bleu, colle. 300 × 160 cm.



Mathieu TREMBLIN. *Tautological Propaganda Campaign « Liberté Égalité Fraternité »*. 2019.
Image numérique, retouche, impression numérique sur papier affiche. A1.



Mathieu TREMBLIN. *Tautological Propaganda Campaign « Liberté Égalité Fraternité »*. 2021. Besançon (FR). Image numérique, retouche, impression numérique sur papier affiche, clé JCDecaux. 120 × 180 cm.

Philippe Wojazer (POOL). « Au dessus de la tête d'Emmanuel MACRON, un tableau de Shepard FAIREY ». 2017. Image numérique.
(Source : BRIGAUDEAU, Anne. « Les cinq éléments de décor qu'il fallait voir pendant l'interview d'Emmanuel Macron ». *FranceTVinfo*. [En ligne]. 16 octobre 2017 [consulté le 15 août 2020].Disponible sur : http://www.francetvinfo.fr/politique/emmanuel-macron/les-cinq-elements-de-decor-qu-il-fallait-voir-pendant-l-interview-d-emmanuel-macron_2422097.html)



Shepard FAIREY. *Make Art Not War*. 2003.
Sérigraphie sur papier. Dimensions variables.
(source : https://web.archive.org/web/20061005130143/http://www.obeygiant.com/main.php [consulté le 22 août 2020]).



Shepard FAIREY. *Hope*. 2008. Hollywood (US).
Sérigraphie sur papier collée sur mur. Dimensions variables.
(photographie : @MERCYCUB [Filckr])



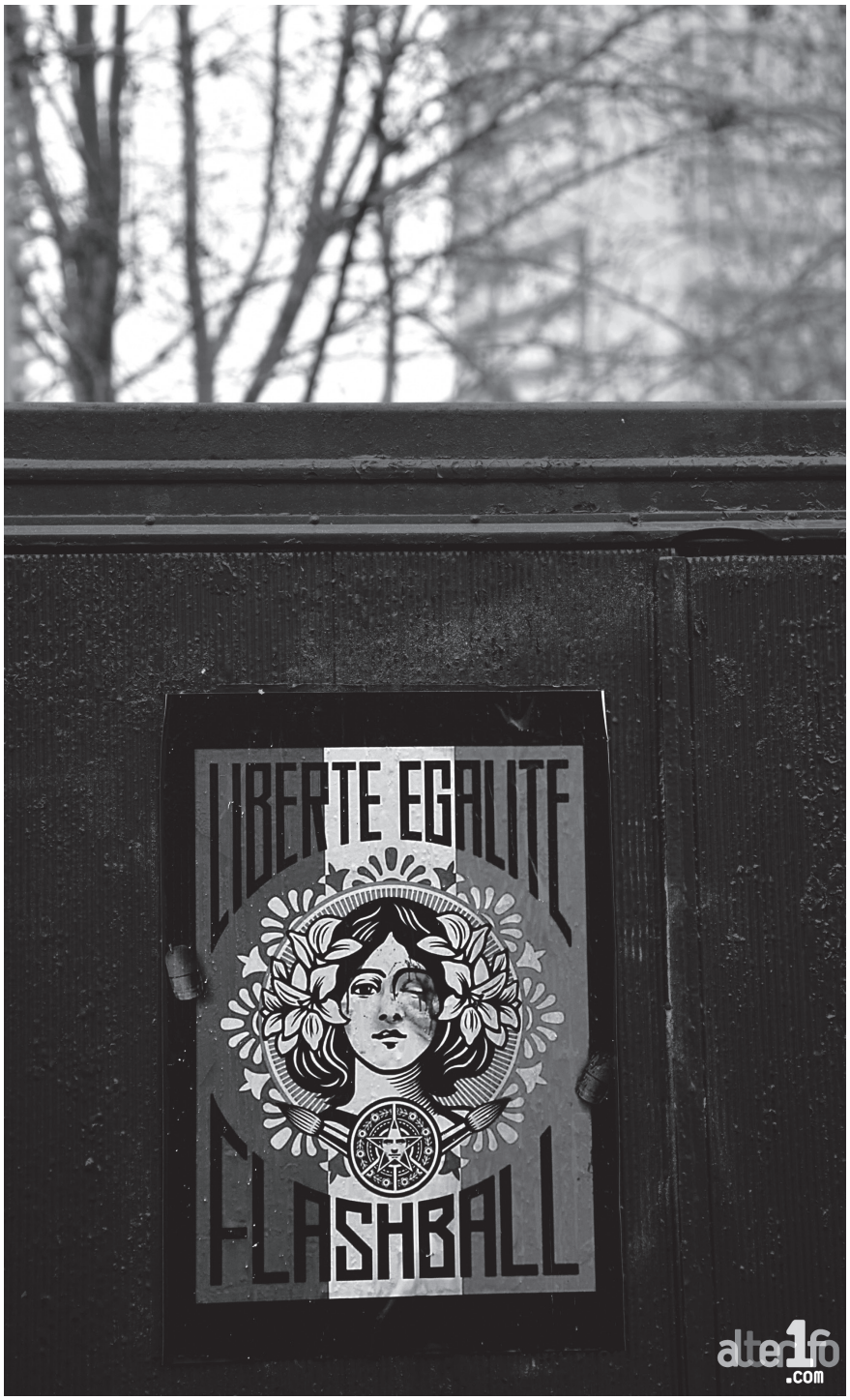
Shepard FAIREY. *Hope*. 2008. Washington (US).
Sérigraphie sur papier collée sur mur. Dimensions variables.
(photographie : @TOMBOULIG [Filckr])



Thierry GARRO. « Liberté égalité flashball : les gilets jaunes détournent le fameux tableau d'Emmanuel MACRON ». 2019.
Image numérique.
(source : http://www.laprovence.com/actu/en-direct/5330862/liberte-egalite-flashball-les-gilets-jaunes-detournent-le-fameux-tableau-demmanuel-macron.html [consulté le 15 août 2020])



ALTER1FO. « [20 Janvier 2019] – Un jour, une photo “Liberté, Égalité, Flashball” ». 2019.
Image numérique.



LES GILEST JAUNES. *Liberté Égalité Flashball*. 2019.
Fichier numérique. Supports et dimensions variables.



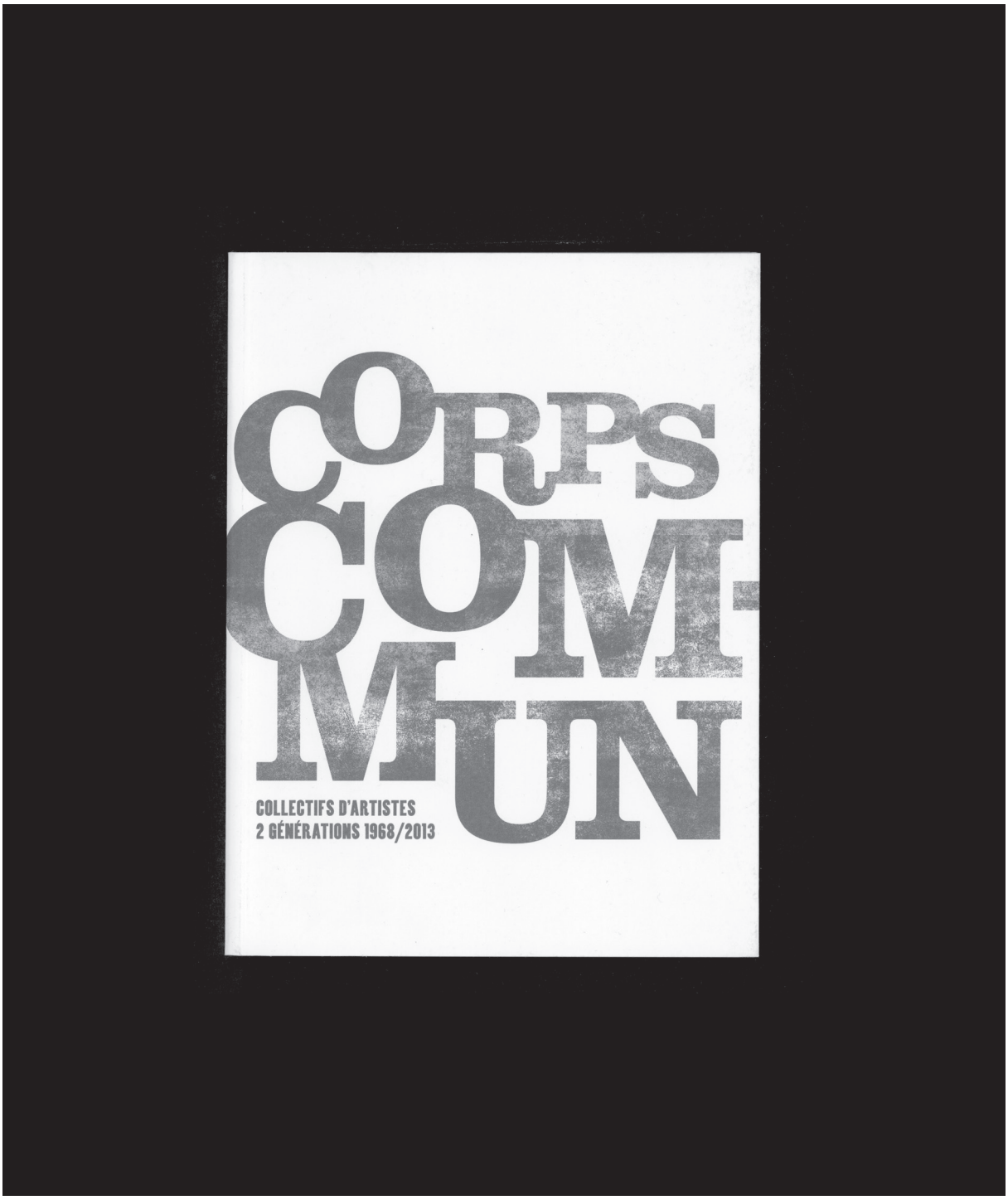
IV

ICO 288 **Récit d'expérience IV**
« Mons 2013, c'est local » :
controverses autour de l'appropriation spontanée de l'espace public
[résidence de création urbaine]

ICO 314 **IV. 1. *Buff* : transformations à l'œuvre**

ICO 379 **IV. 2. L'œuvre urbaine comme espace de négociation**

GRIMMEAU, Adrien (dir.); OBÊTRE (dir.). *Corps Commun, Collectifs d'artistes — 2 générations 1968-2013*. Mons : Pôle muséal de la Ville de Mons, 2013, 96 p.



CUESMES 68. s.t. 1968. Réfectoire de l'Institut Communal d'Enseignement Technique, Cuesmes (BE).
Peinture murale. Dimensions variables.





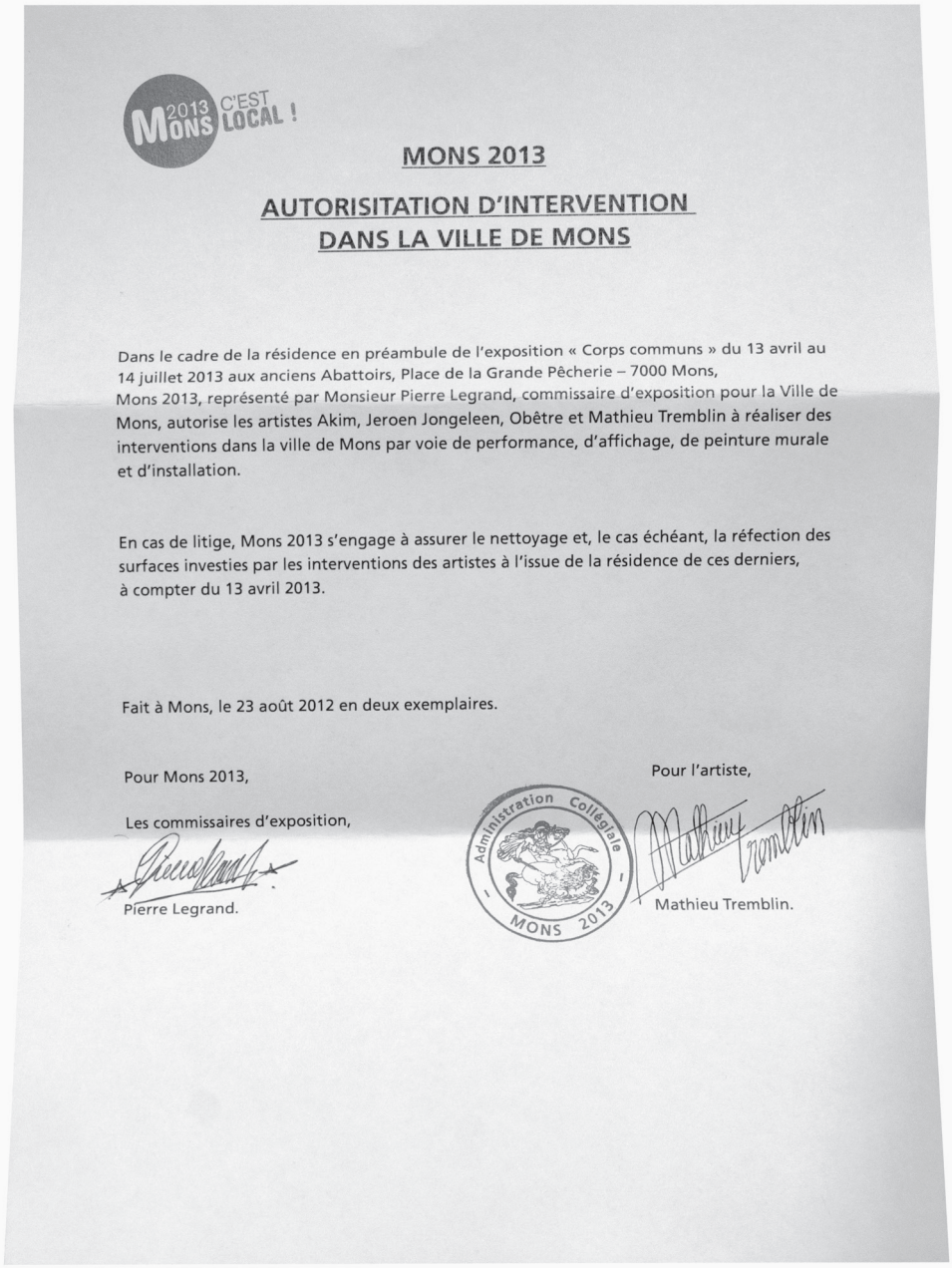








AKIM ; CARRÉ D'ART ; CUESMES 68 ; MAKA ; Jeroen JONGELEEN ; OBÊTRE ; Mathieu TREMBLIN.
« Corps Commun ». 13.04–14.07.2013. Anciens Abattoirs, Mons (BE).
Commissariat : Laurent COURTENS ; Adrein GRIMMEAU ; OBÊTRE.
Vues d'exposition.



MONS 2013 C'EST LOCAL !

MONS 2013

AUTORISITATION D'INTERVENTION DANS LA VILLE DE MONS

Dans le cadre de la résidence en préambule de l'exposition « Corps communs » du 13 avril au 14 juillet 2013 aux anciens Abattoirs, Place de la Grande Pêcherie – 7000 Mons, Mons 2013, représenté par Monsieur Pierre Legrand, commissaire d'exposition pour la Ville de Mons, autorise les artistes Akim, Jeroen Jongeleen, Obêtre et Mathieu Tremblin à réaliser des interventions dans la ville de Mons par voie de performance, d'affichage, de peinture murale et d'installation.

En cas de litige, Mons 2013 s'engage à assurer le nettoyage et, le cas échéant, la réfection des surfaces investies par les interventions des artistes à l'issue de la résidence de ces derniers, à compter du 13 avril 2013.

Fait à Mons, le 23 août 2012 en deux exemplaires.

Pour Mons 2013,

Les commissaires d'exposition,

Pierre Legrand.

Administration Collégiale MONS 2013

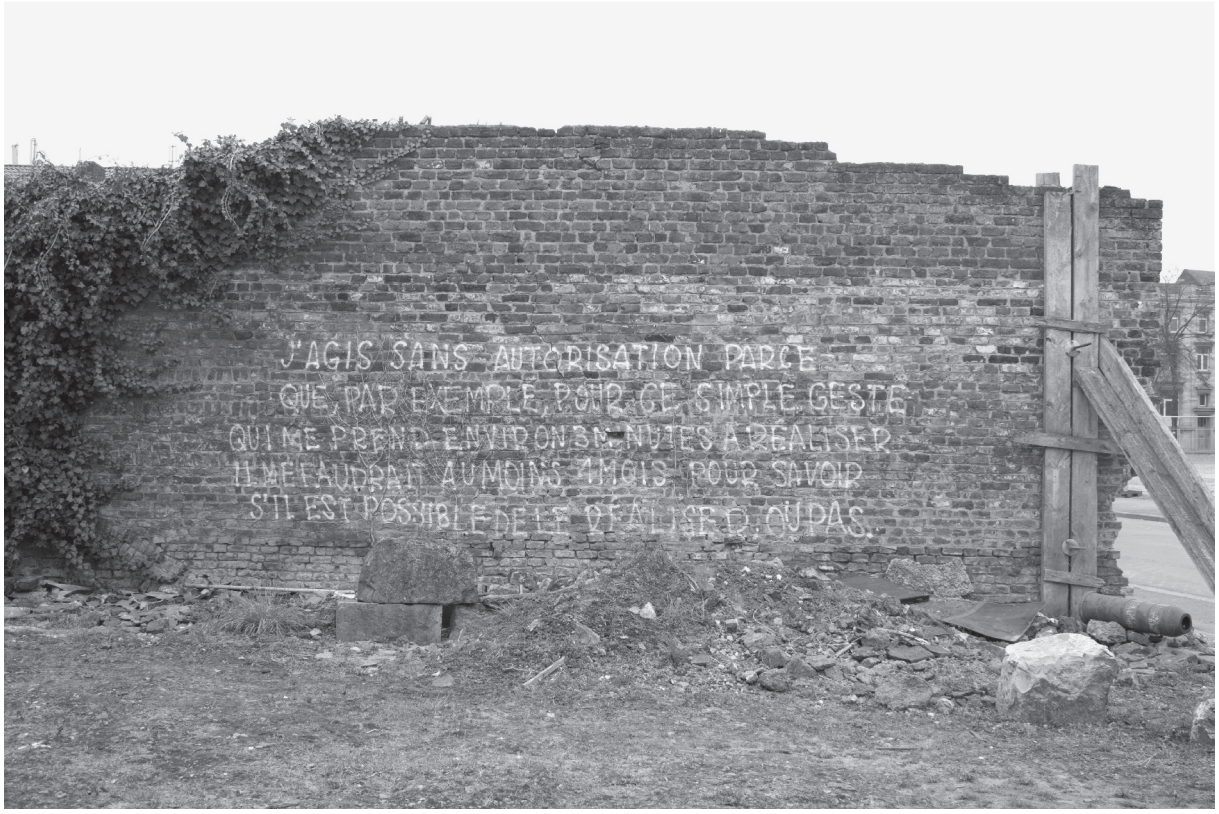
Pour l'artiste,

Mathieu Tremblin.

AKIM ; Jeroen JONGELEEN ; OBÊTRE ; Mathieu TREMBLIN. *Mons 2013 (fausse autorisation)*. 2013. Mons (BE).
Fausse autorisation, impression laser sur papier machine, tampon. A4 (chaque).



AKIM ; Jeroen JONGELEEN ; OBÊTRE ; Mathieu TREMBLIN. *Mons 2013 (gilets de sécurité)*.
2013. Mons (BE).
Gilets de sécurité, marquage. Dimensions variables.



Mathieu TREMBLIN. *Sans autorisation*. 2013. Mons (BE).
Texte, peinture aérosol sur mur. 500 × 150 cm.
Image numérique. Supports et dimensions variables.

Jeroen JONGELEEN. *Disclaimer*. 2013. Mons (BE).
Tissu, pochoir, peinture aérosol. 120 × 180 cm.
Image numérique. Supports et dimensions variables.



Jeroen JONGELEEN. *Traces*. 2013. Mons (BE).
Ruban-balise marqué, arbre. Dimensions variables.
Image numérique. Supports et dimensions variables.



Jeroen JONGELEEN. *Plastic Bags as Jolly Roger*. 2013. Mons (BE).
Sac plastique, pochoir, peinture aérosol, dépôt. Dimensions variables.
Image numérique. Supports et dimensions variables.



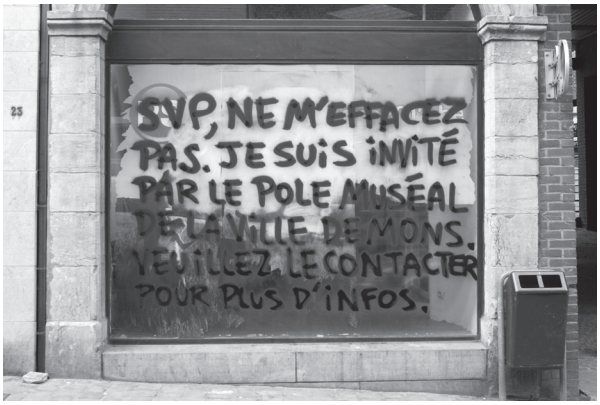
OBÊTRE. *Démocratie directe participative représentative*. 2013. Mons (BE).
Panneau, craie, devanture, peinture aérosol. 350 × 250 cm.
Images numériques. Supports et dimensions variables.











OBÊTRE. *Écrivain public*. 2013. Mons (BE).
Table, carnet, peinture aérosol sur volet roulant. 800 × 120 cm.
Images numériques. Supports et dimensions variables.





OBÊTRE. *Homme à tout faire gratuit*. 2013. Mons (BE).
Panneaux, services.
Images numériques. Supports et dimensions variables.





RECYCLING. *960 min*. 2013. Mons (BE).
Ordures, panneau. ø 200 × 100 cm.
Image numérique. Supports et dimensions variables.



RECYCLING. *Boorinage*. 2013. Mons (BE).
Dessin murale, maquette à échelle 1:5, exposition.







Mathieu TREMBLIN. *Watermark*. 2013. Mons (BE).
Paysage, logo Getty Images, pochoir, craie. 1200 × 200 cm.
Image numérique. Supports et dimensions variables.





Jeroen JONGELEEN ; Mathieu TREMBLIN. *Eau de Mons*. 2013. Mons (BE).
Eau de rivière, bouteilles trouvées, étiquettes, dépôt. Dimensions variables.
Images numériques. Supports et dimensions variables.



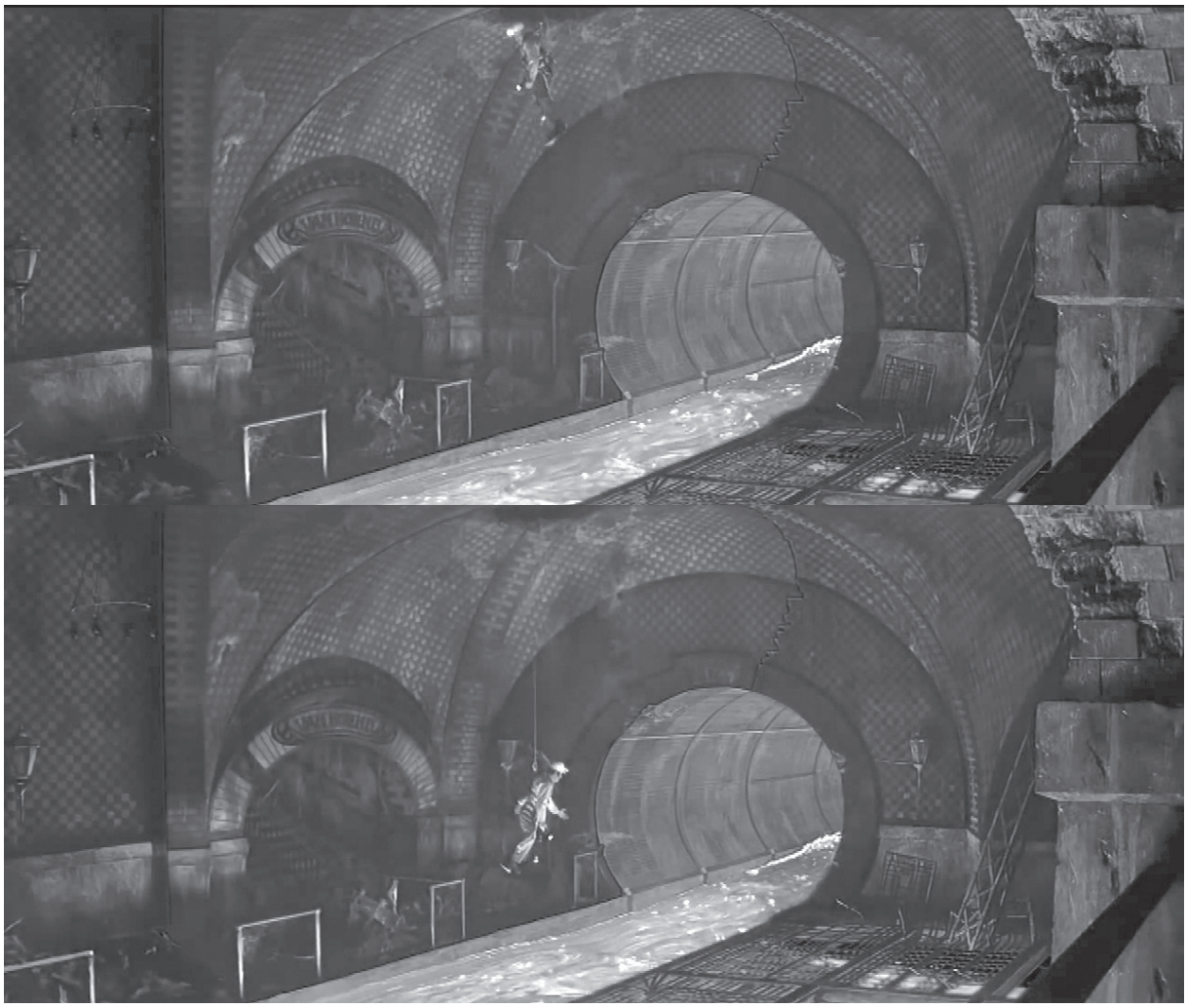


Jeroen JONGELEEN ; Mathieu TREMBLIN. *Eau de Mons (document de travail)*. 2013. Mons (BE). Images numériques. Supports et dimensions variables.

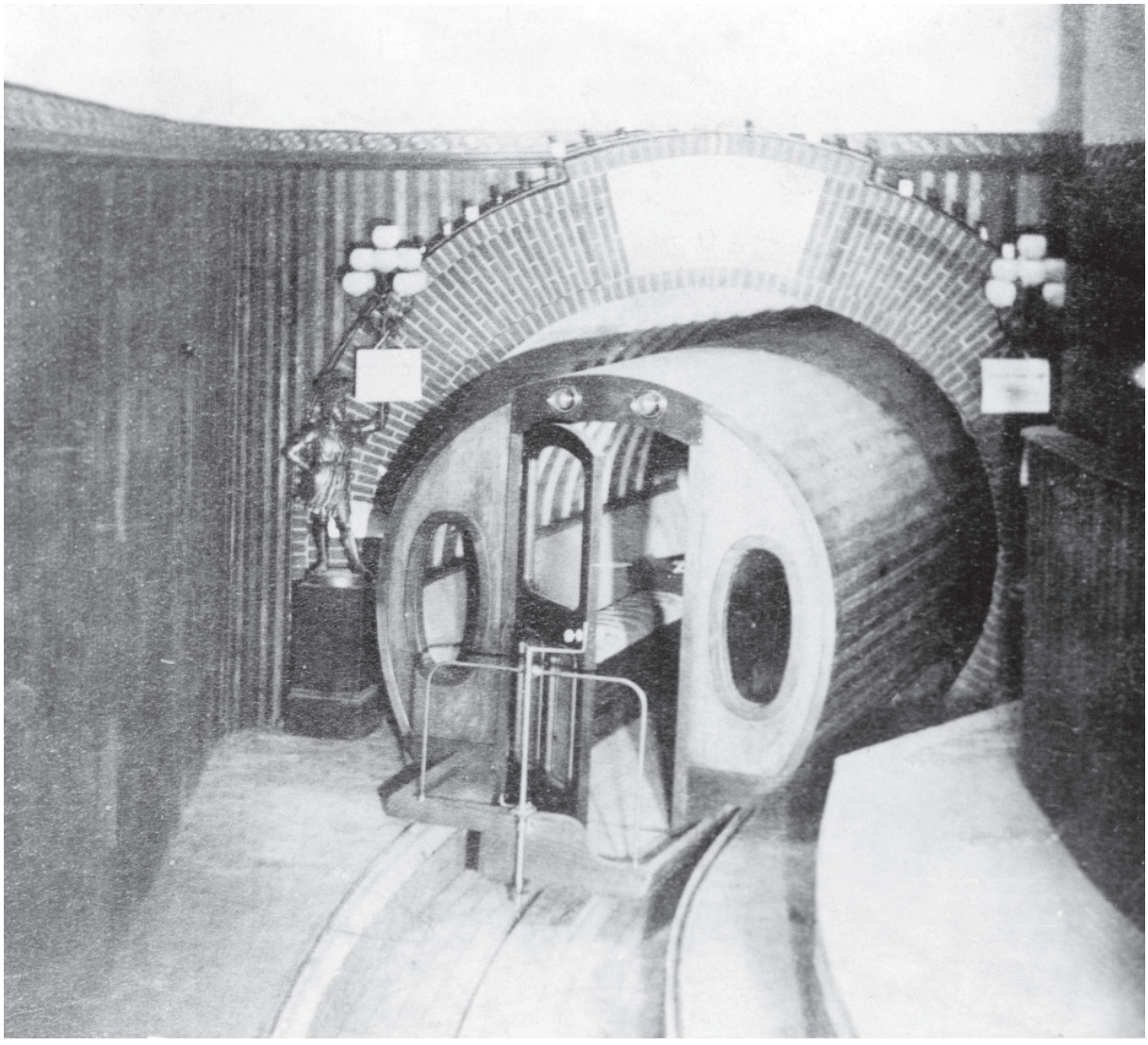
Joachim PATINIER. *Traversée du monde souterrain*.1520–1524.
Collection du Musée du Prado, Madrid (ES).
Huile sur panneau. 64 × 103 cm.



Ivan REITMAN (réal). *Ghostbusters II*. États-Unis : Columbia Pictures, 1989.
Photogrammes.



Anonyme. *The Beach Pneumatic Subway Tunnel under Broadway*. 1873. Broadway, New York (US). Photographie. (source : New-York Historical Society)







Jeroen JONGELEEN ; Mathieu TREMBLIN. *Eau de Mons*. 2013. Mons (BE).
Affiches, porte-affiches. A2 (chaque).
Images numériques. Supports et dimensions variables.



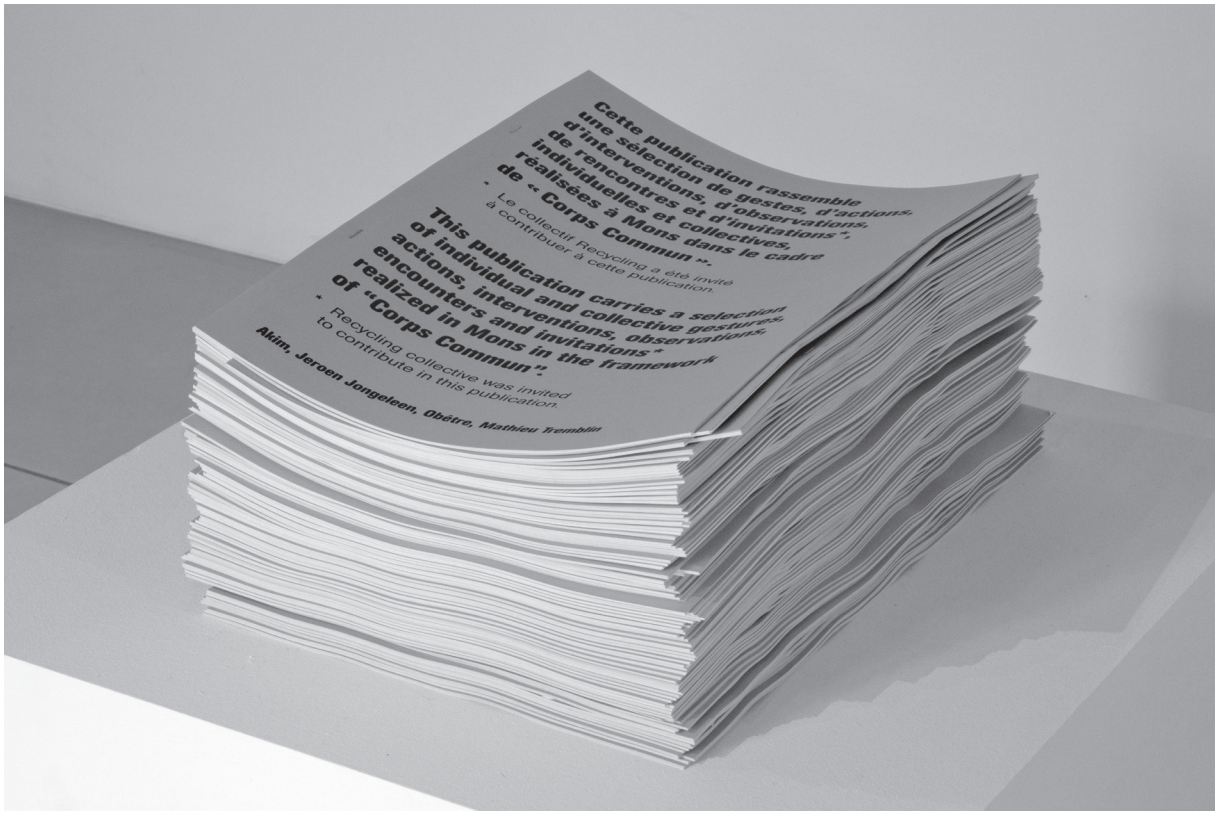
Cédric DURIEUX ; OBÊTRE ; Mathieu TREMBLIN. *Parabole Montoise en deux actes*. 2013. Mons (BE). Mur, livret, pièce de théâtre-action, un narrateur, deux acteurs, sweat capuche, peinture aérosol, gilet de sécurité Mons 2013, peinture acrylique, rouleau. 15 min.
Photogrammes.





AKIM ; Jeroen JONGELEEN ; OBÊTRE ; Mathieu TREMBLIN. *Out of the Box*. 2013. Mons (BE).
Paysage, bois, peinture acrylique. 400 × 400 × 250 cm.
Images numériques. Supports et dimensions variables.





AKIM ; JONGELEEN, Jeroen ; OBÊTRE ; TREMBLIN, Mathieu. *Out of the Box*. [Édition PDF]. Mons : Éditions Carton-Pâte, 2013, 26 p. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/out-of-the-box/ [consulté le 4 mai 2020]. In : « Corps Commun ». 13.04–14.07.2013. Anciens Abattoirs, Mons (BE). Commissariat : Laurent COURTENS ; Adrien GRIMMEAU ; OBÊTRE.
Vues d'exposition.





AKIM ; Jeroen JONGELEEN ; OBÊTRE ; Mathieu TREMBLIN ; *et al*. *Visite de courtoisie*. 2013. Mons (BE).
Silo abandonné, marche, repas. 6 h.
Images numériques. Supports et dimensions variables.

AKIM. *Oubliez*. 2013. Mons (BE).
Silo abandonné, peinture acrylique, rouleau, perche. 600 × 200 cm.
Image numérique. Supports et dimensions variables.



« Tony WEINGARTNER et Florian RIVIÈRE , chargés de projet de l'association Démocratie Créative
à l'occasion de Perffusion. Territoire de tous les possibles, 19–25.09.2011, quartier La Laiterie, Strasbourg ».
2011.
Image numérique. Supports et dimensions variables.
(photographie : Mathieu TREMBLIN).

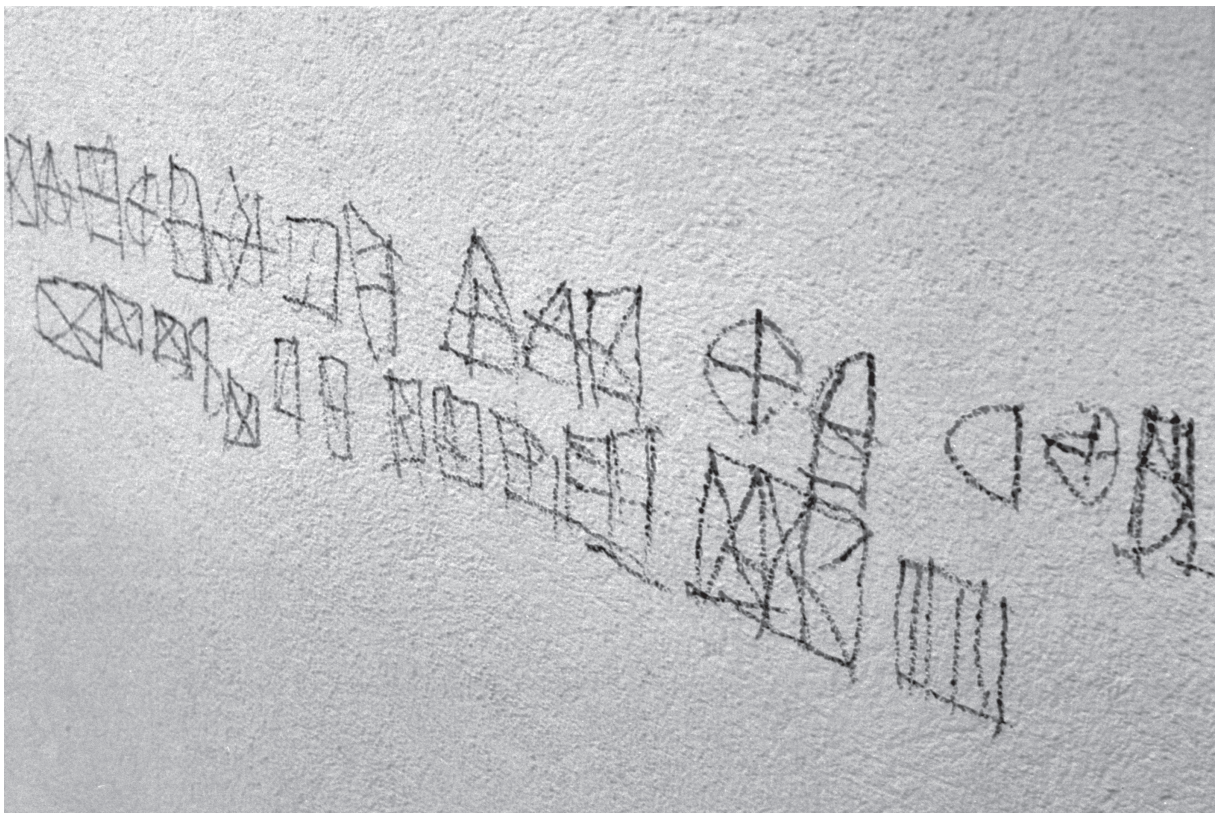


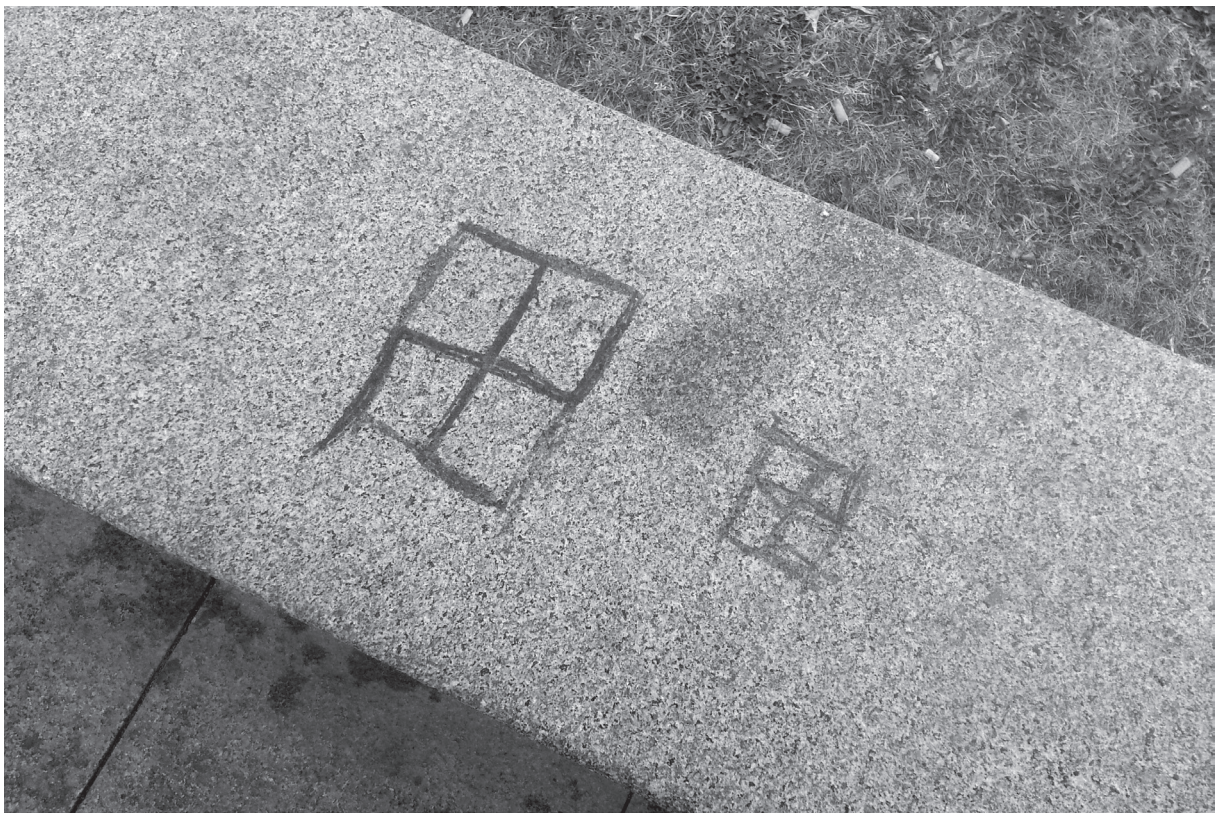
Benjamin LAADING ; SYREK ; NEK. *Point Noir* recouvert par un *throw-up* 3AKS et deux tags NEK.
15 septembre 2016. Rue du Ban-de-la-Roche, Strasbourg (FR).
Mur, peinture aérosol. Ø 500 cm.
(production : Démocratie créative, photographie : Mathieu TREMBLIN)



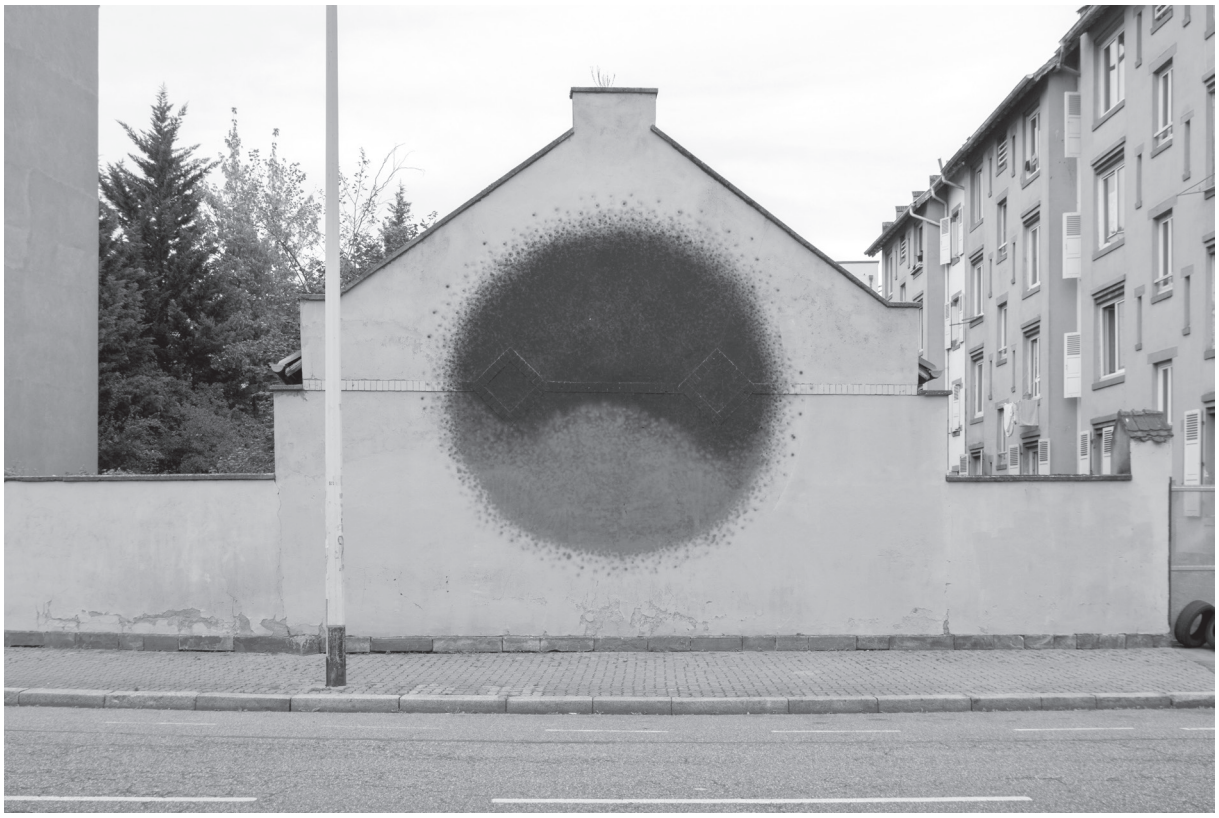
Benjamin LAADING. *Point noir* (en cours de réalisation). 22 septembre 2011. Strasbourg (FR).
Mur, peinture aérosol, stop motion. ø 500 cm. (production : Démocratie créative)







Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « Caviardages antifascistes anonymes. 08.2009. Boulevard Charles Nédélec, Marseille (FR) ; 31.08.2018. Route du Polygone, Strasbourg (FR) »*. Depuis 2004.
Photographie argentique. Supports et dimensions variables.



Mathieu TREMBLIN après Benjamin LAADING, SYREK, NEK. *Mauvaise restauration* de *Point noir*.
16 août 2017. Rue du Ban-de-la-Roche, Strasbourg (FR).
Mur, peinture murale ; graffiti, peinture aérosol ; repeint de style, peinture acrylique et rouleau, peinture aérosol. Ø 500 cm.



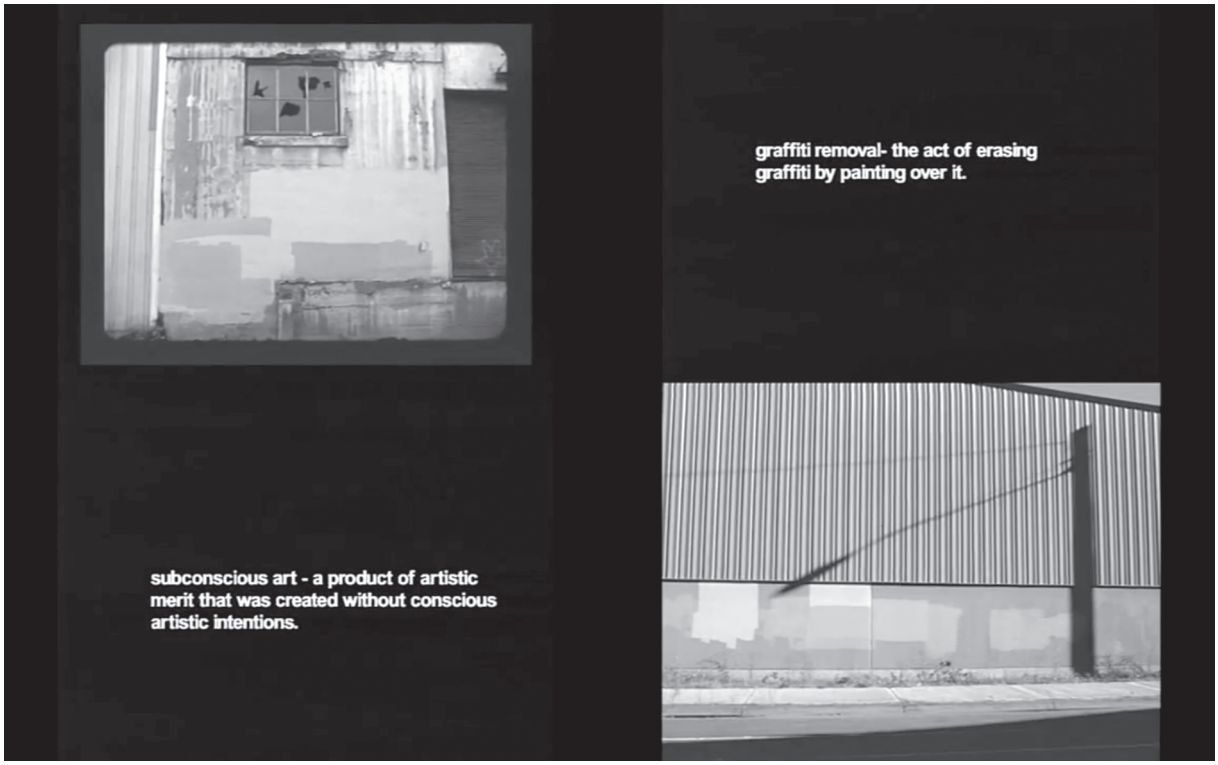


Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « Recouvrement des graffitis. 10.01.2018. Rue du Ban de la Roche, Strasbourg (FR) »*. Depuis 2004.
Photogrammes. Supports et dimensions variables.



Mathieu TREMBLIN après Benjamin LAADING, SYREK, NEK ; NEK ; Ville de Strasbourg.
Mauvaise restauration de *Point noir* recouvert par un tag SFR et un flop NECK et redessiné par le service de dégraffitage. 11 mai 2020. Rue du Ban-de-la-Roche, Strasbourg (FR).
Mur, peinture murale ; graffiti, peinture aérosol ; repeint de style, peinture acrylique et rouleau, peinture aérosol ; graffiti, peinture aérosol ; repeint de style, peinture acrylique et rouleau.
Ø 500 cm.

MCCORMICK, Matt (réal.). *The Subconscious Art of Graffiti Removal*. États-Unis : Rodeo Film Company, 2001, 16 min.
Photogrammes.



Igor PONOSOV. *Collection of Buffing forms*. s.d. Moscou (RU).
Images numériques. Supports et dimensions variables.

Collection of Buffing forms

2010
Moscow / St. Petersburg / Rostov-on-Don / Krasnodar

Now we can observe the period of increased activity of public utilities for buffing graffiti. Works of street artists can be removed from a wall within two or three hours, maximum — one day. Thus street-art in Russia at the moment is rather situational and fleeting.

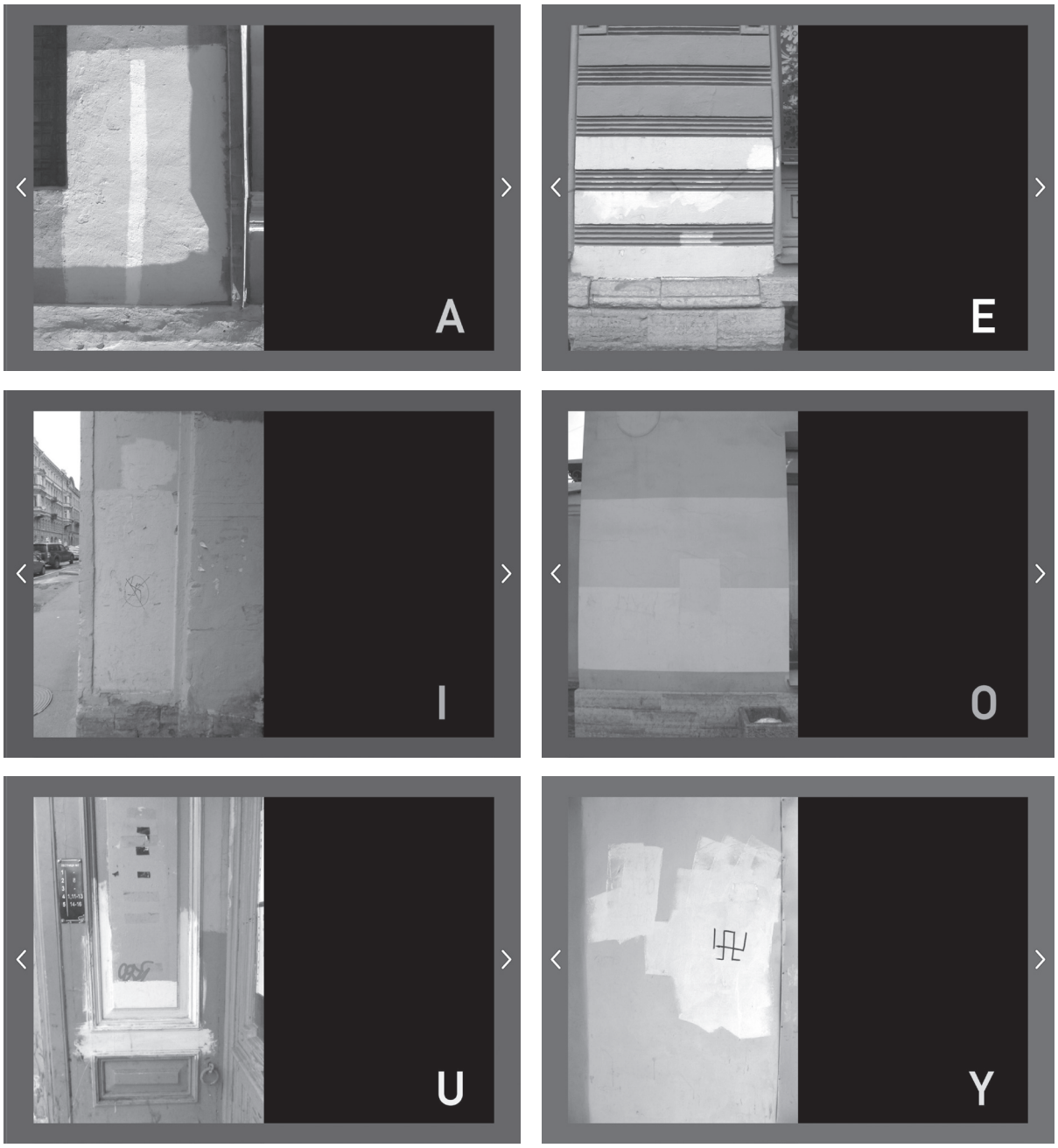
Still questioning the authenticity of the Russian street-art, I took photos of forms arising in the streets after buffing graffiti.

Some of them might as well be regarded as an art activity being superior to the works of street artists considering their aesthetics. So we can observe the appearance of a new concept, named 'post-buffering', which participants are both employees of public utilities and the artists themselves, endlessly reproducing their pictures in the streets, which in their turn are a cause for new and unexpected forms.

Other Interesting materials: The Subconscious Art of Graffiti Removal & Vigilante Vigilante: The Battle for Expression.



.WAV. *Buff Alphabet Russia*. [Édition PDF]. 2012, 52 p. Disponible sur : https://issuu.com/wearevisual.org/docs/wav_buff_alphabet_russia [consulté le 3 juin 2020].



VOLODIMER. *MAKET, UFS*. 2015.
Graffiti, peinture aérosol. Dimensions variables.
Images numériques. Supports et dimensions variables.





Oleg KUZNETSOV. *Kurskaya Wall*. 2015. Moscou (RU).
Graffitis, repeints, peinture aérosol. Dimensions variables.



Konstantin STAVROV (dir.), Oleg KUZNETSOV (dir.). Buffvantgarde. Saint-Pétersbourg : Invalid Books, the Institute for the Study of Street Art and the InLoco Foundation, 2018, 352 p.



Matthieu MARTIN. *Cover Up*. Sainte Colombe : Rouge Inside, 2015, 80 p.



Matthieu MARTIN. *Sprayed*. 2014.
Peinture aérosol sur magazine, série de 87 formats. 21 x 29,7 cm (chaque).





Germain PRÉVOST *alias* IPIN (dir.). *Carré saumon*. Depuis 2018.
Buff, images numériques, compte de réseau social.
Disponible sur : https://www.instagram.com/carresaumon/ [consulté le 12 juin 2020].



Germain PRÉVOST *alias* IPIN. *Carré saumon*. 2018–2020.
Buff, ruban adhésif. Dimensions variables.
Image numérique. Supports et dimensions variables.



SAEIO ; RIZOT. *Nolens-Volence*. 2014. Paris (FR).
Tenue de travail, peinture acrylique au pinceau et rouleau. Dimensions variables.
Vidéo Full HD, couleur, son, 16:9. 8 min 25 s.
Photogrammes.



SAEIO. *Nolens Volens*. 2016. Paris (FR).
Name writing graffiti, peinture acrylique au pinceau et rouleau. Dimensions variables.
Images numériques. Supports et dimensions variables.





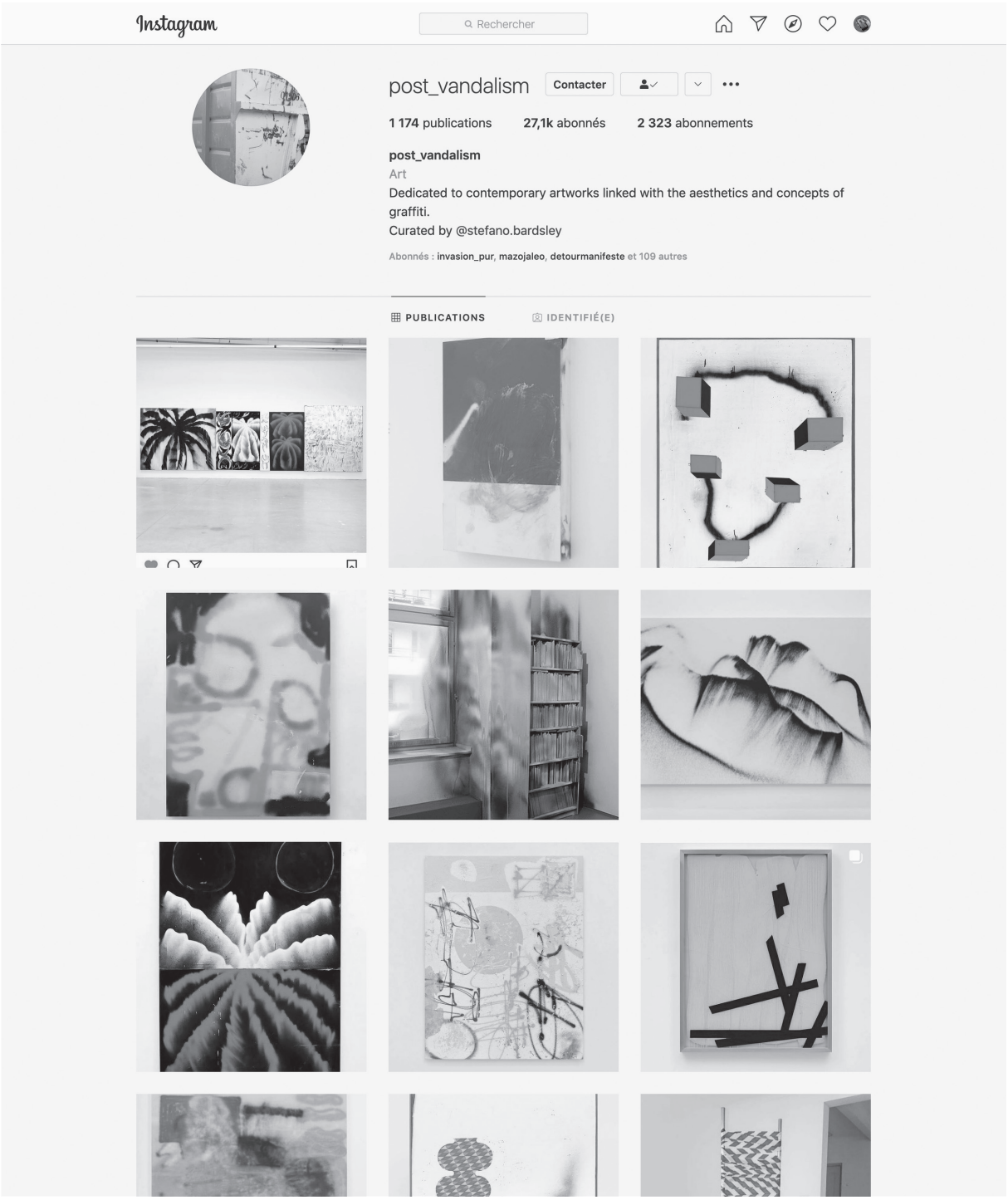




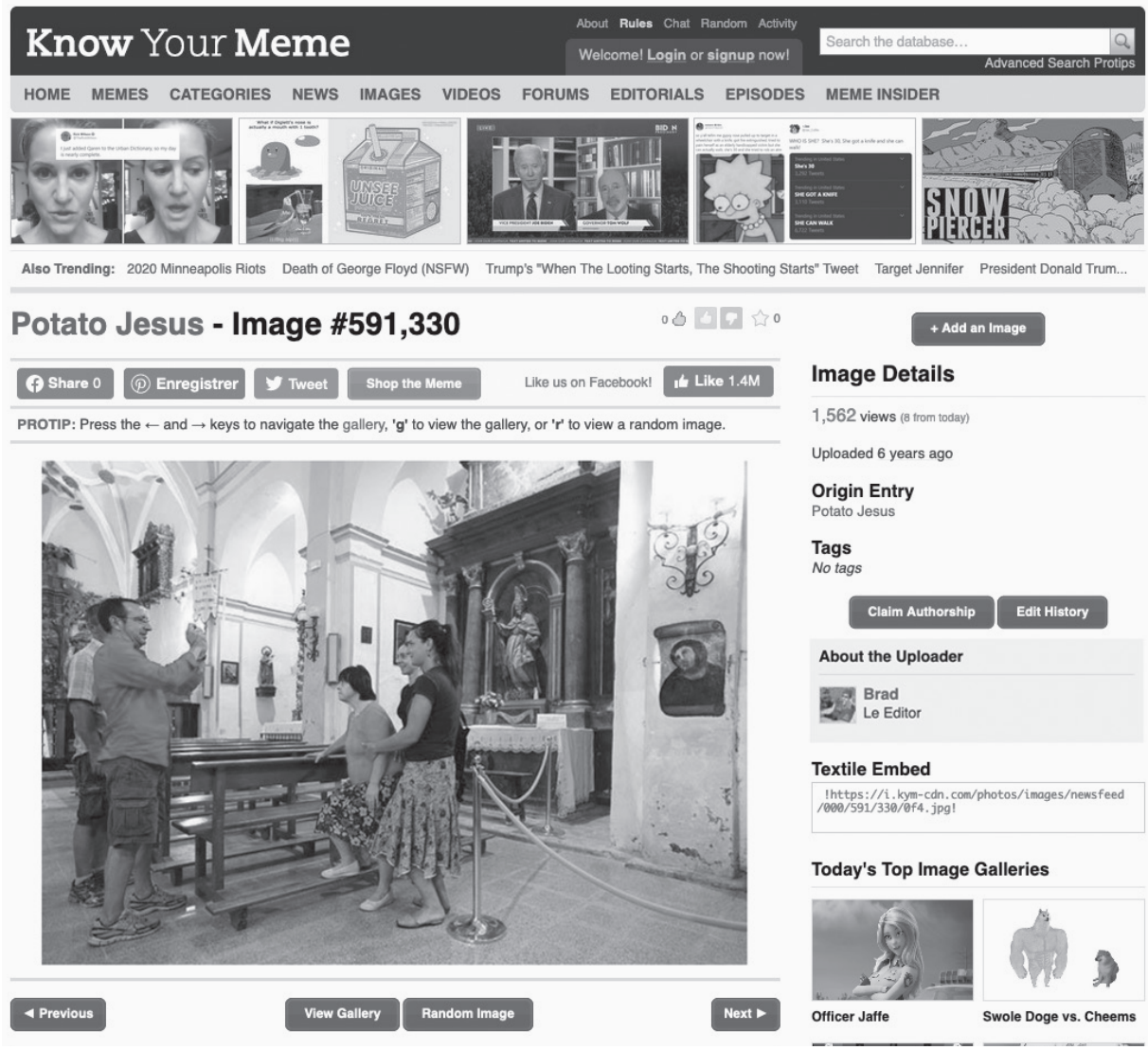




BURKE, Stephen (dir.). *@post-vandalism*. [Instragram]. Depuis 2019 [consulté le 4 juin 2020]. Disponible sur : http://www.instagram.com/post_vandalism/.
Capture d'écran.



LECALUM. « Potato Jesus ». *Know Your Meme*. [En ligne]. 2013 [consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : http://knowyourmeme.com/memes/potato-jesus.
Capture d'écran.



LECALUM. « Potato Jesus ». *Know Your Meme*. [En ligne]. 2013 [consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : http://knowyourmeme.com/memes/potato-jesus.
Capture d'écran.



GOOD, Max (réal.). *Vigilante Vigilante: The Battle for Expression*.
États-Unis : Open Ranch Productions, 2011, 87 min.
Photogrammes.



« Mr WHITE ». In : SILVER, Veli (réal.) ; ANGELES, Amos (réal.). *Style Wars 2*.
Suisse, Slovénie : VELI & AMOS, 2013, 70 min.
Disponible sur : http://www.youtube.com/watch?v=RLcUBIqQGnI [consulté le 20 août 2020].
Photogrammes.





Alex HORNER (réal.). *Blanksy*. 2015.
Vidéo Full HD, couleur, son, 16:9. 3 min 49 s.
Photogrammes.



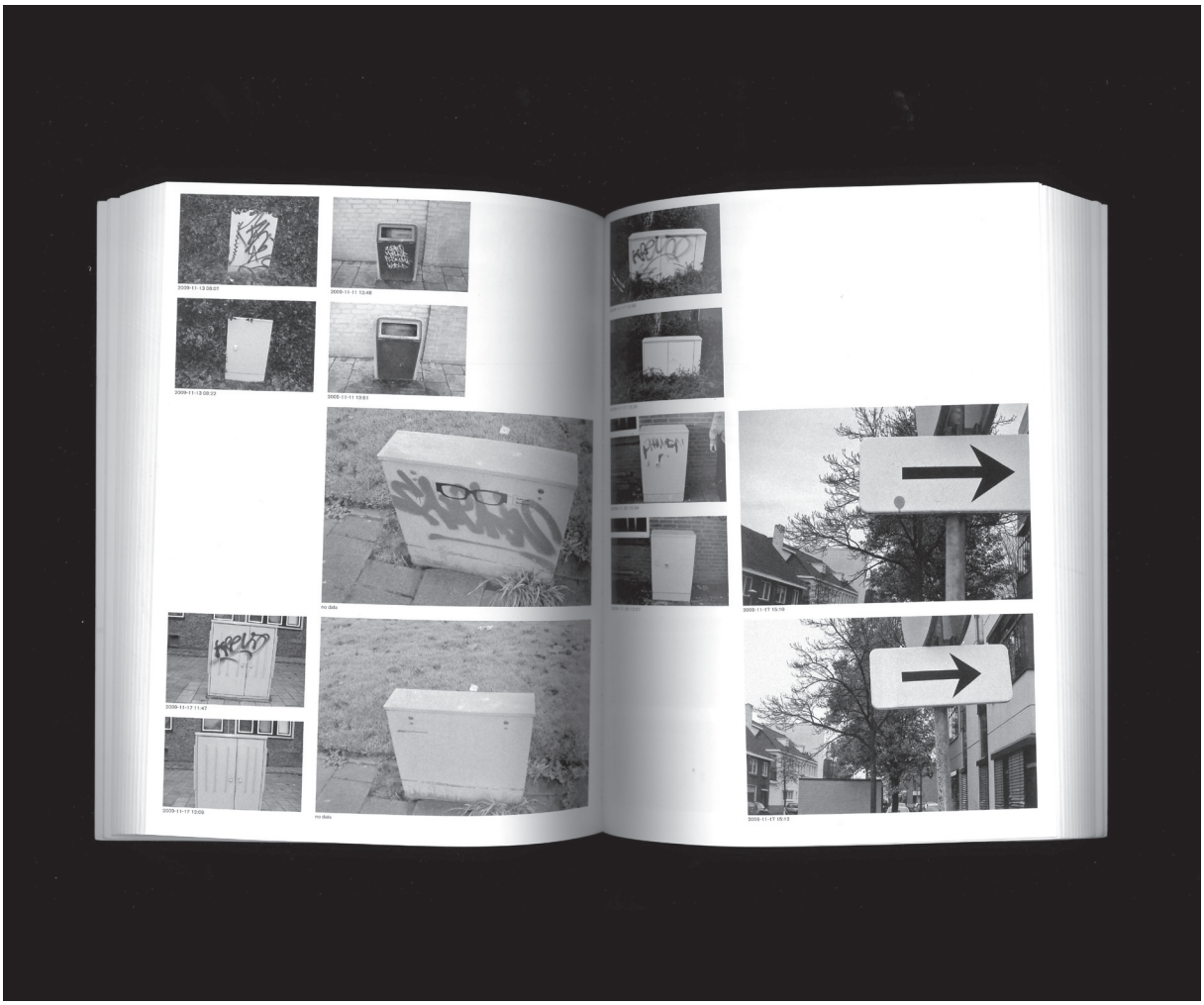
MOBSTR. *Acceptable Shade of Grey*. 2010. United Kingdom (UK).
Buff, peinture aérosol au pochoir sur mur. Dimensions variables.
Images numériques. Supports et dimensions variables.



Brad DOWNEY. *Buffer*. 2014. Besançon (FR).
Peinture aérosol, nettoyeur haute pression. Dimensions variables.
Photogramme.



MANSHANDEN, Wladimir ; WITTENBERG, Vincent. *Sorry for Damage Done*. Breda : The Eriskay Connection, 2017, 352 p.



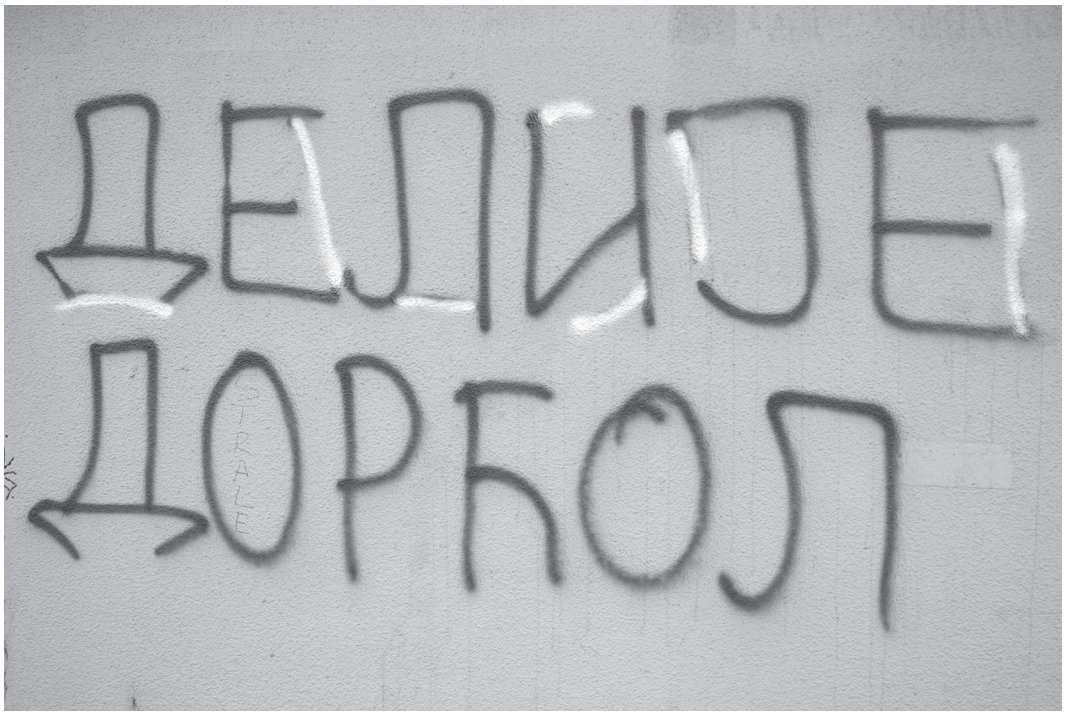


Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « TRANE recouvert par une barre réalisée par le crew CAT. 12.02.2018.* Paris (FR) ». Depuis 2004.
Image numérique. Supports et dimensions variables.

Sasha KURMAZ. *XX XXX X XXXXX !* 2010. Kiev (UA).
Graffiti, peinture aérosol. 250 × 100 cm
Images numériques. Supports et dimensions variables.







LES FRÈRES RIPOULAIN. *Veille urbaine « Des graffitis caviardés et repeints successivement par les supporters de l'Eternal Derby. Belgrade (RS). Février 2014 »*. Depuis 2004.
Images numériques. Supports et dimensions variables.

Jeroen JONGELEEN. *Elementals*. 2000–2010. Rotterdam (NL).
Peinture aérosol, mobilier urbain. Dimensions variables.
Images numériques. Supports et dimensions variables.





Paul « MOOSE » CURTIS. *Reverse Graffiti « Thank u 4 not Breeding »*. 1999. Leeds (UK).
Nettoyeur haute pression, pochoirs, saleté. 3000 × 300 cm.
Photographie argentique. Supports et dimensions variables.



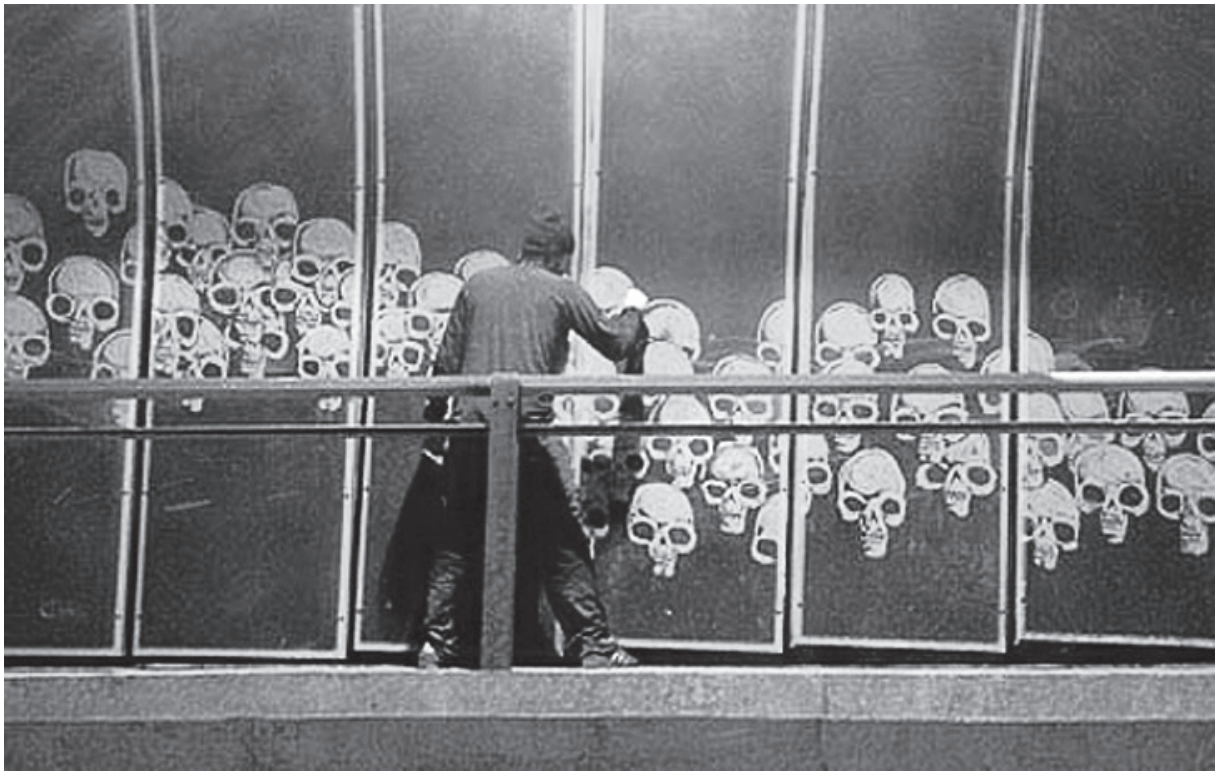
Aguirre SCHWARZ *alias* ZEVS. *Proper Graffiti*. 2006. Wuppertal (DE).
Nettoyeur haute pression, saleté. Dimensions variables.
Image numérique. Supports et dimensions variables.
(photographie : JR)

Aguirre SCHWARZ *alias* ZEVS. *Proper Graffiti « Wall Punition »*. 2006. Wuppertal (DE).
Nettoyeur haute pression, saleté. Dimensions variables.
Image numérique. Supports et dimensions variables.





Alexandre ORION. *Ossarío*. 2006. São Paulo (BR).
Chiffon, saleté. 3000 × 250 cm.
Image numérique. Supports et dimensions variables.



Paul « MOOSE » CURTIS pour Green Works. *Reverse Graffiti*. 2008. San Francisco (US).
Nettoyeur haute pression, pochoirs, saleté. 4300 × 400 cm.
Image numérique. Supports et dimensions variables.
(photographie : Valerie HINOJOSA)





OBÊTRE. *Le male propre*. 2013. Bruxelles (BE).
Texte, saleté, nettoyage. 250 × 1600 cm.
Image numérique. Supports et dimensions variables.



Anonyme. *Le bien sale*. 2013. Bruxelles (BE).
Texte, saleté, nettoyage. 250 × 1200 cm.
Image numérique. Supports et dimensions variables.



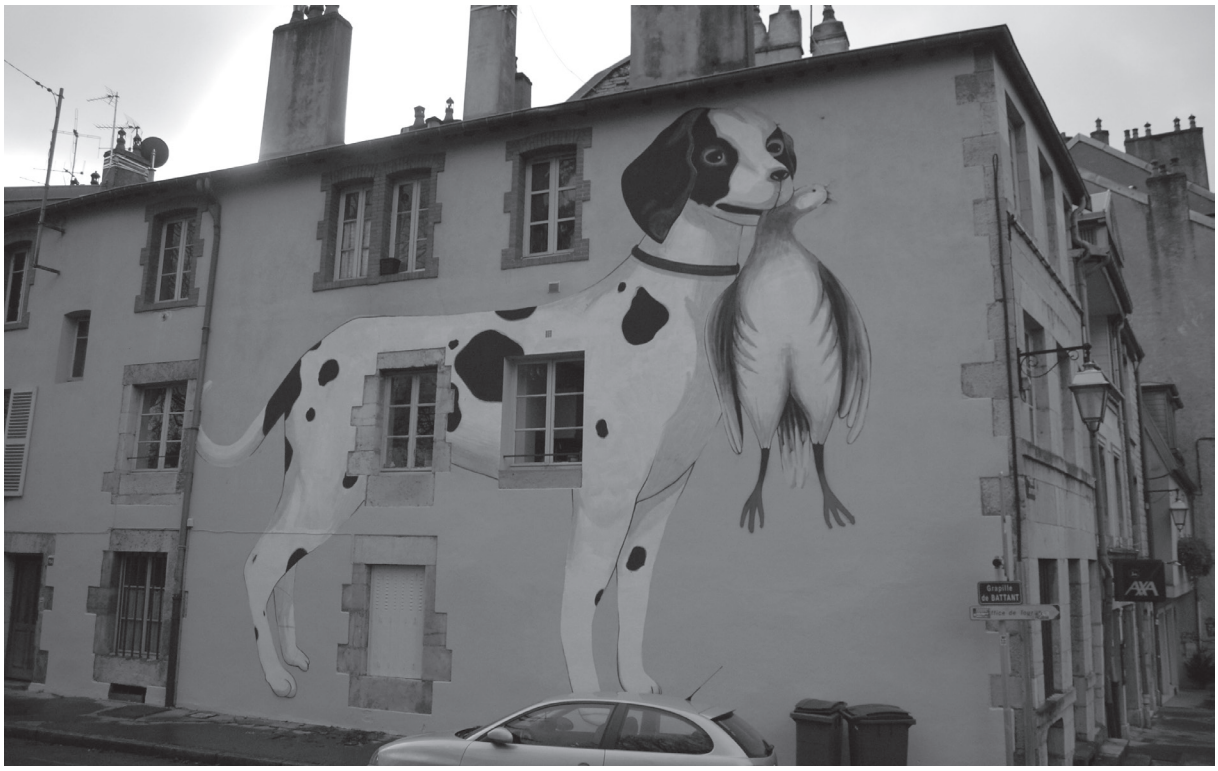
SAM. *Bairro Padre Cruz. Entre Com Respeito E Seras Respeitado*. 2008, 2016. Lisbonne (PT).
(photographie : Mathieu TREMBLIN)





Mathieu TREMBLIN. *Restauration non commissionnée*. 2016. Rua João Morais Barbosa, Lisbon (PT).
Traces de graffiti effacé, peinture aérosol. 900 × 180 cm.
Image numérique. Supports et dimensions variables.

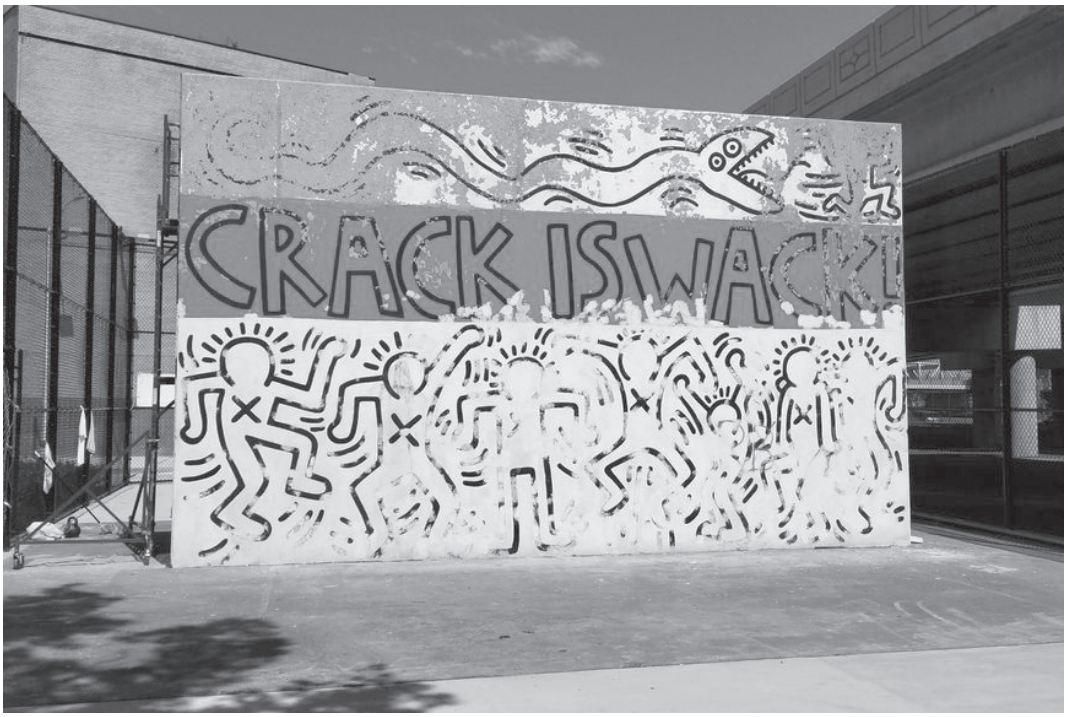
ESCIF. *La propriété*. 2011, 2017. Besançon (FR).
Peinture murale graffitée par des anonymes,
restaurée par les services techniques de la Ville. Dimensions variables.
Photographie : Elisa MURCIA ARTENGO.







Louise HUNNICUTT. Restauration de la peinture murale
de Keith HARING, *Crack is Wack*, 1986. New York (US). 2019.
Peinture murale. 600 × 400 cm.
(photographie : Widewalls)

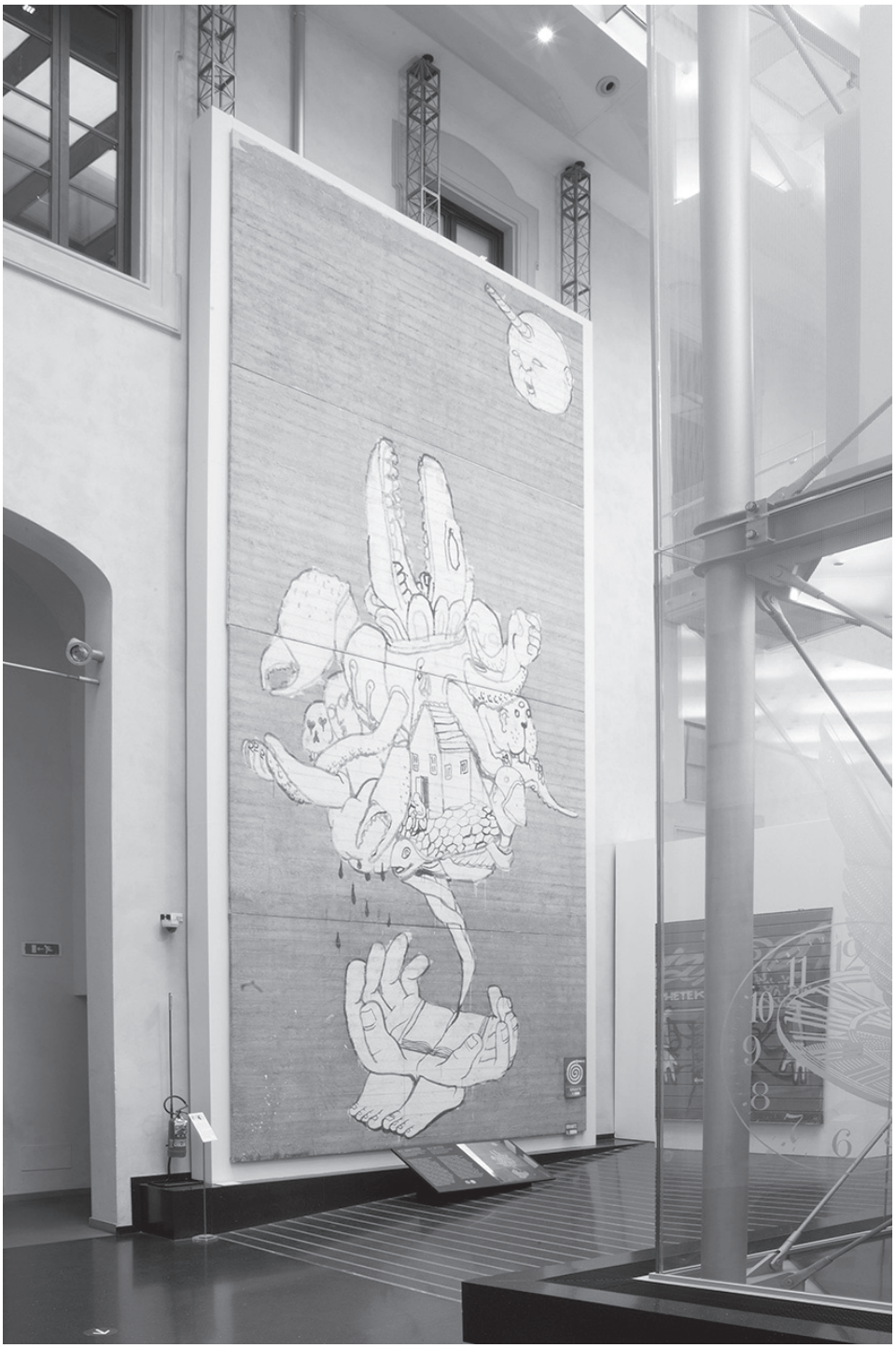




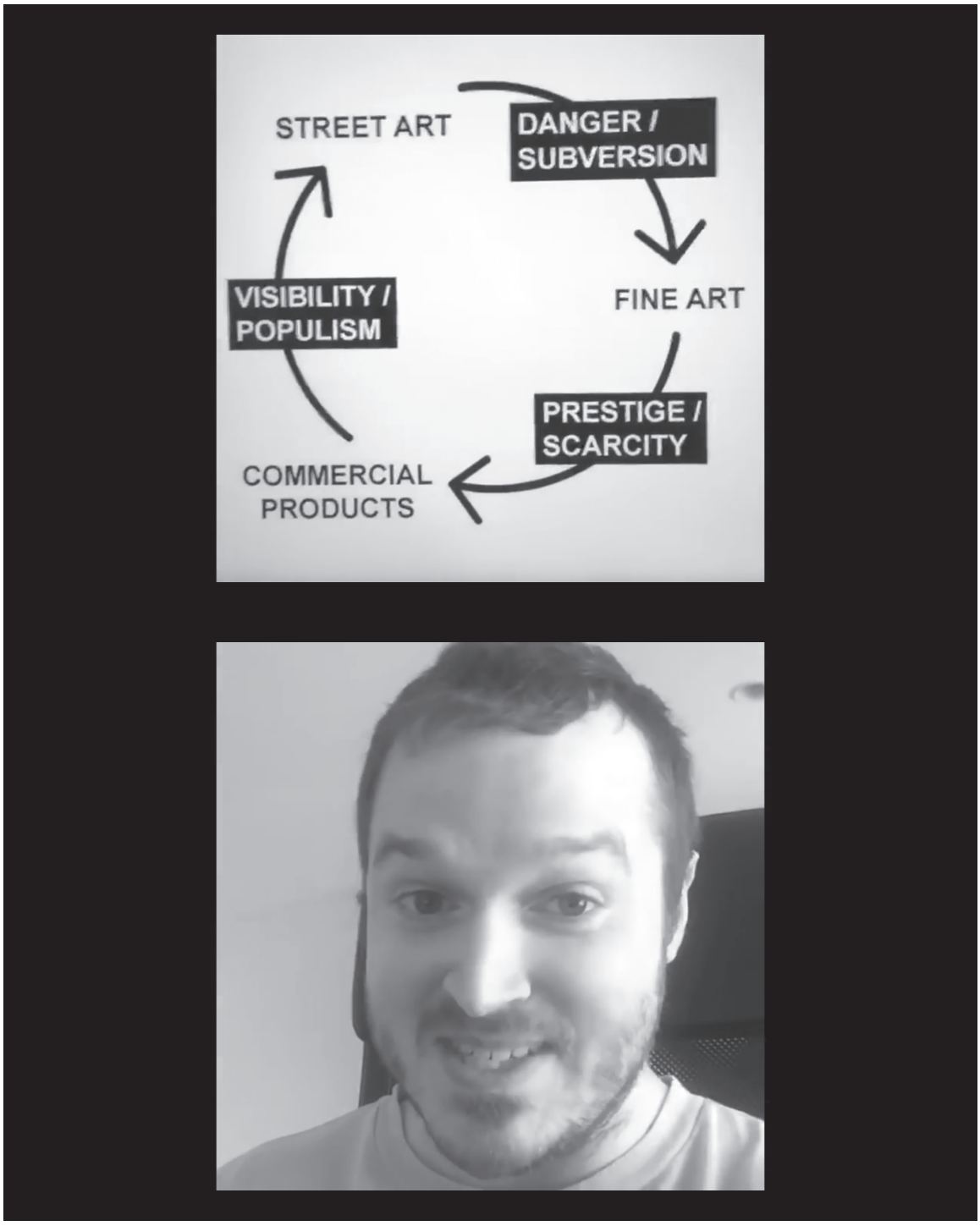
Marc HONNINGER. « Repassage en noir de la peinture de BLU ».17 décembre 2014. Berlin (DE).
Image numérique. Supports et dimensions variables.
Disponible sur : http://twitter.com/MarcHonninger/status/543183194573787137 [consulté le 18 mai 2020].



« Street Art, Banksy & Co. L'arte allo stato urbano ». 18.03–26.06.2016. Genus Bononiae, Bologne (IT).
Commissariat : Luca CIANCABILLA ; Christian OMODEO.
Vue d'exposition. (photographie : Le Grand Jeu)



Brad TROEMEL. *The KAWS report*. 2019.
Vidéo, couleur, son, 16:9. 16 min 25 s.
Photogrammes.
Disponible sur : https://www.patreon.com/posts/kaws-report-27956624 [consulté le 27 juin 2019].



« Street Art, Banksy & Co. L'arte allo stato urbano ». 18.03–26.06.2016. Genus Bononiae, Bologne (IT).
Commissariat : Luca CIANCABILLA ; Christian OMODEO.
Vue d'exposition. (photographie : Le Grand Jeu)



« Street Art, Banksy & Co. L'arte allo stato urbano ». 18.03–26.06.2016. Genus Bononiae, Bologne (IT).
Commissariat : Luca CIANCABILLA ; Christian OMODEO.
Vue d'exposition. (photographie : Le Grand Jeu)



« Street Art, Banksy & Co. L'arte allo stato urbano ». 18.03–26.06.2016. Genus Bononiae, Bologne (IT).
Commissariat : Luca CIANCABILLA ; Christian OMODEO.
Vue d'exposition. (photographie : Le Grand Jeu)



« Street Art, Banksy & Co. L'arte allo stato urbano ». 18.03–26.06.2016. Genus Bononiae, Bologne (IT).
Commissariat : Luca CIANCABILLA ; Christian OMODEO.
Vue d'exposition. (photographie : Le Grand Jeu)



« Street Art, Banksy & Co. L'arte allo stato urbano ». 18.03–26.06.2016. Genus Bononiae, Bologne (IT).
Commissariat : Luca CIANCABILLA ; Christian OMODEO.
Vue d'exposition. (photographie : Le Grand Jeu)



« Street Art, Banksy & Co. L'arte allo stato urbano ». 18.03–26.06.2016. Genus Bononiae, Bologne (IT).
Commissariat : Luca CIANCABILLA ; Christian OMODEO.
Vue d'exposition. (photographie : Le Grand Jeu)



« Street Art, Banksy & Co. L'arte allo stato urbano ». 18.03–26.06.2016. Genus Bononiae, Bologne (IT).
Commissariat : Luca CIANCABILLA ; Christian OMODEO.
Vue d'exposition. (photographie : Le Grand Jeu)



« Street Art, Banksy & Co. L'arte allo stato urbano ». 18.03–26.06.2016. Genus Bononiae, Bologne (IT).
Commissariat : Luca CIANCABILLA ; Christian OMODEO.
Vue d'exposition. (photographie : Le Grand Jeu)





Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « MICE, Basketball, 1995. 22.12.2015. Strasbourg (FR) »*.
Depuis 2004.
Image numérique. Supports et dimensions variables.



Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « JAEK EL DIABLO, Hip-Hop God, 2015. 16.01.2016. Petite Rue de la Course, Strasbourg (FR) »*. Depuis 2004.
Image numérique. Supports et dimensions variables.



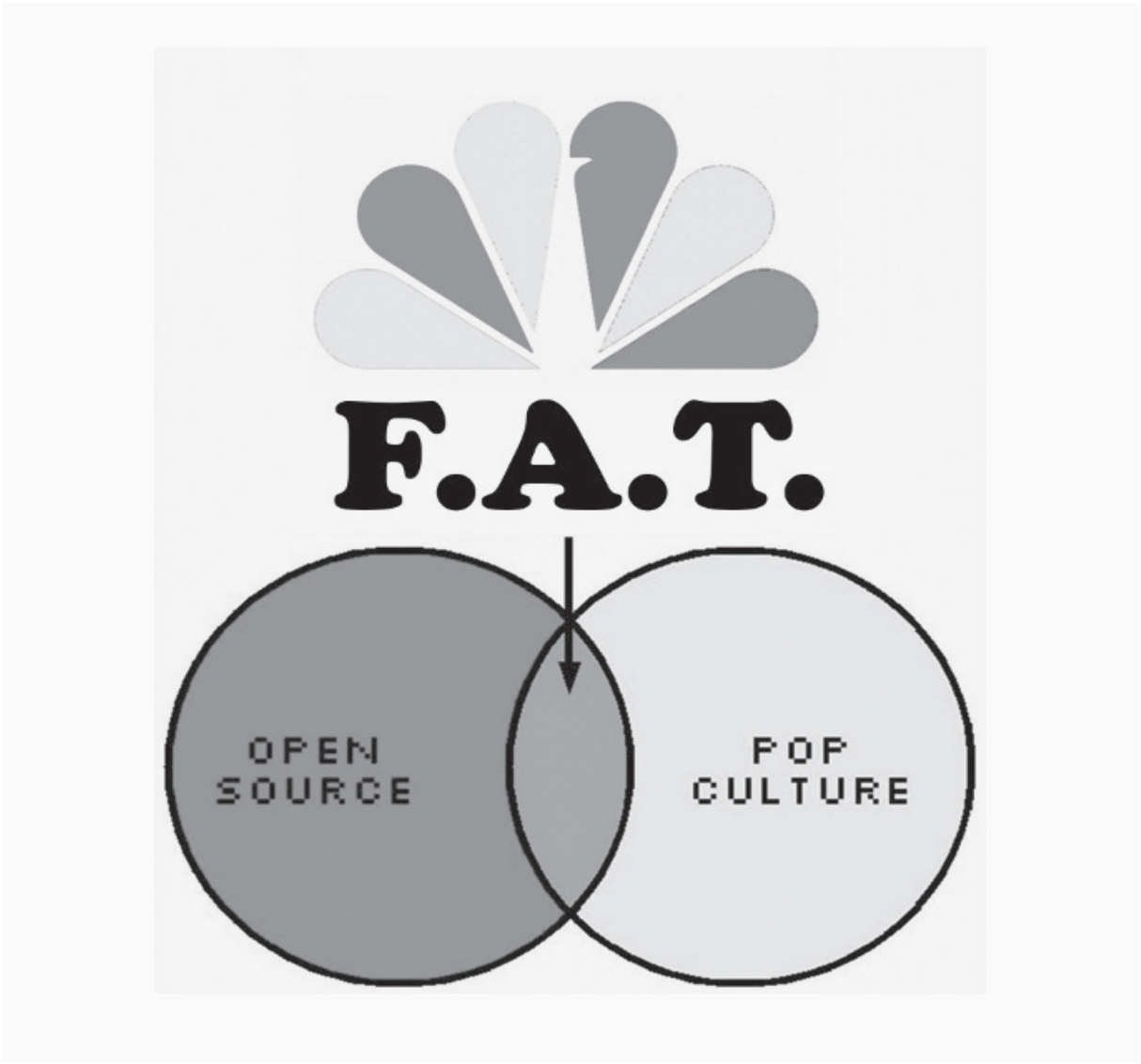


Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « Street Marketing pour la sortie du film The A-Team (Joe CARNAHAN, 2010). 09.2010. Berges de la Spree, Berlin* ». Depuis 2004.
Photographies argentiques. Supports et dimensions variables.

Benjamin GAULON *alias* RECYCLISM pour le GRAFFITI RESEARCH LAB FRANCE.
Printball « TEMPT1 Eyewriter ». 2011. BLK River Festival, Vienne (AU).
Vidéo HD, couleur, musique, 16:9, 1 min 51 s.
Photogrammes.



FREE ART AND TECHNOLOGY. *FAT Diagram*. 2007.
Diagramme.



GRAFFITI RESEARCH LAB. *LED Throwies*. 2006. New York (US).
Images numériques. Supports et dimensions variables.
(photographie : @URBAN_DATA [Flickr])



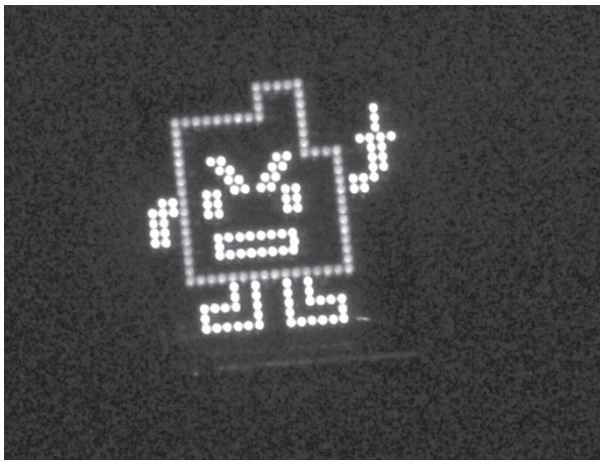


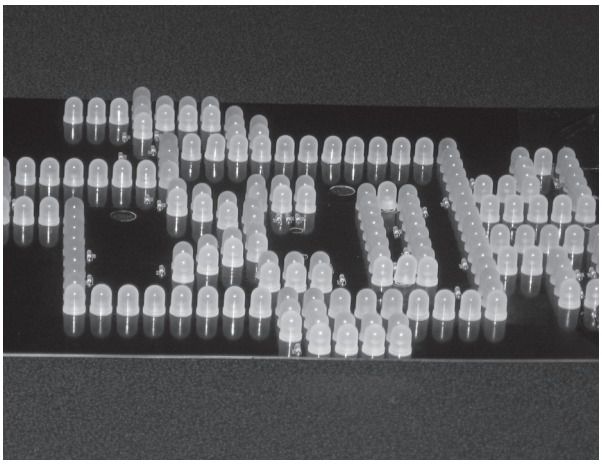
GRAFFITI RESEARCH LAB, DASK. *L.A.S.E.R. Tag « Open City »*. 2007. New York (US).
Image numérique. Supports et dimensions variables.
(photographie : @URBAN_DATA [Flickr])



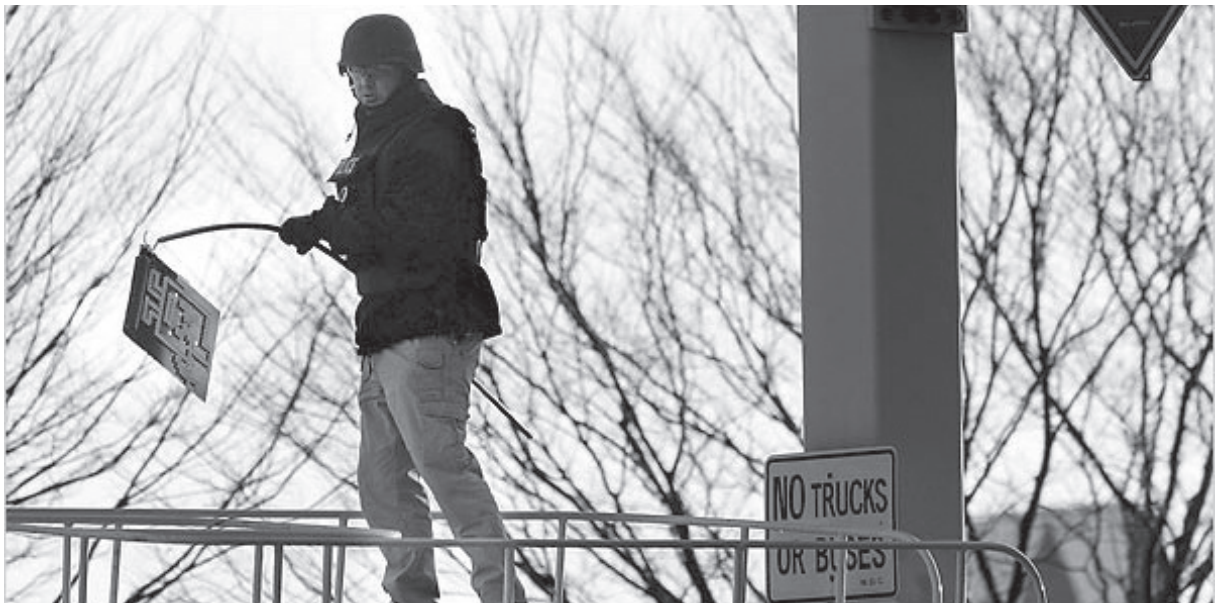
Peter BERDOVSKY. *Street marketing* pour le long métrage d'animation *Aqua Teen Hunger Force Colon*. 2007.
Boston (US).
Motif, circuit imprimé, LED, batterie. Dimensions et durée variables.
(photographie : @VANDERLIN [Flickr])







HORNAK, Lisa (Reuters). « A magnetic light being removed from a signpost over Memorial Drive in Cambridge, Mass. The lights were part of a TV marketing campaign. ». 2007. Boston (US).
Image numérique.
(source : http://www.nytimes.com/2007/02/01/us/01boston.html [consulté le 15 juin 2020])



GRAFFITI RESEARCH LAB. *L.A.S.E.R. Tag « Free BERDOVSKY »*. 2007. New York (US).
Images numériques. Supports et dimensions variables.
(photographie : @URBAN_DATA [Flickr])



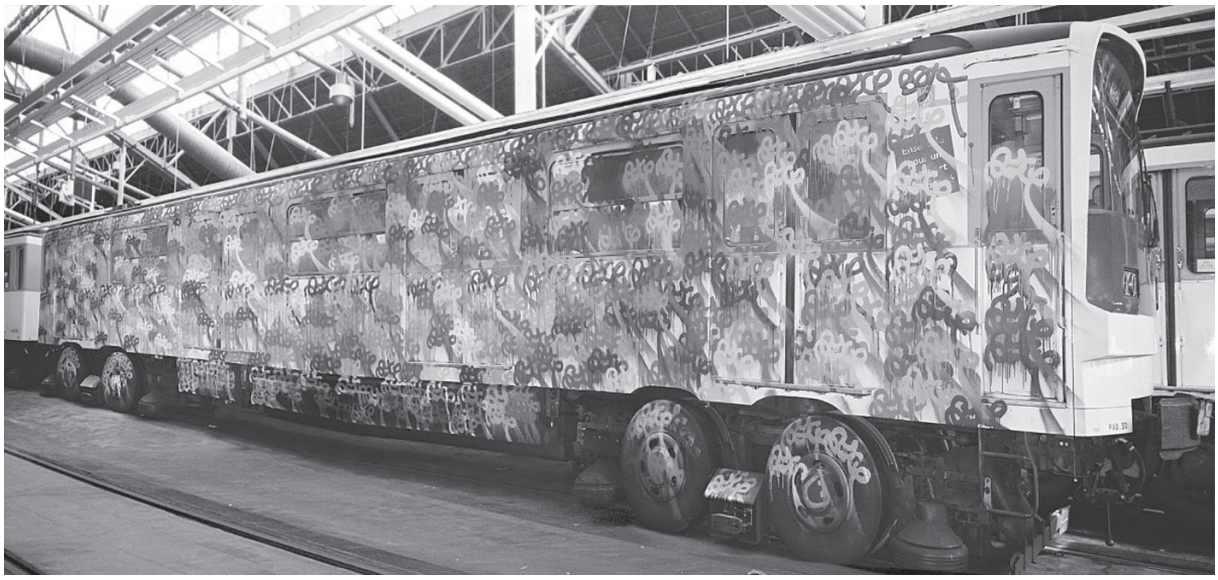
ArtProm & Viktor ROSINSKÝ. Affiches de la campagne « Tohle Je Excelent » pour la bière Gambrinus Excelent. 2013. République Tchèque (CZ).
Disponible sur : http://www.flickr.com/photos/tydenikmsm/8959696230 [consulté le 9 juin 2020].



S.R.A.T. *Exkrement*. 2013. Prague (CZ).
Vidéo HD, couleur, musique, 16:9, 1 min 39 s.
Photogrammes.
Disponible sur : http://www.phatbeatz.cz/srat-exkrement [consulté le 9 juin 2020].



AZYLE. s. t. s. d.
Tags à la peinture aérosol sur rame de métro et sur Concorde.







Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « Des graffitis new-yorkais sont utilisés comme papier peint au McDonald's. Aéroport de Saint-Pétersbourg (RU). 24.02.2018 »*. Depuis 2004.
Image numérique. Supports et dimensions variables.

Oliver MARCHAL (réal.). *36 Quai des Orfèvres*. France : EuropaCorp, 2004.
Film, couleur, son, 16:9. 110 min.
Photogrammes des graffs de ORPHÉE et WXYZ.





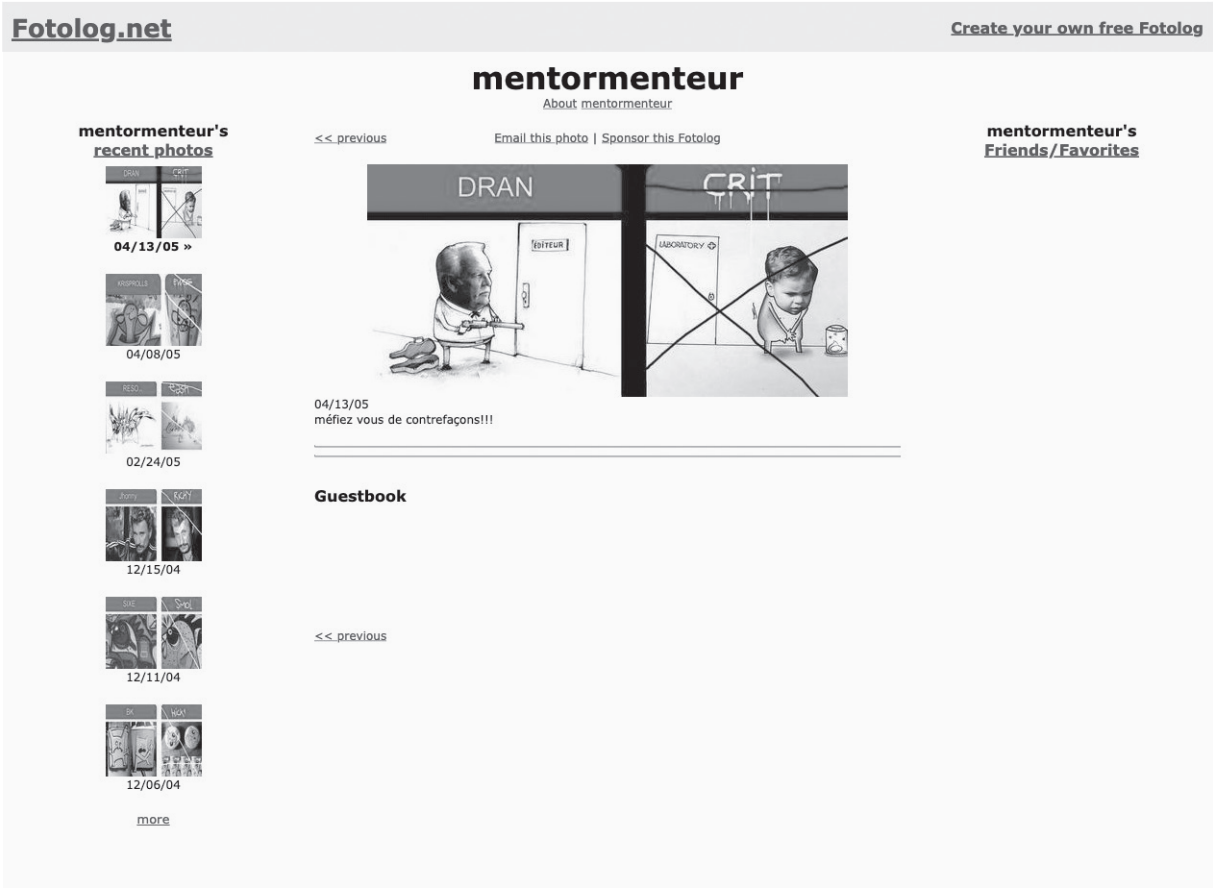
GOSSIP GRAFFITI. Blog *Gossip Graffiti. Mémoires d'un graffeur de métros parisiens* [Archive]. 27 juin 2011 [consulté le 2 juin 2020]. Disponible sur : https://web.archive.org/web/20121022194250/http://memoire-dungraffeur.over-blog.com/article-droits-d-auteur-77957166.html.
Capture d'écran.



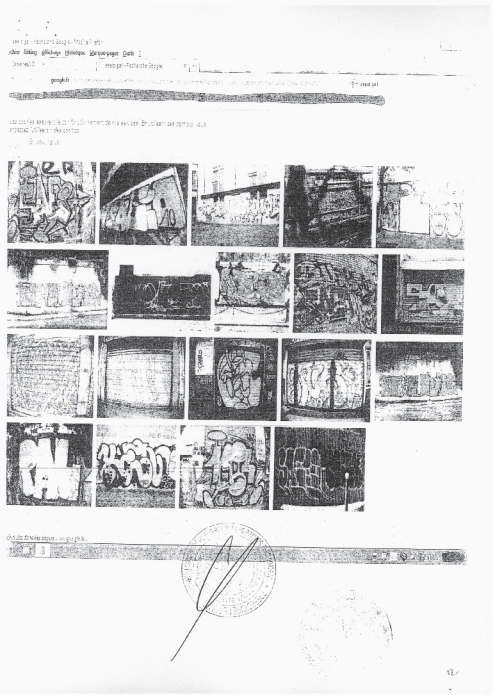
OS CURURU. Profil *Fotolog.net/os_cururu*. [Archive]. 31 octobre 2014 [consulté le 2 juin 2020]. Disponible sur : http://web.archive.org/web/20141031205906/http://fotolog.net/os_cururu/. Capture d'écran.

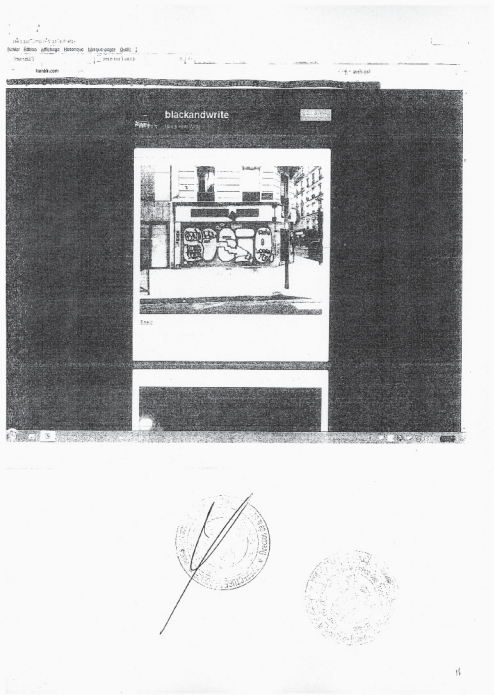


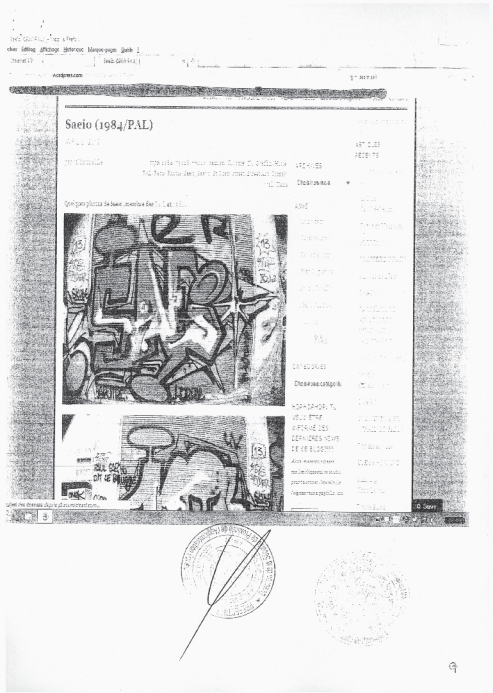
MENTOR MENTEUR. Profil *Fotolog.net/mentormenteur*. [Archive]. 21 avril 2005 [consulté le 2 juin 2020]. Disponible sur : http://web.archive.org/web/20050421050605/http://fotolog.net/mentormenteur/.
Capture d'écran.

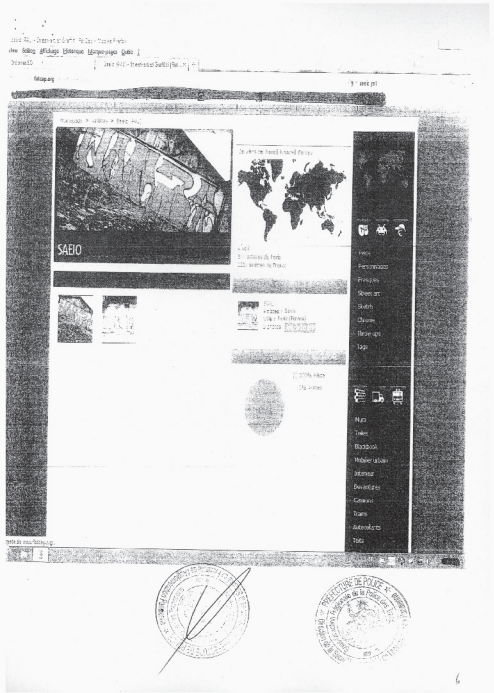


SAEIO. *Do ut des*. Paris : SAEIO, 2015, 111 p.

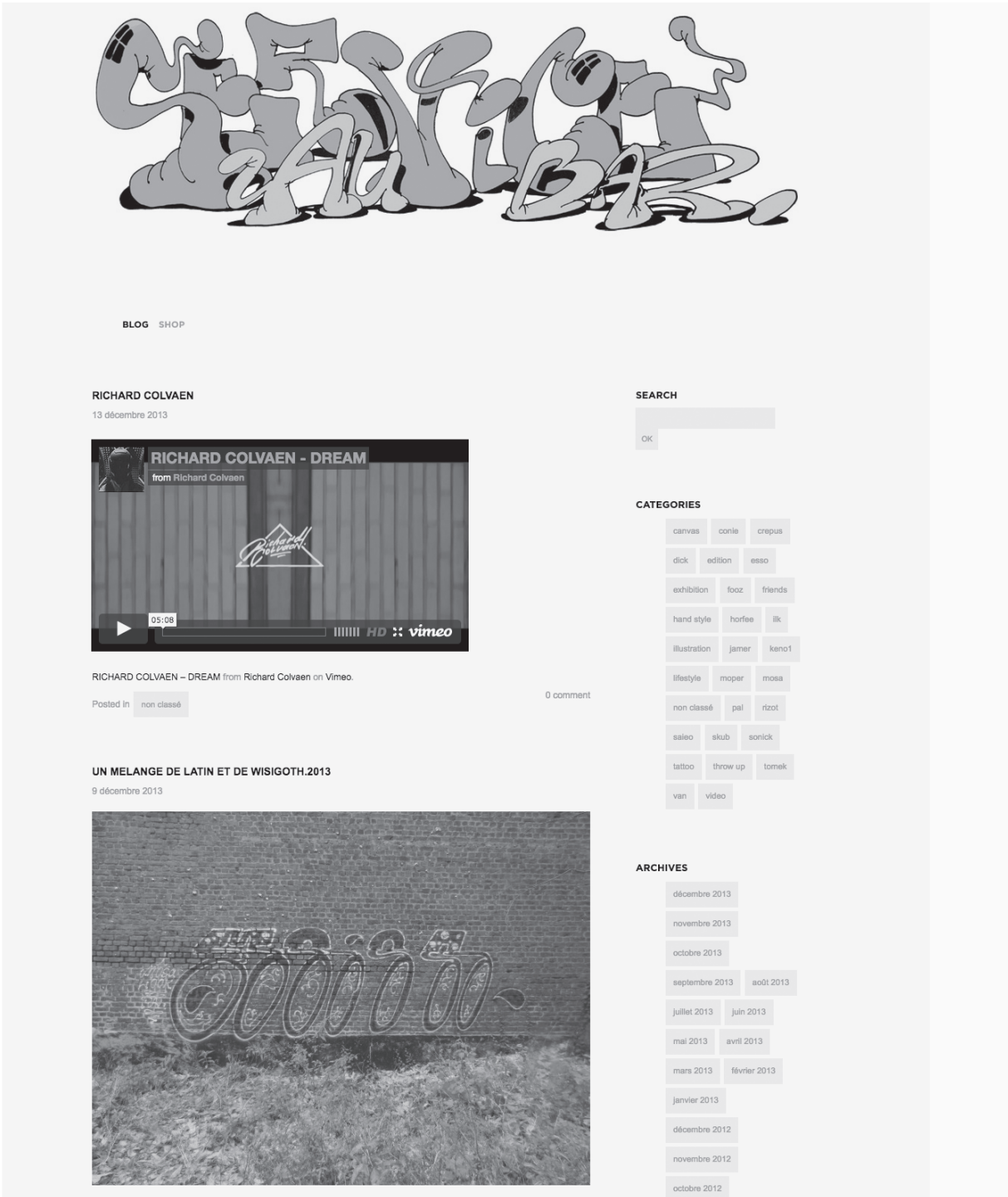




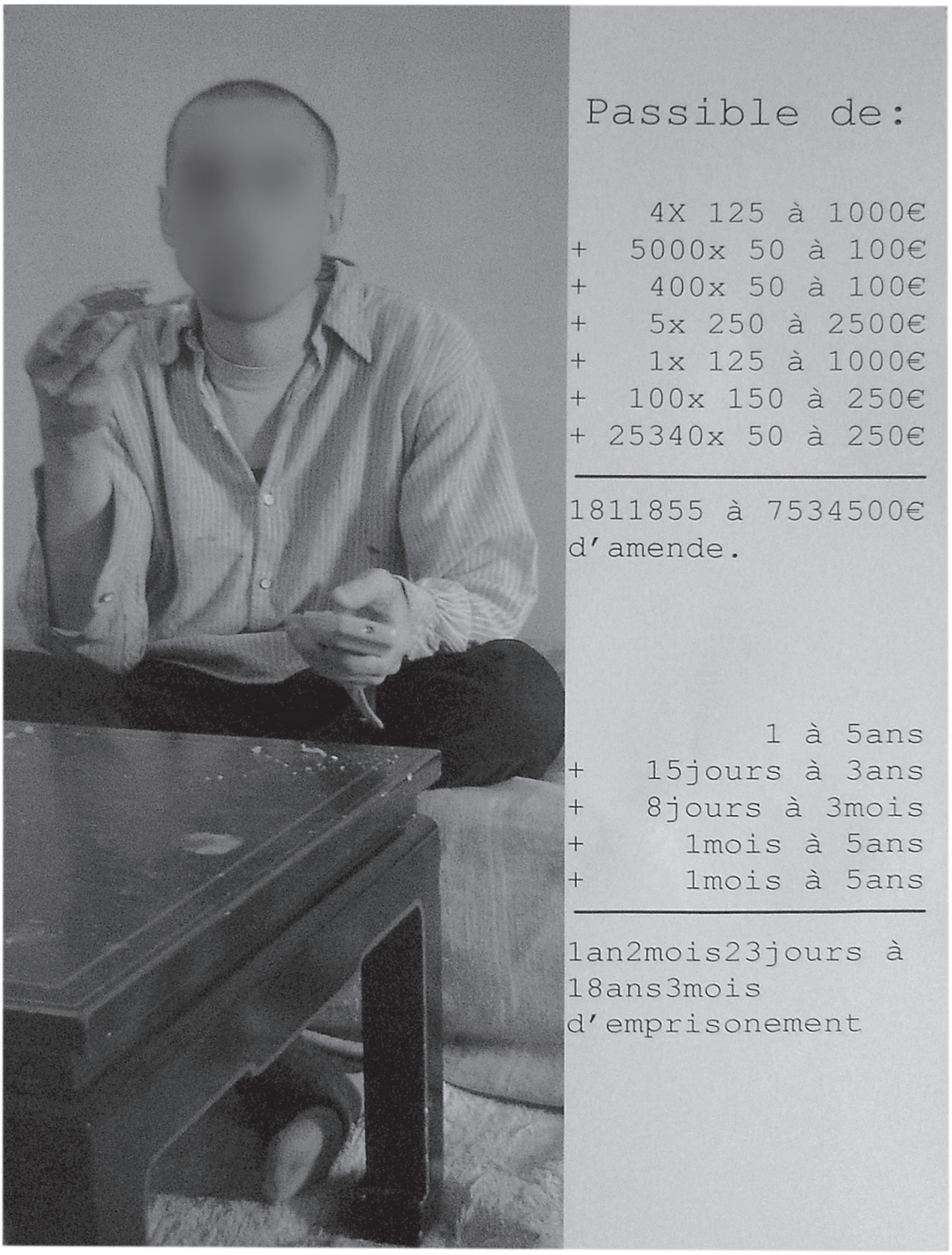




PAL crew. *Service au bar*. [Archive]. 15 décembre 2013 [consulté le 01 septembre 2018]. Disponible sur : http://web.archive.org/web/20131215091813/http://www.serviceaubar.com/blog/.
Capture d'écran.



OBÊTRE. *Sentence*. s.d.
Consultation d'un avocat, liste des amendes et peines encourues en fonction de délits déclarés, photographie, tirage photographique. 20 × 30 cm.





Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « O'clock ne paiera pas les pots cassés. Paris (FR). 07.2008 »*. Depuis 2004. Photographie argentique. Supports et dimensions variables.

BANKSY. *Pest Control Office*. [En ligne]. 2008 [consulté le 20 mai 2020].
Disponible sur : https://pestcontroloffice.com/.
Capture d'écran.

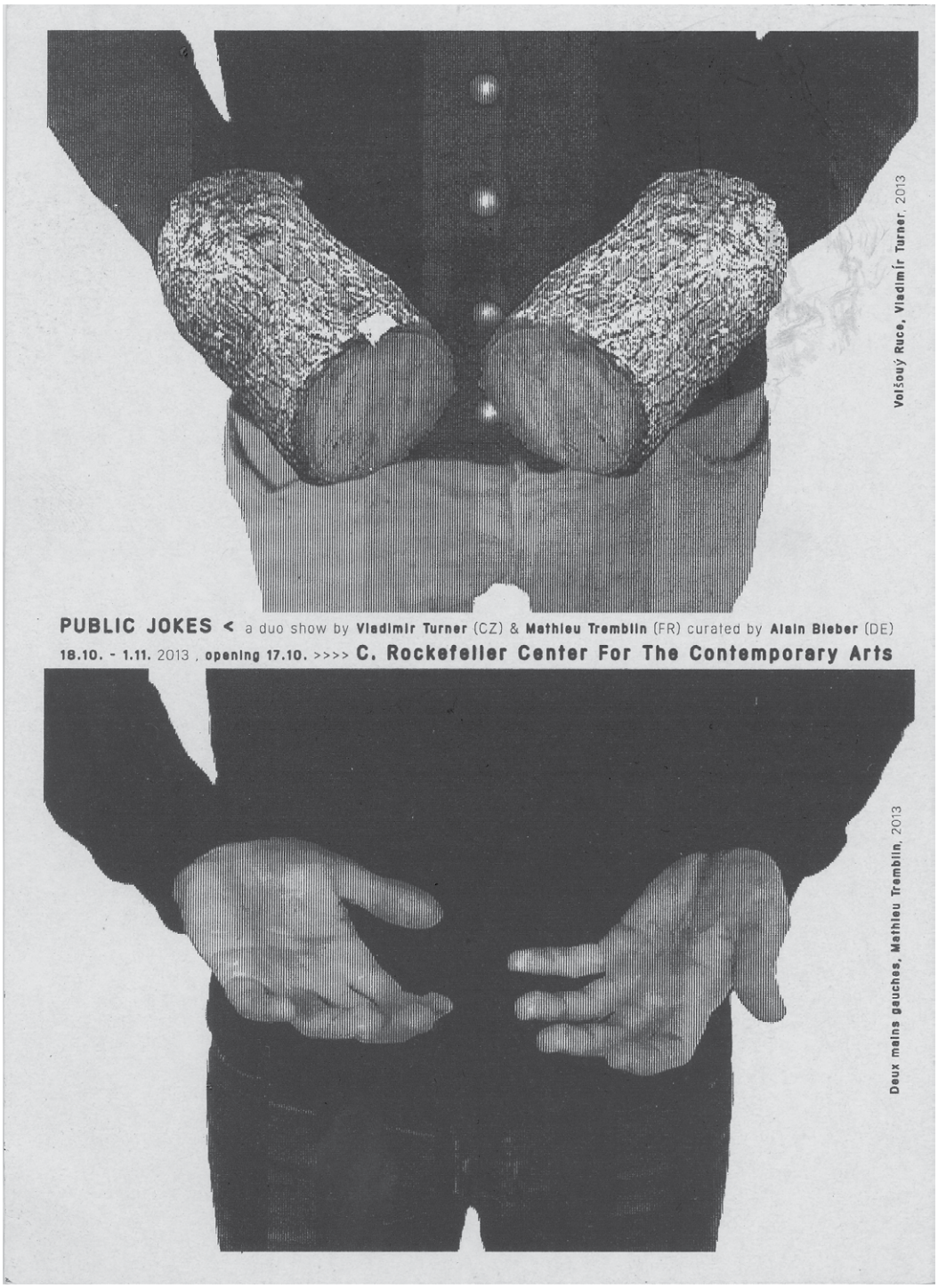


V

ICO 390 **Récit d’expérience V**
« Public Jokes » :
de la documentation diffusée à la conversation exposée
[exposition-dossier]

ICO 402 **V. 1. Performativité de la documentation dans les espaces publics**

ICO 486 **V. 2. La conservation par la collection à activer**

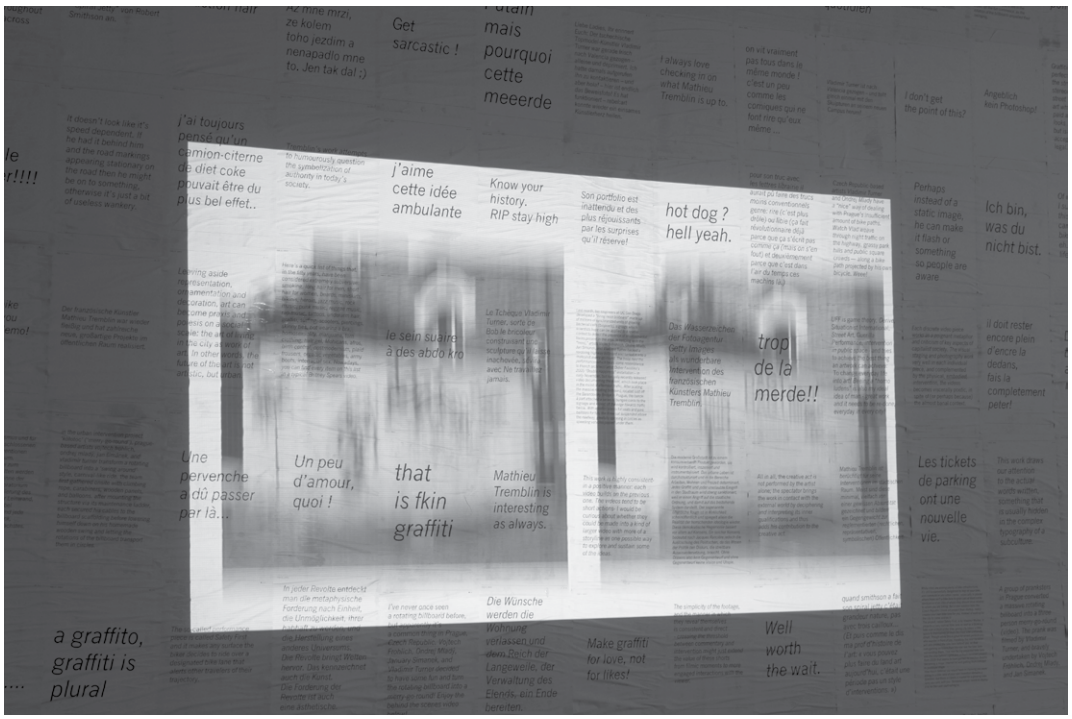


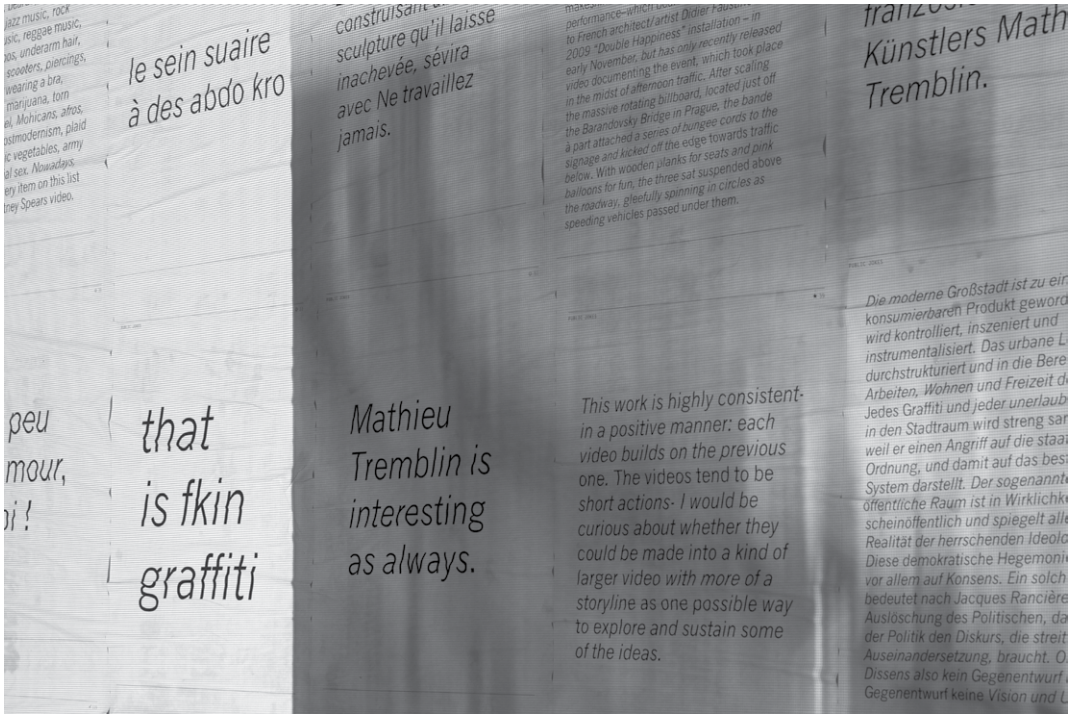
Mathieu TREMBLIN ; Vladimír TURNER. Carton d'invitation de l'exposition .18.10–01.11.2013. C. Rockefeller Center for the Contemporary Arts, Dresde (DE). Curation : Alain BIEBER. Collage numérique, sérigraphie sur Chromocarton 350 g/m^2. 14,8 × 21 cm.





Mathieu TREMBLIN ; Vladimír TURNER. « Public Jokes ».18.10–01.11.2013.
C. Rockefeller Center for the Contemporary Arts, Dresde (DE). Curation : Alain BIEBER.
Vues d'exposition.





Mathieu TREMBLIN ; Vladimír TURNER. « Public Jokes ».18.10–01.11.2013.
C. Rockefeller Center for the Contemporary Arts, Dresde (DE). Curation : Alain BIEBER.
Vues d'exposition.





Mathieu TREMBLIN ; Vladimír TURNER. The Dresden Works « Break Free ». 2013. Dresde (DE).
Abribus, autocollant anticollision en forme d'oiseau, autcollant découpé numériquement.
70 × 100 cm. (production : Wildsmile Studios)





Mathieu TREMBLIN ; Vladimír TURNER. *The Dresden Works* « *Erbe* ». 2013.
Berges de l'Elbe, Dresden (DE).
Chemin de pavés, burin, marteau, gravure. 40 × 50 cm. Production : Wildsmile Studios.



Mathieu TREMBLIN ; Vladimír TURNER. *The Dresden Works* « *Erbe* ». 2013.
Frottage transformé en pochoir. 50 × 70 cm. Production : Wildsmile Studios.





Mathieu TREMBLIN ; Vladimír TURNER. *The Dresden Works* « *Erbe* ». 2013.
Innere Neustadt, Dresden (DE).
Compteur électrique, décoration, pochoir, peinture aérosol. 40 × 50 cm.
Production : Wildsmile Studios.





Mathieu TREMBLIN ; Vladimír TURNER. *The Dresden Works* « *Das Graue Wunder* ». 2013.
Altstadt, Dresde (DE).
Panneau d'information sur l'UNESCO, cabine photo, fausse affiche de l'UNESCO. 65 × 105 cm.
Production : Wildsmile Studios.



Mathieu TREMBLIN ; Vladimír TURNER. *The Dresden Works* « *Das Graue Wunder* ». 2013.
Altstadt, Dresde (DE).
Panneau d'information sur l'UNESCO, cabine photo, fausse affiche de l'UNESCO, planche photographique.
10 × 15 cm. Production : Wildsmile Studios.





Mathieu TREMBLIN ; Vladimír TURNER. *The Dresden Works* « *Das Graue Wunder* ». 2013.
Vallée de l'Elbe, Dresde (DE).
Ancien site du patrimoine mondial de l'UNESCO, pont d'autoroute, fausse bannière de l'UNESCO.
500 × 100 cm. Production : Wildsmile Studios.



Alain BIEBER ; collectif. *Art Therapy Group*. 18 octobre 2013.
C. Rockefeller Center for the Contemporary Arts, Dresde (DE).
Performance, mobilier, cercle de parole.Édition à emporter, impression laser sur papier recyclé, reliure.

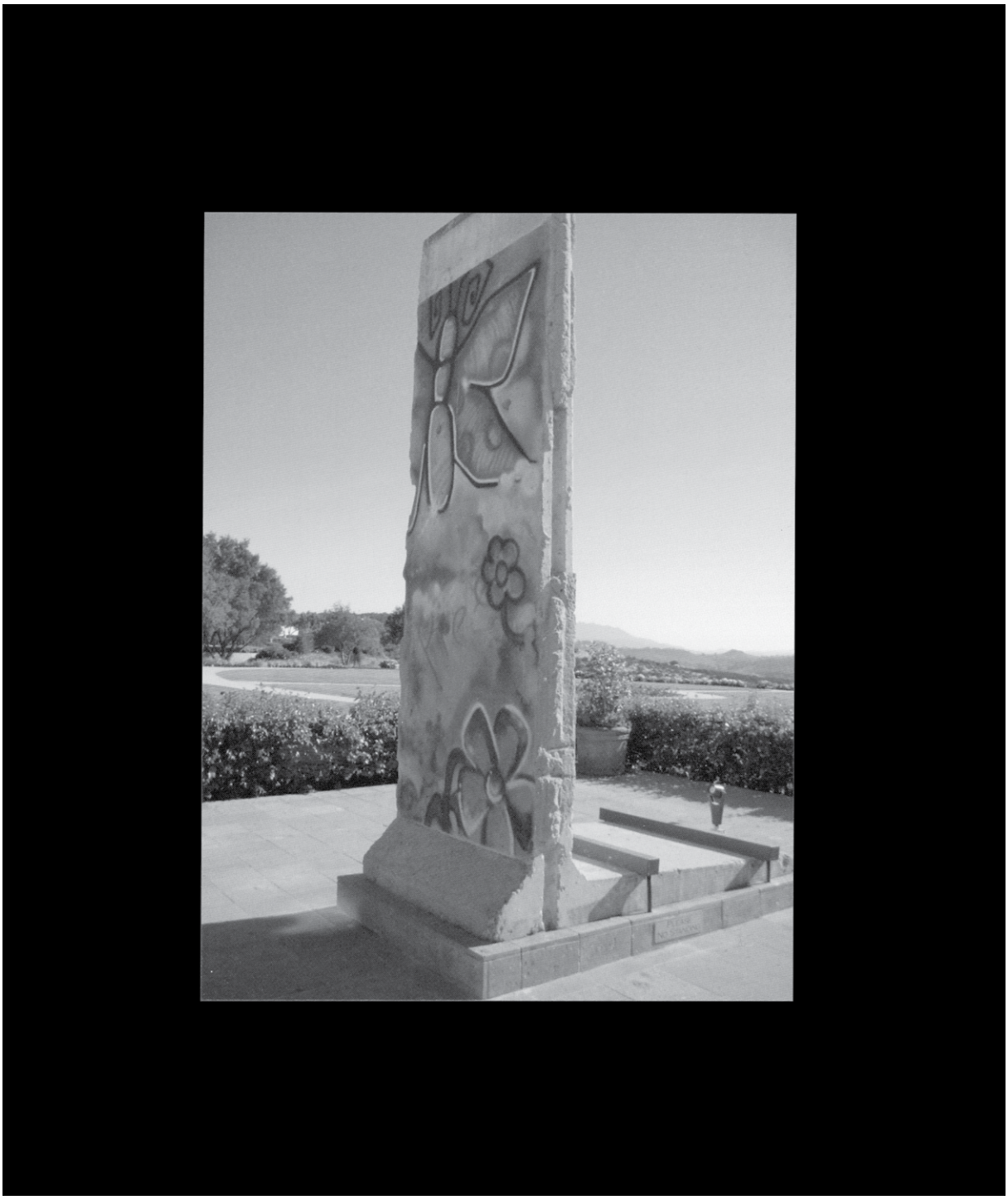


BIEBER, Alain (dir.) ; collectif. *Art Therapy Groupe*. Dresde : C. Rockefeller Centre for the Contemporary Arts, 2013, 44 p. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/re-art-therapy-group/ [consulté le 10 juin 2020].

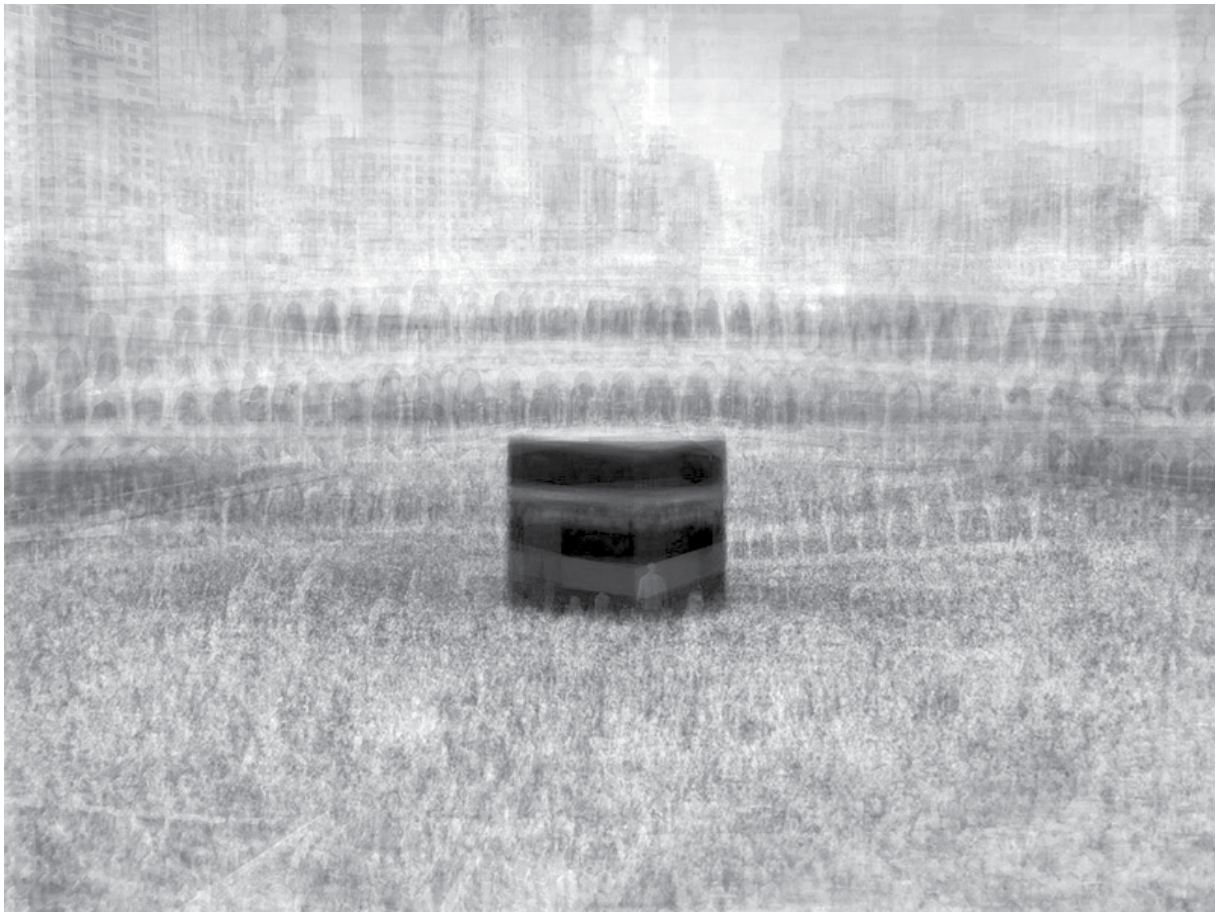
VINCENT + FERIA. *casaTparis « Venez sur notre terrain »*. 1 juin 1998. Cité Champagne, Paris (FR).
Installation évolutive, matériaux variables. Dimensions variables.



B. RADISAVLJEVIC. « Fragment of Berlin Wall at Ronald Reagan Presenditial Library Simi Valley, CA ». 2011.
Carte postale. 14,8 × 10,5 cm.



Corinne VIONNET. *Photo Opportunities « Makka ».* 2008.
Série de collages numériques. Supports et dimensions variables.



Schikkus Verlag & Grosshandel Gmbh. « Der Berliner Mauer ». s.d.
Carte postale du Mur de Berlin avec un morceau de mur encapsulé. 14,8 × 10,5 cm.



ICO **405**

H.J. BURMEISTER ; Kunst un Bild. « Berlin – Die Mauer an der Charlottenstraße ». s.d.
Carte postale du Mur de Berlin avec un morceau de mur encapsulé. 14,8 × 10,5 cm.



ICO **406**

BUREN, Daniel. *Photos-souvenirs 1965–1988*. Villeurbanne : Art Édition, 1988, 324 p.



ICO **407**

Robert SMITHSON. *Non-site (Palisades-Edgewater, N.J.)*. 1968. Whitney Museum of American Art, New York (US).
Émail sur aluminium avec pierres et encre sur papier dessin. Dimensions variables.



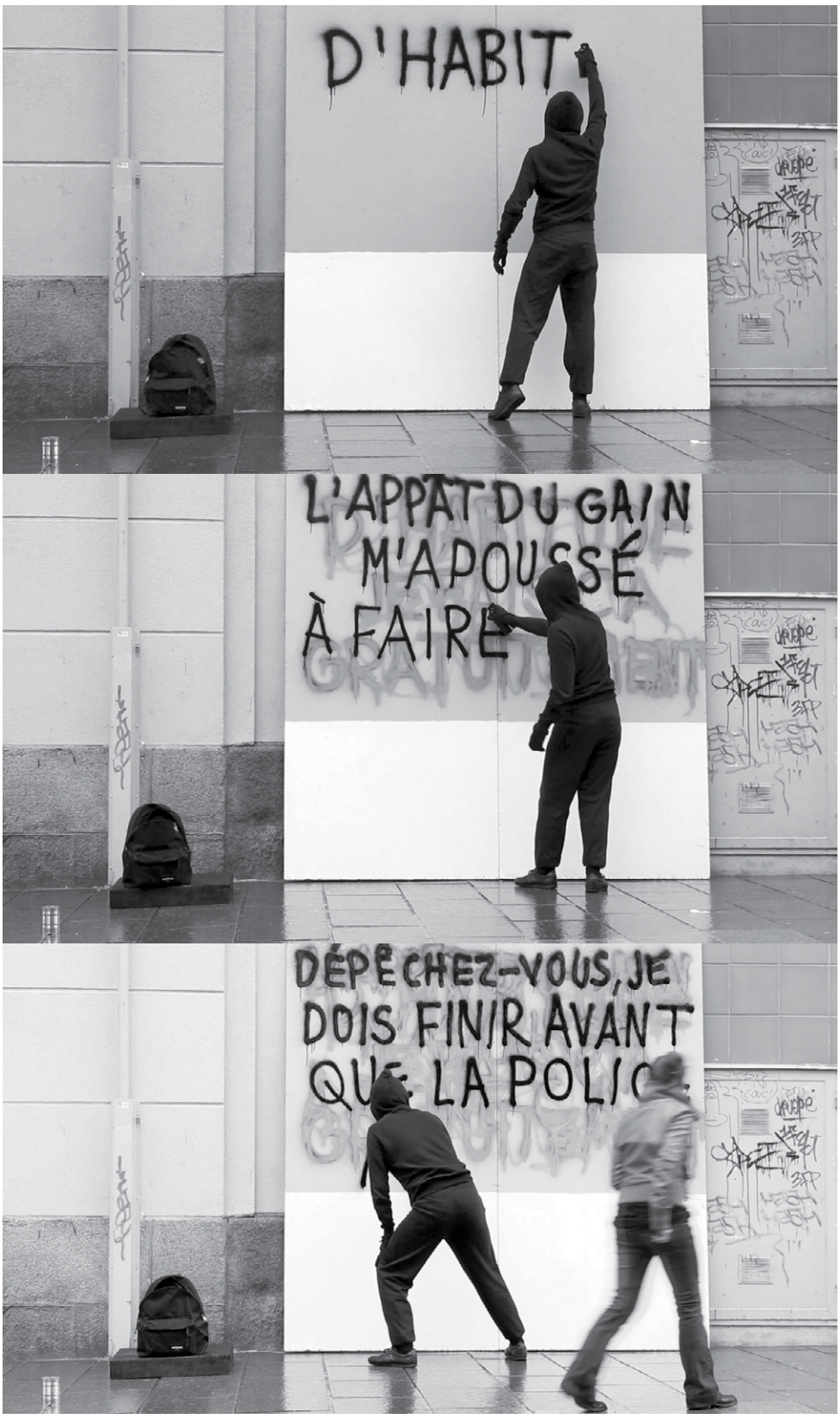
Misha LEINKHAUF & Matthias WERMKE. *Überwindungsübungen*. 2015. Berlin (DE).
Projection diapositive 6 canaux ; tirage photographique C-print ; affiche à emporter. Dimensions variables ;
110 × 100 cm ; 50 × 70 cm (chaque).





Brad DOWNEY. *The Ground Walks With Time in a Box*. 2019. Berlin (DE).
Vidéo HD, couleur, son, 16:9. 18 min 56 s.





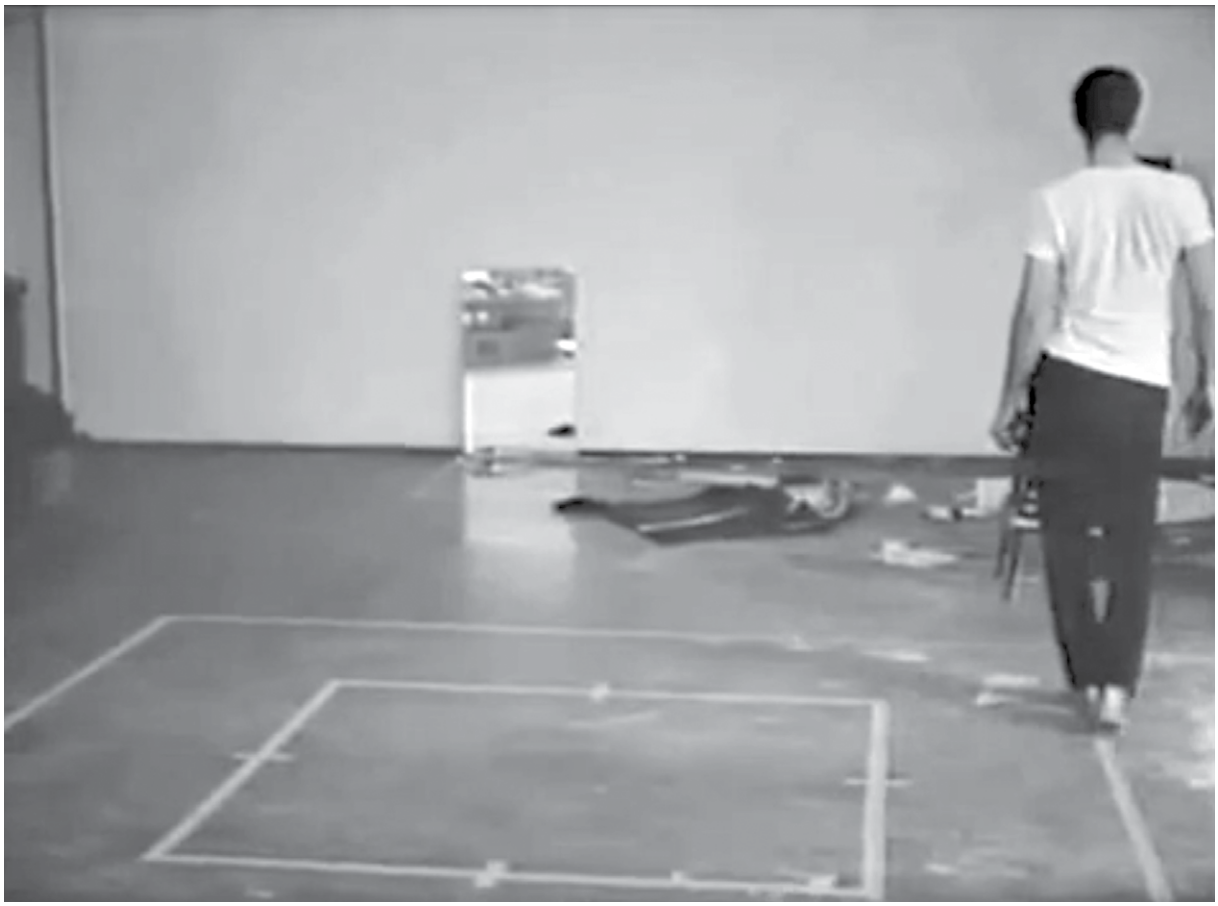
Mathieu TREMBLIN. *Graffiti Statue*. 2012. Quimper (FR).
Patente, sweat à capuche, jogging, chaussures de sport, gants, sac à dos, maquillage, peinture aérosol, cimaise, peinture acrylique. 2 h 30 min.





David RENAULT ; Mathieu TREMBLIN ; Art4Context. « Interventions urbaines en équipe ». Résidence de création urbaine « 1 + 1 = 1 1+ 1 = 2 », 2012. Quimper (FR).
Images numériques. Supports et dimensions variables.

Bruce NAUMAN. *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*. 1968. Film 16 mm transféré sur support vidéo, noir et blanc, muet, 4:3. 10 min.
Photogramme.



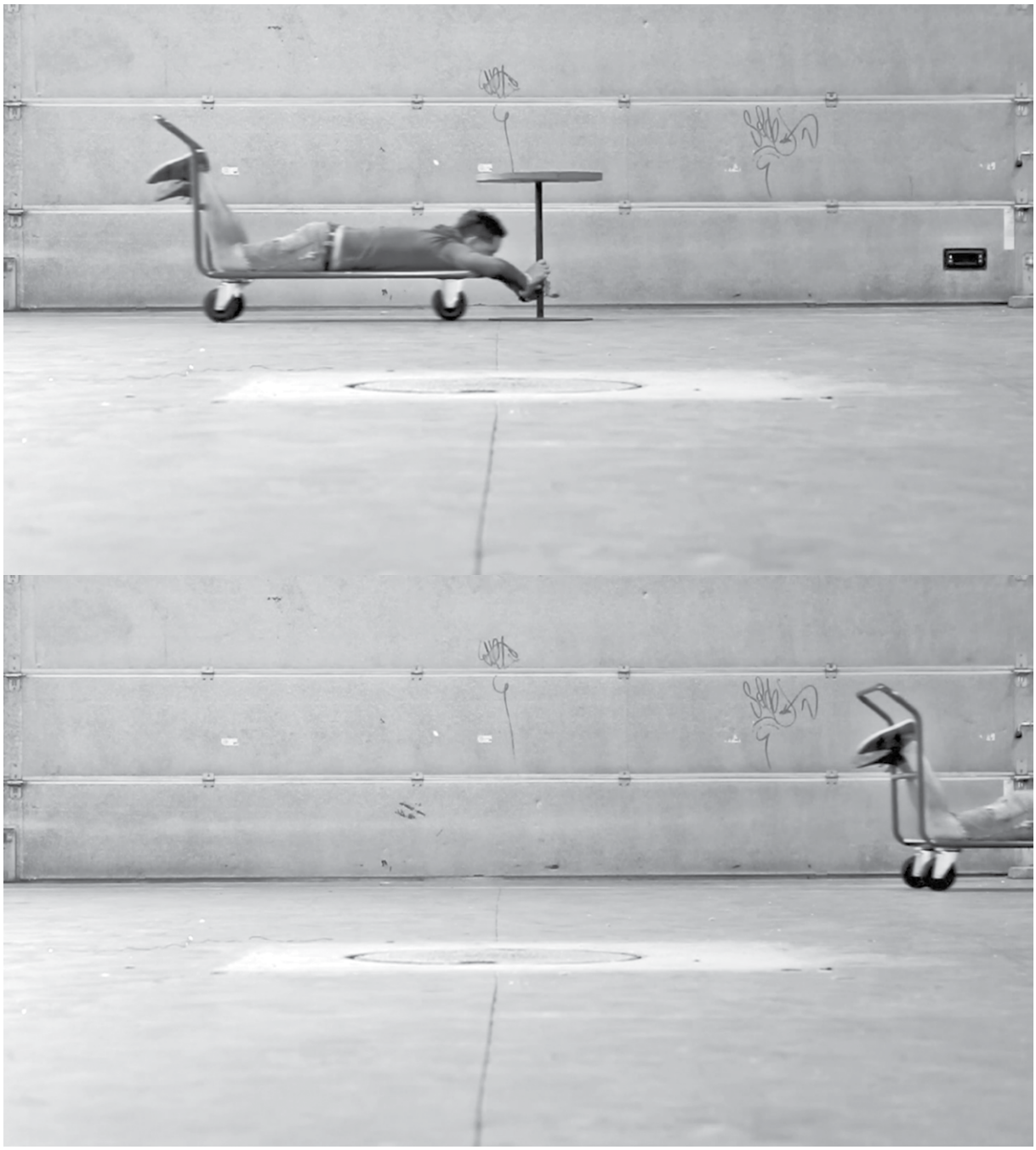
Martha ROSLER. *Semiotics of the Kitchen*. 1975.
Video, noir et blanc, son, 4:3. 6 min 09 s.
Photogramme.

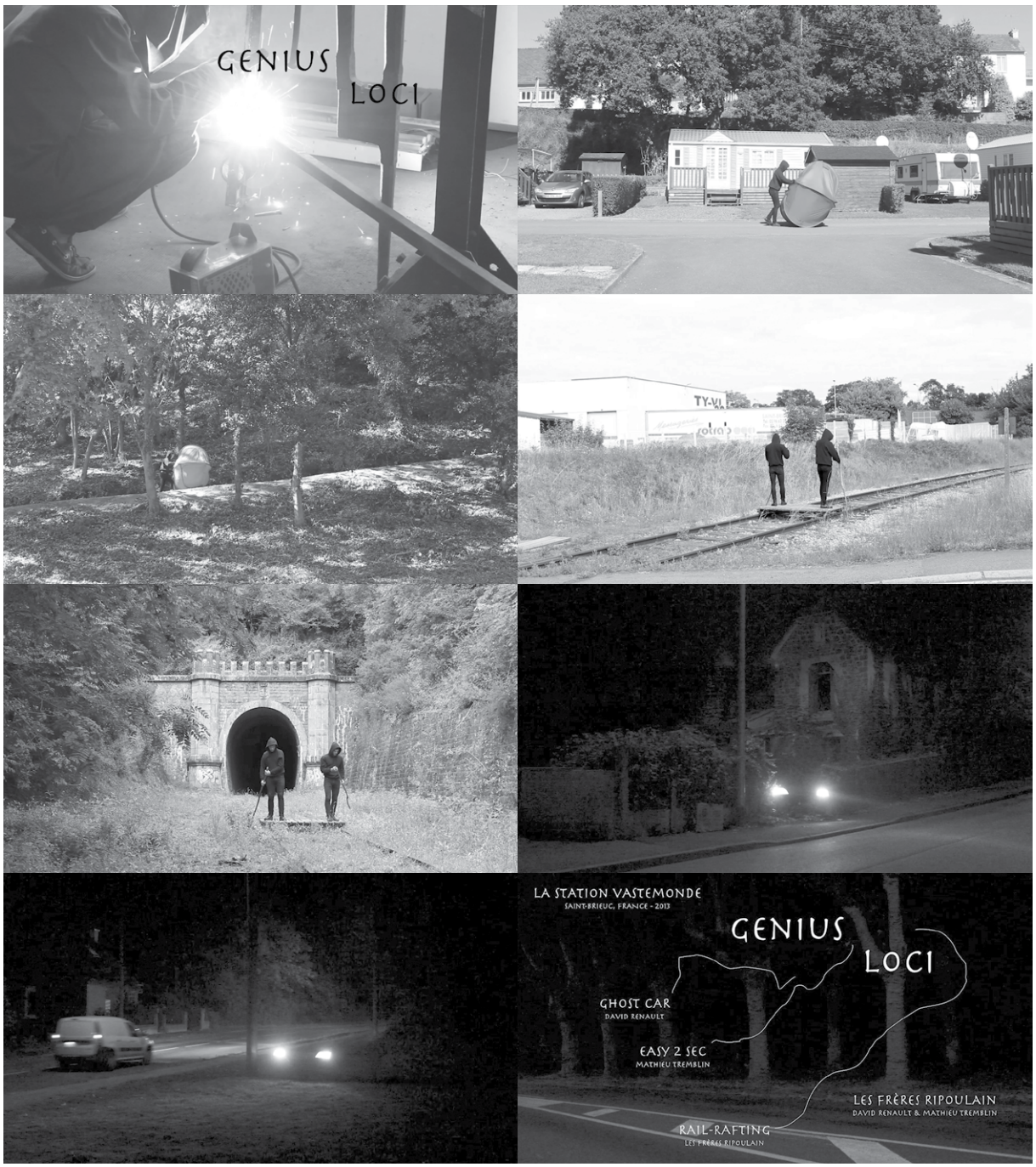


Vladimír TURNER. *Untitled (Red)*. 2011.
Vidéo Full HD, couleur, son, 16:9. 2 min 17 s.
Photogrammes.



Vladimír TURNER. *Sisyfos*. 2011.
Vidéo Full HD, couleur, son, 16:9. 2 min 17 s.
Photogrammes.





David RENAULT ; Mathieu TREMBLIN. *Genius Loci*. 2013.
Vidéo Full HD, couleur, son, 16:9. 21 min 18 s.
Photogrammes.

Vladimír TURNER. *Funeral*. 2016.
Vidéo Full HD, couleur, son, 16:9. 10 min.
Photogrammes.

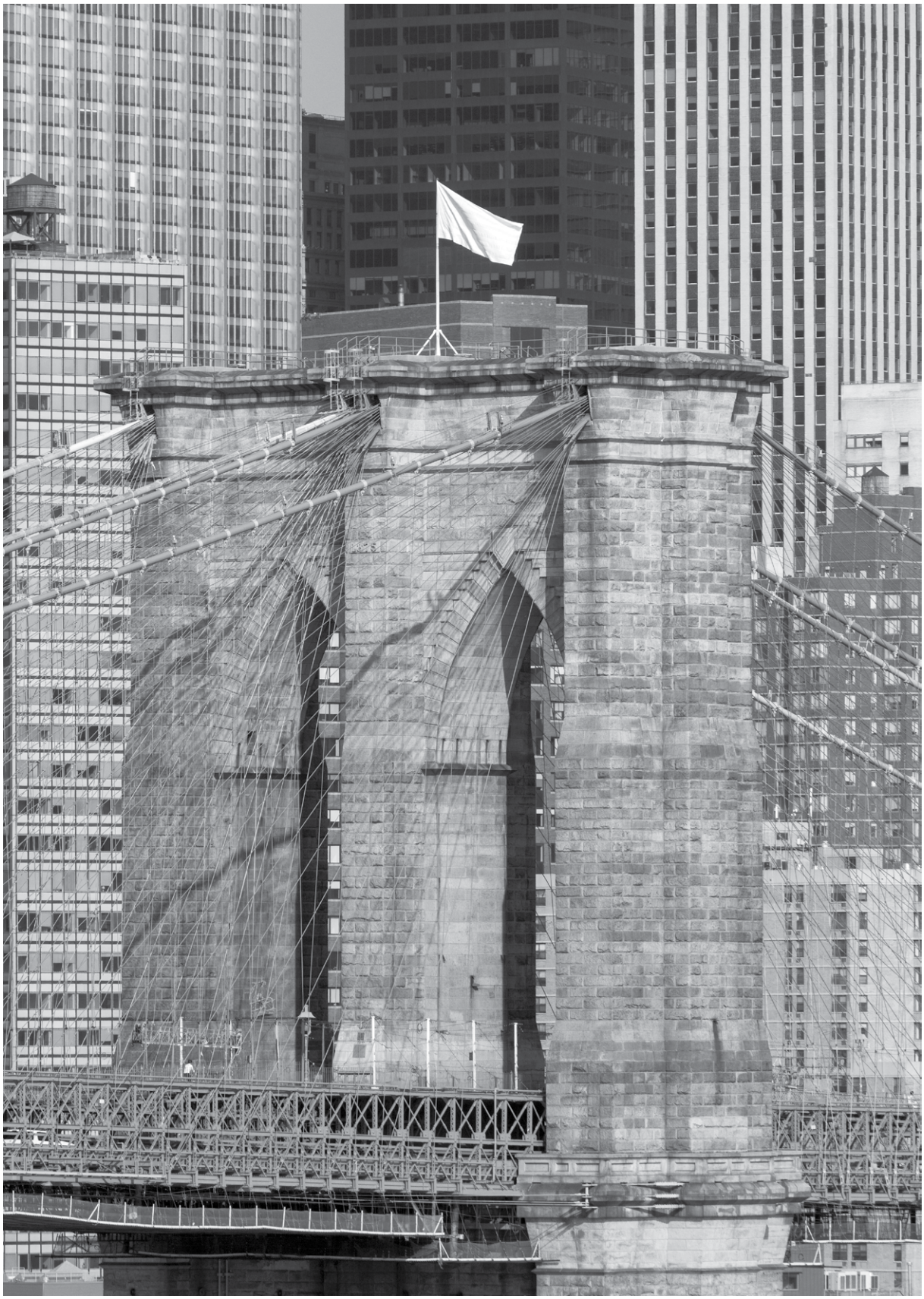


Lutz HENKE ; Matthias WERMKE ; Misha LEINKAUF. *Symbolic Threats*. 2015.
New York (US), Berlin (DE).
Vidéo HD, couleur, son, 16:9. 17 min.
Photogrammes.





WERMKE/LEINKAUF. *White American Flags*. 2014. New York (US).
Drapeaux américains blancs, escalade, substiution. Dimensions variables.



Jure MAKOVEC/AFP. « Slovenian artist Ales “Maxi” Zupevc and US conceptual artist Brad Downey in front of the sculpture ». 2019.
Image numérique.



Brad DOWNEY. *Melania*. 2019.
Vidéo Full HD, couleur, son, 16:9. 12 min 10 s.
Photogrammes.



Brad DOWNEY. *Melania*. 2020.
Vidéo Full HD, couleur, son, 16:9. 8 min 11 s.
Photogrammes.



Vladimír TURNER. *On Media Reality*. 2008.
Vidéo DV, couleur, son, sous-titres, 4:3. 44 min 20 s.
Photogrammes.



Ari SARIANNIDIS ; THE WA. *U-Gallery*. 2010. Berlin (DE).
Espace vide aménagé, socle, livre d'or, stylo, carton d'invitation.









ADAMS. « Hollow Book ». *Taking Place – Owning Space*. 2006. Stockholm (SE).
Espaces privatisés, cadenas, clés, livres creux, cartes. Dimensions variables.



ADAMS. *A5 Press*. [En ligne]. Depuis 2010 [consulté le 3 mars 2021].
Disponible sur : http://www.a5press.net/.
Capture d'écran.

A5 PRESS

is a publishing platform,
focusing on documentation
of unsanctioned works in
public/semi-public space.

info(a)a5press.net

IN STOCK

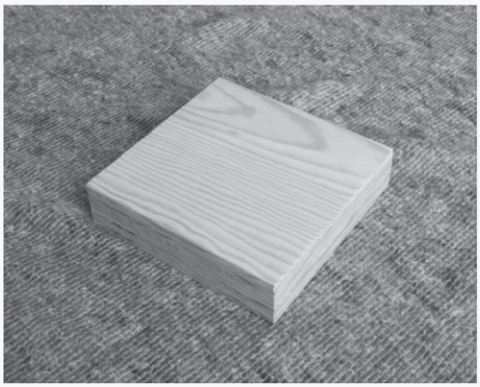
All prices are plus shipping

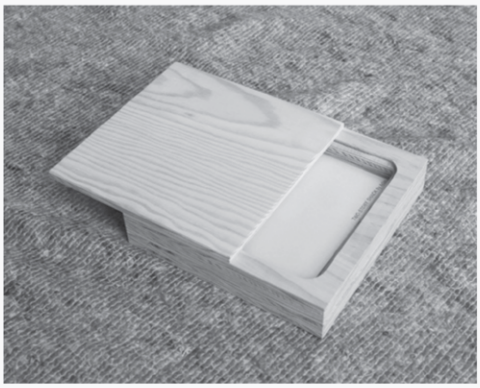
DSB3
Flip book, 224 pages
Adam & E.B.Itso, 2010
12 Euro Sold out

PORTRAITS FROM
COPENHAGEN CENTRAL STATION
Xeroxed zine, 48 pages
Adam & E.B.Itso, 2009
3 Euro Sold out

TEXT ON TRAIN
Folder w. 6 posters
Adam & E.B.Itso, 2008
Price on request

TWO-STORY SHACK
Plywood box w. a text pamphlet,
a drawing & 5 pictures by Gunnar Smoliansky.
Adam, 2012
42 Euro







PDF

ASYL (svenska)
ASYLUM (english)
Peter Cornell, 2006

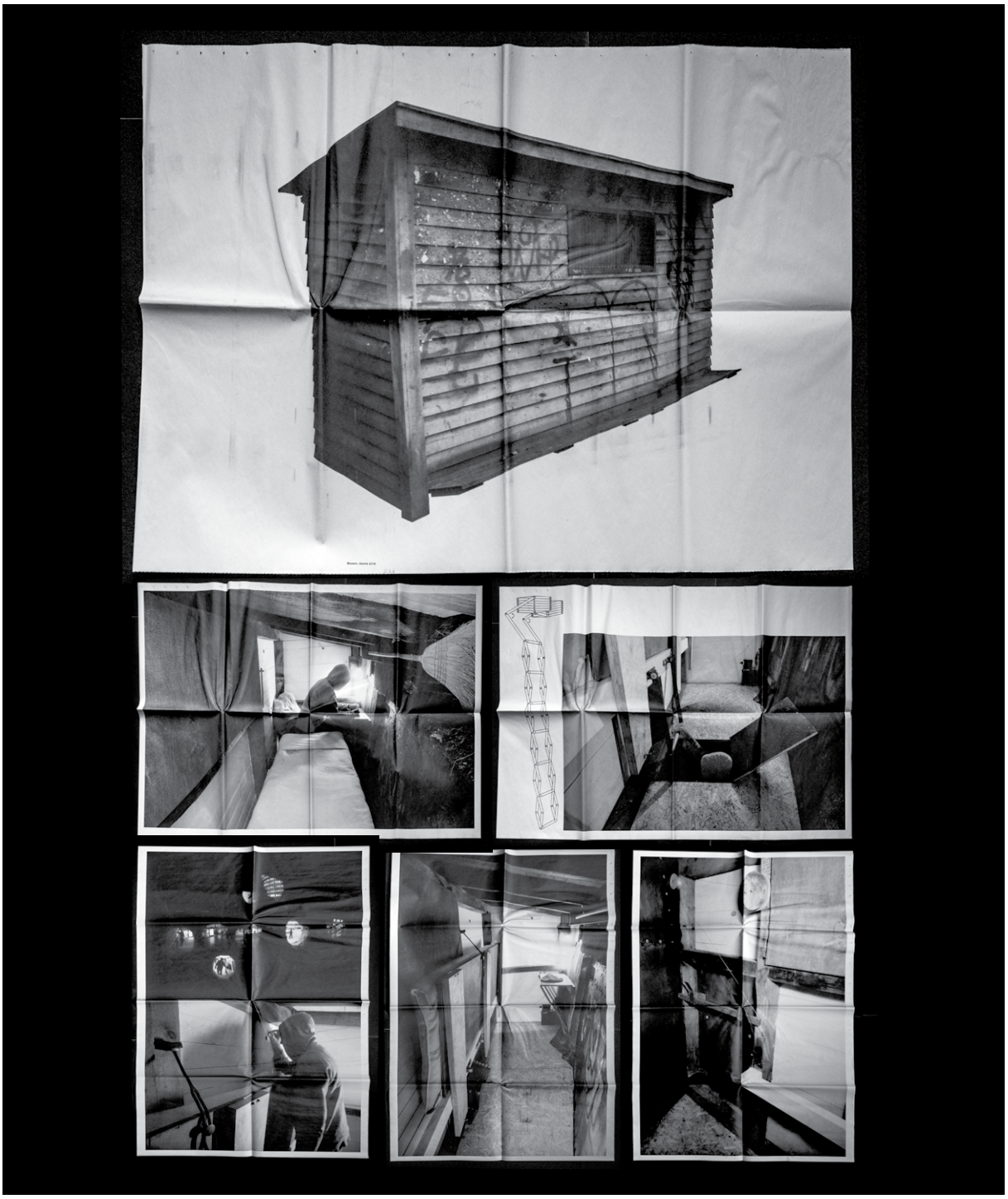
EXPRESSEN LJUGER
& AFTONBLADET FANTISERAR
GuiltyGuilty, 2006

KING SIZE

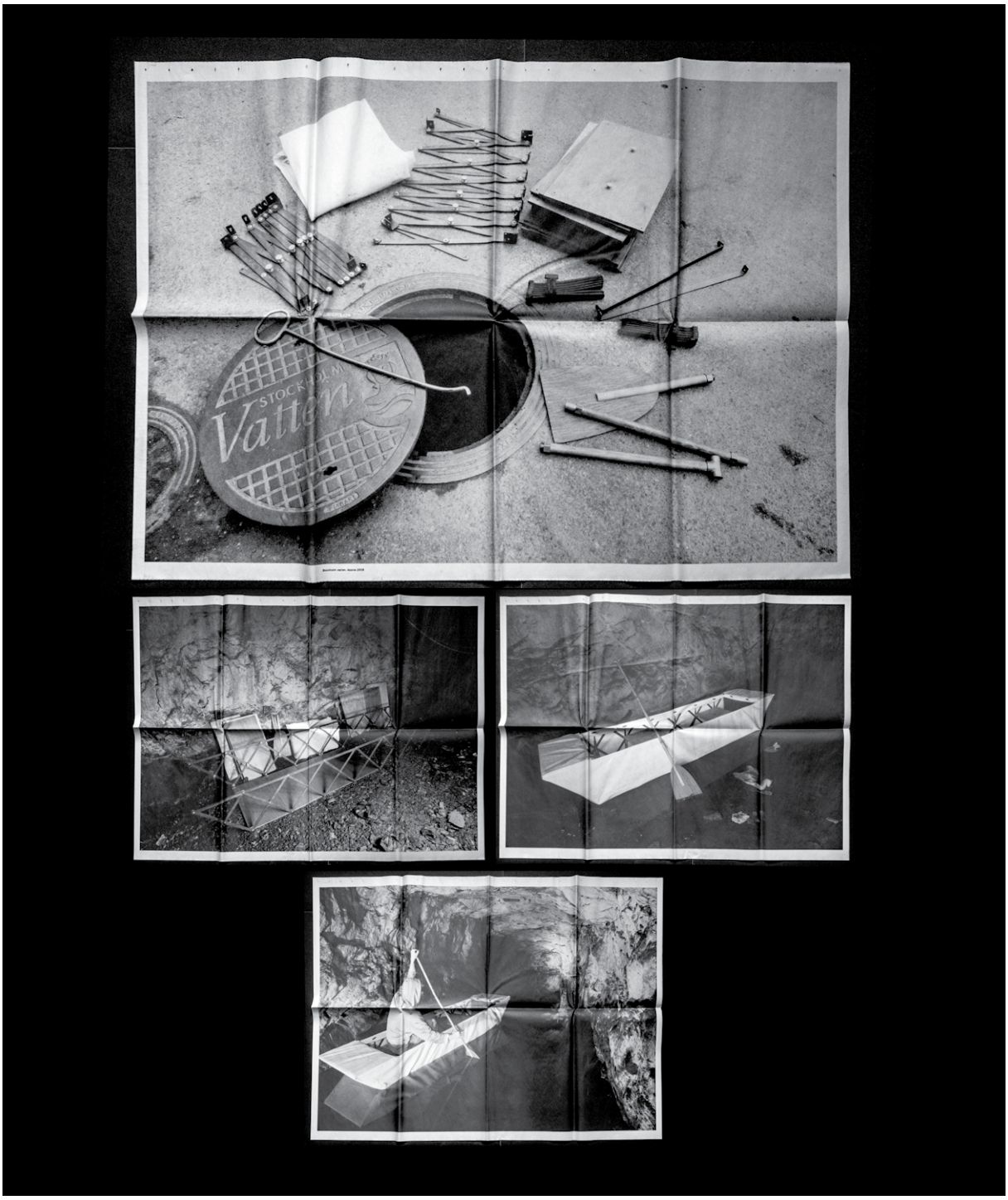
ADAMS. *Holes, huts and hidings*. Stockholm : A5 Press, 2006.



ADAMS. *Holes, huts and hidings*. Stockholm : A5 Press, 2006.



ADAMS. *Holes, huts and hidings*. Stockholm : A5 Press, 2006.



ADAMS. *Holes, huts and hidings*. Stockholm : A5 Press, 2006.



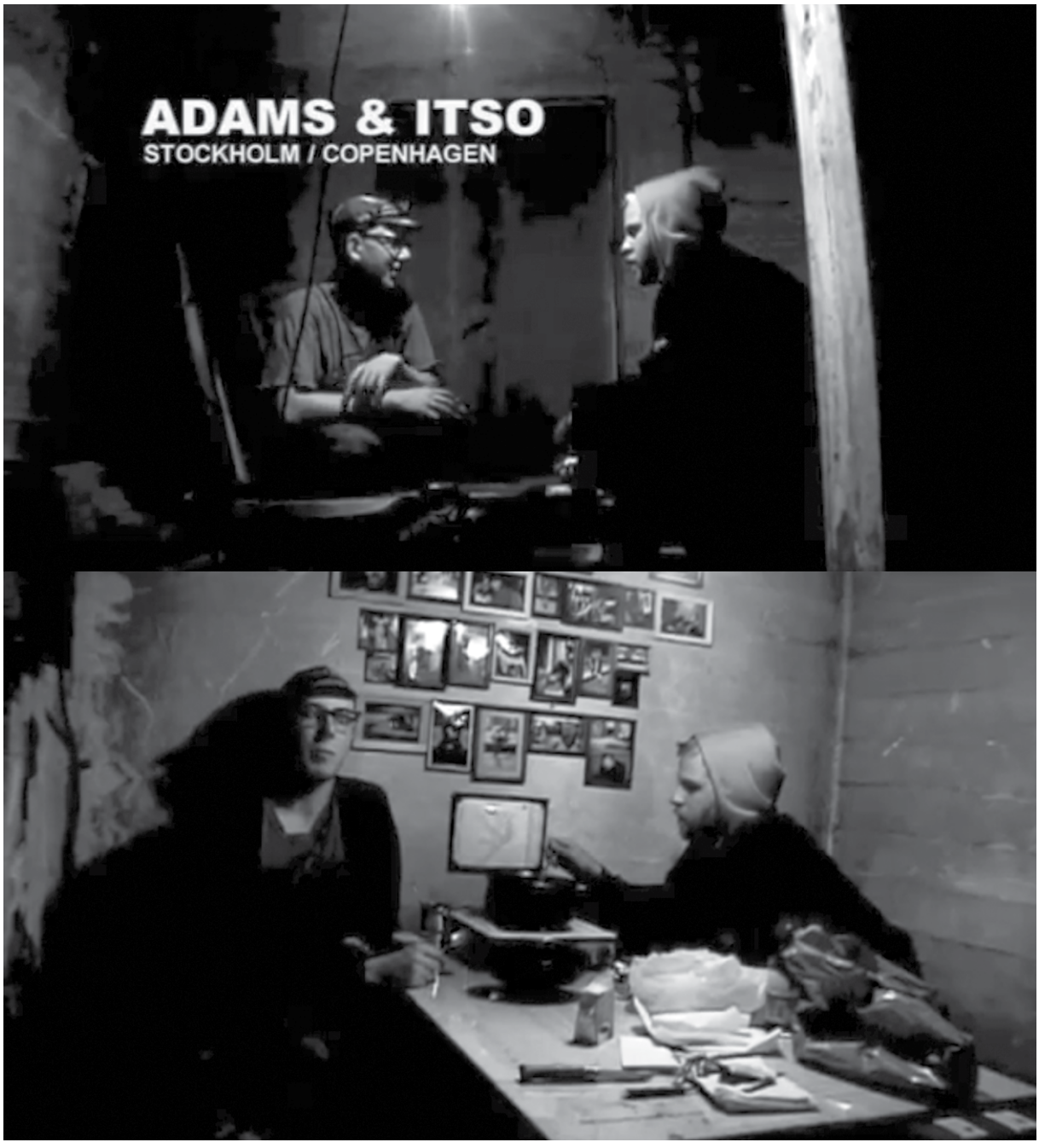
ADAMS. *Holes, huts and hidings*. Stockholm : A5 Press, 2006.



BERTELSEN, Mikael (dir.). Saison 1. Épisode 8. *Den 11. Time*. Danemark : DR2, 20 février 2007. Photogrammes.



JOHNSEN, Andreas (réal.). ; MØLLER RASMUSSEN, Nis Boye (réal.). *Inside Outside*.
Danemark : Rosforth, 2005, 57 min.
Photogrammes.



BERTELSEN, Mikael (dir.). Saison 1. Épisode 39. *Den 11. Time*. Danemark : DR2, 16 mai 2007. Photogrammes.



PTRISJA. « Holes, Huts & Hidings: Mystery at Stockholm Public Library ». *YouTube*. [En ligne]. 13 juillet 2011 [consulté le 9 avril 2021]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=lm6v0ESYAP0.
Photogrammes.

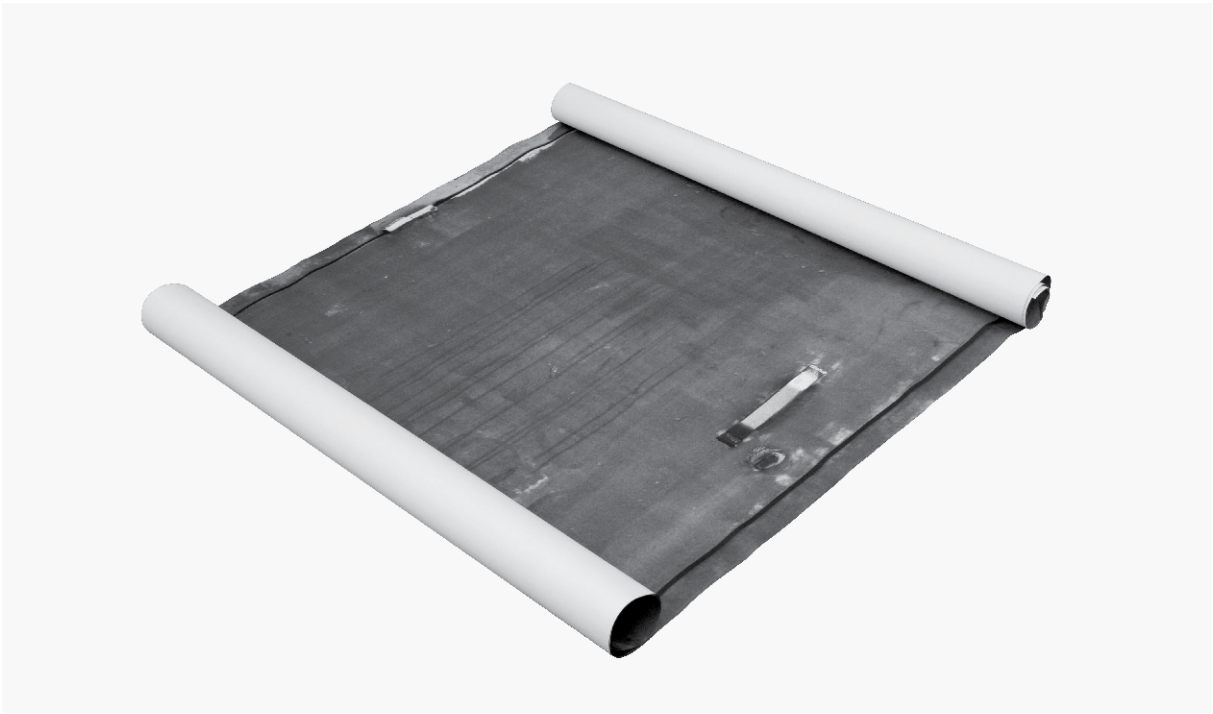


Google Maps. « Vue satellite du quartier Colombier, Rennes ». 2011.
Capture d’écran.





Mathieu TREMBLIN (dir.). *Porte parole (porte de référence)*. 2010–2013.
Image numérique. Supports et dimensions variables.





Mathieu TREMBLIN (dir.). *Porte parole (envois)*. 2010–2013.
Trompe-l'œil de porte, impression au traceur sur papier machine. 90 × 200 cm (chaque).





SPY ; AKAY. *Porte parole (interventions)*. 2010–2013.
Trompe-l'œil de porte, impression au traceur sur papier machine, intervention graphique, envoi, collage. 90 × 200 cm (chaque).



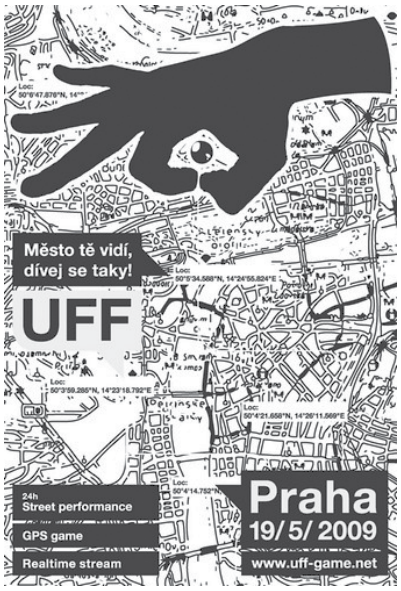


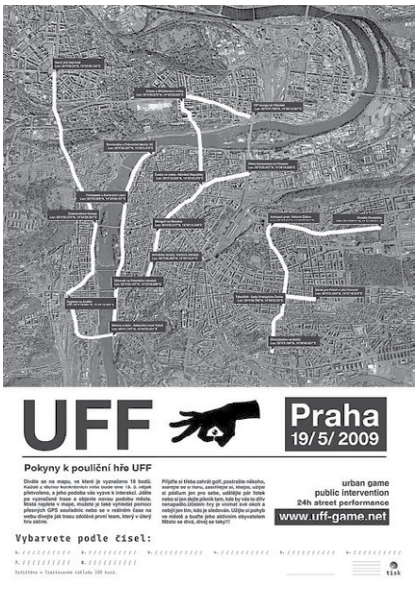
Jeroen JONGELEEN ; Brad DOWNEY. *Porte parole (interventions)*. 2010–2013.
Trompe-l'œil de porte, impression au traceur sur papier machine,
intervention graphique, envoi, collage. 90 × 200 cm (chaque).



TREMBLIN, Mathieu (dir) ; *et al*. *Porte-parole*. Rennes : Phakt – centre culturel Colombier ; Rennes : Lendroit éditions ; Årsta : Dokument Press, 2013, 24 p.

Vladimír TURNER. UFF. 2009. Prague (CZ).
Affichage, site web, puce GPS, 18 interventions urbaines. 12 h.









EPOS 257. *Graffomat (Wallpaper)*. 2010.
Distributeur automatique, fournitures de graffiti, images numériques téléchargeables.





EPOS 257. *Graffomat Worldwide Campaign (Teleshopping).* 2010.
Vidéo Full HD, couleur, son, 16:9. 9 min 05 s.



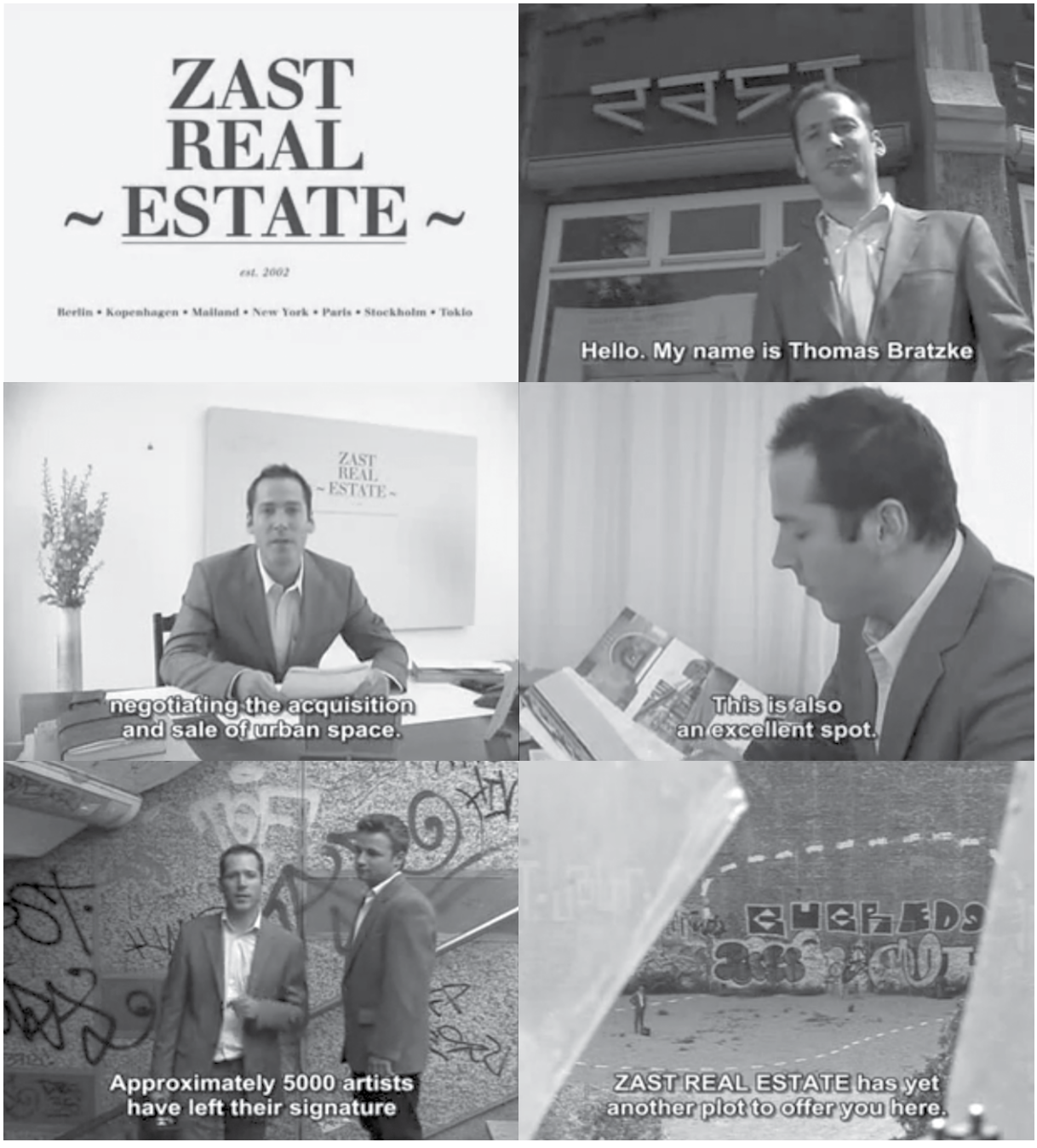
Thomas BRATZKE. *Zast Real Estate*. 2006. Stockholm (SE).
Peinture aérosol sur mur. 200 × 300 cm.



Thomas BRATZKE. *Zast Real Estate*. 2007. Berlin (DE).
Terrain vague, peinture acrylique au rouleau. 3000 × 2500 × 500 cm.



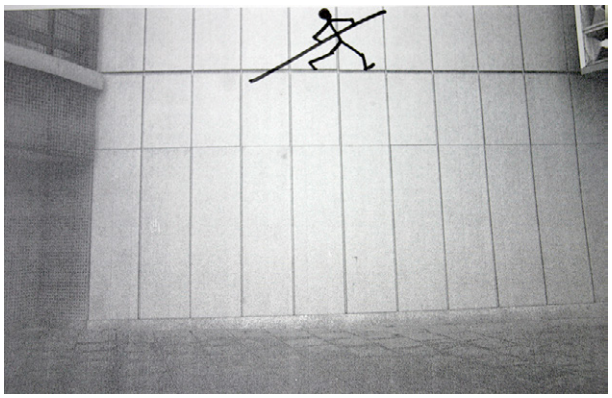
Thomas BRATZKE. *Zast Real Estate*. 2008.
Vidéo DV, couleur, son, 4:3. 12 min 06 s.
Photogrammes.

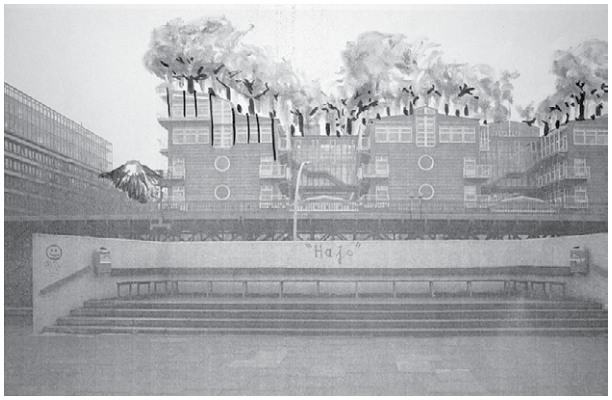


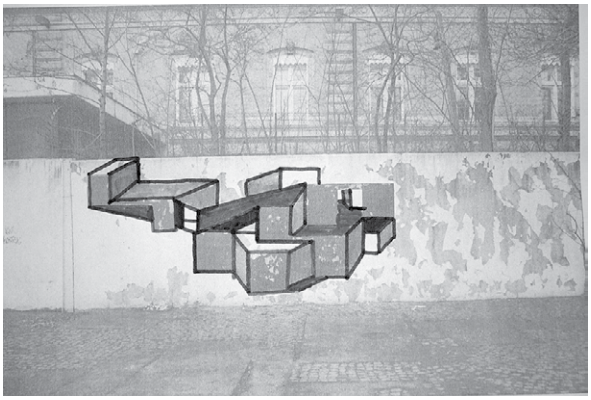
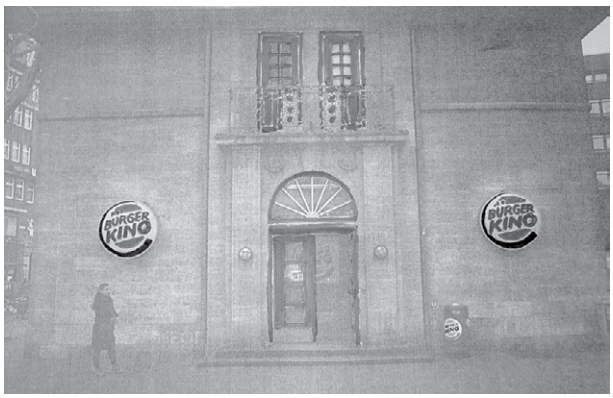
Thomas BRATZKE. *Zast Real Estate*. 2008. Hambourg (DE).
Vitrophanie sur vitrine, impression numérique sur papier. Dimensions variables.

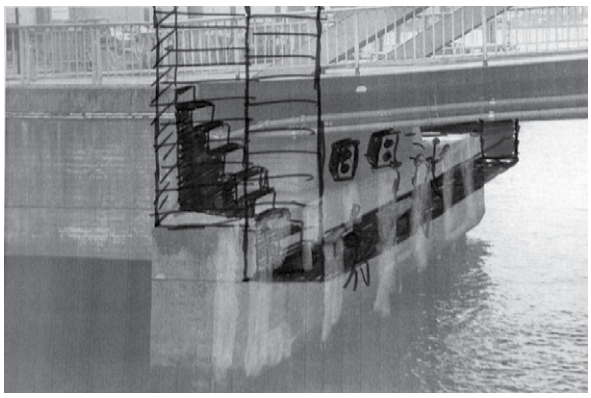


Thomas BRATZKE. *Zast Real Estate*. 2008. Hambourg (DE).
Reprographie sur papier machine, dessins au feutre. A4 (chaque).







Association de Soutien Au Réseau Urbain d'Expression. *R.U.E (Réseau Urbain d'Expression)*. Depuis 2002.
Rennes (FR).
Dispositif, murs d'expression libre, site web.
Capture d'écran.



Patriche POCH. *Marquis de Sade 1978.* 2015. Rennes (FR).
Acrylique sur papier collée sur mur. 180 × 300 cm.





Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « Deux graffs KICEY apparaissent sur une façade aveugle à l'issue de la destruction d'un immeuble. Rennes (FR). 2004 »*. Depuis 2004.
Diapositive. Supports et dimensions variables.

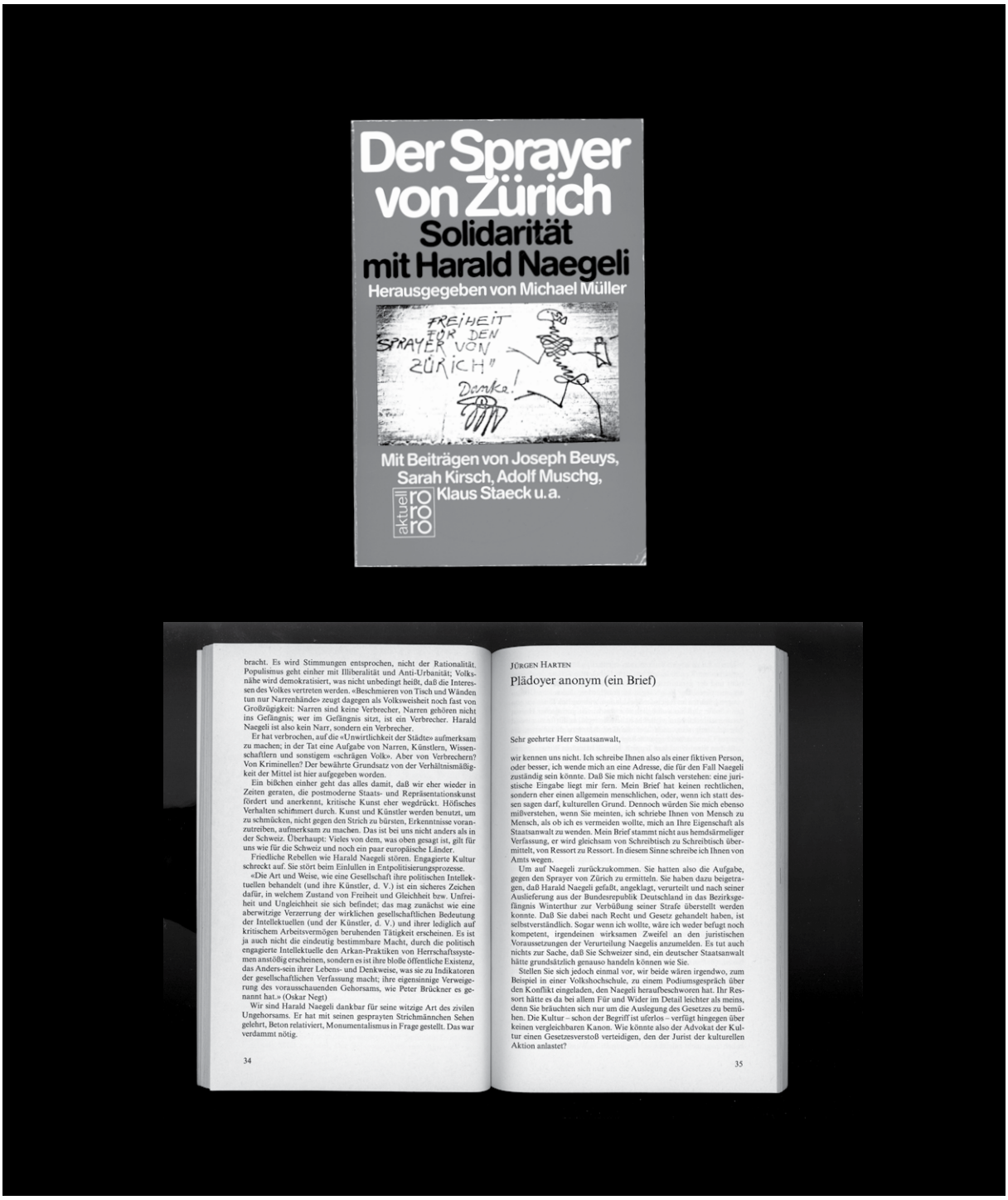
EDELSTEIN, Emmett. *Hamburg*. Berlin : Hitzerot, 2018, 320 p.



Mohamed SMITH. *Tribute to OZ*. 2020. Hambourg (DE).
Statue en bronze, pinture murale. Dimensions variables.



BEUYS, Joseph ; KIRSH, Sarah ; MUSCHG, Adolf. Der Sprayer von Zürich. Solidarität mit Harald Naegeli. Zurich : Rororo Aktuell, 1984, 119 p.



bracht. Es wird Stimmungen entsprochen, nicht der Rationalität. Populismus geht einher mit Illiberalität und Anti-Urbanität; Volksnähe wird demokratisiert, was nicht unbedingt heißt, daß die Interessen des Volkes vertreten werden. «Beschmieren von Tisch und Wänden tun nur Narrenhände» zeugt dagegen als Volksweisheit noch fast von Großzügigkeit: Narren sind keine Verbrecher, Narren gehören nicht ins Gefängnis; wer im Gefängnis sitzt, ist ein Verbrecher. Harald Naegeli ist also kein Narr, sondern ein Verbrecher.

Er hat verbrochen, auf die «Unwirtlichkeit der Städte» aufmerksam zu machen; in der Tat eine Aufgabe von Narren, Künstlern, Wissenschaftlern und sonstigem «schrägen Volk». Aber von Verbrechern? Von Kriminellen? Der bewährte Grundsatz von der Verhältnismäßigkeit der Mittel ist hier aufgegeben worden.

Ein bißchen einher geht das alles damit, daß wir eher wieder in Zeiten geraten, die postmoderne Staats- und Repräsentationskunst fördert und anerkennt, kritische Kunst eher wegdrückt. Höfisches Verhalten schlummert durch. Kunst und Künstler werden benutzt, um zu schmücken, nicht gegen den Strich zu bürsten, Erkenntnisse voranzutreiben, aufmerksam zu machen. Das ist bei uns nicht anders als in der Schweiz. Überhaupt: Vieles von dem, was oben gesagt ist, gilt für uns wie für die Schweiz und noch ein paar europäische Länder.

Friedliche Rebellen wie Harald Naegeli stören. Engagierte Kultur schreckt auf. Sie stört beim Einlullen in Entpolitisierungsprozesse.

«Die Art und Weise, wie eine Gesellschaft ihre politischen Intellektuellen behandelt (und ihre Künstler, d. V.) ist ein sicheres Zeichen dafür, in welchem Zustand von Freiheit und Gleichheit bzw. Unfreiheit und Ungleichheit sie sich befindet; das mag zunächst wie eine abwegige Verzerrung der wirklichen gesellschaftlichen Bedeutung der Intellektuellen (und der Künstler, d. V.) und ihrer lediglich auf kritischem Arbeitsvermögen beruhenden Tätigkeit erscheinen. Es ist ja auch nicht die eindeutig bestimmbare Macht, durch die politisch engagierte Intellektuelle den Arkan-Praktiken von Herrschaftssystemen anstößig erscheinen, sondern es ist ihre bloße öffentliche Existenz, das Anders-sein ihrer Lebens- und Denkweise, was sie zu Indikatoren der gesellschaftlichen Verfassung macht; ihre eigensinnige Verweigerung des vorausschauenden Gehorsams, wie Peter Brückner es genannt hat.» (Oskar Negt)

Wir sind Harald Naegeli dankbar für seine witzige Art des zivilen Ungehorsams. Er hat mit seinen gesprayten Strichmännchen Sehen gelehrt, Beton relativiert, Monumentalismus in Frage gestellt. Das war verdammt nötig.

34

JÜRGEN HARTEN

Plädoyer anonym (ein Brief)

Sehr geehrter Herr Staatsanwalt,

wir kennen uns nicht. Ich schreibe Ihnen also als einer fiktiven Person, oder besser, ich wende mich an eine Adresse, die für den Fall Naegeli zuständig sein könnte. Daß Sie mich nicht falsch verstehen: eine juristische Eingabe liegt mir fern. Mein Brief hat keinen rechtlichen, sondern eher einen allgemein menschlichen, oder, wenn ich statt dessen sagen darf, kulturellen Grund. Dennoch würden Sie mich ebenso mißverstehen, wenn Sie meinten, ich schriebe Ihnen von Mensch zu Mensch, als ob ich es vermeiden wollte, mich an Ihre Eigenschaft als Staatsanwalt zu wenden. Mein Brief stammt nicht aus hemdsärmeliger Verfassung, er wird gleichsam von Schreibtisch zu Schreibtisch übermittelt, von Ressort zu Ressort. In diesem Sinne schreibe ich Ihnen von Amts wegen.

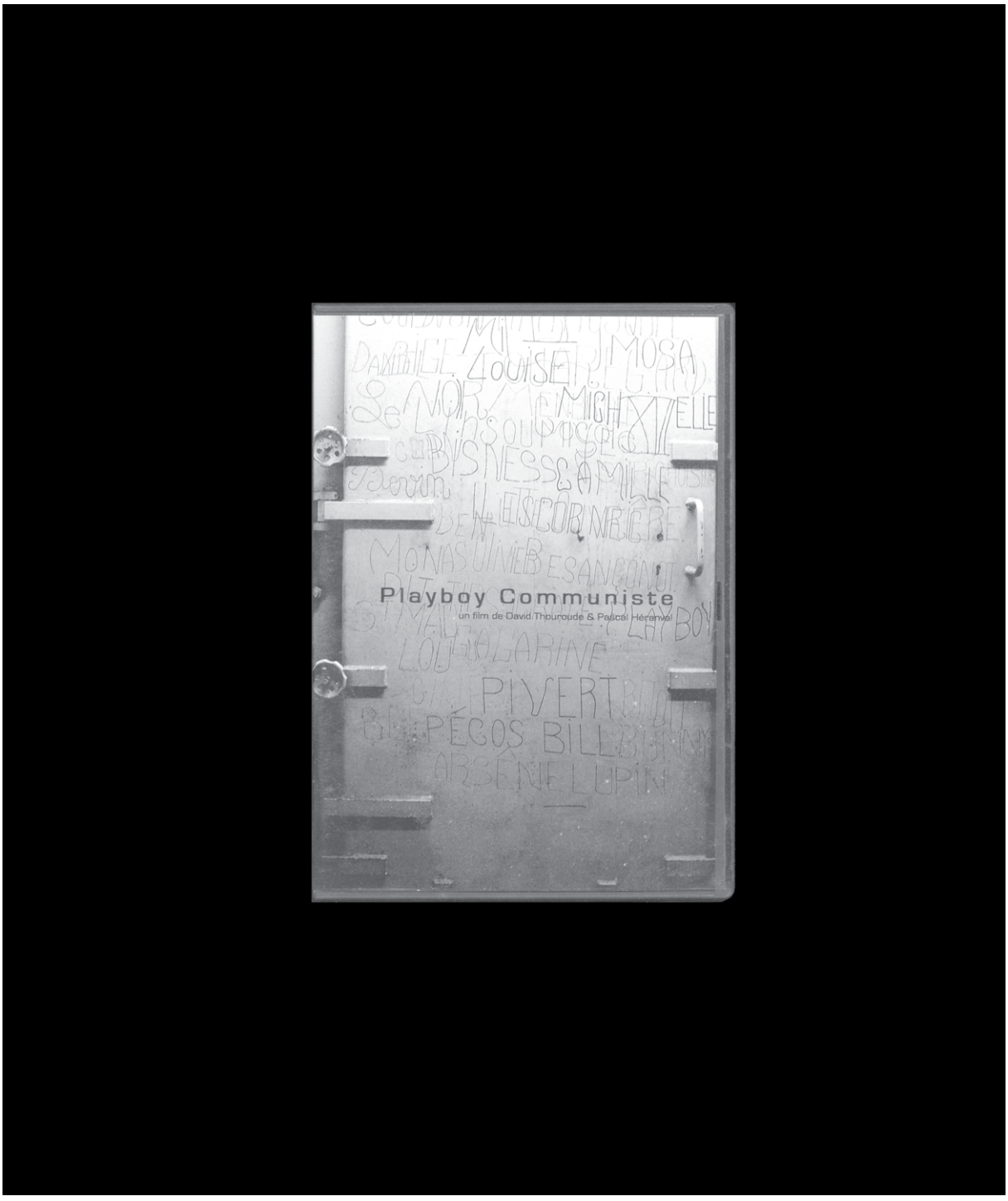
Um auf Naegeli zurückzukommen. Sie hatten also die Aufgabe, gegen den Sprayer von Zürich zu ermitteln. Sie haben dazu beigetragen, daß Harald Naegeli gefaßt, angeklagt, verurteilt und nach seiner Auslieferung aus der Bundesrepublik Deutschland in das Bezirksgefängnis Winterthur zur Verbüßung seiner Strafe überstellt werden konnte. Daß Sie dabei nach Recht und Gesetz gehandelt haben, ist selbstverständlich. Sogar wenn ich wollte, wäre ich weder befugt noch kompetent, irgendeinen wirksamen Zweifel an den juristischen Voraussetzungen der Verurteilung Naegelis anzumelden. Es tut auch nichts zur Sache, daß Sie Schweizer sind, ein deutscher Staatsanwalt hätte grundsätzlich genauso handeln können wie Sie.

Stellen Sie sich jedoch einmal vor, wir beide wären irgendwo, zum Beispiel in einer Volkshochschule, zu einem Podiumsgespräch über den Konflikt eingeladen, den Naegeli heraufbeschworen hat. Ihr Ressort hätte es da bei allem Für und Wider im Detail leichter als meins, denn Sie bräuchten sich nur um die Auslegung des Gesetzes zu bemühen. Die Kultur – schon der Begriff ist uferlos – verfügt hingegen über keinen vergleichbaren Kanon. Wie könnte also der Advokat der Kultur einen Gesetzesverstoß verteidigen, den der Jurist der kulturellen Aktion anlastet?

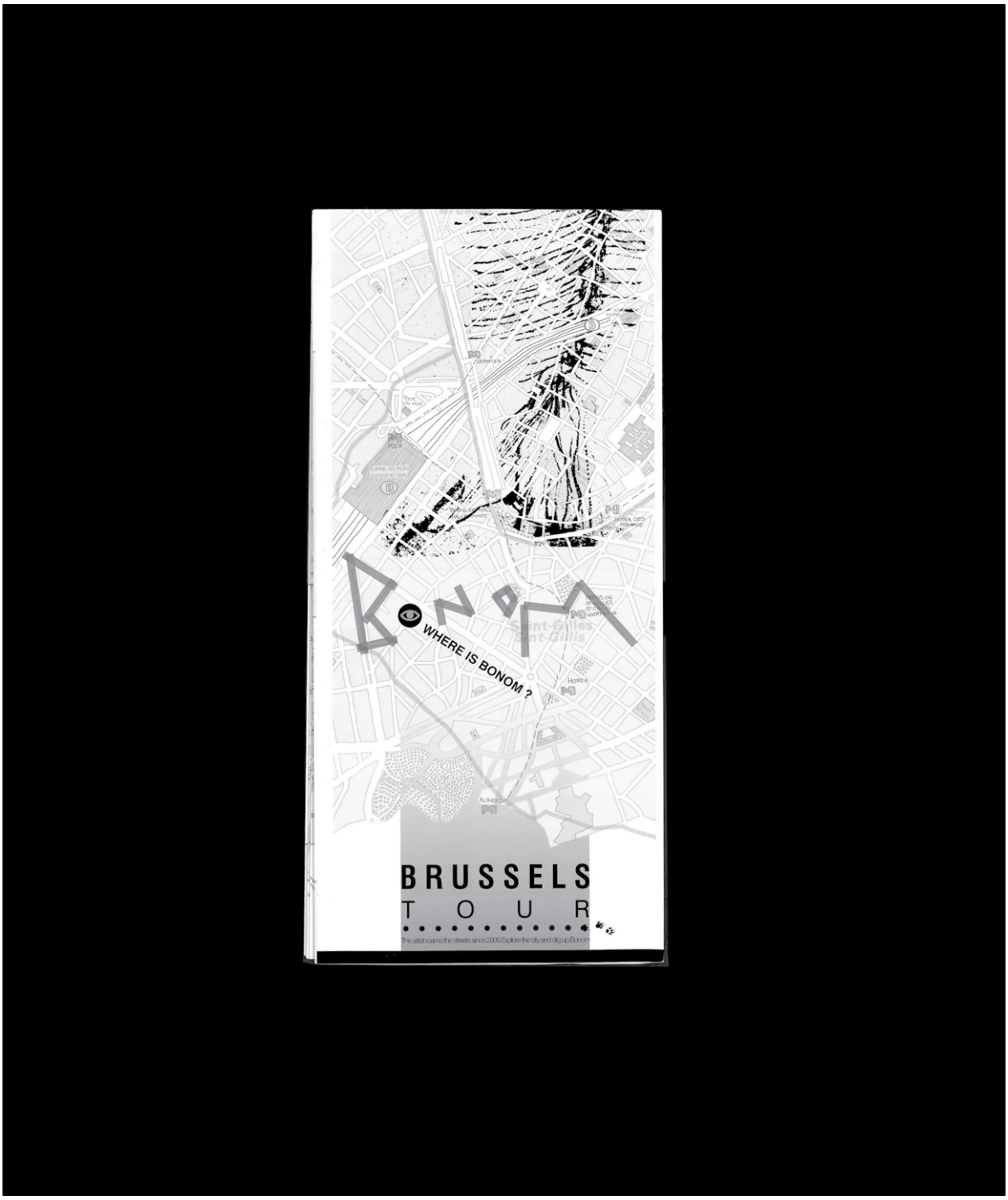
35

ICO **456**

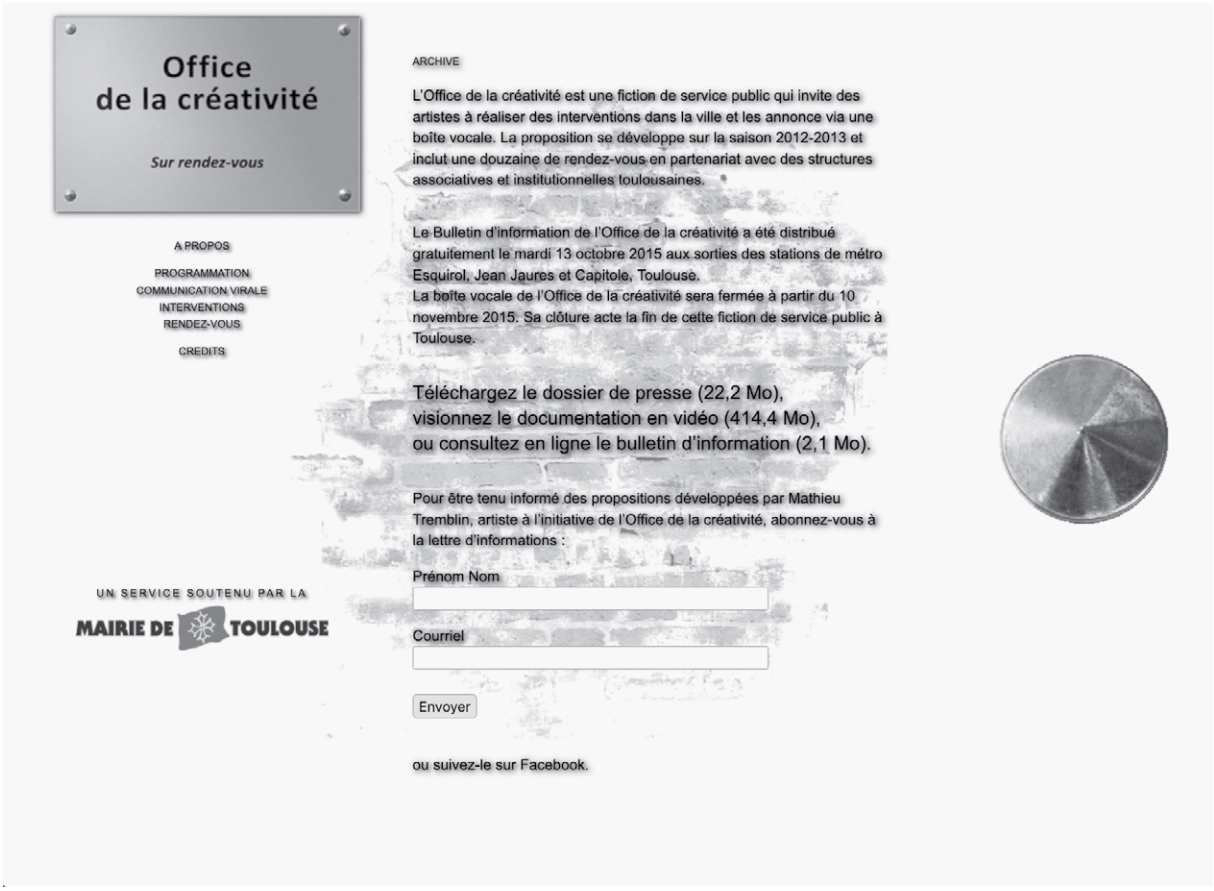
HÉRANVAL, Pascal ; THOUROUDE, David. *Playboy communiste*. France : Mil Sabords, 2009, 46 min.



Anonyme. *Where is Bonom ? Brussels tour*. Bruxelles : s.e., s.d., 2 p.



ICO **458**



TREMBLIN, Mathieu. *Office de la créativité*. [Enligne]. Depuis 2011 [consulté le 10 juin 2020]. Disponible sur : http://www. officedelacreativite.com.
Capture d'écran.



THE WA. *ArbrôToulouse*. 2012. Toulouse (FR).
Borne VélôToulouse, griffes métalliques, cache-pots, roulettes, oliviers. 50 × 50 × 160 cm (chaque).



David RENAULT. *Mirror Pool*. 2012. Toulouse (FR).
Terrain vague, trous, miroirs. ø 500 cm.



Vladimír TURNER. *Follow The Leader*. 2013. Toulouse (FR).
Sacs plastiques, ruban adhésif, nœud de pendu. 30 × 100 × 4 cm (chaque).



Julien NICOLAS. *Premier geste pictural*. 2013. Toulouse (FR).
Béton, blanc de Meudon, eau, éponge. 1600 × 200 cm.











Mathieu TREMBLIN. *Plaque de l'Office de la créativité*, 2012–2013. Toulouse (FR).
Texte, gravure sur gravoply. 30 × 20 cm (chaque).









Mathieu TREMBLIN. *Communication de l'Office de la créativité*, 2012–2013. Toulouse (FR).
Texte, impression laser sur papier machine et autocollant. Dimensions variables.



Mathieu TREMBLIN. *Bulletin d'information de l'Office de la créativité (distribution)*. 2015, Toulouse (FR). Impression offset sur papier journal, 16 p., 25,5 × 35 cm, 5 000 ex., gratuit.

COST ; REVS. *Xerox Stickers*. 1993–1995. New York (US).
Texte, reprographie sur autocollant. Dimensions variables.



COST ; REVS. *Xerox Posters and Stickers*. 1993–1995. New York (US).
Texte, reprographie sur papier machine, colle ; texte, reprographie sur autocollant.
Dimensions variables.



AKAY ; KLISTERPETER. *Kulturpedagog*. 2003. Stockholm (SE).
Pancartes accrochées sur le mobilier urbain, ligne téléphonique.
Vidéo DV, couleur, son 4:3. 6 min 29 s.
Photogrammes.



Céline AHOND. *Tu vois ce que je veux dire ?* 2015. Clermont-Ferrand (FR).
Affiche sur panneau d'affichage associatif, ligne téléphonique, boîte vocale, annonce.



Laurent LACOTTE. *Perdue*. Depuis 2016. France.
Ligne téléphonique, impression laser sur papier machine, ruban adhésif. 21 × 29,7 cm.



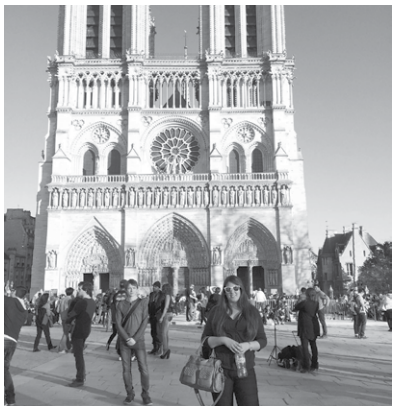
Émilie BROUT & Maxime MARION. *Ghosts of your Souvenir*. 2014–2016.
Série d'auto-portraits, images trouvées en ligne, performance.



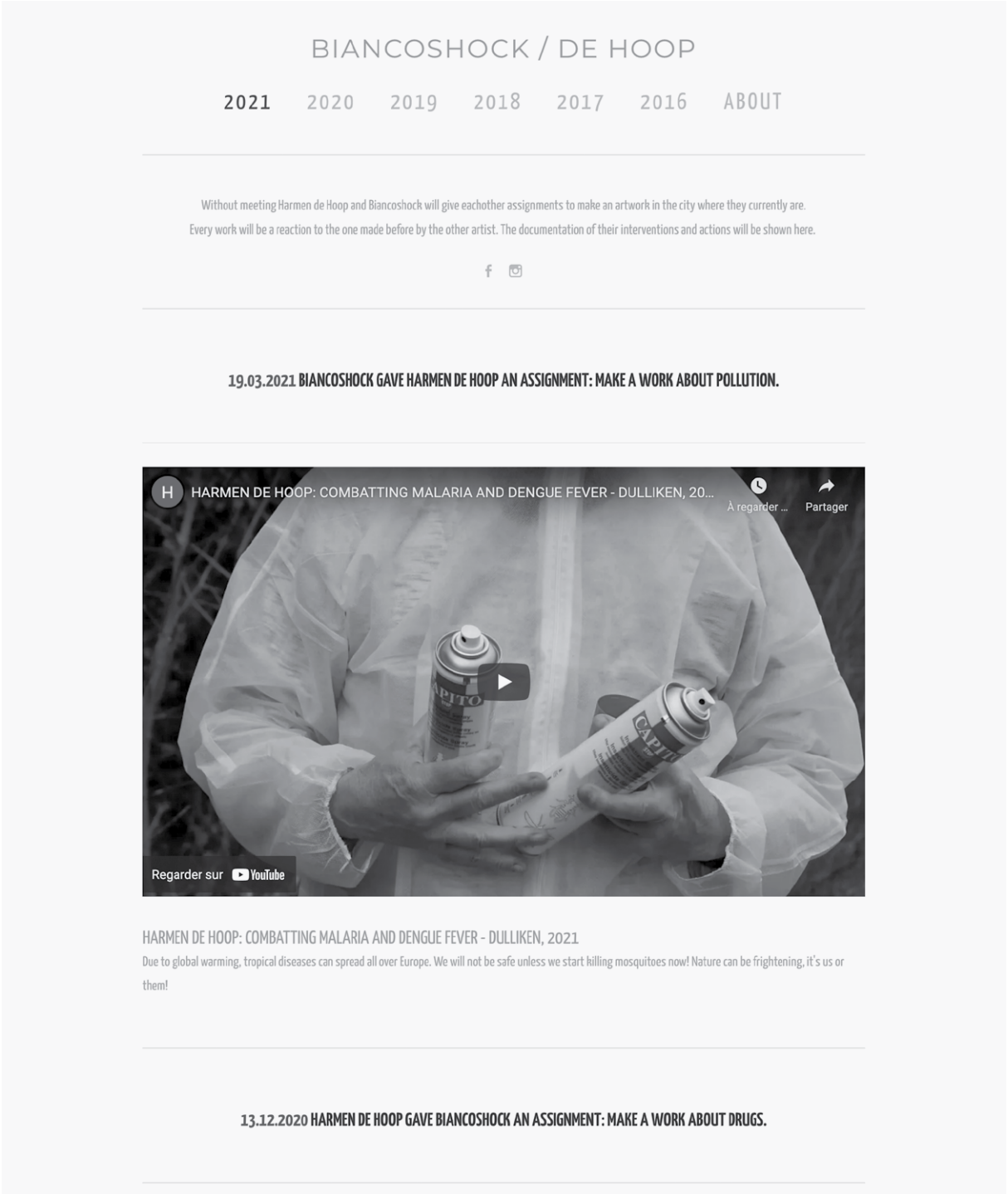




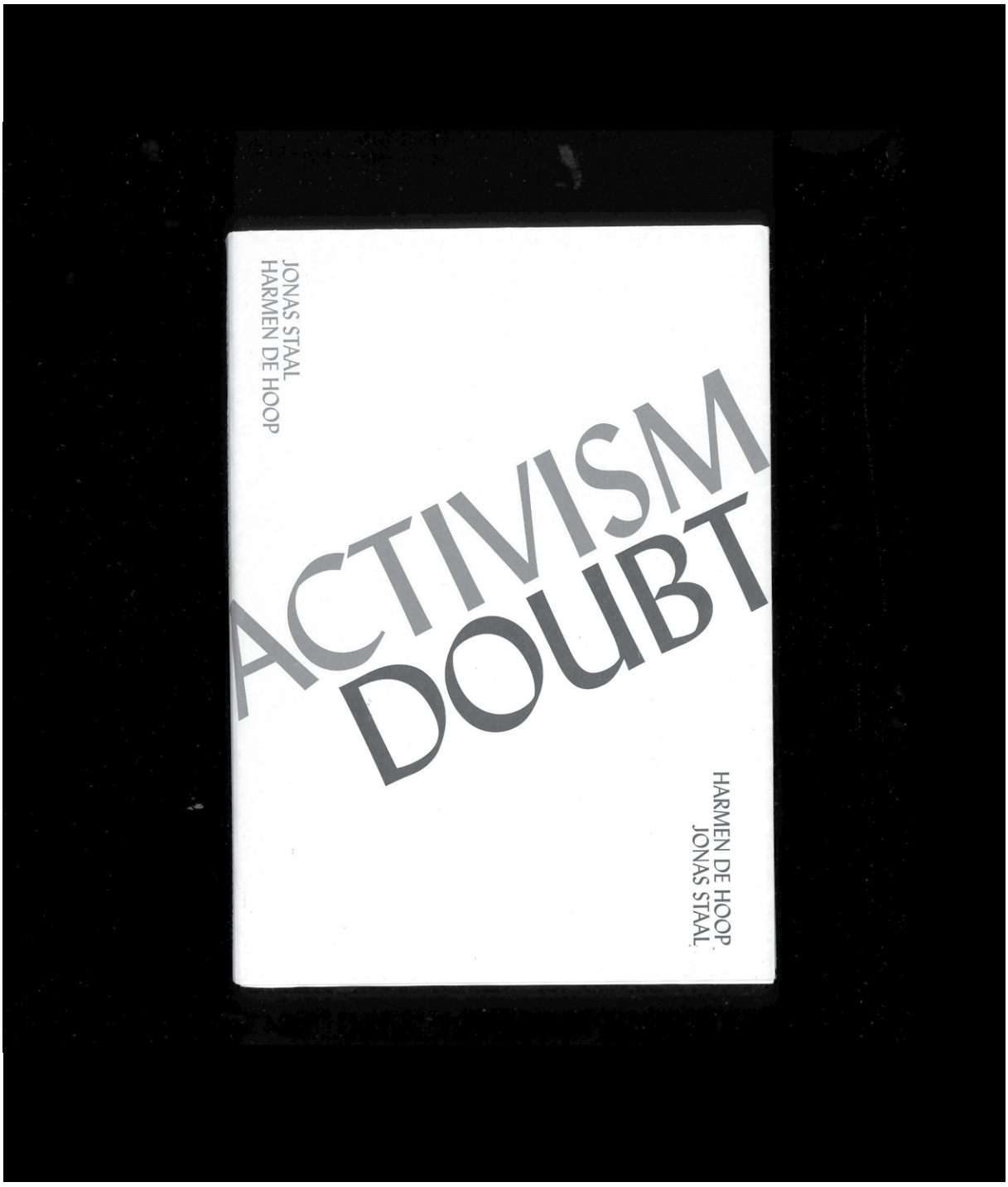


BIANCOSHOCK ; DE HOOP, Harmen. *Biancoshock / De Hoop*. [En ligne]. Depuis 2016 [consulté le 10 mars 2021]. Disponible sur : http://www.biancoshock-dehoop.com.
Capture d'écran.



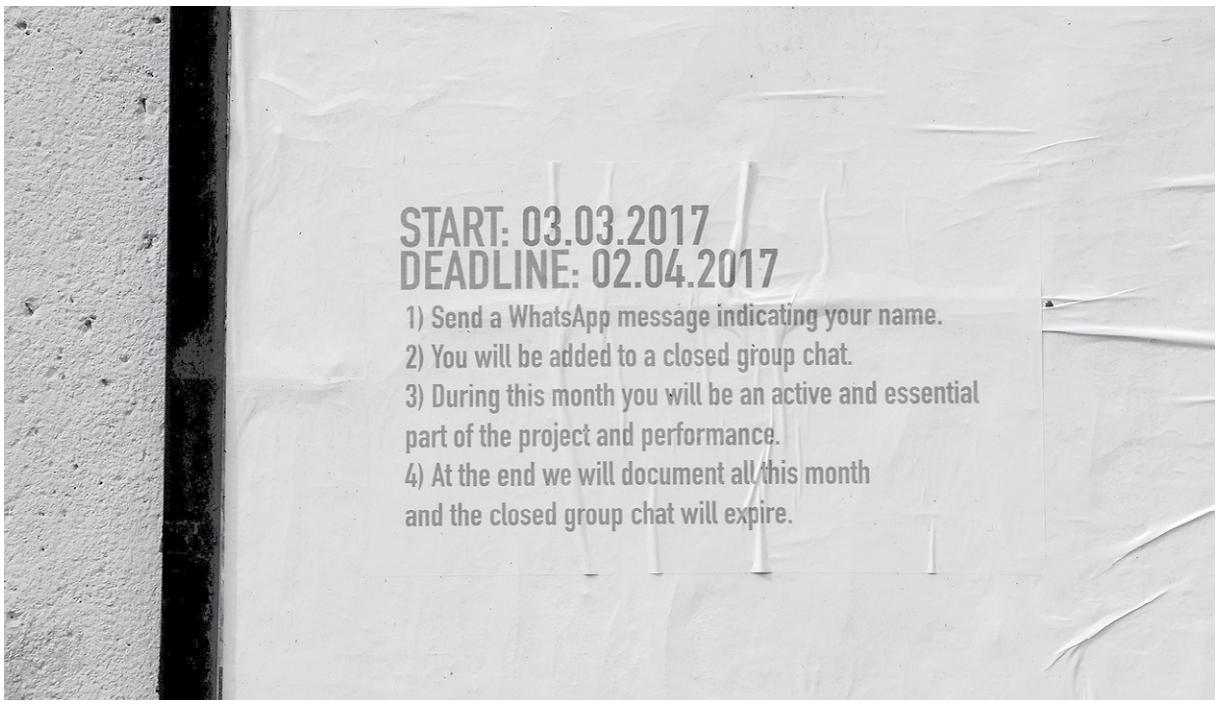
DE HOOP, Harmen ; STAAL, Jonas. *Activism Doubt*. Eindhoven : Onomatopee, 2009, 152 p.



ICO **474**

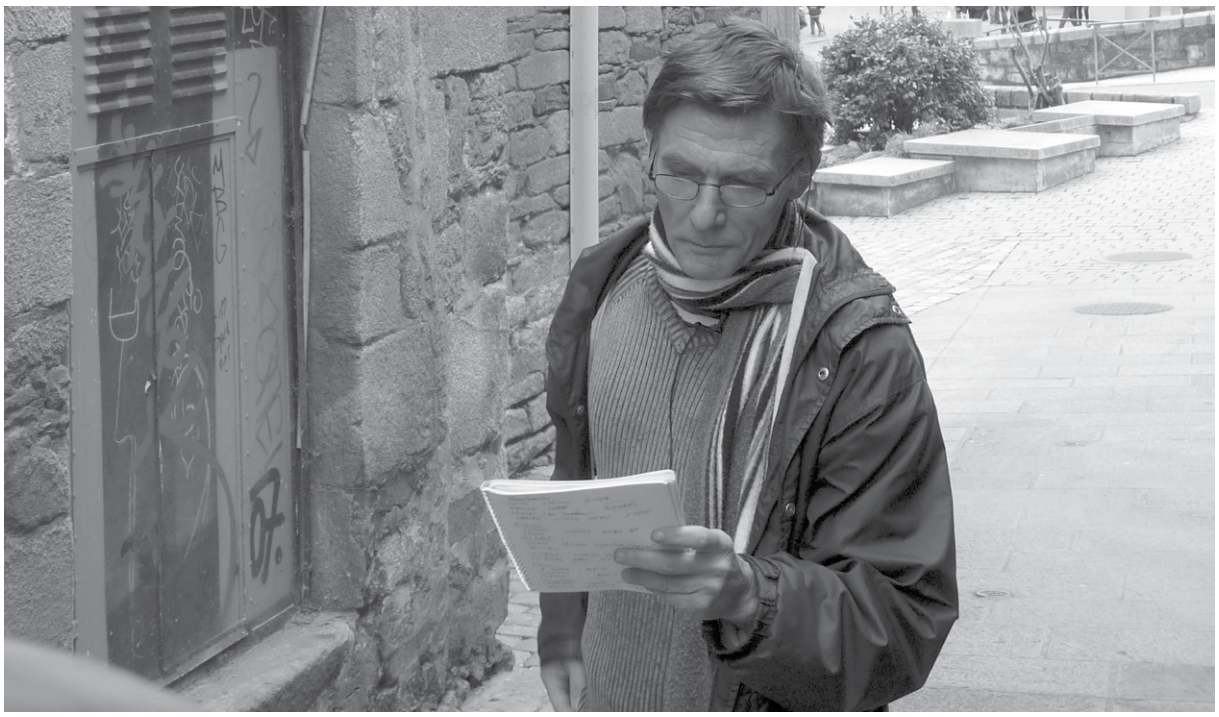
BIANCOSHOCK & ELFO et les participants. *Le Groupe du MUR*. 03.03–02.04. 2017. Groupe privé de discussion WhatsApp, conversation, assignations, actions.







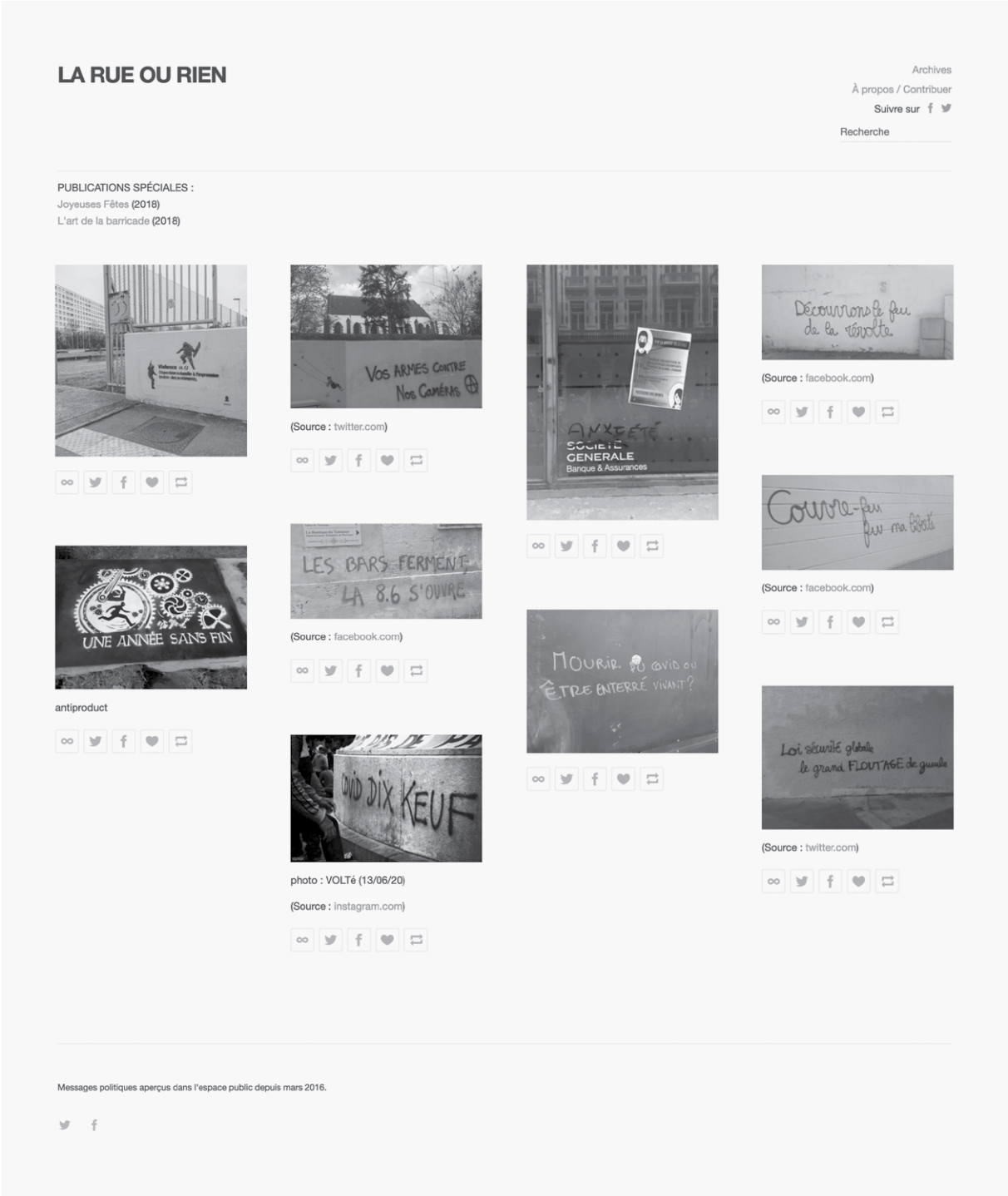
BIANCOSHOCK & ELFO, Mathieu TREMBLIN et les participants. *Le Groupe du MUR*. 03.03–02.04. 2017.
Groupe privé de discussion WhatsApp, conversation, assignations, actions.
Captures d'écran.



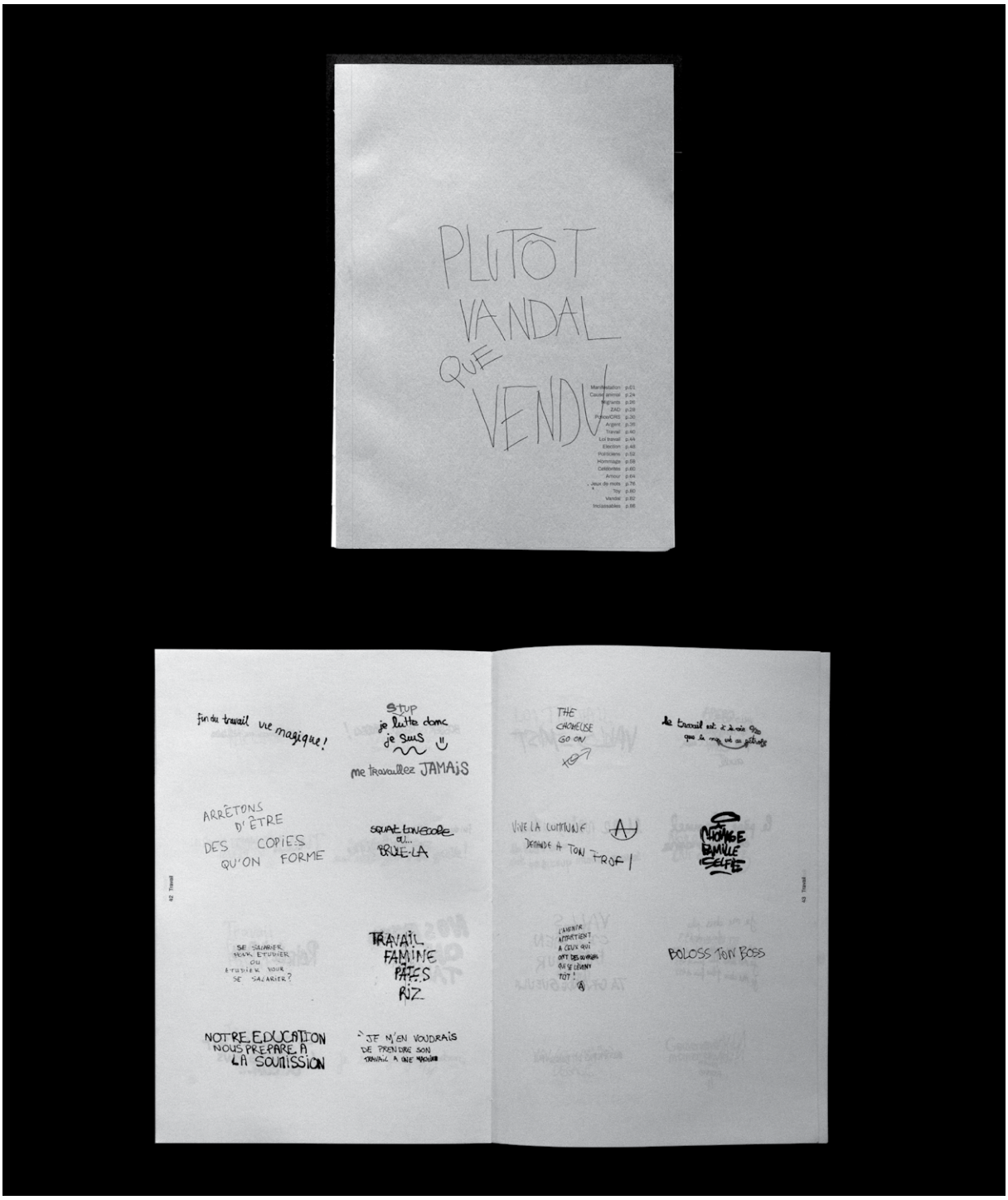


Lionel JACQ, Mathieu TREMBLIN. *Name Dropping*. 2012. Quimper (FR).
Guide patrimonial, pseudonymes de *writers*, visite guidée, lecture. 60 min.

Anonyme. *La rue ou rien*. [En ligne]. Depuis mars 2016 [consulté le 7 avril 2021]. Disponible sur : https://larueourien.tumblr.com/.
Capture d'écran.



MARQUET, Azilis. *Plutôt vandal que vendu*. Rennes : Azilis MARQUET, 2018, 104 p.





RENAULT, David ; TREMBLIN, Mathieu. *« Yoghurt Bombing. 2013. Marseille (FR) »*. *Mute Mutiny*. 2008–2016.
Image numérique. Supports et dimensions variables.



TREMBLIN, Mathieu (dir.) ; *et al*. *@inscripcions*. [Twitter]. Depuis 2016 [consulté le 7 avril 2021]. Disponible sur : http://twitter.com/inscripcions.
Capture d'écran.

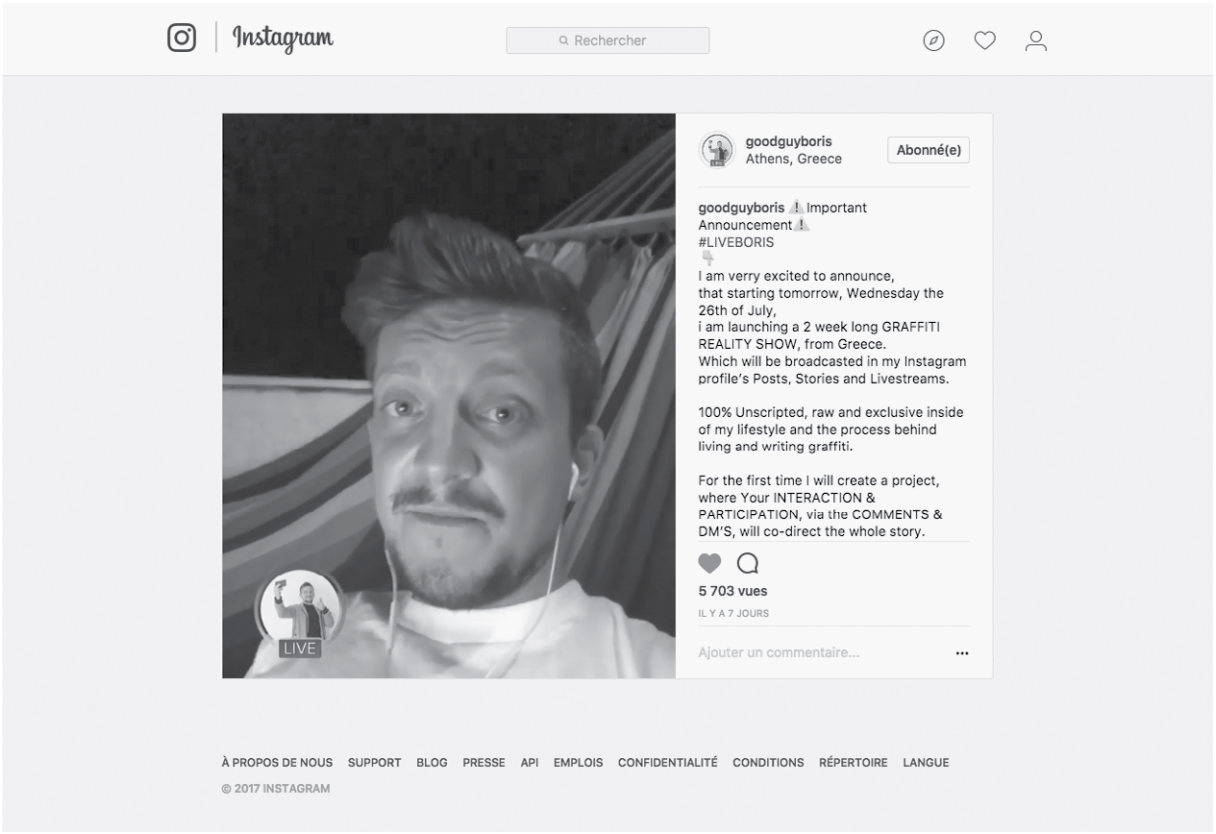
GOOD GUY BORIS. « Lipsinc avec filtre Snapchat durant la captation de writers peingnant des trains ». *@goodguyboris*. [Instagram]. 2017 [consulté le 6 avril 2017]. Disponible sur : https://www.instagram.com/goodguyboris/.



GOOD GUY BORIS. *@goodguyboris*. [Instagram]. 2016–2018 [consulté le 6 avril 2021]. Disponible sur : https://www.instagram.com/goodguyboris/.



GOOD GUY BORIS. *Live is Life*. 2017. Athènes (GK).
Résidence de création auto-assignée, compte de réseau social Instagram, graffiti en *live streaming*.
2 semaines.
Captures d'écran.







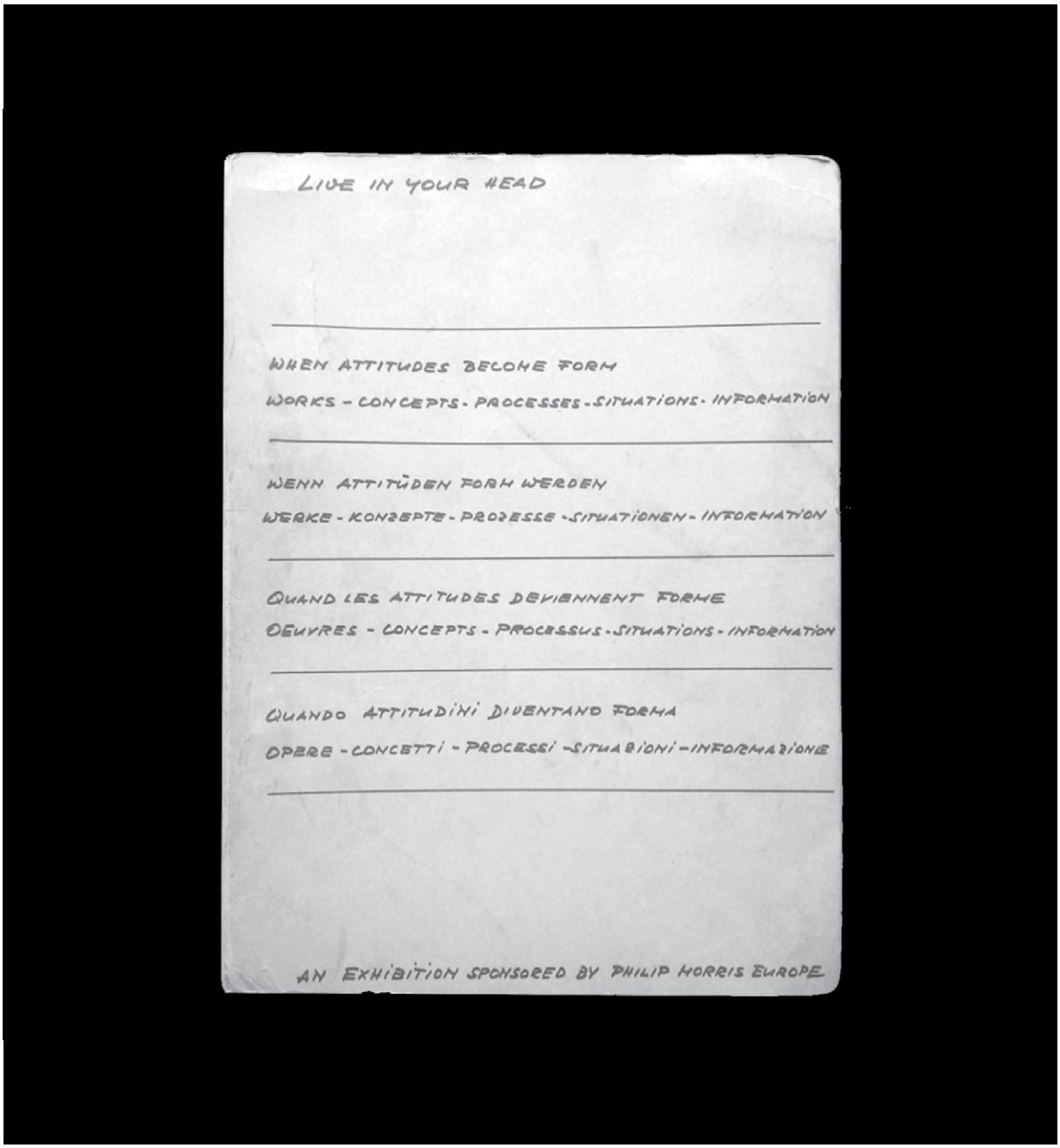




« #ViralVandals ». 5 mai–2 juillet 2017. MU, Eindhoven (NL).
Commissariat : GOOD GUY BORIS ; Jasper VAN ES.
Bande-annonce vidéo.
Capture d’écran.

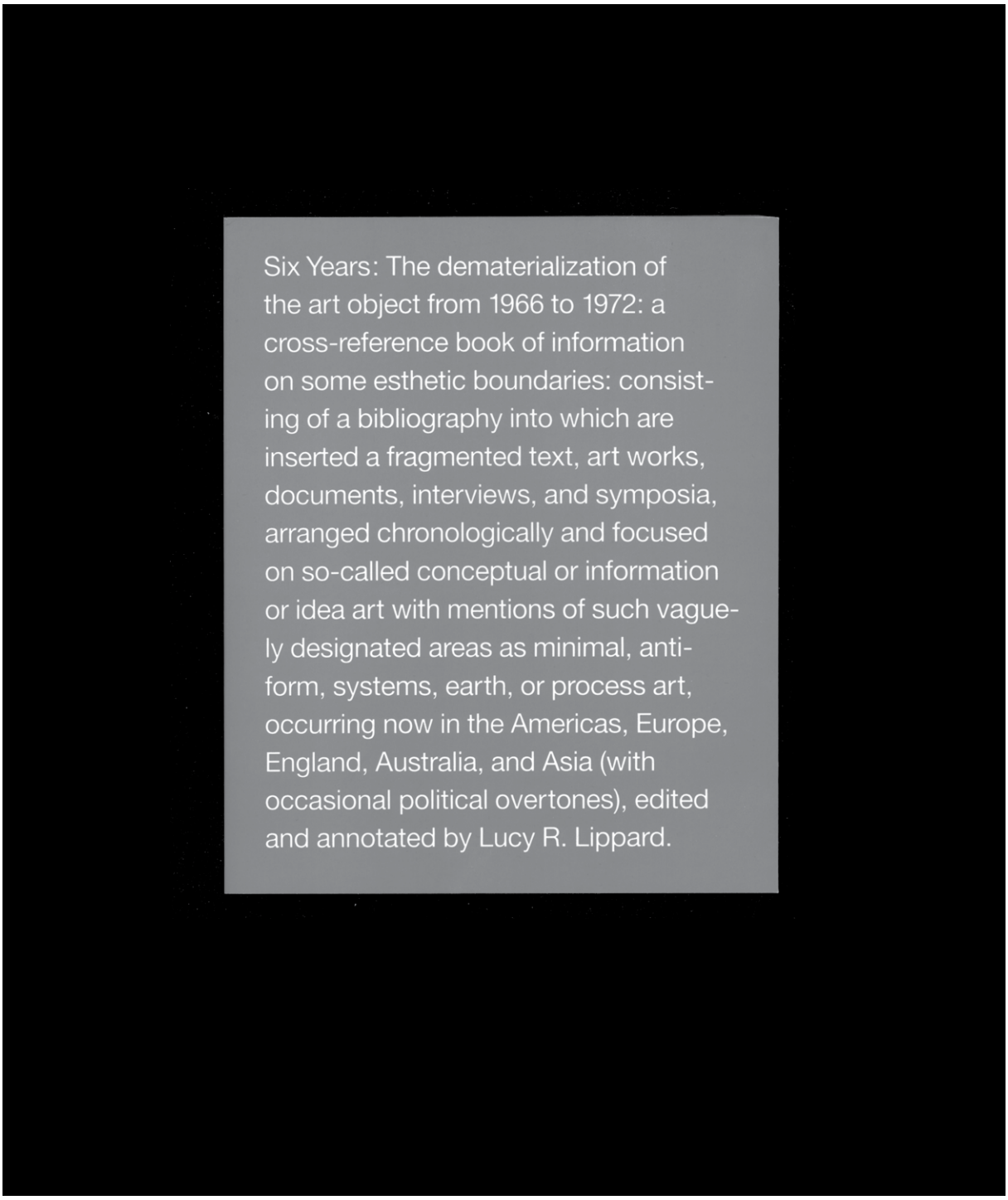


SZEEMANN, Harald (dir.) ; *et al*. *Live in your head: When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information*. Berne : Kunsthalle Bern, 1969, 172 p.

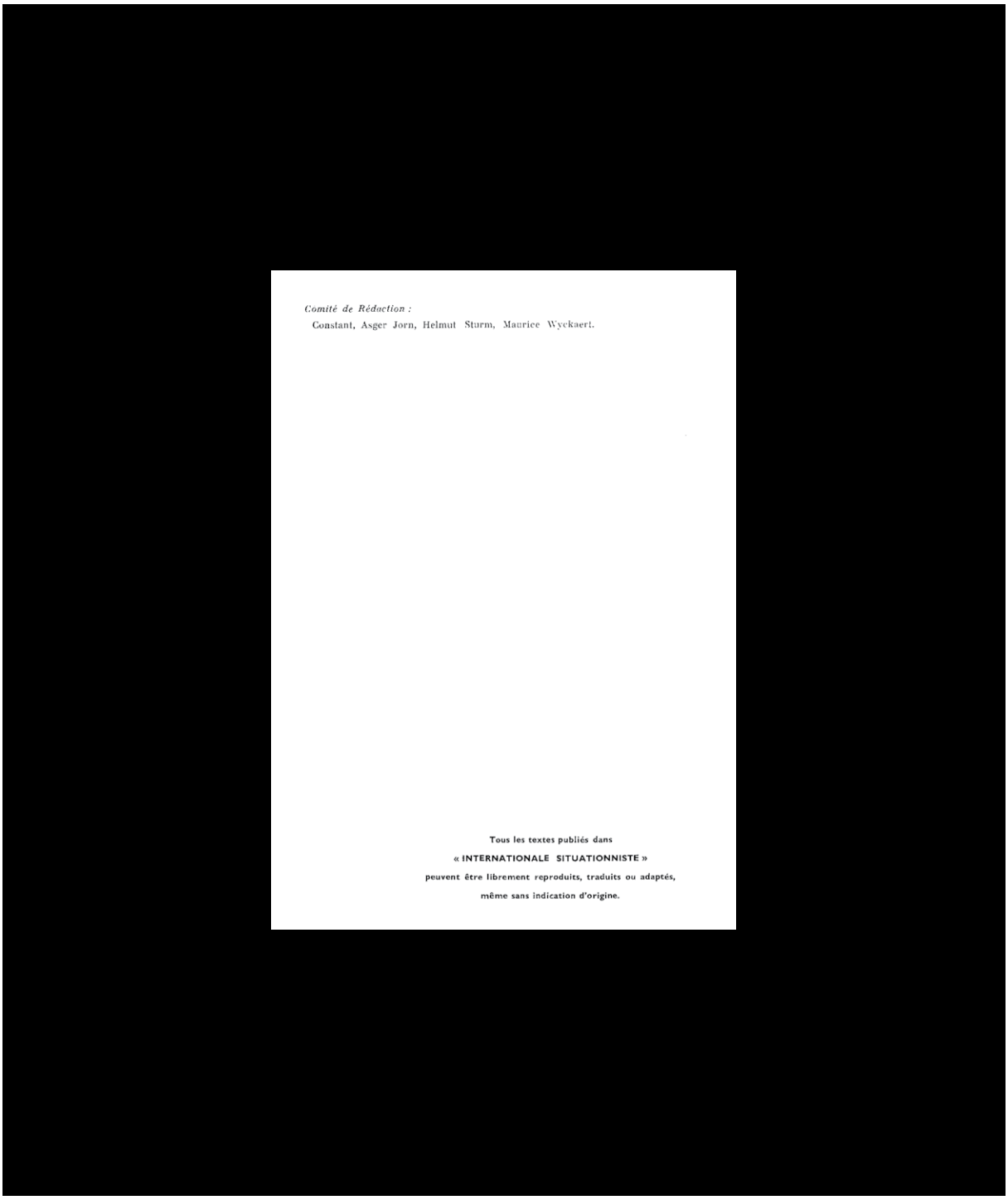


ICO **486**

LIPPARD, Lucy R. *Six Years : The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkley : University of California Press, 1973, 296 p.



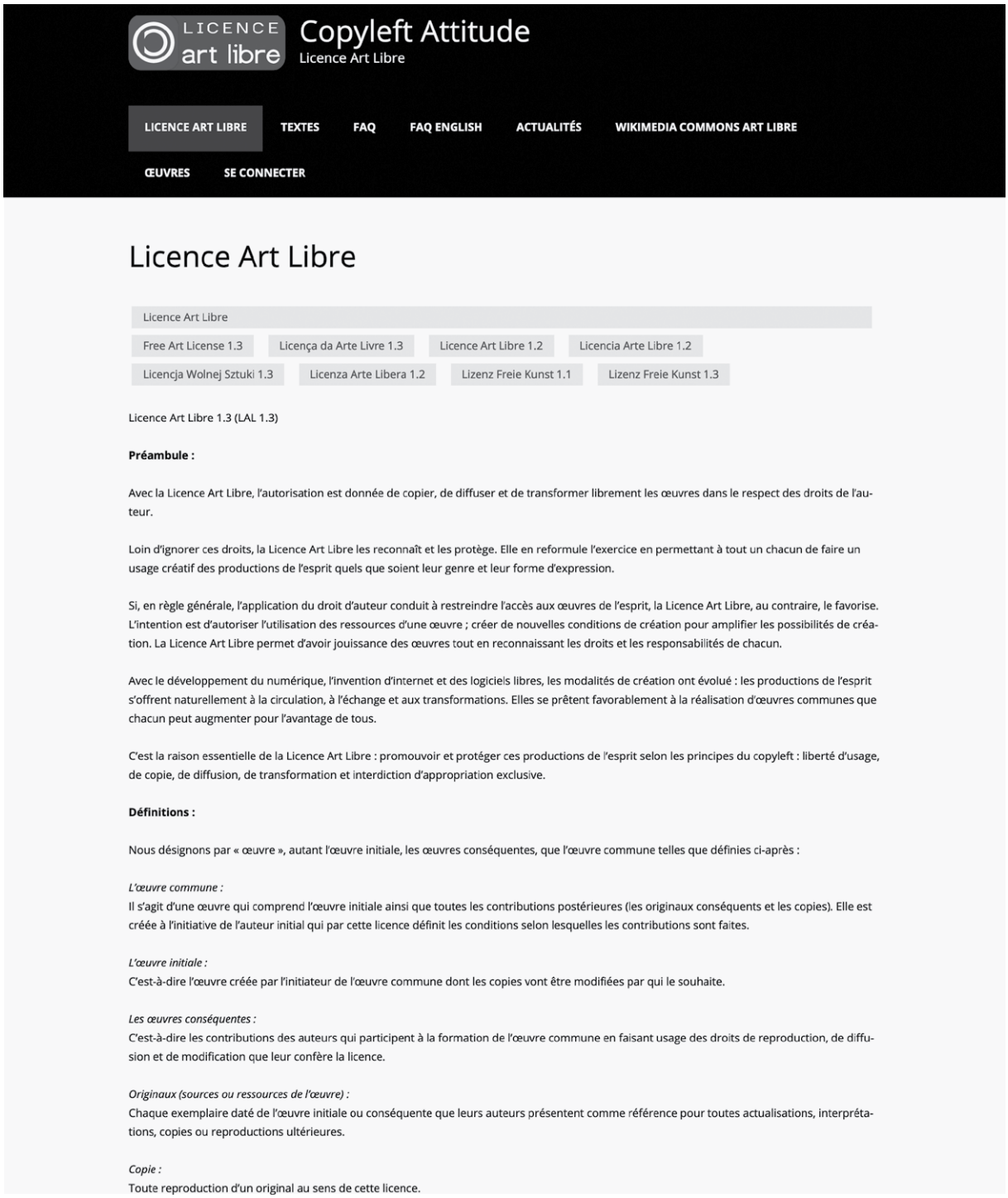
DEBORD, Guy Ernest (dir.) ; *et al*. *Internationale Situationniste*. Décembre 1959, nº 3, p. 2.



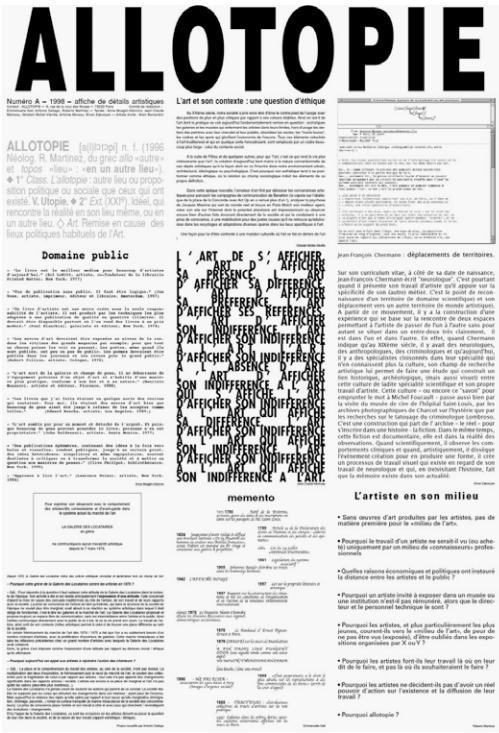
Comité de Rédaction :
Constant, Asger Jorn, Helmut Sturm, Maurice Wyckaert.

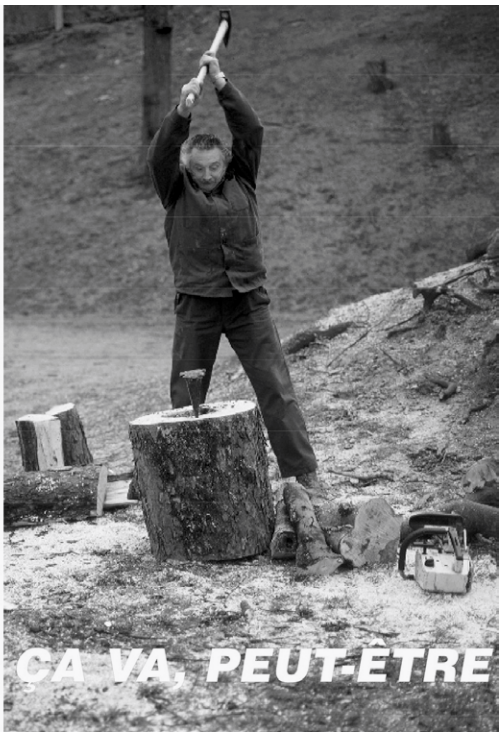
Tous les textes publiés dans
« INTERNATIONALE SITUATIONNISTE »
peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés,
même sans indication d'origine.

COPYLEFT ATTITUDE. *Art Libre*. [En ligne]. Depuis 2001 [consulté le 12 avril 2020]. Disponible sur : https://artlibre.org/.
Capture d'écran.

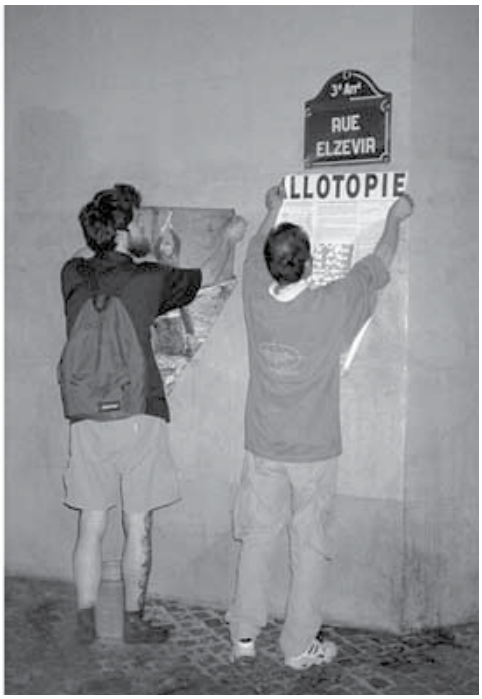


GALL, Emmanuelle (éd.) ; GALLEGO, Antonio (éd.) ; MARTINEZ, Roberto (éd.) ; MOEGLIN-DELCROIX, Anne ; MOINEAU, Jean-Claude ; MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain ; MOREAU, Antoine ; ZABUNYAN, Elvan ; BERNARDINI, Alain. *Allotopie*. 1998, nº A, « Détails artistiques », 2 p.

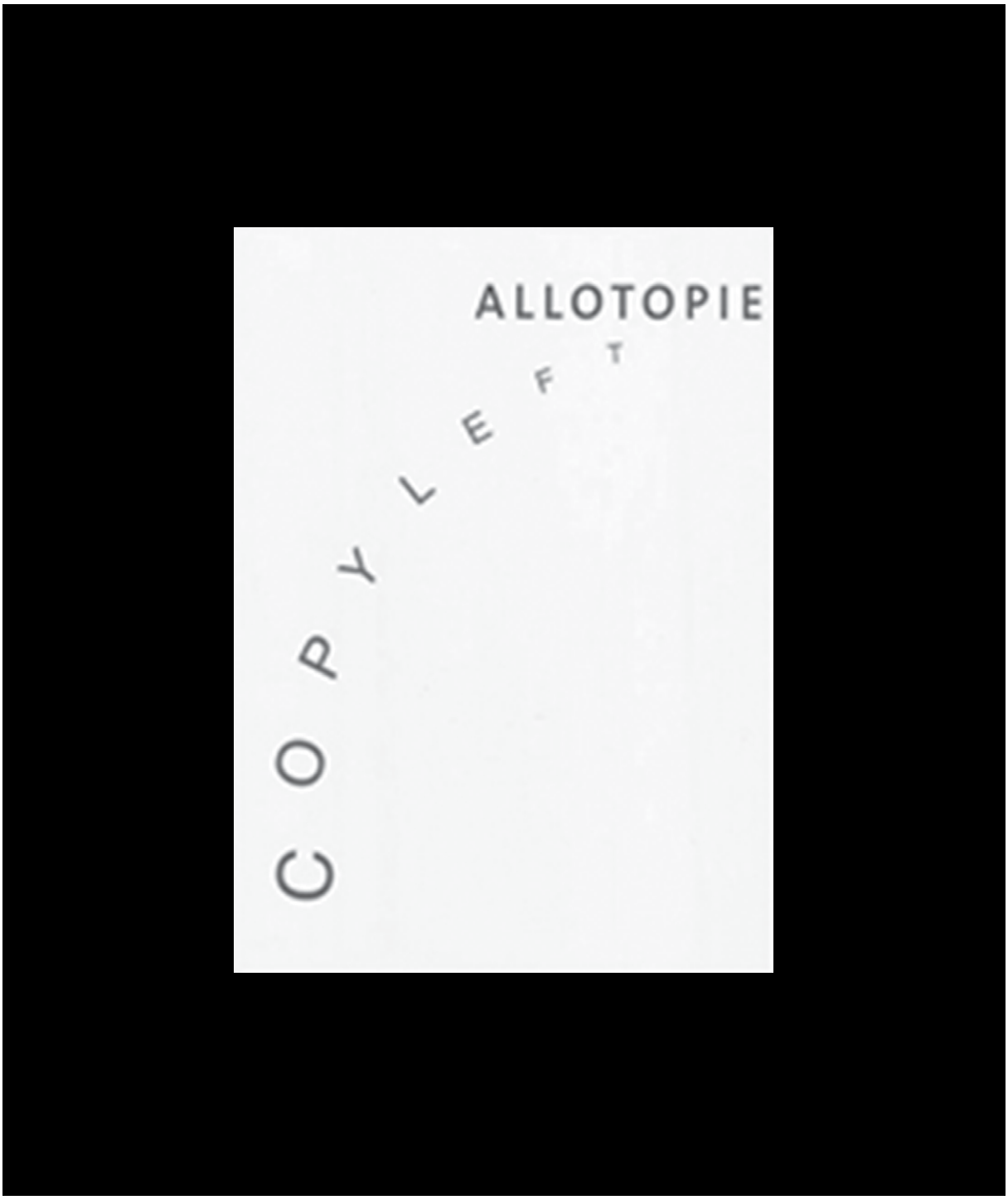








GALL, Emmanuelle (éd.) ; GALLEGO, Antonio (éd.) ; MARTINEZ, Roberto (éd.) ; DECK, François ; GAILLOT, Michel ; MOINEAU, Jean-Claude ; WATIER, Éric. *Allotopie*. 2003, nº B, « Copyleft », 128 p.



ICO **491**

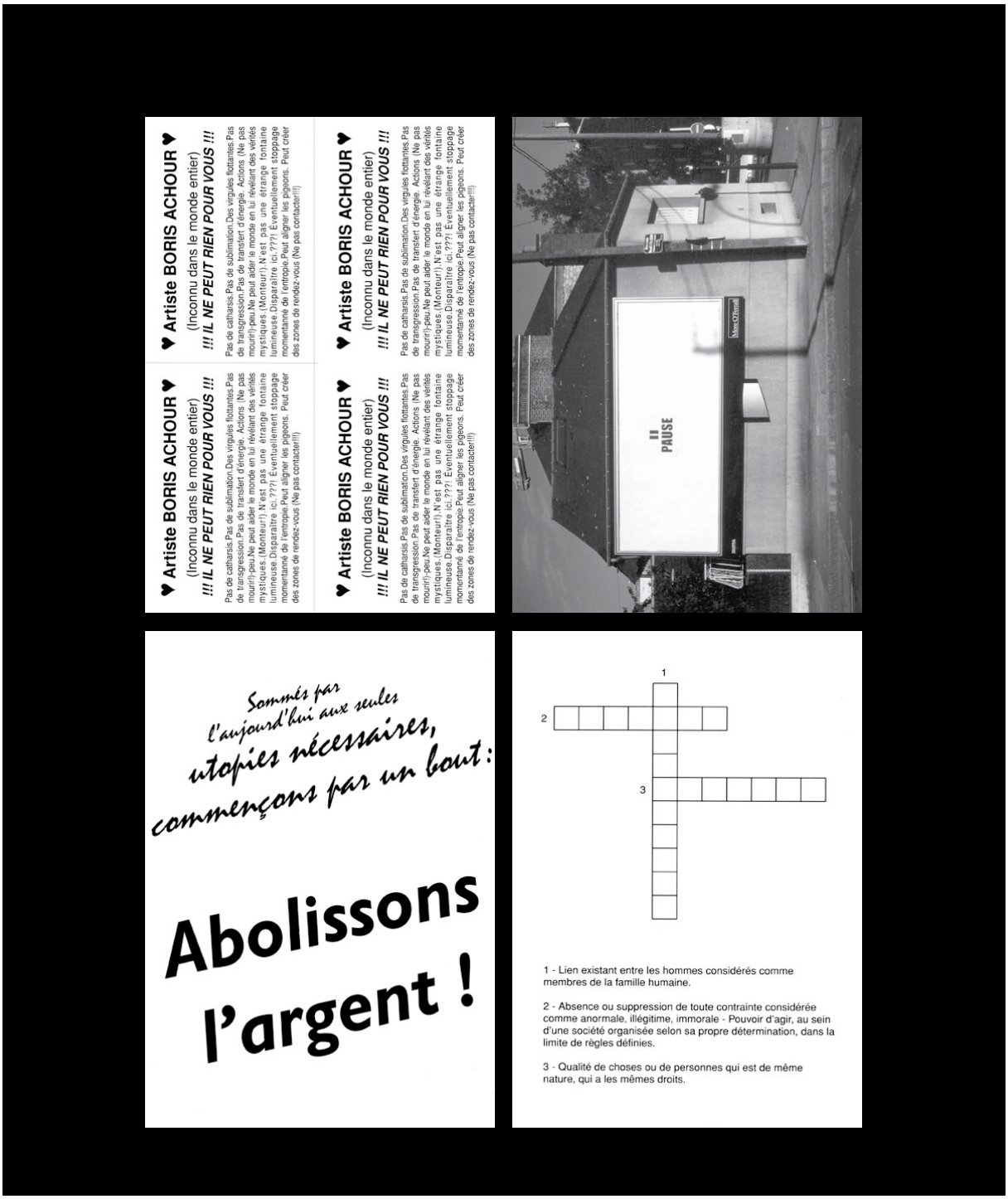
Roberto MARTINEZ. *Allotopie*. 1996.
Définition. Supports et dimensions variables.

ALLOTOPIE [a(l)lɔtɔpi] n. f. (1996 Néolog. R. Martinez, du grec *allo* « autre », et *topos* « lieu » : « **en un autre lieu** »). ◆ **1°** *Class. L'allotopie* : autre lieu ou proposition politique ou sociale que celles qui ont existé. **V. Utopie** ◆ **2°** *Ext.* (XXIe). Idéel, qui rencontre la réalité en son lieu même, ou en un autre lieu. ◊ *Art.* Remise en cause des lieux politiques habituels de l'Art.

Roberto MARTINEZ. *Jardin*. 1995. New York (US).
Trottoir, terre, plantes, piquets, cordelette. 100 × 300 cm.



GALLEGO, Antonio (éd.) ; MARTINEZ, Roberto (éd.) ; *et al*. *Tract'eurs*. Rennes : Incertain Sens, 2012, 112 p.

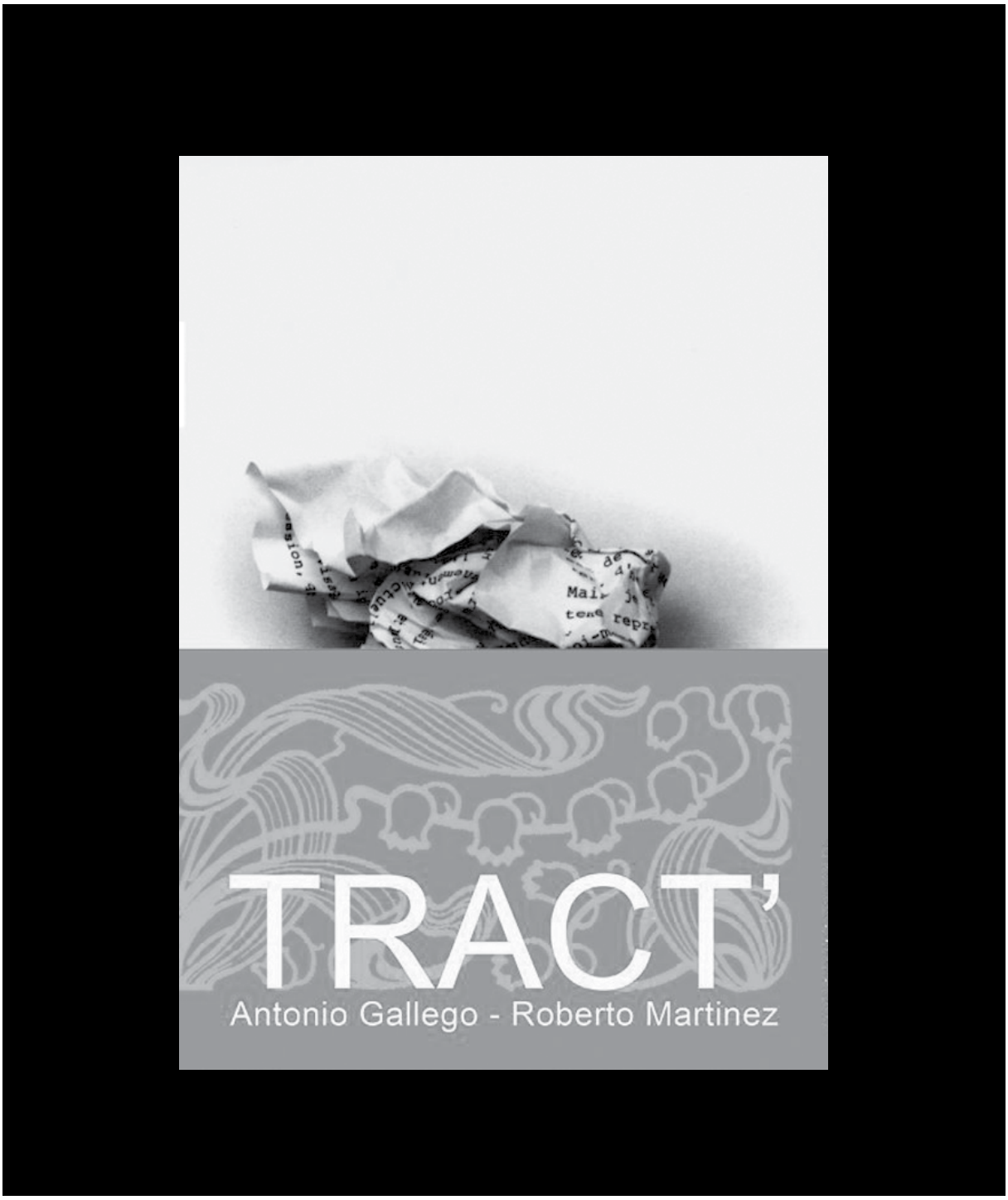


Antonio GALLEGO (dir.) ; Roberto MARTINEZ (dir.) ; collectif. *Tract'eurs (distribution)*. s.d. s.l.
Tracts, impression laser sur papier machine. 14,8 × 21 cm (chaque).





GALLEGO, Antonio (éd.) ; MARTINEZ, Roberto (éd.) ; *et al*. *Tract'eurs*. Rennes : Incertain Sens, 2012, 112 p.



ICO **496**

Antonio GALLEGO. *Un collaborateur*. 1993. Paris (FR).
Impression à la presse typographique sur papier affiche. 40 × 200 cm
Photographie : Martin WOLF.



Roberto MARTINEZ. *Textes*. Depuis 1996. s.l.
Impression offset sur papier affiche. 70 × 100 cm, 70 × 120 cm.





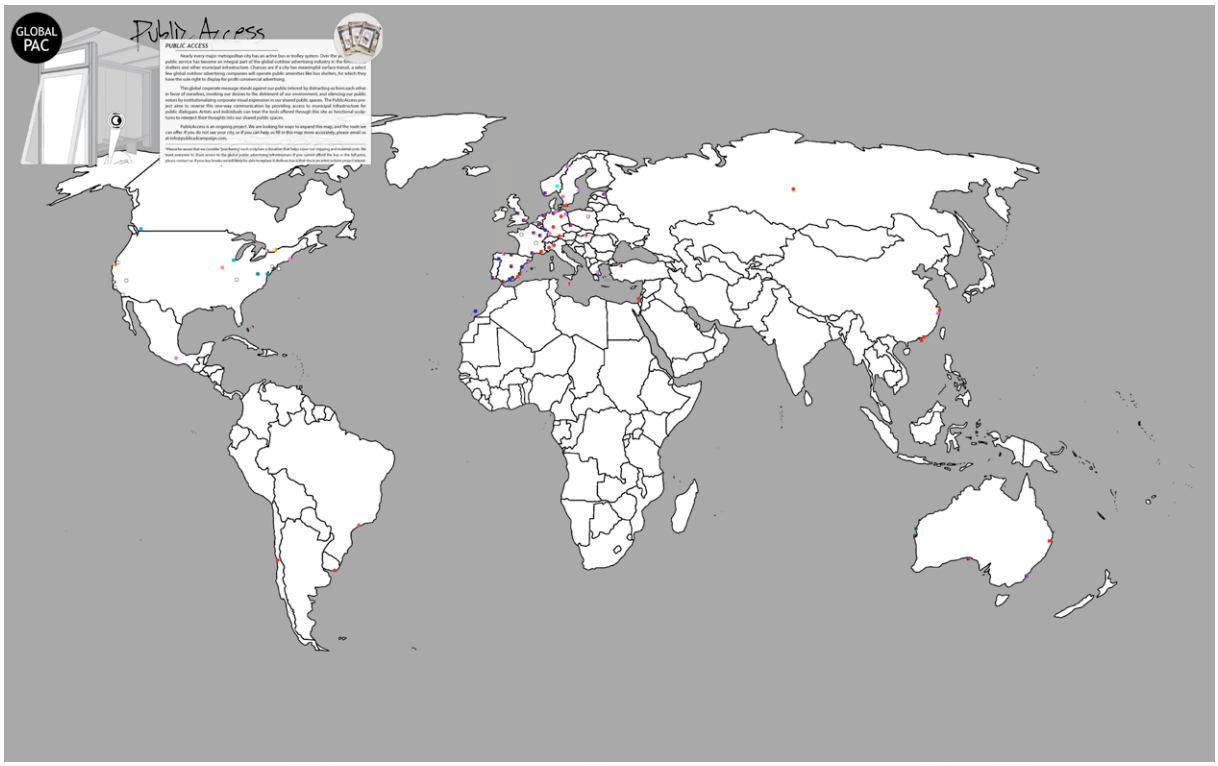
Jordan SEILER. *Adbusting « The Blue Houses »*. 2000. New York (US).
Impression numérique sur papier affiche. 90 × 140 cm (chaque).



Jordan SEILER. s.t. 2015. New York (US).
Impression numérique sur papier affiche. 70 × 200 cm.



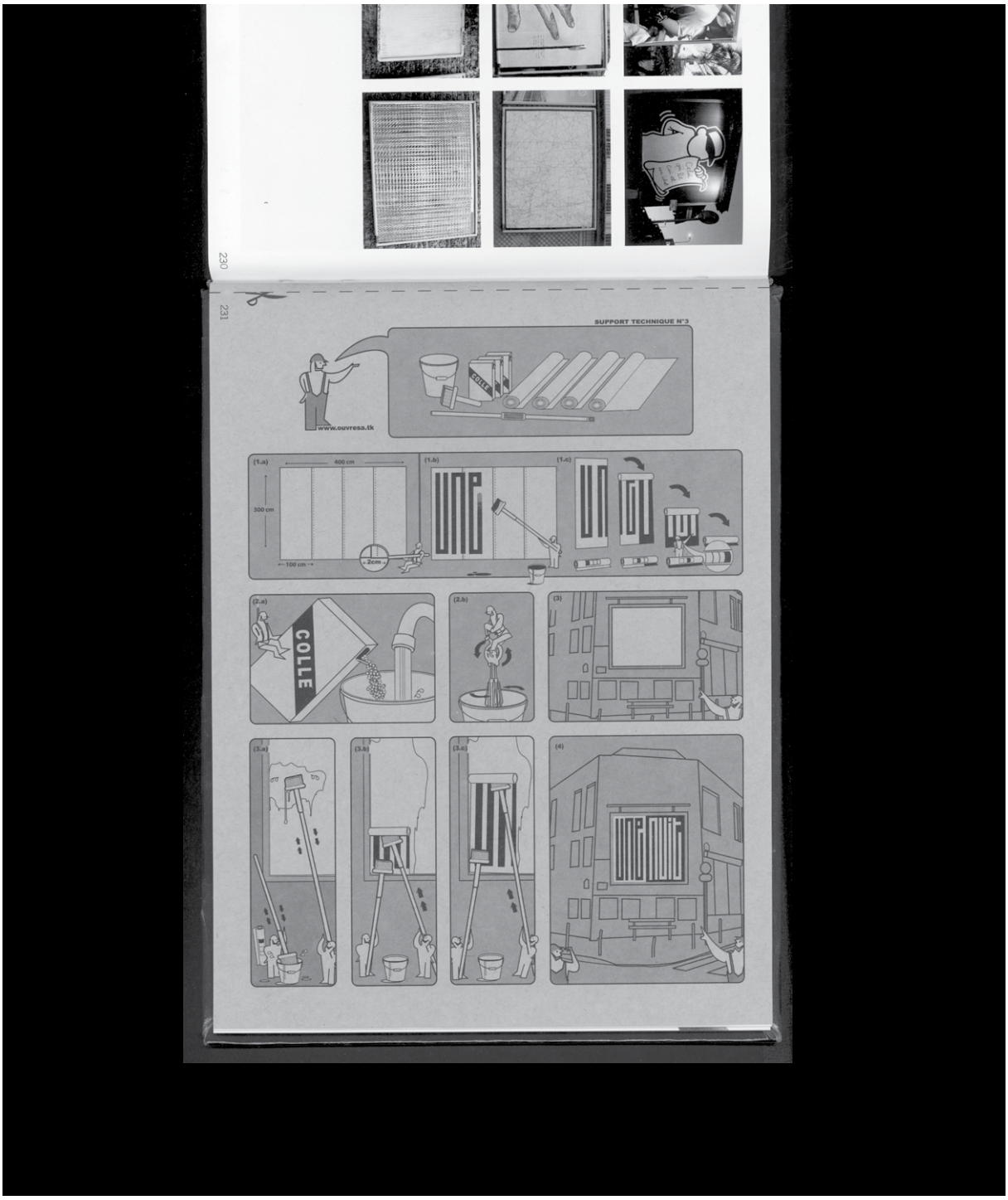
SEILER, Jordan. Public Access. [En ligne]. Depuis 2015 [consulté le 12 avril 2021].
Disponible sur : http://www.publicadcampaign.com/PublicAccess/Index.html.
Capture d'écran.



SEILER, Jordan. Public Access. [En ligne]. Depuis 2015 [consulté le 12 avril 2021].
Disponible sur : http://www.publicadcampaign.com/PublicAccess/Index.html.
Capture d'écran.



OUVRESA. s.t. In : SCHMIDT, Thomas (éd.) ; *et al. Une nuit*. Paris : Kitchen93, 2007, 244 p.

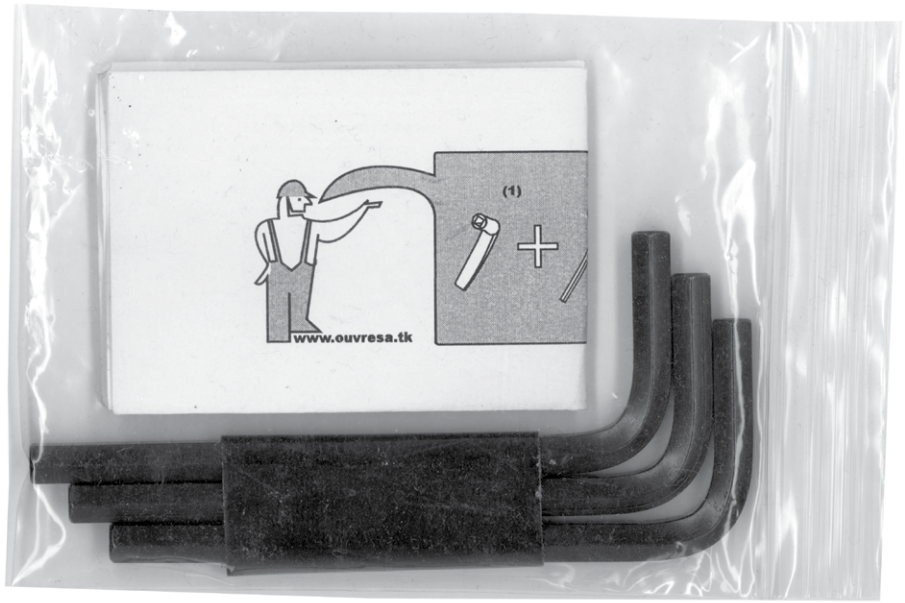


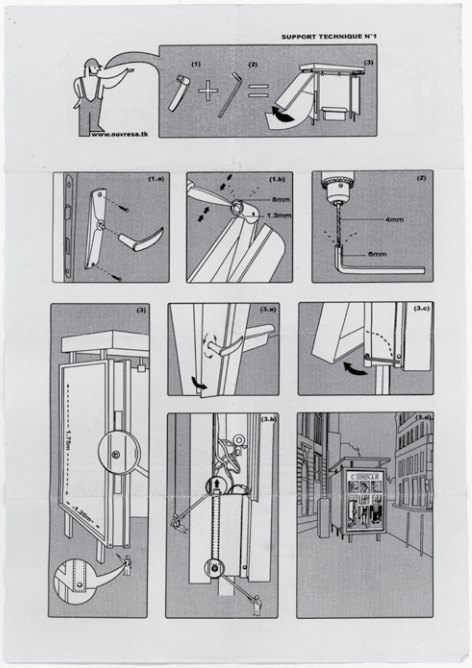
OUVRESA. s.t. In : UNE NUIT (dir.) ; collectif. « Marche et regarde ». *Circa* 2005. Paris (FR).
Impression au traceur sur papier affiche, panneau planimètre JCDecaux. 90 ×120 cm.

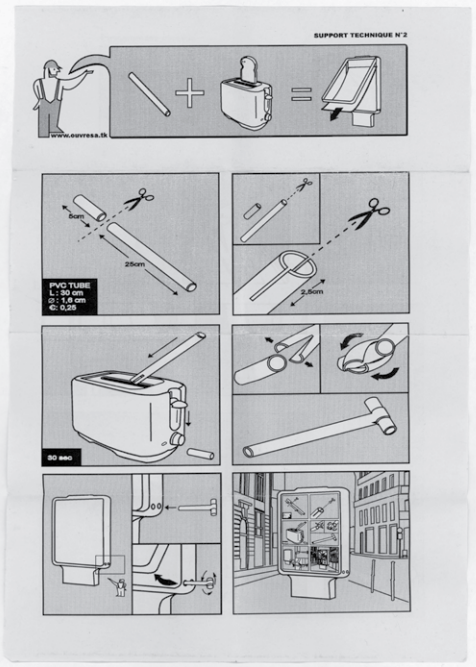




OUVRESA. s.t. s.d.
Clés, notice. Dimensions variables.





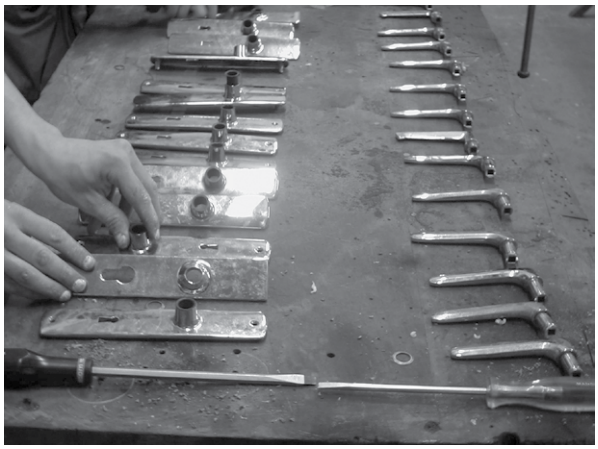


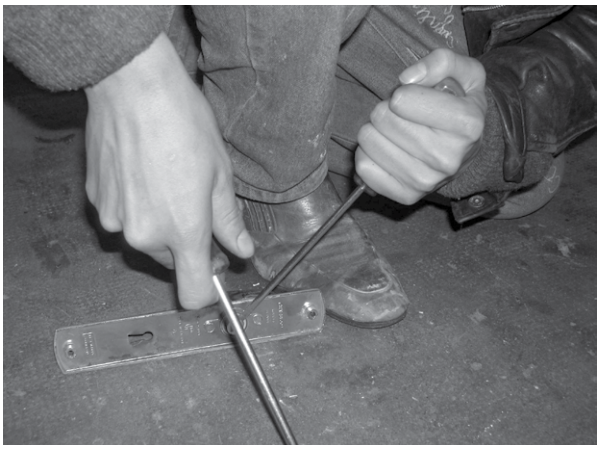
ICO **505**

OUVRESA. *Urban hacking : how to open jcdecaux bus stop and mupi ads*. [YouTube]. 15 mai 2010 [consulté le 12 avril 2021]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=2IZ6cAv2TqQ&list=PLAB74830BCD9006FE



OUVRESA. « Atelier du Visible : usinage alternative clef JCDecaux abris bus ancien modèle, Toulouse ». [Facebook]. 15 janvier 2014 [consulté le 12 avril 2021]. Disponible sur : https://www.facebook.com/jeanclaude.decaux.94/.

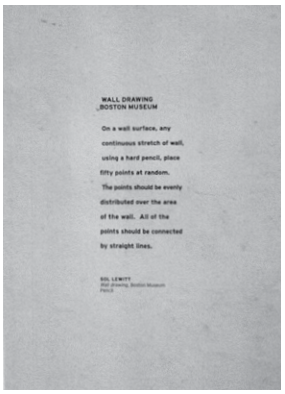


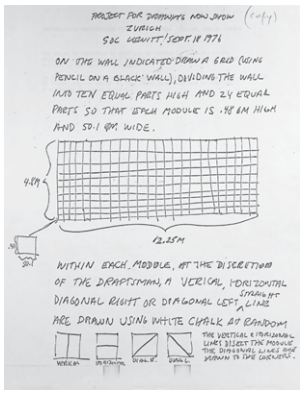


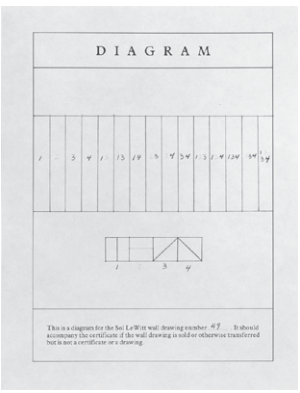


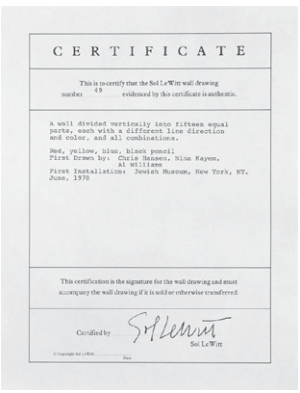


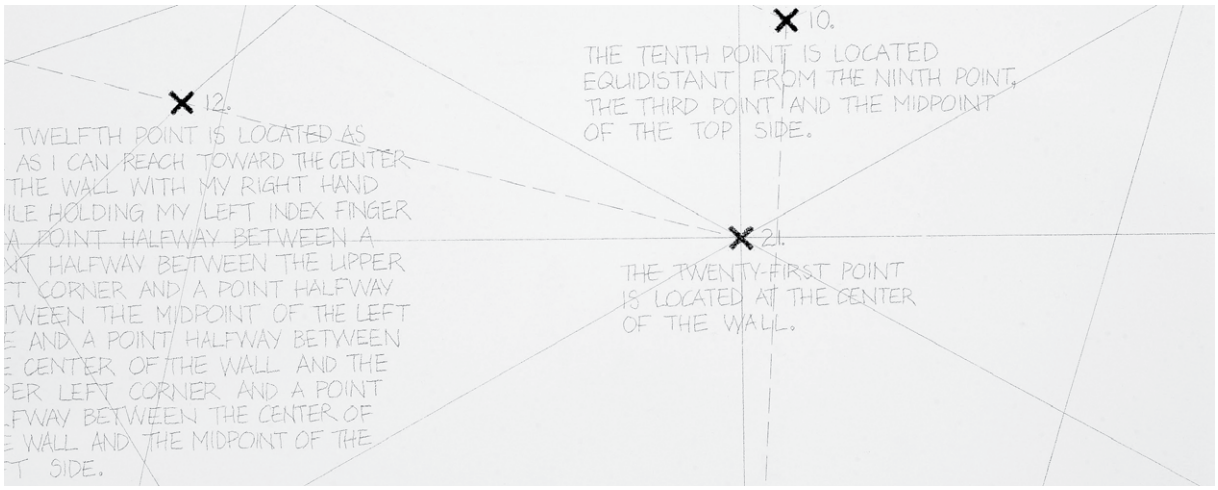
Sol LEWITT. Instructions pour *Wall Drawing*s. 1970–1975.
Techniques, supports et dimensions variables.





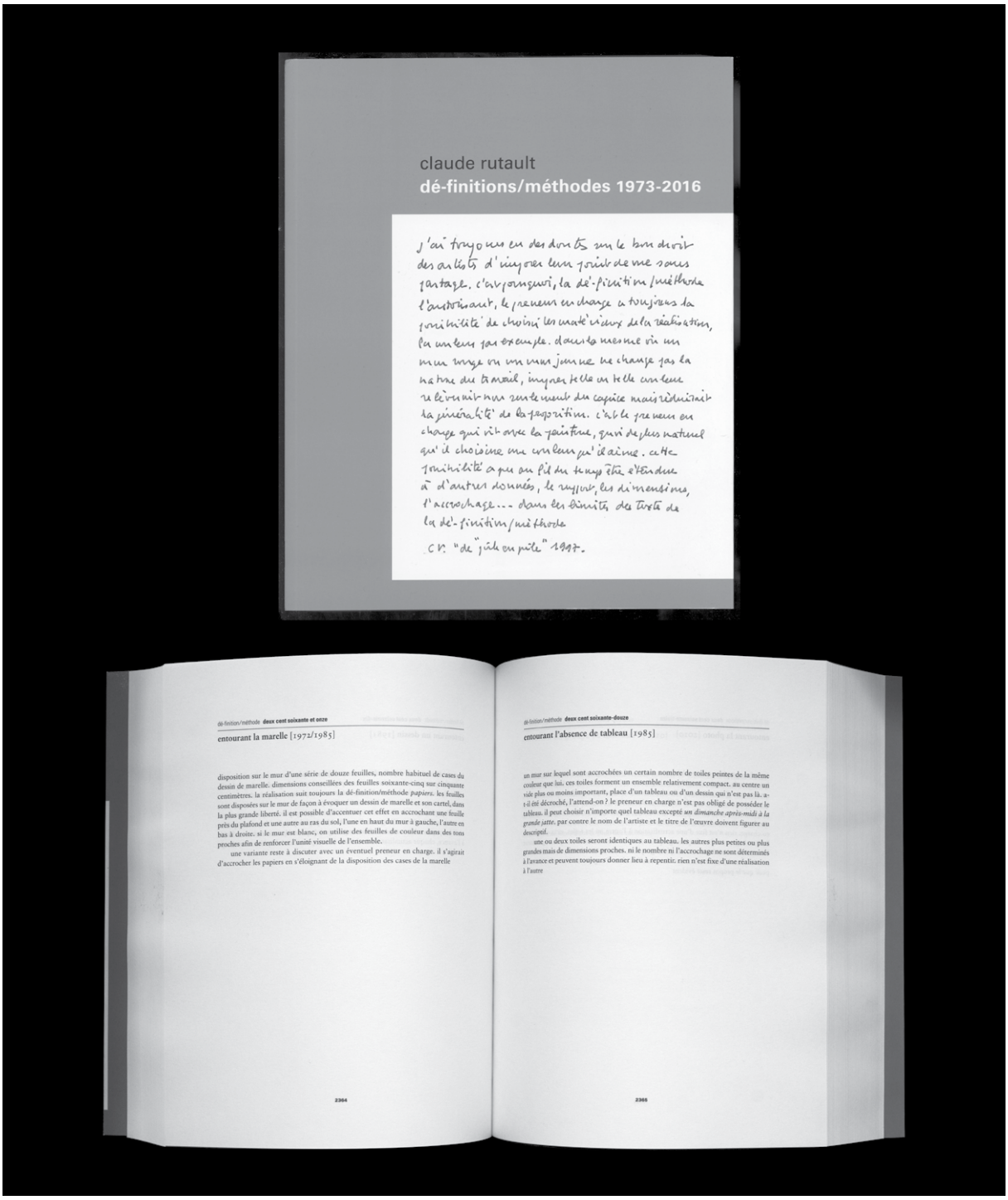




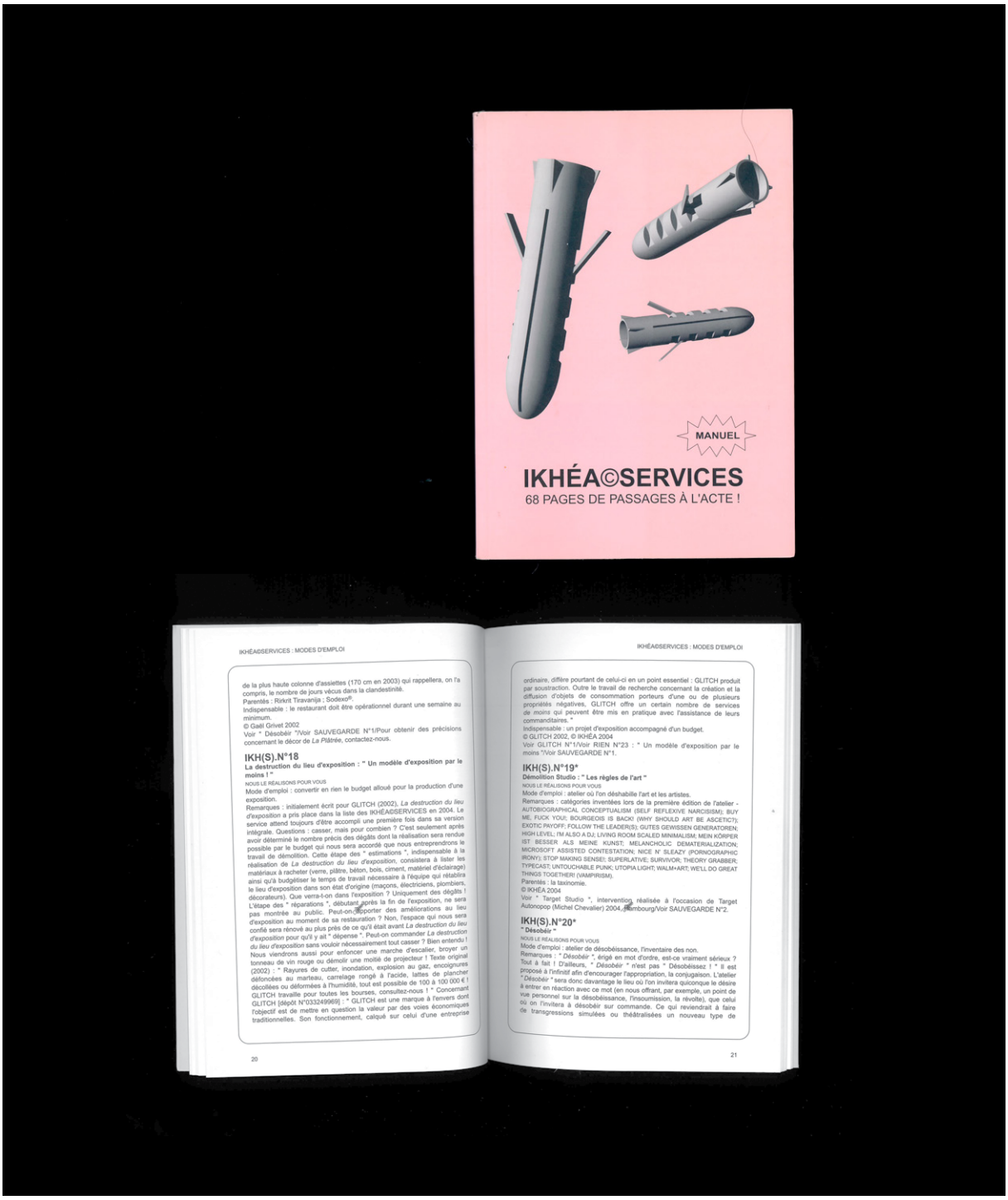


ICO **508**

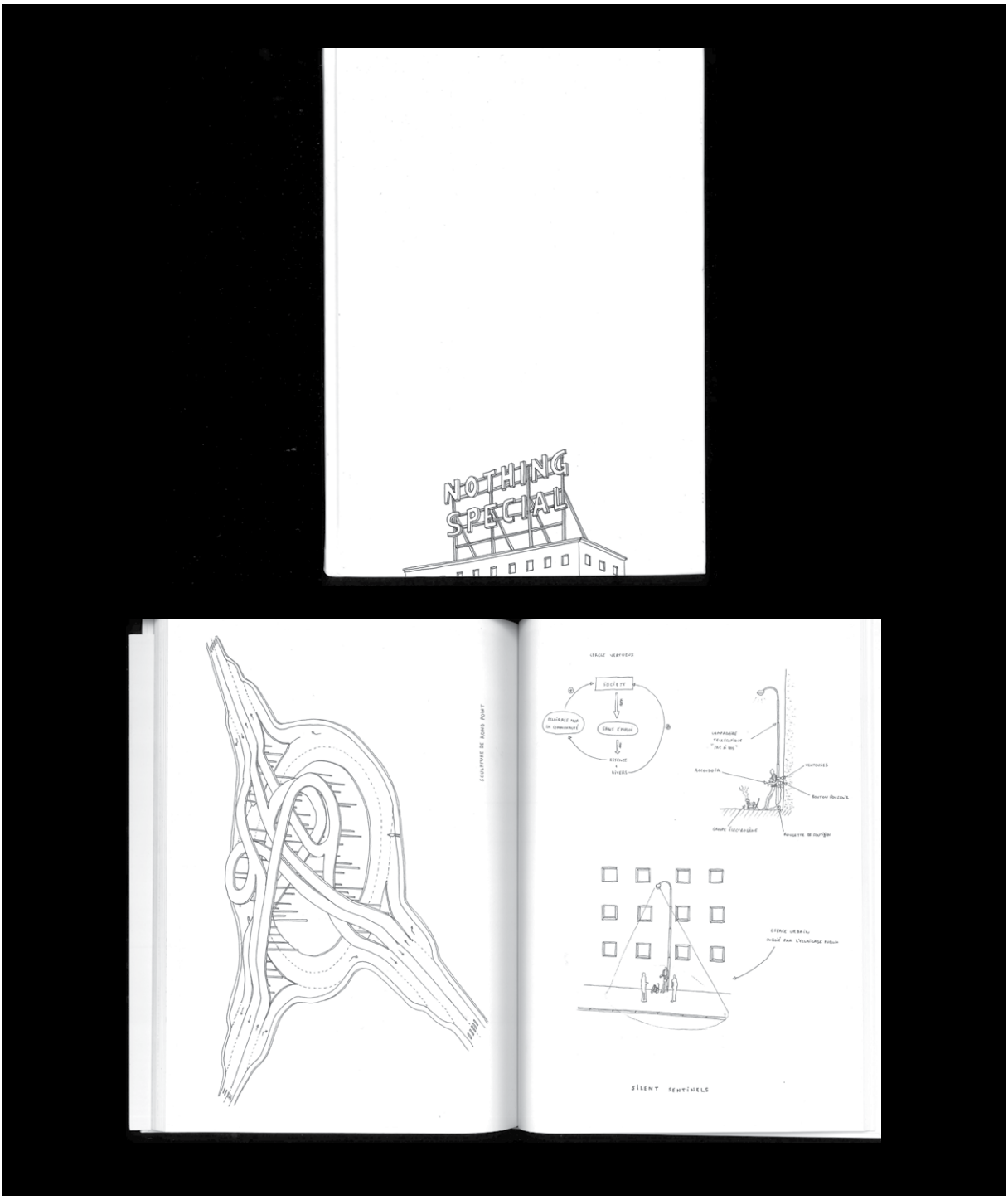
RUTAULT, Claude. *Dé-finitions/méthodes – 1973–2016*. Dijon : Les Presses du réel, 2016, 864 p.



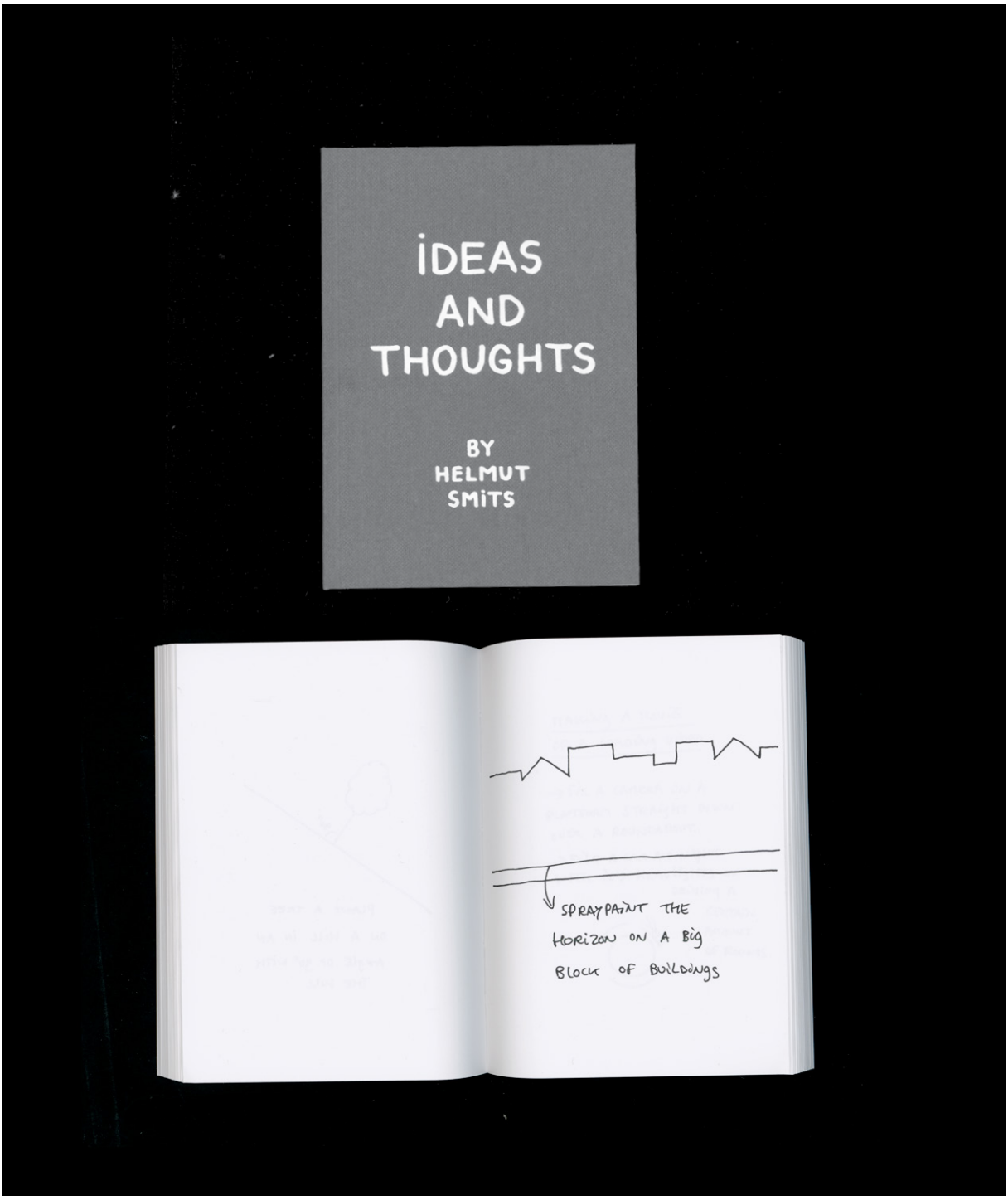
FARKAS, Jean-Baptiste. *Ikhéa©services*. Brest : Zédélé éditions, 2004, 68 p.



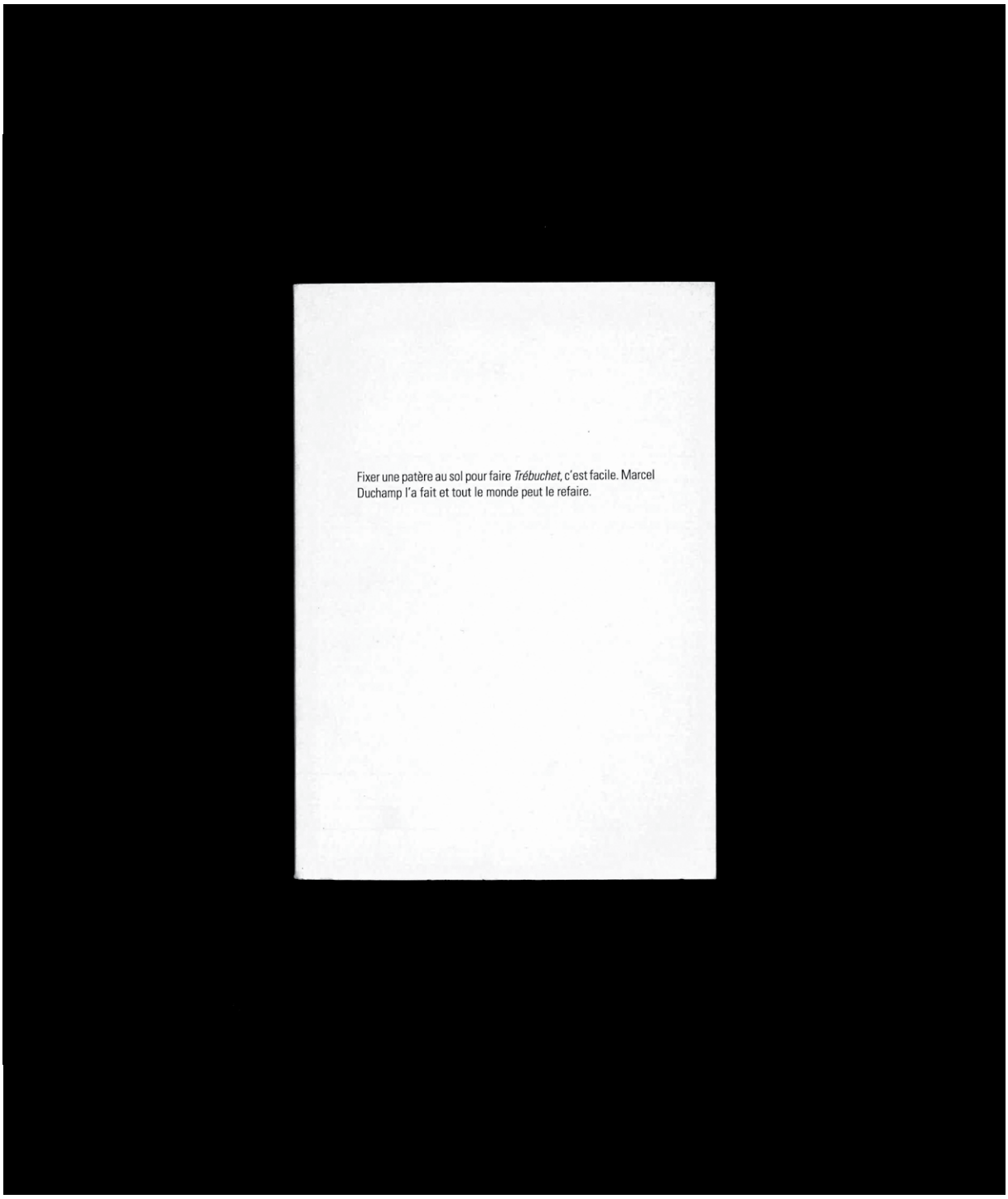
BERTHIER, Julien. *Nothing Special*. Zurich : Christoph Keller Editions (JRP|Ringier), 2007, 114 p.



SMITS, Helmut. *Ideas and Thoughts*. Eindhoven : Onomatopee, 2013, 248 p.



WATIER, Éric. *Plus c'est facile, plus c'est beau : prolégomènes à la plus belle exposition du monde*. Rennes : Éditions Incertain Sens, 2015, 90 p.



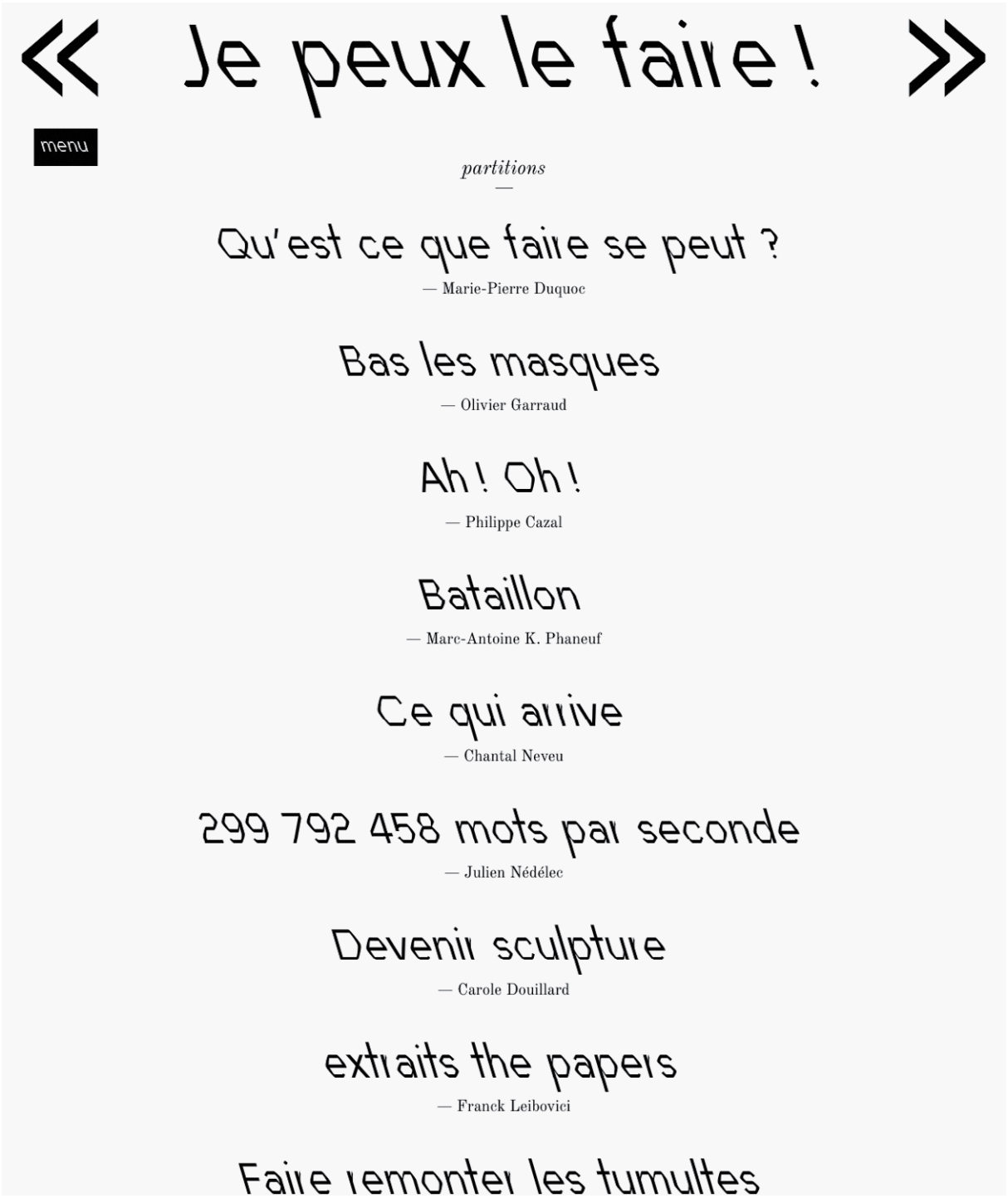
ULRICH OBRIST, Hans (dir.) ; *et. al*. ; collectif. *Do it: the compendium*.
Londres : Thames & Hudson, 2013, 444 p.



MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain (dir.) ; RIVET, Jacques (dir.) ; RUBY, Christian (dir.) ; VIALE, Marie-Laure (dir.) ; collectif. *Tool Box*. Nantes : Entre-deux, 2009, 84 p.



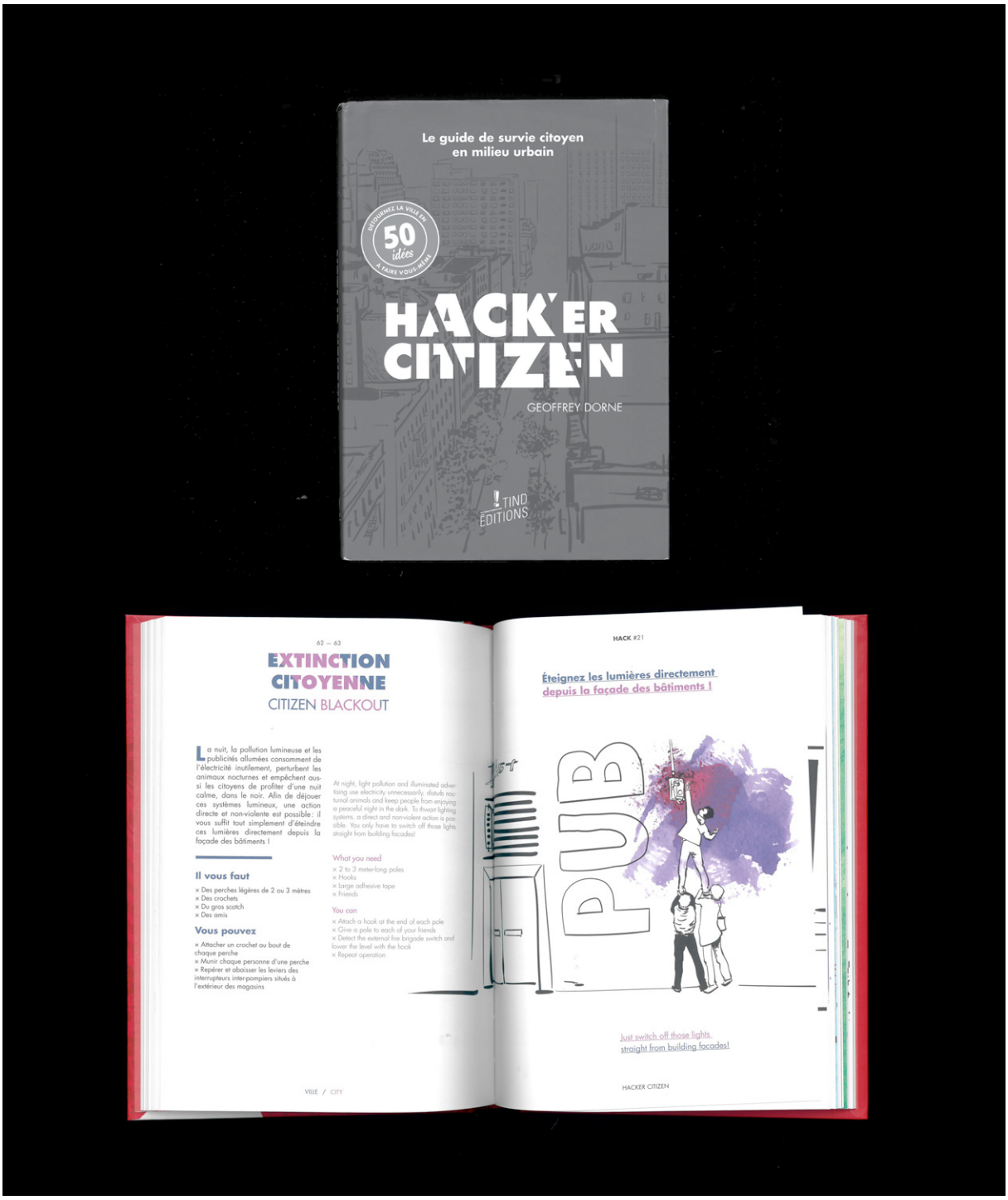
ENTRE-DEUX. *Je peux le faire*. Depuis 2016.
Partitions d’artistes, site web.
Capture d’écran.



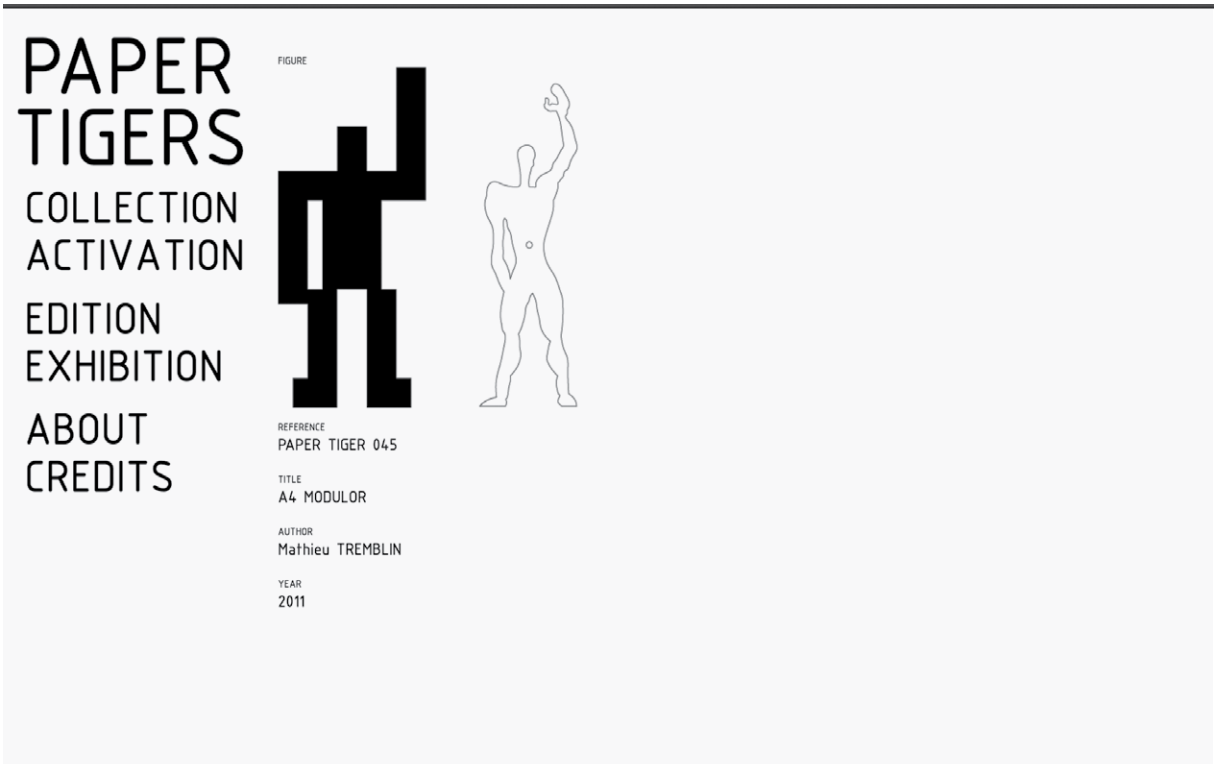
BORASI, Giovanna (dir.) ; ZARDINI, Mirko ; collectif. *Actions : comment s'approprier la ville*. Montréal : Centre Canadien d'Architecture SUN, 2008, 263 p.



DORNE, Geoffrey. *Hacker citizen : le guide de survie citoyen en milieu urbain*.
Paris : Tind Éditions, 2016, 176 p.



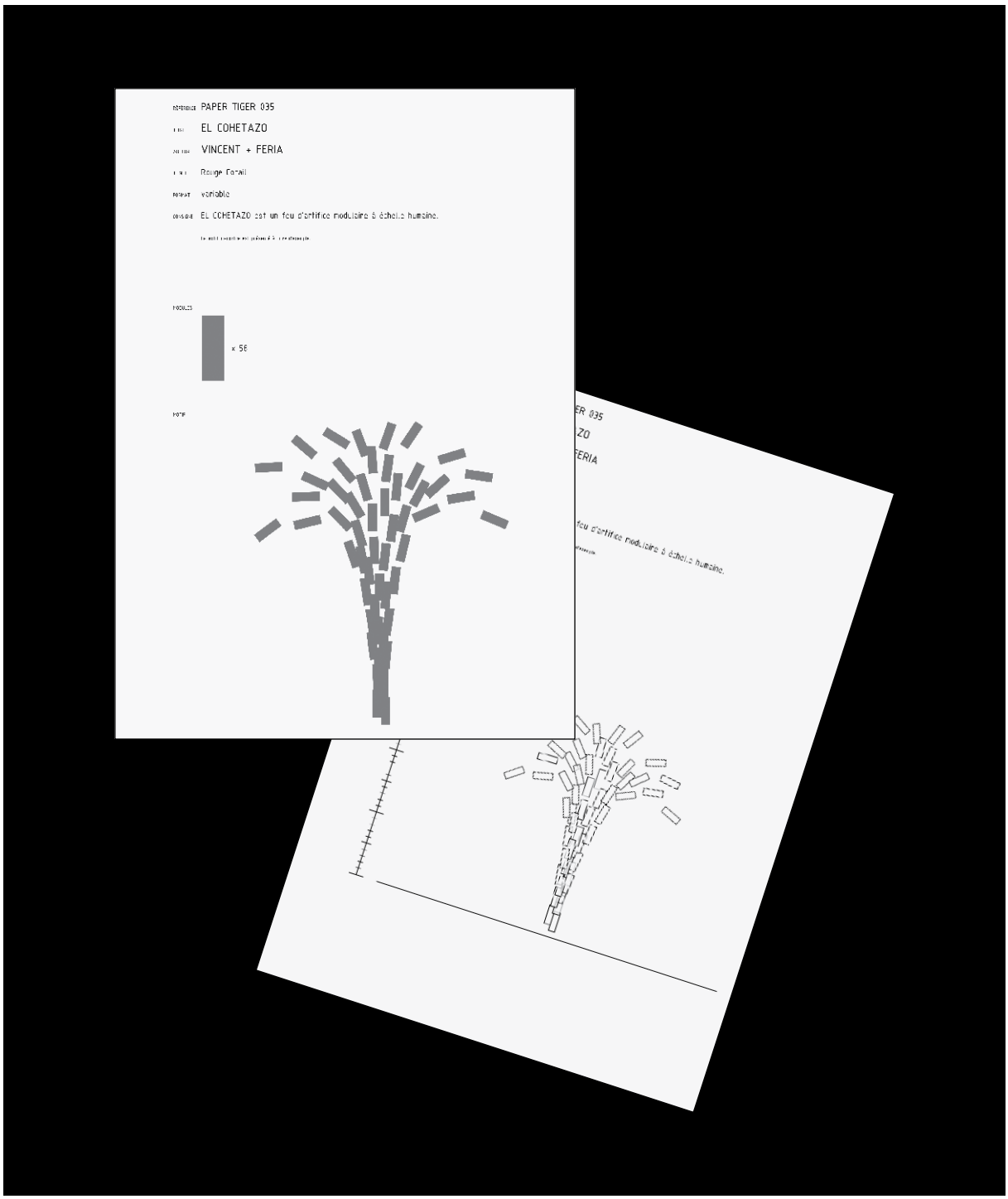
ICO **518**





TREMBLIN, Mathieu (dir.) ; *et al. Paper Tigers Collection*. [En ligne]. Depuis 2010 [consulté le 12 juin 2020]. Disponible sur : http://www.papertigerscollection.com/.
Capture d'écran.

TREMBLIN, Mathieu (dir.) ; *et al. Paper Tigers Collection*. [Édition PDF]. Strasbourg : Éditions Carton-pâte, 2010–2017, 254 p.



VINCENT + FERIA. Notice *Paper Tiger nº 035 « El Cohetazo »*. 2010.
Instructions, dessin vectoriel, fichier PDF. A4 (chaque).



VINCENT + FERIA. Notice *Paper Tiger nº 035 « El Cohetazo »*. 2014. La Panacée, Montpellier (FR).
Papier coloré A4, découpe, collage. 200 × 300 cm.



VINCENT + FERIA. Notice *Paper Tiger nº 035 « El Cohetazo »*. 2017. Strasbourg (FR).
Papier coloré A4, découpe, collage. 250 × 280 cm.






Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « Motifs ornementaux sur les façades de logements collectifs. Quartier Les Maillets, Le Mans (FR). 2011 »*. Depuis 2004.
Photographies argentiques. Supports et dimensions variables.



Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « Composition typographique en affiche pour la campagne de communication pour le concert de Kim à l'Olympia. Boulevard périphérique, Paris (FR). 2017 »*. Depuis 2004.
Image numérique. Supports et dimensions variables.



Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « Composition graphique de Pixel Art en Post-it© reprenant des personnages de jeux vidéos. Institut national de la propreté industrielle, Marseille (FR). 2016 »*. Depuis 2004.
Image numérique. Supports et dimensions variables.



Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « Composition typographique sur format A4 en vitrine de l'agence Man Power. Mulhouse (FR). 2017 »*. Depuis 2004.
Image numérique. Supports et dimensions variables.



Mathieu TREMBLIN. *Veille urbaine « Affichage militant composé avec de la peinture aérosol sur une mosaïque de feuilles A4 collées en vitrine. Rennes (FR). 2009 »*. Depuis 2004.
Photographie argentique. Supports et dimensions variables.

GRATIS GROUP. *Gratis*. 2001.
Impression offset sur autocollants. ø 5 cm (chaque).





Alain DECLERCQ ; Caroline DELIEUTRAZ. *Post-Posters*. 2019. Strasbourg (FR).
Motif, impression au traceur sur papier machine, colle, palissade. A1 (chaque).



GALLEGO, Antonio (dir.) ; TREMBLIN, Mathieu (dir.) ; collectif. *Post-Posters Archive Strasbourg France 03-06.2019*. [Édition PDF]. Strasbourg : Éditions Carton-Pâte, 2019, 52 p. Téléchargeable sur : http://www.editionscartonpate.com/post-posters-archive-strasbourg-france-03-06-2019/ [consulté le 1 avril 2019].



GALLEGO, Antonio (dir.) ; TREMBLIN, Mathieu (dir.) ; collectif. *Post-Posters*. [En ligne]. 2019 [consulté le 1 avril 2019]. Disponible sur : http://www.editionscartonpate.com/post-posters/ .
Capture d'écran.

CONCLUSION

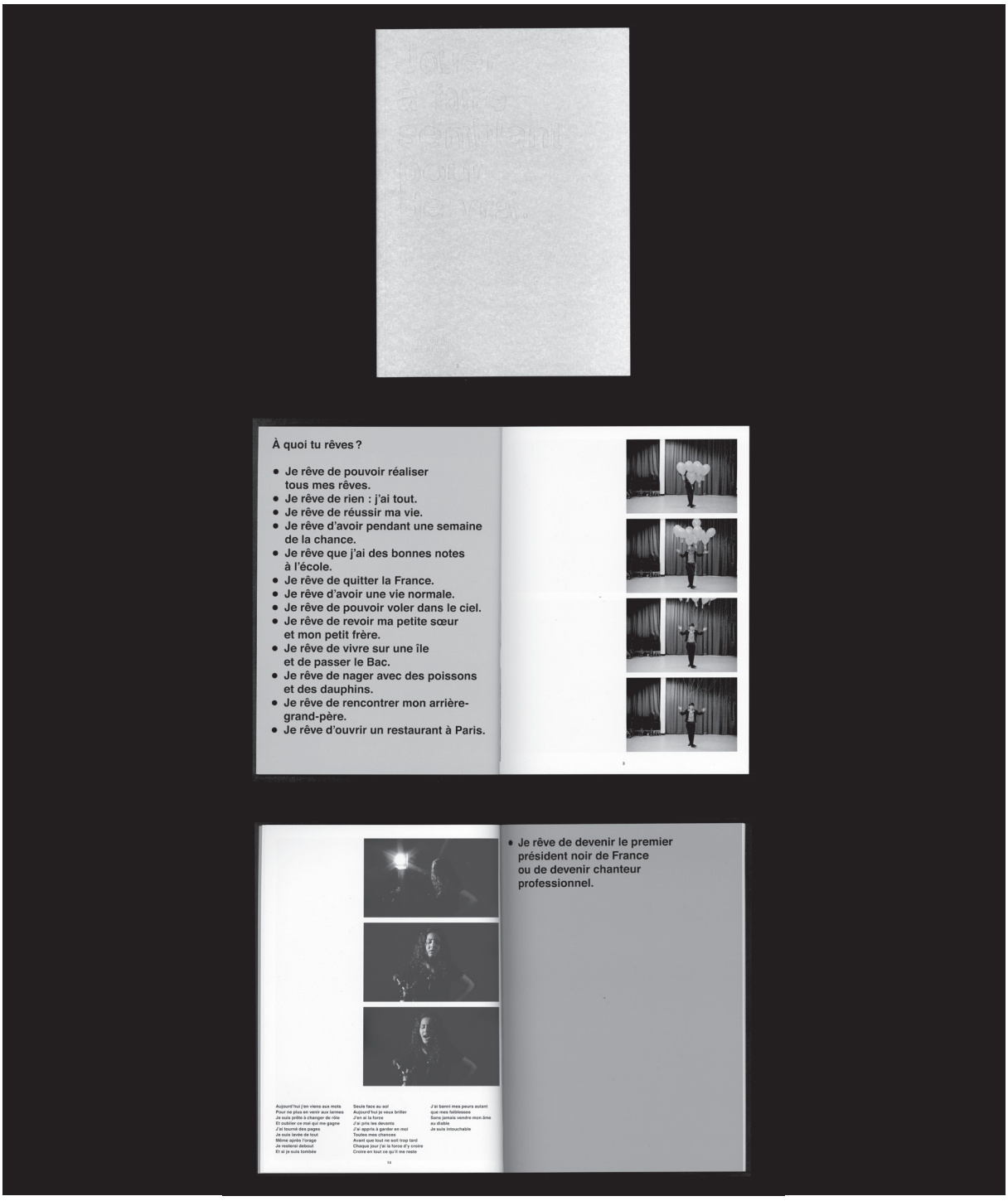
Enjeux féministes dans les arts urbains

ICO 532 Art urbain, co-création et citoyenneté

ICO 538 Construire et transmettre une archive vivante des pratiques urbaines

ICO 542 Pratiquer la ville à l'heure de la disparition des espaces publics

AHOND, Céline (dir.). *Jouer à faire semblant pour de vrai*. Aubervilliers : Céline AHOND, 2016, 84 p.



Robert MILIN. *Cleunay, ses gens*. 1998. Quartier Cleunay, Rennes (FR).
Archives photographiques des habitants de Cleunay, texte,
traitement graphique, panneau sérigraphié. Dimensions variables.





Laurent LACOTTE ; Charles QUÉGUINER. *Coricancha*. 2016.
Photographie couleur lambda contrecollée sur aluminium, encadrement bois. 120 × 80 cm.
Vue de l'exposition « Trail ». 04.11–16.12.2016. Phakt – centre cutlurel Colombier, Rennes (FR).
(photographie : Phakt – centre cutlurel Colombier)



Laurent LACOTTE avec Bernadette CANIOU, Charles QUÉGUINER, David BINARD MARTIN, Marwan TAJI .
Page 2 de la feuille de salle de l'exposition « Trail ». 04.11–16.12.2016.
Phakt – centre cutlurel Colombier, Rennes (FR).
Impression laser sur papier machine 80 g/m^2. 21 × 29,7 cm.



CORICANCHA

« J'ai entraîné Laurent Lacotte dans un périple rennais guidé principalement par deux objectifs :
- faire partager des quartiers de la ville qui me sont chers
- faire partager certaines œuvres d'arts et bâtiments ou lieux originaux qui émaillent ces quartiers.
Nous avons ainsi parcouru le campus universitaire scientifique de Beaulieu et le parc de Maurepas, côtoyé en passant les prairies Saint Martin, déambulé près du lycée Coëtlogon, pour enfin visiter les archives départementales et découvrir le quartier de Beauregard.

Partant de l'Est de Rennes, sous un ciel gris du mois d'août, nous avons donc parcouru à pied le campus de Beaulieu qu'enfant j'ai vu construire et dans lequel je passe ma vie depuis près de quarante ans, d'abord en tant qu'étudiant puis en tant qu'enseignant-chercheur.

Plusieurs œuvres d'art monumentales sont dispersées entre les bâtiments du campus de Beaulieu et nous avons pu les contempler notamment entre le bâtiment de l'entrée principale et son grand amphithéâtre, la chaufferie et ses cheminées « sculptées », les amphis du côté nord...
Nous nous sommes dirigés ensuite vers le parc de Maurepas et sa piste cyclable pour enfants avec apprentissage du partage de la route.
Nous sommes passés près des prairies Saint Martin, déjà visitées par Laurent, pour arriver dans le quartier Nord Saint-Martin où j'habite depuis près de 35 ans. Un petit passage encore piétonnier dans la verdure permet de rester au calme aux alentours des lycées de Coëtlogon et Victor et Hélène Basch.

Notre promenade vers le nord-ouest de Rennes nous a mené vers les archives départementales et son grand bâtiment noir, puis nous sommes passés près du Cadran le nouvel équipement du quartier de Beauregard qui jouxte les alignements d'Aurélie Nemours et le bâtiment du Frac pour faire une promenade dans la coulée verte qui serpente dans ce quartier nouveau.

A la fin de notre périple, le point particulier qui a marqué Laurent est au sud du Campus de Beaulieu le grand bâtiment central avec sur son côté Est sa gouttière de béton en forme de toboggan et puis surtout l'œuvre d'art qui marque l'entrée de son grand amphithéâtre.
Une idée a germé concernant la gouttière et le rapprochement avec le parc de Maurepas et sa zone de jeux, balançoires et toboggans, souvenirs d'enfance, odeurs de campagne, de foin... et nous avons pensé à un flot de foin qui dévalerait la gouttière. Lors de la mise en place de cette idée, il manquait un petit plus dans le contraste pour nous convaincre.
Nous sommes revenus vers l'œuvre d'art façonnée à partir de barres métalliques assemblées en forme de disque monumental. Comme l'œuvre n'est pas commentée, je l'ai présenté à Laurent en lui disant :
« en passant par là on va voir le soleil ! ».
Notre discussion nous a fait associer cette œuvre « solaire » aux vacances (serviettes de bain), au soleil qui se lève à l'Est ; du soleil nous sommes passés à l'aspect religieux (tapis de prière), tout cela dans l'université qui est pour moi une sorte de « temple de la science ». Tout ceci a fait travailler notre imaginaire et Laurent a conçu la mise en scène de la photo qui vous est présentée.

Laurent Lacotte a associé à cette photo un titre original ; vous avez devant les yeux « Coricancha » ».

Charles Quéguiner

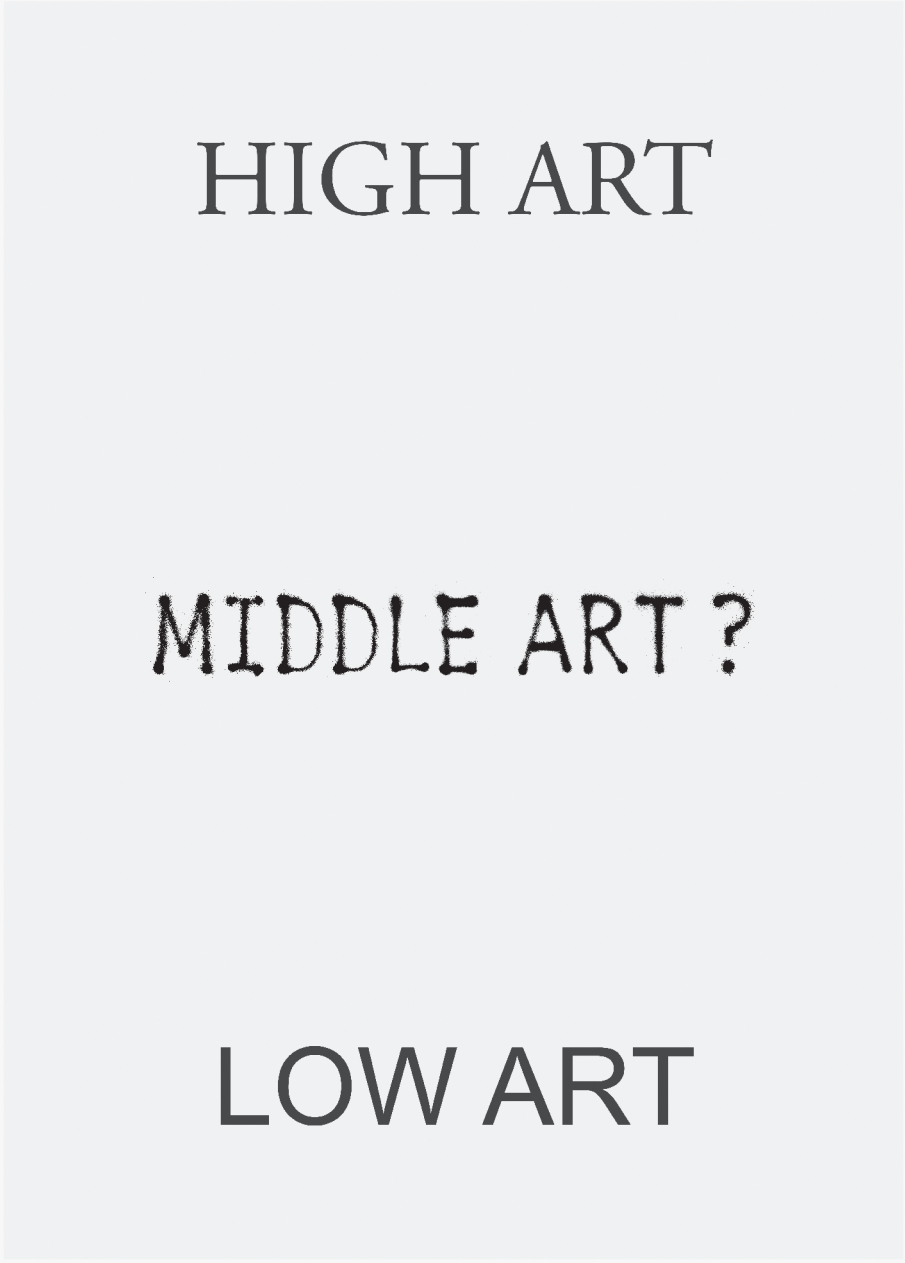
BOURBIER

« Je ne veux pas faire de texte sur une œuvre visuelle, simplement parce que le visuel ne doit pas être lu. Ajouter un texte c'est comme ajouter des artifices. Je suis vraiment pour laisser la simple photo au public. Parce que quand moi je regarde une photo, je ne veux pas être pollué par autre chose que cette image ».

Marwan Taji

Laurent LACOTTE avec Bernadette CANIOU, Charles QUÉGUINER, David BINARD MARTIN, Marwan TAJI .
Carton de l’exposition « Trail ». 04.11–16.12.2016. Phakt – centre cutlurel Colombier, Rennes (FR).
Visuel, impression offset sur papier d’impression 350 g/m^2. 21 × 14,8 cm.





Mathieu TREMBLIN. *Middle Art?* 2008.
Texte, typographie, sérigraphie sur Canson 160 g/m^2. 50 × 65 cm.

Collectif. *Fédération de l'art urbain*. [En ligne]. Depuis 2019 [consulté le 02 mai 2020]. Disponible sur : https://federationdelarturbain.org/.



OMODEO, Christian (dir.). *Grintz*. [En ligne]. Ouverture en septembre 2020 [consulté le 02 mai 2020]. Disponible sur : http://www.grintz.com/.





Mathieu TREMBLIN (dir.) ; collectif. « PDOP n° 2 ». *Public Domain Public*. [En ligne]. 2020. Disponible sur : http://www.publicdomainpublic.com.

EN Public Domain Public. PDoP n° 2. Éditions Carton-pâte, Strasbourg, 2019. ISBN 979-10-95982-31-9.

Public Domain Public
Mathieu Tremblin

Fruit Skewer. 2011. Nijmegen (NL).
— narrative by Mathieu Tremblin

After several months of discussion by email, Alain Bieber, Franco-German curator and author of the *rebel:art* blog, Vladimír Turner, Czech artist and activist documentary filmmaker, and Mathieu Tremblin, French artist, meet for the first time in early June 2011 in Nijmegen for an international workshop organized by Memefest. An instant friendship is instantly established between them as they walk through the small town every day. The city centre looks like a simulacrum of urban space compared to the metropolises in which they each reside. And in addition to the recurrent ornamental presence of public sculptures, they are surprised by the omnipresence of surveillance and situational prevention devices that contrast with the police use of the street, if not non-existent, by the local population.
One evening, after a day of intense collective work, Mathieu improvised an action in dialogue with the two cameras pointed at the centre of a desperately unoccupied public square. After a quick visit to the grocery store, he climbed up Alain Bieber and Oliver Vodeb—the Slovenian researcher at the origin of the network that brings them all together here—to reach the vandal-proof collar that clamps the camera posts on each side of the square. Taking advantage of the blind spot, he skews fruits—apple, grapefruit, banana, lemon, pineapple—on the spikes of the collars, while Vladimír documents the action in video. The two *Fruit Skewers* remain in place for the rest of the week and make fun of the ostentatious overbidding of surveillance and safety devices that seems to be the hallmark of countries with zero tolerance against any form of citizen and spontaneous appropriation of the city.

Mathieu TREMBLIN (dir.) ; collectif. « PDOP n° 2 ». *Public Domain Public*. [En ligne]. 2020. Disponible sur : http://www.publicdomainpublic.com.

LES FORCES DU DÉSORDRE. *Le Temps suspendu*. 2020.
Images numériques. Supports et dimensions variables.



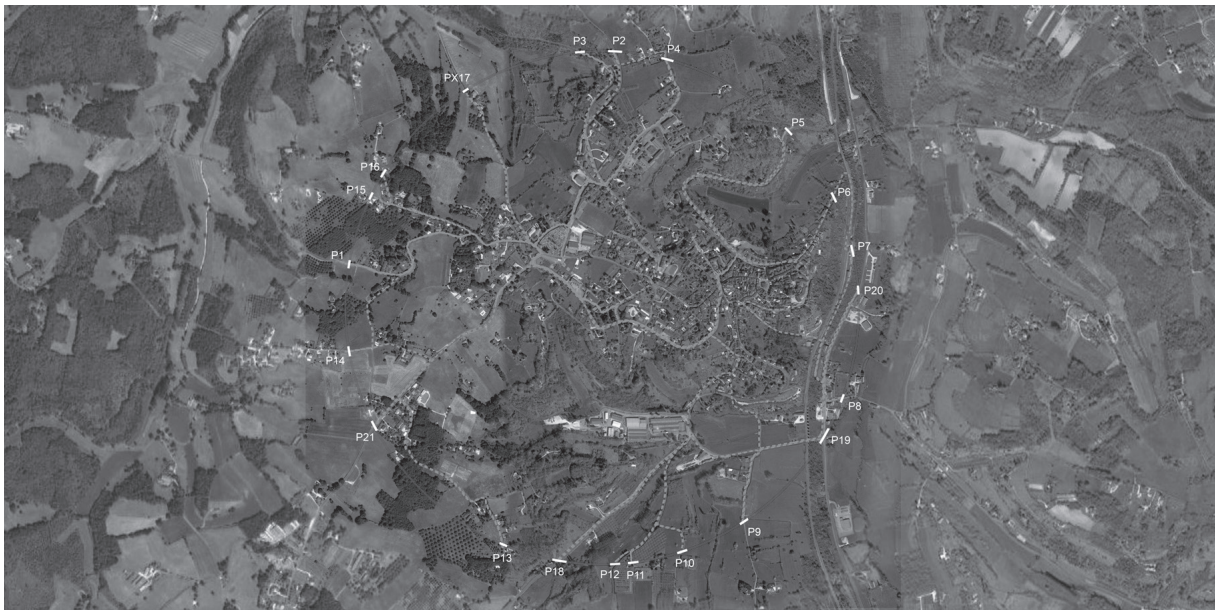


Nicolas MOULIN. *Vider Paris*.1999–2001.
Diaporama de cinquant vues. Dimensions et durée variables.





ELTONO. *1 km*. 2020. Dordogne (FR).
Carte, marche, craie. ø 1000 cm.











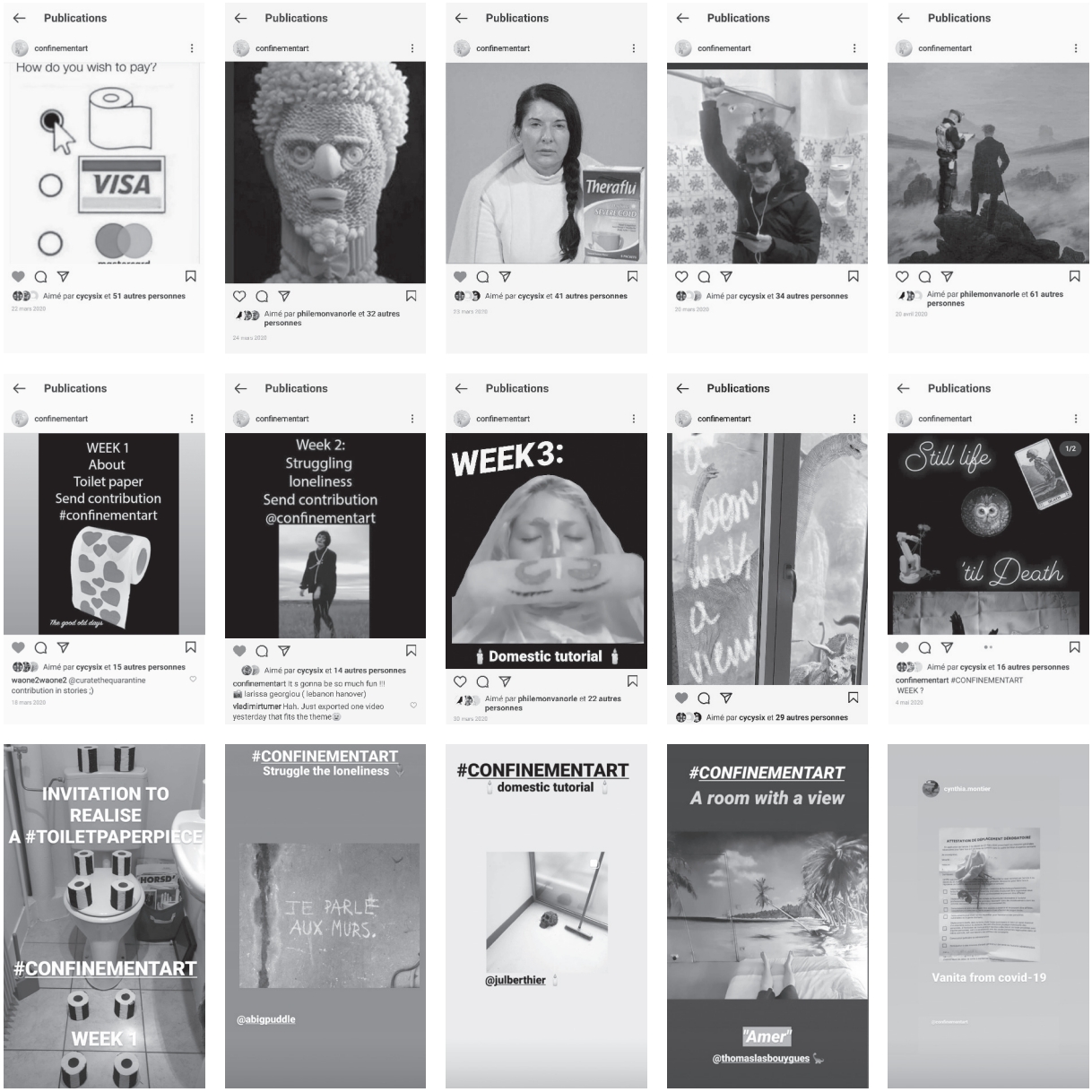




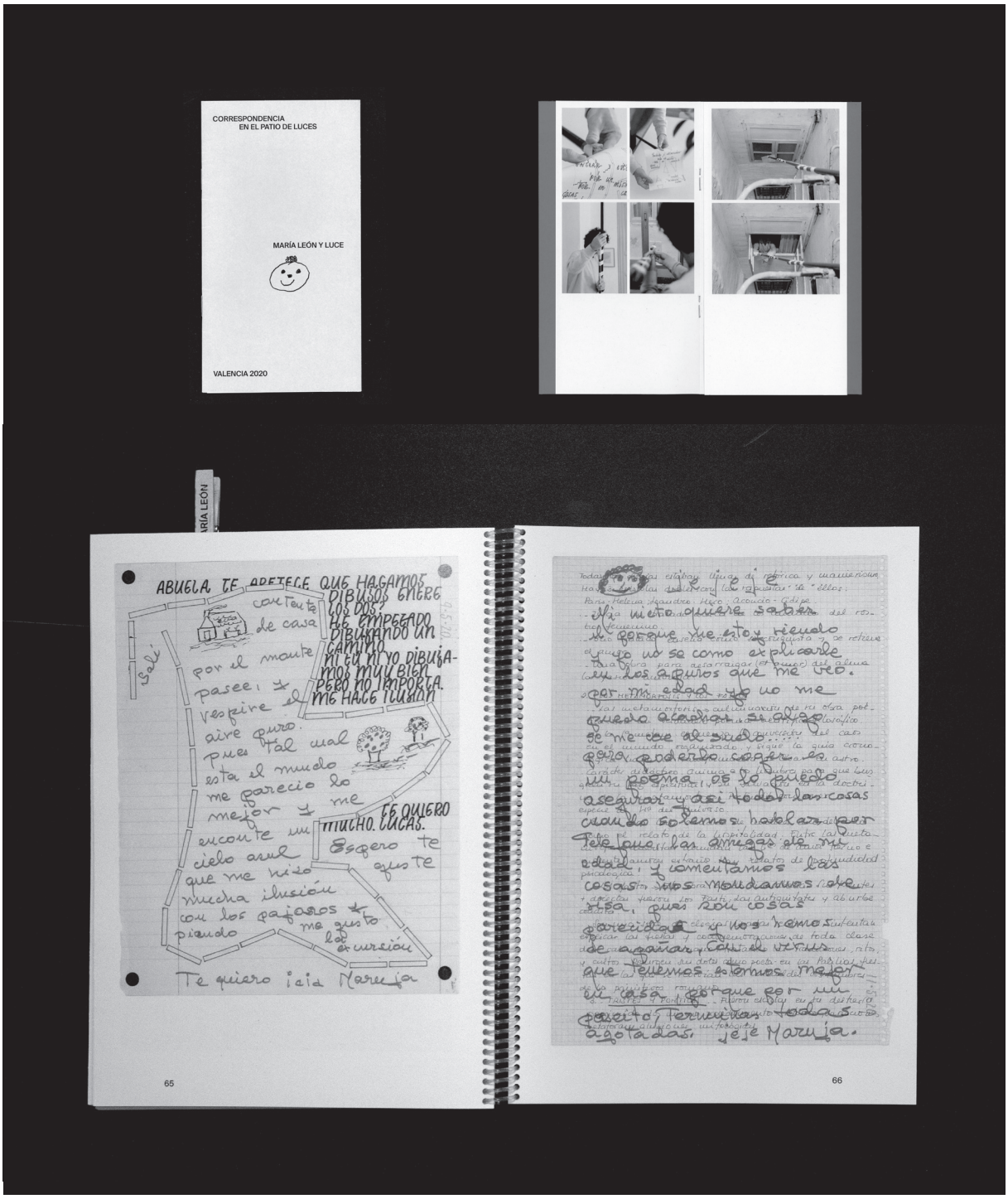


Cynthia MONTIER, Mathieu TREMBLIN. *Huit heures séparant le meuble de l'arbre*. 2020. Strasbourg (FR). Mobilier abandonné, découpe, marteau, arbre, terre-plein, soleil. 300 × 50 × 300 cm.

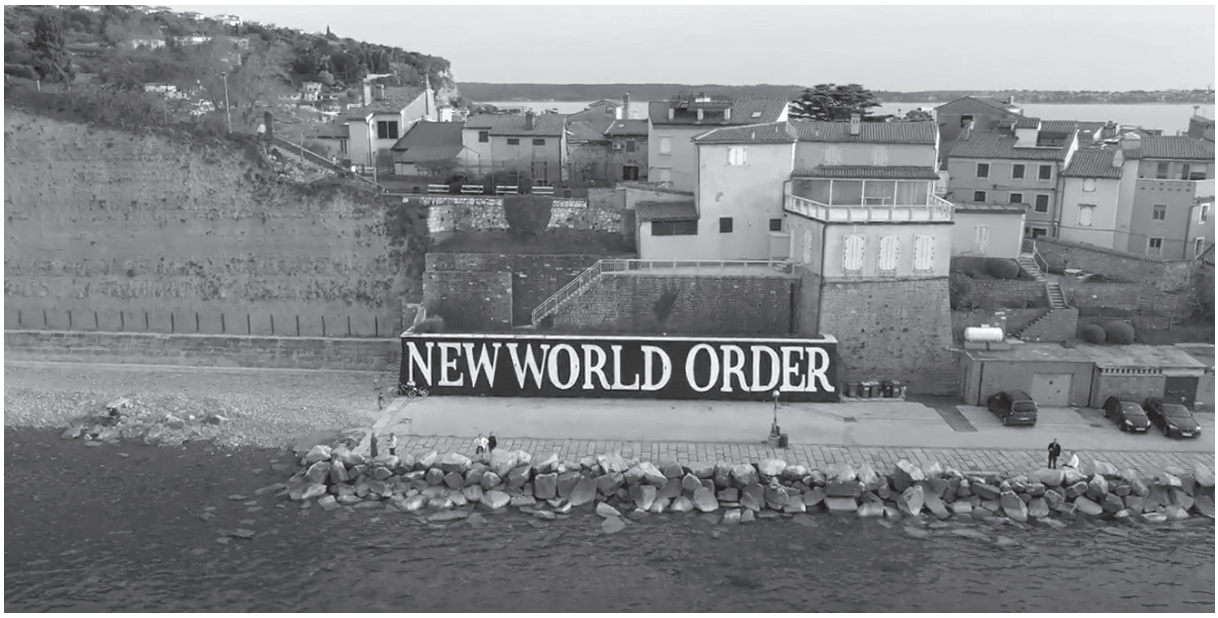
MONTIER, Cynthia (dir.) ; THE WA (dir.) ; *et al*. *ConfinementArt*. [Instagram]. 17 mars–14 mai 2020 [consulté le 10 mars 2021]. Disponible sur : http://www.instagram.com/confinementart/.



LEÓN, María ; LUCE. *Correspondencia en el Patio de Luces*. Valence : LUCE, 2020, 112 p.



Brad DOWNEY ; Miha ERJAVEC *alias* NAME. *New World Order*. 2020. Piran (SL).
Texte, mur, peinture acrylique, pinceau, rouleau. 3000 × 400 cm.



VILLIÈRE, Marianne (dir.) ; *et al. Les Essentiels*. Dudelange : Centre d'art Dominique Lang, 2020, 28 p.
Impression offset sur papier journal. 23,5 × 31,5 (fermé). 5000 ex.



ROSY DX (dir.) ; *et al. Art Will Save Us*. [En ligne]. 23.03–26.04.2020 [consulté le 15 mars 2021].
Disponible sur : http://artwillsaveus.club.
Capture d'écran.

ART WILL SAVE US

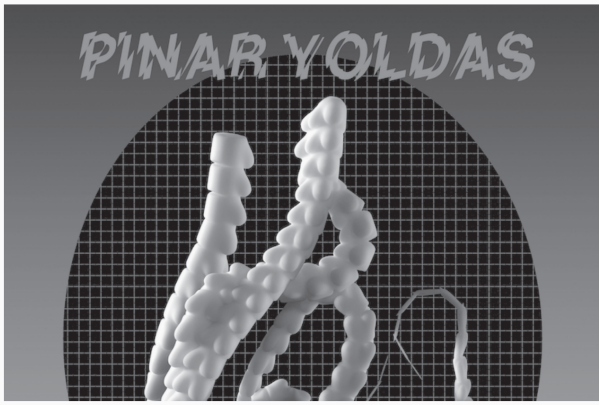
PERFORMANCES ABOUT RESOURCES PARTICIPATE DE EN

A/live - performances by contemporary artists!

April 2020: All museums and exhibition houses have been closed for weeks. Artists worldwide are in quarantine and isolation during the Corona crisis. Especially in such times, art can provide a little hope, joy and inspiration. That's why we have organised 23 performances with contemporary artists from all over the world over the course of a month, including: a digitalised live action roleplay loosely based on 'Cats The Musical' (Norway), performance re-enactments in virtual reality (Germany), a chat performance (USA), exclusive video performances (France, Poland), a live DJ set (Uganda), among many others. We hope you enjoy this little archive of contemporary art in times of crisis.

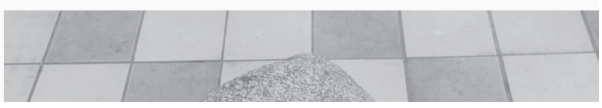


Friday, 15/5, 8pm CET: INACT Performance Festival



Sunday, 26/4, 7pm CET: Pınar Yoldaş - Finissage with surprise performance



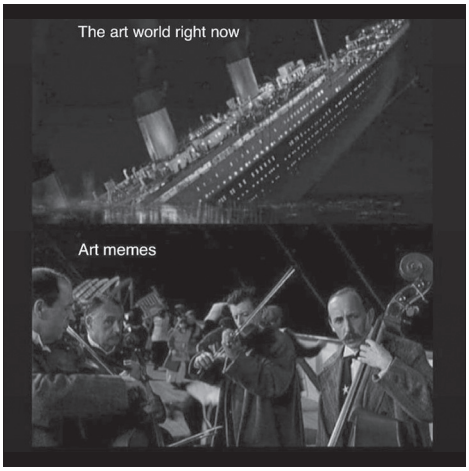


FREEZE MAGAZINE. *freeze_magazine*. [Instagram]. Depuis le 1 septembre 2019 [consulté le 16 mars 2021]. Disponible sur : https://www.instagram.com/freeze_magazine/.
Captures d'écran.

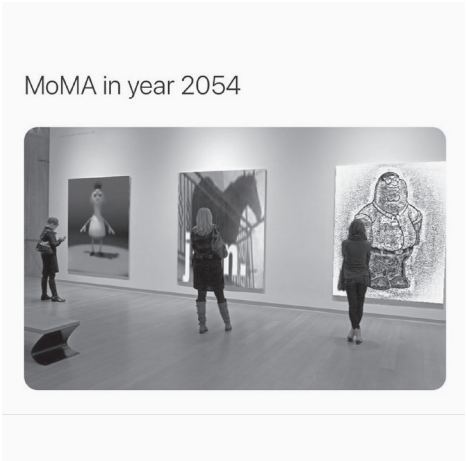










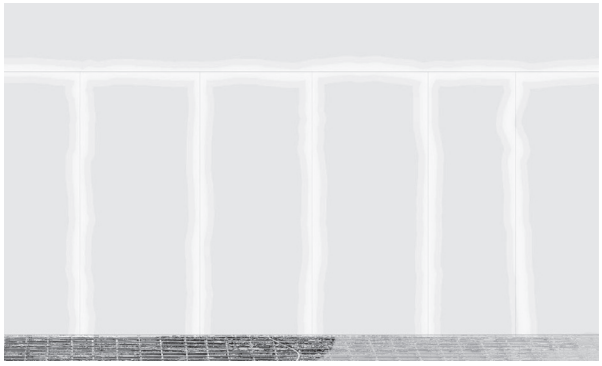


TROEMEL, Brad. « keep soho closed and replace it with a monument commemorating its existence <3 »
In : *bradtroemel*. [Instagram]. 12 juin 2020 [consulté le 16 mars 2021].
Disponible sur : https://www.instagram.com/bradtroemel/.
Captures d'écran.



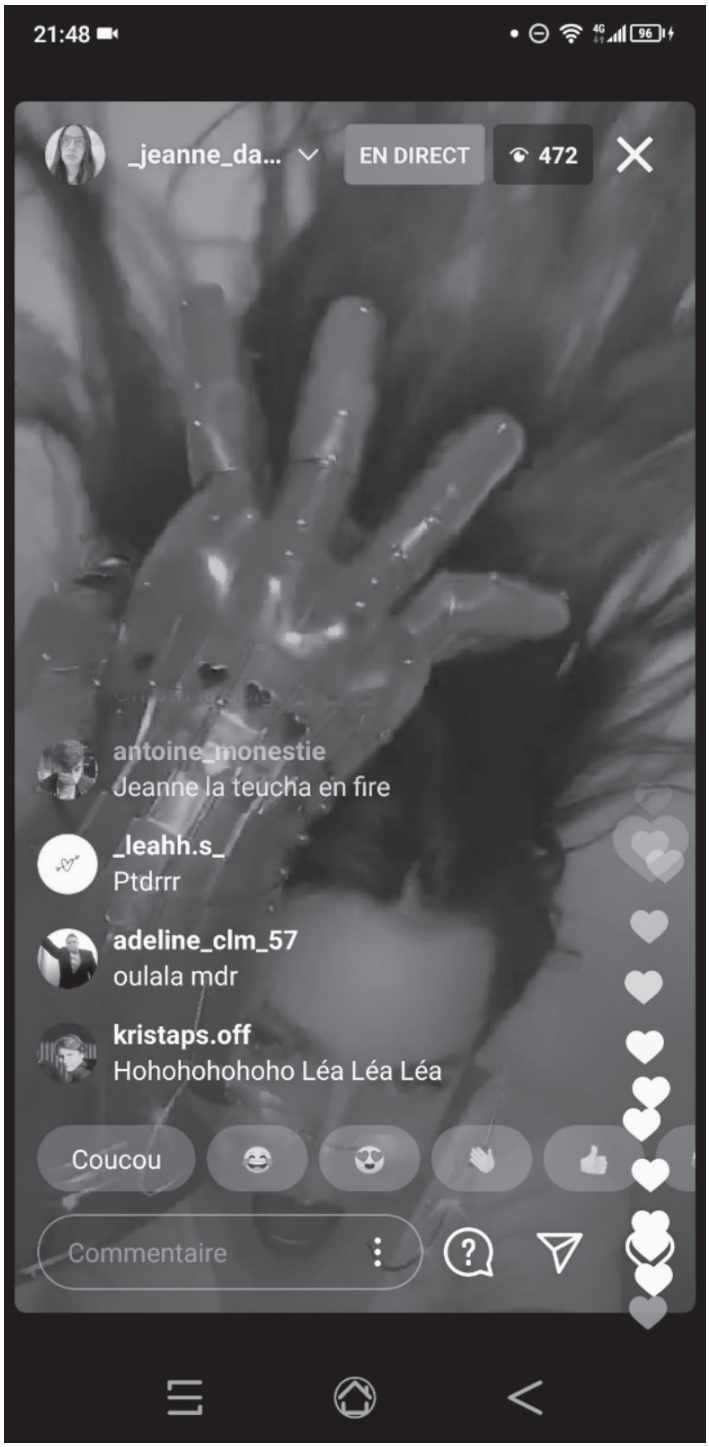




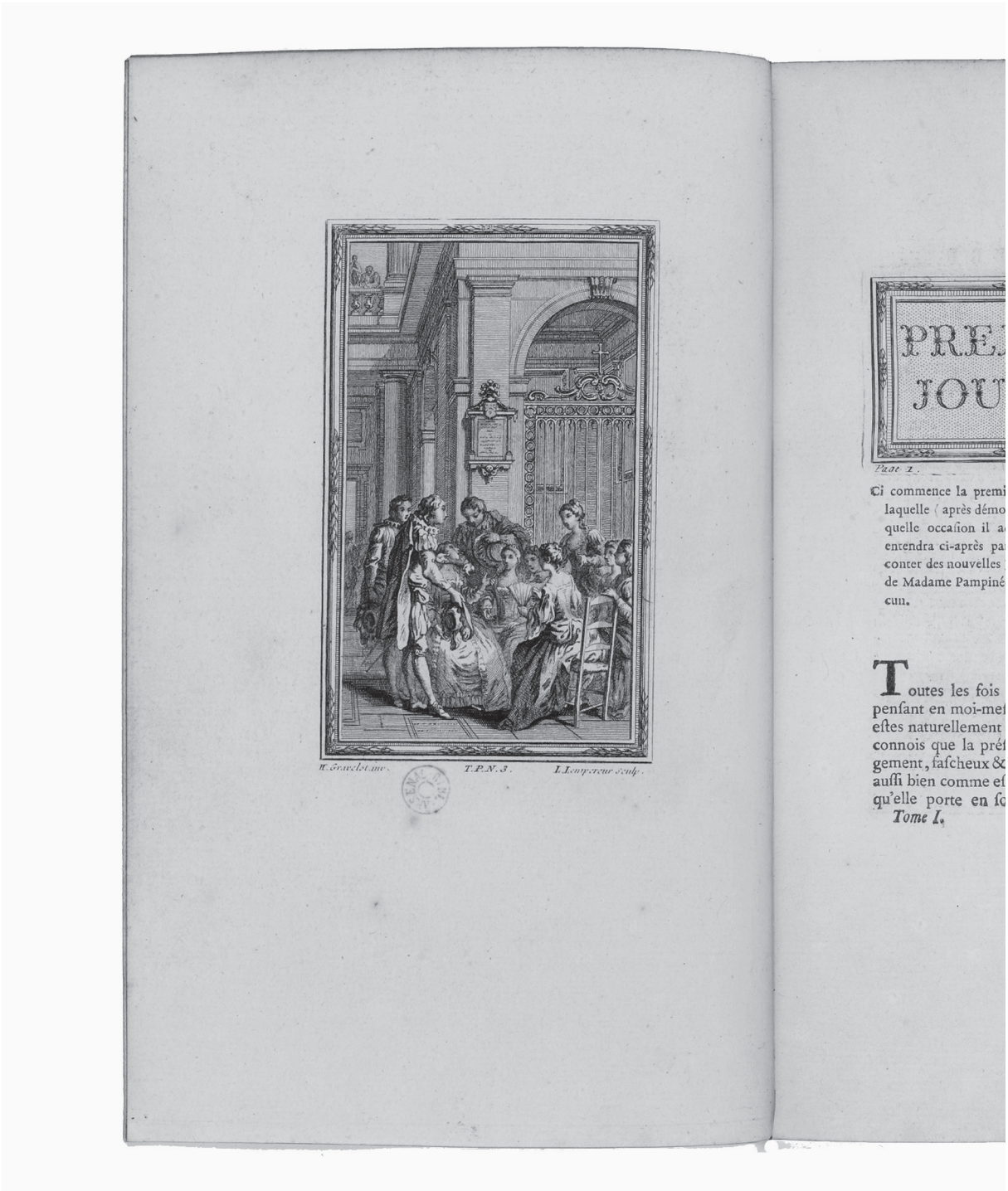




SIÉFERT, Marion (dir.). *_jeanne_dark_*. France : Ziferte Productions,
La Commune – CDN d'Aubervilliers ,1 h 45 min.
Capture d'écran.



BOCCACCIO, Giovanni ; LE MAÇON, Antoine (trad.). *Le Décaméron*. Tome 1. Londres : Alcide BONNEAU, 1757, pp. 16–17.



PRE
JOU

Page 1.

Ci commence la premi
laquelle (après démo
quelle occaſion il a
entendra ci-après pa
conter des nouvelles
de Madame Pampiné
cun.

Toutes les fois
penſant en moi-me
eſtes naturellement
connois que la pré
gement, faſcheux &
auſſi bien comme e
qu'elle porte en ſo

Tome I.



MAZZARI, Li (dir.) ; PARRY, Ben (dir.) ; *et al*. *Decameron-19 Online Conversation*. 2020.
Vidéo Full HD, couleur, son, 16:9. 45 min 39 s.

Université de Strasbourg
École doctorale des humanités – ED 520
Unité de recherche – UR 3402, Approches contemporaines
de la création et de la réflexion artistiques (ACCRA)

Mathieu TREMBLIN

Pratiques artistiques urbaines et création-recherche : récits d'expériences, dialogues et enjeux

Thèse pour obtenir le grade
de Docteur de l'Université de Strasbourg
en Arts, Arts visuels
22 octobre 2021

SOUS LA DIRECTION DE (2019–2021)
Madame Grazia GIACCO, maître de conférences HDR, Université de Strasbourg

SOUS LA DIRECTION DE (2014–2019)
Madame Françoise VINCENT-FERIA, professeure honoraire des universités,
Université de Strasbourg

Annexes

Sommaire

Activités
5 Pratique artistique
11 Recherche académique
15 Enseignement

Indexation
17 Acteurs et actrices rencontrés
25 Sites, lieux et structures identifiées

Positionnement
37 Parcours personnel et professionnel
43 Lecture quantitative de l'archive de ma pratique artistique

Entretiens
47 Entretien exploratoire. Harmen DE HOOP, 12 juin 2016
77 Entretien exploratoire. <++, 6 février 2017

Documents
123 Dossier de presse « Megamix », janvier 2020
131 « L'action prend place », La Générale, 2017–2018
135 « Poetry Lies In Between », CityLeaks festival, 2019
137 InterMural Academy, 2019
145 « The New Rules of Public Art », 2013
147 « White Flags », 2014
149 « Decameron-19: Dispached from the Isolated City », 2020
151 « Practical Knowledge Storytelling », 2021

Publications & communications

157 « Traces d'urbanité », *Tresses*, décembre 2015
169 « Cas d'étude : Complexe bitume », journées d'études Tempêtes de cerveaux, 2015
217 Revue *Alea*. Entretien avec Zenn AL CHARIF, 2016
223 « Si proche si loin », *Ni autochtone ni contemporain*, 2016
237 « Tentative d'épuisement du domaine Hellocourt », *Strabic*, 2017
281 Revue *Alea*. Entretien avec Carole DOUILLARD, 2017
291 « From Post-Posters to Un gilet » *Graffiti, Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 2019
303 « Poetry Lies In Between – research and artistic appropriation of the urban ». *CityLeaks re:public*, 2020

Pratique artistique

Exposition [sélection]

2021
« Les langues de feux », Exporama, Ateliers du Vent, Rennes
Bien Urbain n° 10, Besançon
« Megamix », Les Moyens du Bord, Morlaix

2020
« Transmergence #2 – Entre Nous », FRAC Alsace, Sélestat — commissariat : Felizitas DIERING, Isabelle VON MARSCHALL
« Art et lutte », Trois_a, Toulouse

2019
« La copie mieux que l'original », Cabinet du livre d'artiste, Rennes
« Paper Tigers Collection et cætera », Galerie Art & Essai, Rennes
« Noires & Rouges et autres brigades », Institut Cervantes de Paris , Paris, 2019 — commissariat : Antonio GALLEGO, Kiko HERRERO, Bernard MARCADÉ, Roberto MARTINEZ
« CityLeaks Akademie », CityLeaks urban art festival, Cologne (DE) — curation : Margrit MIEBACH
« Capter la ville », Syndicat Potentiel, Strasbourg — curation : Antonio GALLEGO, Alexandra PIGNOL, Mathieu TREMBLIN
« Post-Posters », Syndicat Potentiel, Strasbourg — curation : Antonio GALLEGO, Mathieu TREMBLIN

2018
« Un parfum de déjà-vu », Galerie Quatre, Arles
Outdoor festival, Rome (IT) — curation : Christian OMODEO
« [L'art et la ville : graffiti à l'ère d'Internet] », Street Art Museum, Saint-Petersbourg (RU) — commissariat : Igor PONOSOV
« 2 min ago », Düsseldorf Photo Panel, Düsseldorf (DE) — curation : Lucie FREYNHAGEN, Svenja WICHMANN
« L'extension du plancher est une lutte (la rumeur) », Le Granit, Belfort — curation : Mickaël ROY
« Dream Baby Dream », Palais de l'Archevêché, Arles — commissariat : Laurent BOURDERON

2017
« A Regular Day At The Office », PageFive, Prague (CZ)
« Building the material of the city », 2B gallery, TELEP gallery, Budapest (HU)
— curation : Kritóf KOVÁCS
« CONTRAvention», Prague (CZ) — curation : Ben PARRY, EPOS 257
« Paper Tigers Collection & Co. », Syndicat Potentiel, Strasbourg
« [L'art et la ville : graffiti à l'ère d'Internet] », Elektromuseum, Moscou (RU), 2017
— commissariat : Igor PONOSOV
« Cultural Hijack », International School of Architecture ARCHIP, Prague (CZ)
— curation : Ben PARRY, EPOS 257

2016
« Drop Furniture et autres gestes », IESA, galerie Tator, La Factatory, Lyon
— curation : Mickaël ROY
« Ni autochtone ni contemporain », Syndicat Potentiel, Strasbourg
— curation : VINCENT+FERIA
« Planet B — 100 Ideen für eine neue Welt », NRW Forum, Düsseldorf (DE)
— commissariat : Alain BIEBER
« Street Art, Banksy & Co. L'arte allo stato urbano », Genus Bononiae. Musei nella città, Palazzo Pepoli, Bologne (IT) — curation : Luca CIANCABILLA, Christian OMODEO, Sean CORCORAN
« Allotopie », Syndicat Potentiel, Strasbourg — curation : Roberto MARTINEZ, Antonio GALLEGO
« Venturing Beyond », Approved by Pablo, Somerset House, Londres (UK)
— commissariat : Rafael SCHACTER

2015
« Hidden Dimension », C. Rockefeller center for the contemporary arts, Dresde (DE)
— curation : Lucie FREYNHAGEN
« Couleur globale », Straat galerie, Marseille
« F.A.T. Gold », Grey Area Foundation for the Arts, San Francisco (US)
— curation : Lindsay HOWARD
« Mapping the City », Approved by Pablo, Somerset House, Londres (UK)
— commissariat : Rafael SCHACTER

2014
Nuart festival, Stavanger (NO) — commissariat : Martyn REED
Biennale de Yakoutsk 2014, Fédération de Russie (Yakoutie)
— curation : VINCENT+FERIA

Résidence & workshop [sélection]

2020
Workshop « Équilibrer la liberté d'expression », Trois_a, Toulouse

2019
Workshop « Affichage sauvage, affichage citoyen », Université Rennes 2, Rennes
« Résidence secondaire », n° 4, L'Âge de la tortue, Rennes

2018
Workshop « Villes et villages en jachère », École nationale supérieure d'architecture de Strasbourg, Strasbourg
2017
Résidence « Artist-in-residence », Nuart, Nordic Edge Expo, Stavanger (NO)
Résidence « Artiste au lycée », région Bourgogne-Franche-Comté, Juste Ici, LEs Fontenelles, Dole, Lons-le-Saunier

2016
Workshop « Drop Furniture et autres gestes », IESA, galerie Tator, La Factatory, Lyon
Workshop « Module R.U.E. », HEAR Haute école d'art du Rhin, Strasbourg
— invitation : Mathieu BOISADAN, Marie-Jo DALOZ
Workshop « Research Station », NRW Forum, Dusseldorf (DE)
— invitation : Alain BIEBER

2015
Résidence « Couleur globale », Straat galerie, Marseille
Résidence « F.A.T. Gold », Stochastic Lab, San Francisco (US)

Livre & fanzine d'artiste [sélection]

2019
Tag Clouds Parable, Strasbourg : Éditions Carton-pâte
Tautotlogical Propaganda, Strasbourg : Éditions Carton-pâte
Post-Posters Archive Strasbourg France 03-06.2019, Strasbourg : Éditions Carton-pâte

2018
Knives Like Cell Phones, Strasbourg : Éditions Carton-pâte
Inscripcions, Strasbourg : Éditions Carton-pâte
Attitudes mineures, Besançon : Éditions Juste Ici
Street Works, Besançon : Unlock Book Fair
Œuvres urbaines, Montbéliard : Le 19 CRAC

2017
Folksotopy Vol. I, Strasbourg : Éditions Carton-pâte
Matching with Graffiti and Street Art, Strasbourg : Éditions Carton-pâte
Draft Book 2010-2016, Strasbourg : Éditions Carton-pâte
Paper Tigers Collection, Strasbourg : Éditions Carton-pâte

2016
Negatifx, Strasbourg : Éditions Carton-pâte
Blur Book, Strasbourg : Éditions Carton-pâte

2015
Kyrielle, Rennes : Éditions Incertain Sens

Article & texte [sélection]

2020
Stéphanie LEMOINE, « Hacker la ville : Mathieu Tremblin », Dossier Street Connexion, *Graffiti Art Magazine*, nº 49
Bérénice SERRA, « Les qualités diffuses des images sans qualité », revue *Radial*, nº 2

2019
Aurélie MATHERON, « Writing on the wall: Mathieu Tremblin's 'Tag Clouds' and the politics of cultural assimilation », revue *French Cultural Studies*

2018
Nadine KHALIL, « One-On-One », *Canvas Magazine*, vol. 14, issue 5

2016
Rainer STADLER, « Höhere Ordnung », *SüdDeutscheZeitung Magazin*, nº 25
Ailidh MACLEAN, « The artist turning graffiti tags into generic text », *Dazed Digital*
Scott CONTRERAS-KOTERBAY, Łukasz MIROCHA, *The New Aesthetic and Art: Constellations of the Postdigital*, Amsterdam : Institute of Network Cultures

Catalogue & revue [sélection]

2020

CityLeaks re:public (collectif), Cologne : artrmx e. V.
« Feuillage », *carte d'information*, n° 72, CDLA, 2020
Noires & Rouges (collectif) , Paris : Le Noyau

2019

« French Lovers », revue *Code::art*, Issue 0
Journal Sans niveau ni mètre, n° 54, Rennes : Éditions Incertain Sens

2018

Résidence. Programme de résidence infiltrée dans Google Street View (collectif), Paris : Bérénice SERRA
Word is Art (collectif), Londres : Thames & Hudson

2016

Touch Type. Research on Body and Typography (collectif), Typojanchi SAISAI 2016-2017, International Typography Biennale, Seoul : Korea Craft & Design Foundation
Planet B. Ideas for a new world (collectif), Düsseldorf : NRW Forum

2015

Revue *Journal of Artists Book*, n° 37, Rennes

Recherche universitaire

Communication [sélection]

2021
« Trouver plutôt que montrer : des dispositifs pour l'art public indépendant », colloque international « Exposer aujourd'hui : l'art urbain », Université de Franche-Comté, Besançon

2020
« Cover-up maintenance and restoration », Urban Creativity. User Experience Online Conference, Lisbonne

2019
« Tagging as a tool for indexing our daily paths in IRL and URL public spaces », Tag Conference, Cologne
« Matching with Art, Location & Internet », journée d'études « How Not To Be Seen », Syndicat Potentiel, Strasbourg

2017
« How to deal with the source code of the city? », Typographische Gesellschaft Austria – TGA Symposium, Schloss, Raabs an der Thaya (AT)
« Infiltration des imaginaires numériques dans les espaces quotidiens », journée d'études « Regards sur le paysage urbain », MISHA, Strasbourg — coordination : Lise LERICHOMME, direction : ACCRA

2015
« Cas d'étude : Complexe Bitume », journées d'études « Tempêtes de cerveaux », association Juste Ici, Université de Franche-Comté, Besançon — coordination : Lisa MAGE, Pauline CHEVALIER, David DEMOUGEOT
« Écologie visuelle et problématiques environnementales dans le contexte de la BY14 », journée exploratoire art contemporain environnement recherche, Syndicat Potentiel, Strasbourg — direction : Françoise VINCENT-FERIA

Conférence [sélection]

2019
« Éditions Carton-pâte: Open source and DIY publishing as an alternative to art object driven economy », Unlock Talk, Cologne
Séminaire « Contacts », FRAC Bretagne, Rennes — invitation : John CORNU

2018
« Présent par frottements », École supérieure d'arts & médias de Caen/Cherbourg – site de Caen, Caen — invitation : Laurent Buffet
« NegatifX : une lecture commentée autour de 10 années d'expérimentations artistiques en milieu urbain », Institut Français, Saint-Pétersbourg (RU)
— invitation : Alain HÉLOU
« Présent par frottements », Street Art Museum, Saint-Pétersbourg (RU)
— invitation : Igor PONOSOV

2017
« Who owns the city? Looking at and acting in from an open source perspective », Trivago Academy, Düsseldorf (DE) — coordination : Teresa SCHMIDT-MEINECKE

Table ronde [sélection]

2021
« Picture authority #1: Ko Siu Lan & Paolo Cirio », Syndicat Potentiel, Strasbourg — organisation : Antoine HOFFMANN, Thomas LASBOUYGUES, Mathieu TREMBLIN, Simon ZARA

2020
« Présentation de Anarcadémisme », avec Jérôme DUPEYRAT, Antoine HOFFMANN, Julie MARTIN, Trois_a, Toulouse

2019
« Collecter, archiver, diffuser » (resp.), avec Antoine HOFFMANN, Mathilde LARRÈRE, Louise MOULIN, colloque Écritures urbaines, écritures exposées, Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, Paris — organisation : revue Biens Symboliques / Symbolic Goods

2017
« Art City: Nuart presents Work, Create, Play », avec Hilary O'SHAUGHNESSY, Jordan SEILER, Angelique SPANINKS, Smart City conference, Nordic Edge Expo 2017, Stavanger Forum, Stavanger (NO) — modération : Jordan SEILER, organisation : Nuart

« Contravention », avec Vincent GRÜNWALD, International School of Architecture ARCHIP, Prague (CZ), 2017 — modération : Peter MCCAUGHEY
« #ViralVandalsTalks », avec RJ RUSHMORE, Boris BELYOVSKI, MICK LA ROCK, MU/EMOVES, The Student Hotel, Eindhoven (NL) — modération : Isolde HALLENSLEBEN
« La représentation du contrôle et du pouvoir dans la ville », avec Vincent CHEVILLON, Bruno STEINER, journée d'études « Regards sur le paysage urbain », MISHA, Strasbourg — modération : Olivier CROCITTI, direction : ACCRA

2016
« Amici Sed Non Vicini [Amis sans être voisins] », conversation avec Jean-Charles AGBOTON-JUMEAU, Syndicat Potentiel, Strasbourg
« Ni autochtone ni contemporain », Syndicat Potentiel, Strasbourg
« Time Based Academy On Air », avec Alain BIEBER, EPOS 257, Vladimír TURNER, Time Based Academy, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf (DE)

Texte et entretien en tant qu'auteur [sélection]

2020
« Poetry Lies In Between – research and artistic appropriation of the urban », avec Margrit MIEBACH, *CityLeaks re:public*, Cologne : artrmx e. V.

2019
« Vingt-trois prélévements en ligne », *Sans niveau ni mètre*, nº 52
« From Post-Posters to Un gilet », *Graffiti, Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, « Desire Lines: Literal », vol. 5, nº 1

2017
Entretien avec Carole DOUILLARD, revue *Alea*, octobre 2017, nº 2, « Espaces et corps parcourus et traversés », 36 p.
« Tentative d'épuisement du domaine Hellocourt les 17 octobre et 11 novembre 2016 », Learning from Bataville (dir. Sophie SUMA), *Strabic*

2016
« Si proche si loin », *Ni autochtone ni contemporain*, Paris : Éditions Hallaca
Entretien avec Jean-Charles AGBOTON-JUMEAU, « Amici Sed Non Vicini [Amis sans être voisins] », *Ni autochtone ni contemporain*, Paris : Éditions Hallaca
Entretien avec Zenn AL CHARIF, revue *Alea*, juin 2016, nº 2, « Le nouvel ordre naturel, c'est le désordre urbain », 35 p.

2015
« Un office de la créativité pour quoi faire ? », *Bulletin de l'Office de la créativité*, Toulouse : Fais-moi de l'art
Entretien avec Pénélope FAY, « Traces d'urbanité », *Tresses* « Écritures », n° 47, Bordeaux : École de la Cause Freudienne

Direction de publication [sélection]

2017
Carole DOUILLARD, Mathieu TREMBLIN (éd.), revue *Alea*, octobre 2017, n° 2, « Espaces et corps parcourus et traversés », 36 p.

2016
Zenn AL CHARIF (éd.), Mathieu TREMBLIN, revue *Alea*, juin 2016, n° 2, « Le nouvel ordre naturel, c'est le désordre urbain », 35 p.

2015
Bulletin de l'Office de la créativité, Toulouse : Fais-moi de l'art — co-direction : Jérôme DUPEYRAT, Manuel POMAR, Cécile POBLON
Random Memory Machine, Paris : Éditions Hallaca — co-direction : Françoise VINCENT-FERIA

Enseignement

Maître de conférence associé ATR (Arts et techniques de la représentation)

École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg
Organisation de la Semaine intensive d'art, développement de projets hors école et partenariats participation aux entretiens d'entrée, à l'encadrement des stages et PPE

« Atelier de PFE "Architecture, Art et Technique" »,
20 HTD, 18 étudiants, Master 2, 2020

« Semaine intensive d'art » (dir., resp.),
30 HTD, 16 étudiants, Master 1, 2020

« Arts plastiques : dessin d'expérimentation »,
56 HTD, 120 étudiants, Licence 1, 2019

« Voyage de découverte d'une ville européenne »,
30 HTD, 120 étudiants, Licence 2, 2019

« Semaine intensive de dessin : Croquis in situ... Du territoire à l'architecture » (dir.),
24 HTD, 120 étudiants, Licence 1, 2019

« Semaine intensive d'art » (dir., resp.),
30 HTD, 16 étudiants, Master 1, 2019

« Atelier de PFE "Architecture, Art et Technique" »,
20 HTD, 18 étudiants, Master 2, 2019

« Arts plastiques : dessin d'expérimentation », 56 HTD, 120 étudiants, Licence 1, 2018

« Voyage de découverte d'une ville européenne »,
30 HTD, 120 étudiants, Licence 3, 2018

« Semaine intensive de dessin : Croquis in situ... Du territoire à l'architecture » (dir.),
24 HTD, 120 étudiants, Licence 1, 2018

Vacation en tant que doctorant

Université de Strasbourg
« Atelier d'expérimentation » (dir.),
18 HTD, 6 étudiants, Master 2 recherche arts plastiques, 2019

« Problématiques des arts »(dir.),
9 HCM, Master recherche arts plastiques, 2018

« Séminaire-atelier »,
36 HTD, Licence arts plastiques, 2017

« Étude de textes »,
18 HTD, Licence arts plastiques, 2017

« Atelier d'expérimentation » (dir.),
12 HTD, 8 étudiants, Master 2 recherche arts plastiques, 2016

« Atelier d'expérimentation » (dir.),
12 HTD, 6 étudiants, Master 1 recherche arts plastiques, 2016

« Atelier d'expérimentation » (dir.),
12 HTD, 8 étudiants, Master 1 recherche arts plastiques, 2015

Vacation en tant qu'artiste intervenant

Université Rennes 2
« Semaine de workshop » (dir.),
30 HTD, 30 étudiants, Licence 3 arts plastiques, 2019

École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg
« Semaine intensive d'art » (dir.),
30 HTD, 11 étudiants, Master 1, 2018

Parsons Paris
« Urban Hacking Class » (dir.),
90 HTD, 12 étudiants, AMT MFA, 2015 [enseignement en anglais]

Acteurs et actrices rencontrés

Cette liste recense les acteurs et actrices recontrés avec qui j'ai échangé et dont l'activité est liée à l'art urbain, étendu à certaines formes d'art actuel dans l'espace public qui privilégient l'action à l'exposition. Non exhaustive, elle permet néanmoins de prendre la mesure humaine d'un réseau international qui se tisse à mesure des rencontres *in vivo* des œuvres et de leurs auteurs ou autrices dans des villes européennes, au-delà d'un cadre institutionnel ou académique.

Les acteurs et actrices de ce réseau multiplient leur champ d'activités pour faire vivre et étendre ce réseau : pratique artistique, programmation, production, diffusion, critique, théorisation et transmission. Ils sont indexés de la manière suivante :

AR : artiste ;
CU : curateur, curatrice, directeur, directrice artistique, organisateur, organisatrice ;
CH : chercheur, chercheure, théoricien, théoricienne, essayiste, critique ;
ÉD : éditeur, éditrice, documentariste, journaliste ;
EN : enseignant, enseignante.

* indique des échanges en ligne n'aboutissant pas toujours à une rencontre physique pour de multiples raisons (voyage impossible pour cause de budget, indisponibilité pour cause de calendrier, absence pour cause de voyage, annulation pour cause de maladie).

<++> (FR) AR, CU
à compléter

±MAIS MENOS± (PT) AR, CH
à compléter

ABARCA, Javier (ES) AR
à compléter

ADAMS (DK) AR, ÉD
à compléter

AHOND, Céline (FR) AR
à compléter

AKAY (SE) AR, ÉD
à compléter

AKIM (DE) AR
à compléter

ANDRECO (IT) AR, CH
à compléter

ANTONELLI, Stefano (IT) CH, CU, EN
à compléter

ARGOTE, Ivan (CO) AR
à compléter

ARNOLD, Emma (CA–UK) AR, CH
à compléter

AZOU, Fabien (FR) *alias* RAP ou RAP UV ou RAP 2122 AR, ED
à compléter

BARTHOLL, Aram (DE) AR, EN
à compléter

BIEBER, Alain (DE) AR
à compléter

BENGTSEN, Peter (DK) CH, ED
à compléter

BERTHIER, Julien (FR) AR
à compléter

BIANCOSHOCK (IT) AR, CU
à compléter

BIELOVSKI, Boris (BU) *alias* GOOD GUY BORIS AR, ED
à compléter

BRATZKE, Thomas (DE) AR
à compléter

BROUT, Émilie & MARION, Maxime (FR) AR, EN
à compléter

BUTKEREIT, Markus (DE) AR
à compléter

CLIQUET, Étienne (FR) AR, EN
à compléter

CALDWELL, Caroline (US) AR, CU
à compléter

CHASTANET, François (FR) AR, CH, EN
à compléter

DARDEX (FR) AR, CH, CU
à compléter

DE HOOP, Harmen (NL) AR, ED
à compléter

DECTOR & DUPUY (FR) AR, EN
à compléter

DEMOUGEOT, David (FR) CU, ED
à compléter

DOUILLARD, Carole (FR) AR, CH
à compléter

DOWNEY, Brad (US) AR
à compléter

ÉDITIONS TERRAIN VAGUE (FR) AR, ED
à compléter

ELLA & PITR (FR) AR
à compléter

ELTONO (FR) AR, CU
à compléter

ENCASTRABLE (FR) AR, CU, EN
à compléter

ENTRE-DEUX (FR) CH, CU
à compléter

EPOS 257 (CZ) AR, CU, ED
à compléter

EROSIE (NL) AR
à compléter

ESCIF (ES) AR
à compléter

EVANS, Helen (UK) ; HANSEN, Heiko (JP) *alias* HEHE AR, CH, EN
à compléter

FAT – Free Art and Technology Lab (USA, EU) AR
à compléter

FAUCHEUR, Jean (FR) AR, CU
à compléter

FINO, Jérôme (FR) AR, ED, EN
à compléter

FREYNHAGEN, Lucie (DE) AR, CU
à compléter

GRUPPO TÖKMAG (HU) AR
à compléter

GZELEY, Nicolas (FR) AR, ED
à compléter

HÜBNER, Matthias (DE) ED
à compléter

JONGELEEN, Jeroen (NL) AR
à compléter

JORDAN, John (UK) AR
à compléter

FEKNER, John (US) AR
à compléter

FREYTAG, Sebastian (DE) AR, EN
à compléter

GALLEGO, Antonio (FR) AR, ED
à compléter

GAULON, Benjamin (FR) AR, CH, CU, EN
à compléter

KOSTA THÉFAINE, Olivier (FR) AR, CU, ED
à compléter

KATSU (US) AR
à compléter

KOLENČÍKOVÁ, Deana (SI) AR
à compléter

KURMAZ, Sasha (UA) AR
à compléter

LACOTTE, Laurent (FR) AR, CU
à compléter

LEMOINE, Stéphanie (FR) CH, ED
à compléter

MARISSAL, Laurent (FR) *alias* PAINTERMAN AR, ED
à compléter

MARTINEZ, Roberto (FR) AR, ED
à compléter

MIEBACH, Margrit (DE) CH, CU, ED
à compléter

MIRCAE, Nicolae (RO) AR
à compléter

MCCORMICK, Carlo (US) CU, ED
à compléter

MORSCH-Kihn, Laura (FR) AR, CH, ED, EN
à compléter

OBÊTRE (BE) AR, CU
à compléter

OMODEO, Christian (FR–IT) CH, CU, ED
à compléter

OX (FR) AR
à compléter

PARRY, Ben (UK) AR, CH, CU, EN
à compléter

PELLAY, Guillaume (FR) AR, ED
à compléter

PONOSOV, Igor (RU) AR, CH, CU, ED
à compléter

PRICO, Evan (FR) ED
à compléter

PRIOUL, Arzhel (FR) *alias* MARDINOIR AR
à compléter

REED, Martyn (UK) CU
à compléter

ROAD DOGS (FR) AR, ED
à compléter

ROJO, Jaime (US) ED
à compléter

ROHANSZKY, Bence (HU) AR, ED
à compléter

ROTH, Evan (US) AR, EN
à compléter

RUSHMORE, RJ (US) CU, ED
à compléter

† **SAEIO** (FR) AR
à compléter

SEILER, Jordan (US) AR, CU, ED
à compléter

SMITS, Helmut (NL) AR
à compléter

SORTAIS, Ken (FR) AR
à compléter

SPY (ES) AR
à compléter

SCHACTER, Rafael (UK) CH, CU, ED, EN
à compléter

SERRA, Bérénice (FR) AR, CH, CU, ED, EN
à compléter

SMITH, Demian (UK) ED
à compléter

SOARES NEVES, Pablo (PT) AR, CH, CU
à compléter

SOCIÉTÉ VOLATILE (FR) *alias* Philémon VANORLÉ AR
à compléter

TURNER, Vladimír (CZ) AR, CU, ED
à compléter

THE WA (FR) AR, CU
à compléter

ULLRICH, Andreas (DE) AR, CU, ED
à compléter

VAN ES, Jasper (NL) AR, CU
à compléter

VILLIÈRE, Marianne (FR) AR
à compléter

YANG, Jazoo (KR) AR
à compléter

Sites, lieux et structures identifiés

Cette liste recense les sites web, lieux et structures impliquées dans l'accompagnement, la documentation, la production ou la diffusion de l'art urbain ou dont les missions attraient aux pratiques artistiques, créatives et sociales dans les espaces publics.

Les acteurs et actrices de ce réseau multiplient leur champ d'activités pour faire vivre et étendre ce réseau : pratique artistique, programmation, production, diffusion, critique, théorisation et transmission. Ils sont indexés de la manière suivante :

ACT : action et performance artistique ;
DIF : diffusion ;
ÉDI : édition ;
ÉVÉ : événementiel ;
EXP : exposition ;
INT : interventions urbaines ;
MUR : muralisme ;
REC : recherche ;
RÉS : résidence ;
PRO : production ;
SÉR : sérigraphie ;
SOC : action socio-culturelle ;
STR : structuration ;
WOR : workshop.

L'Âge de la Tortue ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Armvr ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Backjumps ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Brooklyn Street Art ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

CityLeaks urban art festival ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Démocratie créative ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Dokument Press ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Éditions Infinies ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Éditions Peinture ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Éditions Terrain vague ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Ekosystem ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Entre-deux ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Fame Festival ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Fédération de l'art urbain ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Global Street Art ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Graffiti Research Lab France ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Graffiti Research Lab ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Juxtapoz ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Le Grand Jeu ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Le Bruit du Frigo ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Le Vent des forêts ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Memefest ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

MIMA Museum ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

MU ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Mucem ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
(musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée)
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Nuart ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Outdoor Festival ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web :
Équipe :
Lieu : Rome (IT)
Activité :
Structuration : entreprise
Financement : public, privé, fonds propres

Partizaning ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Possible Books ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Rebel:art ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Situations ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Street Art Map ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Street Art Museum ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Tag Conference ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Thankyouforcoming ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Unlock book fair ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Urban art info ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Urban Creativity ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Urban Nation ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Urbanario ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Urbanshit ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Vandalog ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Wooster Collective ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Wynwood Walls ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

999contemporary ACT, DIF, ÉDI, ÉVÉ, EXP, FES, INT, MUR, REC, RÉS, PRO, SOC, WOR
Site web : *à compléter*
Équipe : *à compléter*
Lieu : *à compléter*
Activité : *à compléter*
Structuration : *à compléter*
Financement : *à compléter*

Parcours personnel et professionnel

1998 – 2003 : Art as Attitude, formation et initiation

Après une adolescence passée au Mans, ville moyenne de la grande périphérie de Paris, je m'engage en 1998 dans la filière universitaire en arts plastiques à l'université Rennes 2 à l'issue d'un baccalauréat scientifique. Ce choix est motivé par l'intérêt grandissant que je porte aux sciences humaines (philosophie, anthropologie, sociologie) et au désir de compléter une formation amorcée au lycée en option légère arts plastiques qui m'a amené en trois années à glisser progressivement d'une pratique académique du dessin à celle de l'installation et de la performance, et à découvrir les travaux des artistes issus de l'Arte Povera et de Fluxus, ou encore le travail de Georges ROUSSE alliant ces deux médiums (le dessin et l'installation) dans un contexte architectural.
Si je me destine alors à une orientation professionnelle dans le domaine du graphisme et de l'édition, les années de DEUG et de Licence en arts plastiques suscitent chez moi une envie de mettre en œuvre une pratique artistique autonome. Cette orientation est guidée par l'approche de l'artiste Olivier AGID dans le cadre d'un workshop sur l'art public qui donnera lieu à un événement artistique pluridisciplinaire et collectif : « Les Citoyens de la pluie », galerie Le Coin, Rennes, 2001. J'expérimente alors plusieurs médiums, la sérigraphie, la photographie, la vidéo, et mon intérêt porté à la performance et à l'installation se confirme. La lecture des écrits des Situationnistes sur la ville entre en écho avec un attrait sensible à l'urbain que je développe en collectif avec mes collègues et amis de promotion, notamment en suivant durant trois années la désaffection progressive de sites industriels rennais, et ceci donne lieu à un travail documentaire augmenté de visites négociées ou événements clandestins — auxquels étudiants, enseignants et artistes du bassin rennais sont occasionnellement conviés. En marge de ce cursus universitaire et pré-artistique, je m'initie à la pratique du *Name Writing Graffiti* par

le biais de David RENAULT, qui procède à mon initiation. Cette pratique instruit un rapport déambulatoire et attentif aux mœurs de la ville et fait écho — en souterrain — à des problématiques récurrentes de l'histoire de l'art que je travaille en parallèle à l'université — la construction de collectif d'artistes, l'usage poétique de la ville, l'architecture postindustrielle comme espace et lieu de création, la marche comme forme artistique et la dématérialisation de l'œuvre.

De 2000 à 2002, je construis progressivement mon premier projet artistique, *Nekolab 99©*, une fiction de laboratoire, sorte de coquille vide communicante pour des œuvres multiples placebos artistiques privilégiant la forme au contenu (organigramme, campagne de marketing, catalogue, affiches et spots publicitaires, site web) dont le principe correspondrait à l'idée d'un *art as an attitude* : il s'agirait de transformer la vie en art, comme nous y invite Robert FILLIOU, mais dans avec un cadre assimilable à celui de la société de consommation.
Devenu moniteur de l'atelier sérigraphie de l'université, je pratique de manière assidue et zélée le médium et génère dans ma promotion une effervescence qui va me permettre de produire un corpus d'œuvres au rendu professionnel et dans le même temps de développer l'autofiction quotidienne et collaborative qui sert de support et de trame à l'ensemble du projet que je présente en 2003 au titre du diplôme de Maîtrise « Nekolab.99©, une expérience *arty* à suivre (produits artistiques : fiction ou réelle subversion) » sous la direction de Françoise VINCENT-FERIA, artiste, alors enseignante-chercheure au sein du département arts plastiques de l'Université Rennes 2 et où il est question de fiction entrepreneuriale et d'art et vie confondus.

2003 – 2006 : structurations collaboratives par l'image et le travail documentaire en collectif

L'année suivante en 2003, je m'inscris en DEA à l'Université Rennes 2 sous la direction de Leszek BROGOWSKI, esthéticien et professeur des universités ; et par le biais des équivalences, à l'École Régionale des Beaux Arts de Rennes pour conserver un contact avec des enseignants-praticiens comme Jérôme SAINT-LOUBERT-BIÉ pour le graphisme, Reynald DROUHIN pour le numérique, Tom DRAHOS pour la photographie et René NOGRET pour la sérigraphie.
En parallèle, je crée mon premier site web d'artiste, un site-univers en HTML *La Peinture à l'Ancienne* archivant des collections de graphisme vernaculaire, travaux personnels d'illustration et de graphisme, enquêtes urbaines et épigraphiques (sur toutes les formes inscriptions dans la ville) ainsi que des chroniques graffitiques (liées à la pratique du graffiti) — première tentative de trait d'union entre pratique artistique et urbanités.
De 2003 à 2004 je développe deux projets collaboratifs initiés et archivés

intégralement en ligne, *Projet Publipot* — un corpus de vidéos produites par des jeunes artistes et étudiants en art à partir d'une bande d'illustration sonore — et *La Guerre de l'Espace* — un principe d'invasion ludique à partir de petits soldats en plastique alliant *mail art*, micro-intervention urbaine et documentation photographique en animation.
Ayant développé en complément de mon cursus des compétences en graphisme, notamment au contact de Richard LOUVET (associé de 2006 à 2011 à Jocelyn COTTENCIN pour développer le studio rennais Lieuxcommuns©) lui aussi praticien du médium sérigraphique, je mets en œuvre un « cabinet du livre d'artiste en kit » avec des étudiants et récemment diplômés de l'école des Beaux-Arts de Rennes : « Canapé Lecture ». Ceci donne lieu à deux expositions : « Canapé Lecture Promotion Vidéo » au Bon Accueil, lieu d'art contemporain à Rennes et « Canapé Lecture » au Wharf, centre d'art contemporain de Basse-Normandie à Hérouville-Saint-Clair en 2004 (ce projet me permet de rencontrer et débattre avec des artistes comme BEN et Thierry GEOFFROY *alias* LE COLONEL autour des enjeux actuels de l'art). Je conçois aussi plusieurs expositions collectives à mi-chemin entre documentaire et photographie plasticienne à partir des travaux réalisés sur la mémoire des friches rennaises (« Épave à quai : visite autorisée », galerie le Carré d'art, Chartres de Bretagne, 2004 ; « Le temps des Papeteries », Orangerie du Thabor, Rennes, 2005).
C'est à partir de cette dynamique qu'avec des jeunes artistes connus à l'Université Rennes 2 — Antoine CHAUDET, Richard LOUVET, Damien MOUSSEAU, Émilie TRAVERSE, Philémon VANORLÉ rejoints au début 2007 par Bruno ELISABETH, artiste et maître de conférences —, je fonde en novembre 2005 le collectif BUREAU D'INVESTIGATION PHOTOGRAPHIQUE (BIP)[1]. Ces plasticiens ont alors en commun une pratique de la photographie concommittante à leur propre pratique artistique, réunis par la « volonté d'aller sur le terrain , et de proposer l'image là où elle fait œuvre de partage et d'expérience. Le collectif développe des modes de diffusion alternatifs, notamment au travers d'expositions, de bulletins et autres projets éditoriaux alliant graphisme et photographie, conçus en partenariat avec des acteurs culturels, associatifs, institutionnels ou privés. La démarche photographique des membres du BIP s'inscrit à rebours du sensationnalisme et pointe le caractère furtif [...] de micro-utopies quotidiennes comme autant de formes de résistance à la normalisation[2] ». C'est autour de l'activité de ce collectif — qui clôt son activité en

---

1 CHAUDET, Antoine ; ELISABETH, Bruno ; LOUVET, Richard ; MOUSSEAU, Damien ; TRAVERSE, Émilie ; TREMBLIN, Mathieu. *Bureau d'Investigation Photographique (BIP)*. [En ligne]. 2005–2015 [consulté le 01 septembre 2018]. Disponible sur : http://www.bipagence.com.

2 Extrait de la note d'intention du BUREAU D'INVESTIGATION PHOTOGRAPHIQUE (BIP). « Le BIP, un collectif (2005-2015) ». *Bureau d'Investigation Photographique (BIP)*. [En ligne]. 2005–2015 [consulté le 01 septembre 2018]. Disponible sur : http://www.bipagence.com/le-bip-un-collectif/ .

2015 par la publication d'un livre d'artiste collectif intitulé *Kyrielle*[3] — que je soutiens en 2006 un mémoire de Master Recherche sous la direction de Leszek BROGOWSKI intitulé « De l'accoutumance artistique. Bureau d'Investigation Photographique : mises en jeu et enjeux d'une pratique de l'image partagée » et où j'aborde notamment les questions d'usages sociaux de la photographie et d'existence et de réception des formes artistiques en dehors des espaces dédiés à l'art.

2006 – 2014 : création contextuelle dans les espaces artistiques, culturels, sociaux et urbains et inscription dans le champ professionnel de l'art

À l'issue du Master, je choisis de mettre de côté pour un temps la recherche dans un contexte universitaire. Je poursuis le travail entrepris avec le BIP en déployant des œuvres multiples sur les territoires du quotidien[4] et j'amorce en février 2006 une pratique artistique d'intervention urbaine avec David RENAULT. Cette pratique en duo sous le pseudonyme des FRÈRES RIPOULAIN[5] se définit ainsi : « [LES FRÈRES RIPOULAIN] œuvrent dans les espaces en jachère de la ville et développent des protocoles d'action urbaine autour des notions de contre-

3 BUREAU D'INVESTIGATION PHOTOGRAPHIQUE (BIP) – CHAUDET, Antoine ; ELISABETH, Bruno ; LOUVET, Richard ; MOUSSEAU, Damien ; TRAVERSE, Émilie ; TREMBLIN, Mathieu ; VANORLÉ, Philémon. *Kyrielle*. Rennes : Éditions Incertain Sens / BIP, 2017, 72 p.

4 Le mode de fonctionnement du *Bulletin du BIP* illustre cette exigence. C'est une forme éditoriale et photographique brève conçue par les membres du BIP à l'invitation d'une structure institutionnelle, culturelle ou sociale tierce. Chaque bulletin est imprimé avec les moyens de reprographie à disposition dans cette structure et est ensuite diffusé en don à l'étalage en son sein, puis archivé sur le site web du collectif en version téléchargeable et copyleft. En savoir plus : « Bulletins ». *Bureau d'Investigation Photographique (BIP)*. [En ligne]. 2005–2015 [consulté le 01 septembre 2018]. Disponible sur : http://www.bipagence.com/bulletins/.

5 Notre pseudonyme est un jeu de mots avec une double référence qui induit un positionnement en perspective de l'histoire de l'art : d'une part, aux trois frères Ripolin, baptisés Riri, Polo et Lino et issus de l'affiche publicitaire créée en 1917 par Émile VAVASSEUR pour la marque de peinture française d'origine néerlandaise Ripolin fondée en 1897, et dont une publicité murale figurant les peintres en bâtiment se peignant le dos orne alors un mur aveugle de la place Saint-Anne à Rennes ; d'autre part, au collectif parisien les FRÈRES RIPOULIN actif de 1984 à 1988 associé à la Figuration Libre et regroupant Nina CHILDRESS, BLA+BLA+BLA, CLOSKY (Claude CLOSKY), MANHU († 2007), PIROKAO (Pierre HUYGHE), TROIS CARRÉS (Stéphane TROIS CARRÉS), LUIDGI (Louis Jean GORY), WILLI (Guillaume LANTERNIER) et Jean FAUCHEUR.

façon, d'abandon et de dégradation, d'expression autonome et spontanée, de langage cryptique et de désobéissance civile[6] ». Ce duo incarne la poursuite de mes expérimentations photographiques et graffitiques et mon ambition de multiplier et d'allier les expériences artistiques quotidiennes aux usages citoyens de la ville. Il me permet d'affirmer une démarche artistique dans les espaces non dédiés à l'art faisant écho à des problématiques d'envergure sociétale.

Ma pratique artistique se développe entre 2006 et 2010 à la croisée des activités duo RIPOULAIN et du collectif BIP et en miroir d'une activité de graphiste indépendant dont l'objet est l'accompagnement d'artistes, de collectifs et d'association ou de structures de création et diffusion de l'art par la conception d'identités visuelles, de sites Internet, de publications ou d'espaces de consultation. Elle se réaffirme aussi à un niveau individuel avec la mise en ligne en 2009 de mon site personnel *Démo de tous les jours*[7] qui vient archiver les interventions artistiques urbaines non commissionnées. L'articulation du travail artistique en solo en duo en collectif avec celui de curation d'exposition, de direction éditoriale, ou encore de responsabilité artistique pour des propositions collaboratives et résidences de création en partenariat avec des artistes, des chercheurs et des structures associatives ou institutionnelles comme *Éditions Carton-pâte* (2007), *Porte-parole* (2010-2012), *Paper Tigers Collection* (depuis 2010) ou *Office de la créativité* (2011-2013) participe à une inscription dans le champ professionnel de l'art contemporain. Cette inscription s'opère de proche en proche — de la ville vers la région, vers le national — ou de proche en loin, puisque grâce à la diffusion première de nos travaux *via* Internet, nous recevons des invitations en Europe et au-delà avant même de jouir d'une quelconque reconnaissance institutionnelle en France[8].

Elle prend la forme de nombreuses résidences, événements, salons, expositions, interventions, actions ou action culturelles personnelles et collectives, parmi lesquelles : Place Publique, Le BBB – centre d'art, Toulouse, 2010-2011 ; Les Verrières, Pont-Aven, 2011 ; Corps Commun, Mons, 2013 ; Nuit Blanche, Metz, 2009 ; Nuit Blanche, Paris, 2012 ; « Que reste-t'il ? », Le BBB – centre d'art, Toulouse, 2010 ; 56e Salon de Montrouge, Montrouge, 2011 ; Panorama de la Jeune Création, Bourges, 2012 ; Nuit Blanche, Paris, 2012 ; « Corps commun », Les anciens Abattoirs, Mons,

---

6 Extrait de la note d'intention du duo LES FRÈRES RIPOULAIN. RENAULT, David ; TREMBLIN, Mathieu. « About ». *Les Frères Ripoulain.* [En ligne]. Depuis 2006 [consulté le 01 septembre 2018]. Disponible sur : http://www.lesfreresripoulain.eu/about/.

7 TREMBLIN, Mathieu. *Démo de tous les jours*. [En ligne]. Depuis 2009 [consulté le 01 septembre 2018]. Disponible sur : http://www.demodetouslesjours.eu.

8 Nous recevons respectivement l'aide individuelle à la création de la DRAC Bretagne en 2009 pour David RENAULT et en 2010 pour moi, mais ce n'est qu'en 2016 que nous voyons une première œuvre, l'installation *Chemins du désir 2010-2014*, intégrer la collection du FRAC Bretagne, suite à son exposition en 2014 au centre d'art contemporain la Criée centre à Rennes, dans le cadre de l'exposition collective « Les Horizons » dont le commissariat est assuré par sa directrice Sophie KAPLAN avec l'artiste associé pour la saison Jan KOPP.

2013 ; « And action! », Chimera-Project, Budapest, 2012 ; « Small Gestures », Mu, Eindhoven, 2013 ; « Get Up », Fabrica De Pensule, Cluj, Kulturni Centar Beograda, Belgrade, Mains d'œuvres, Saint-Ouen, 2013/2014 ; « Und Alle so: Yeaahh! Die vulgäre Avantgarde », Haus für elektronische Künste, Basel ; Biennale de Yakoutsk 2014 (République de Sakha, Fédération de Russie, Yakoutie)...

Ces expériences professionnelles dans le champ de l'art contemporain échantillonnent divers positionnements, de la conception et présentation de projet dans divers lieux (galerie associative ou privée, centre social, culturel, d'art, musée) à la recherche de partenaires et de financement pour la production de projets, et à la construction d'un réseau à l'échelle locale dans un premier temps (Bretagne et Grand Ouest) puis nationale (Metz, Toulouse, Strasbourg) et internationale (avec Urbanario à Madrid et Urban Creativity à Lisbonne, ISELP à Bruxelles, Wildsmile à Dresde, Fugitif à Leipzig, A.C.T Dem[k]racy à Cluj, Eidhoven, Belgrade ou encore réseau Free Art Technology en Europe et aux États-Unis).

Cet ensemble d'expériences artistiques et professionnelles à diverses échelles, tant humaines, territoriales, institutionnelles que géographiques m'amène à ancrer toujours plus ma pratique dans l'espace urbain et m'incite fin 2014 à m'engager dans un travail de thèse sous la direction de Françoise VINCENT-FERIA, avec qui j'ai eu l'occasion de renouer le contact en assurant le suivi éditorial et la conception graphique de livres d'artiste[9], puis en étant invité en tant qu'artiste en résidence par le duo VINCENT+FERIA à Biennale internationale d'art actuel de Yakoutsk, République de Sakha, Fédération de Russie (Yakoutie).

À l'issue de la fin de l'éméritat de Françoise VINCENT-FERIA en septembre 2019, Grazia GIACCO, maître de conférence habilitée à diriger des recherches, prend le relai pour m'accompagner sur la finalisation de mon doctorat, et vient m'apporter un éclairage précieux sur les méthodologies de recherche-création.

9 VINCENT + FERIA. *Post Post Antarctica*. Paris : éditions Hallaca, 2010, 76 p. + 18 pl. VINCENT + FERIA. *Pôle Sud, pôle Nord, pôle théorie*. Paris : éditions Hallaca, 2014, 160 p.

Lecture quantitative de l'archive de ma pratique artistique

À partir de ma pratique archivée ☞ **ICO X–X** à ce jour depuis février 2005 jusqu'à février 2019[1], nous pouvons constater que sur 561 œuvres ou séries d'œuvres personnelles archivées chronologiquement :

– 167 d'entre elles correspondent à des œuvres d'art conçues pour être exposées dans des espaces dédiés à l'art — œuvres uniques, œuvres multiples, œuvres numériques —, c'est-à-dire liées à des médiums comme le dessin, la photographie, la peinture, le dessin mural, la carte postale, l'affiche, l'estampe, la sculpture, l'installation, la performance, la vidéo, le site web, le GIF… ; dont seulement 5 relèvent de collaborations avec les artistes : Emma COZZANI (FR), David RENAULT (FR), Manuel SALVAT (FR).

– 394 d'entre elles correspondent à des formes d'art public indépendant ; et 75 d'entre elles relèvent de collaborations avec 36 artistes : Céline AHOND (FR), AKAY (SE), AKIM (DE), ATELIER DEUX-MILLE (FR), Aram BARTHOLL (DE), Emma COZZANI (FR), Cédric DURIEUX (BE), Brad DOWNEY (US), ELTONO (FR), EPOS 257 (CZ), Jérôme FINO (FR), Antonio GALLEGO (FR), Roland GÖRGEN (FR), George HLADÍK (PL), Jeroen JONGELEEN (NL), Jiem L'HOSTIS (FR), Benjamin LAADING (NO), Laurent LACOTTE (FR), Laura MORSCH-KIHN (FR), OBÊTRE (BE), Guillaume

1 Février 2005 correspond à la création du collectif POETIC ROLLER avec Cyril MARCHAL et Émilie TRAVERSE, date à partir de laquelle ma pratique artistique se déplace du *Name Writing Graffiti* vers l'intervention urbaine à quelques exceptions près.

PELLAY (FR), Igor PONOSOV (RU), Arzhel PRIOUL *alias* MARDINOIR (FR), collectif RECYCLING© (BE), David RENAULT (FR), Evan ROTH (US), Ishem ROUIAÏ (FR), Manuel SALVAT (FR), Jordan SEILER (US), Bérénice SERRA (FR), Paul SOUVIRON (FR), Émilie TRAVERSE (FR), Vladimír TURNER (CZ), VLADY ART (IT), Philémon VANORLÉ (BE), Tony WEINGARTNER (FR) ; 7 *writers* EL MADO (SE), HEWS (US), JIEM (FR), LOSPE (FR), RAGOO (FR), SNEKE (US), STEREO (FR) ; le poète Stéphane BERNARD (FR), le guide-conférencier † Lionel JACQ (FR) ; 6 curateur·trice·s Alain BIEBER (DE), Jérôme DUPEYRAT (FR), Julie MARTIN (FR), Claire MIGRAINE (FR), Hilary O'SHAUGHNESSY (UK), Maïwenn WALTER (FR) ; 8 personnes issues de la société civile : Hamid BOUALEM (FR), Cécile CERVERA (FR), Michel DELONG (FR), Georges LEBREUX (FR), Lisa MAGE (FR), Cyril MARCHAL (FR), Daniel PAGES (FR), Rosalba SOLANO (FR).

Sur ces 394 formes d'art public indépendant :

– 44 correspondent à des improvisations avec des éléments déjà-là.

– 83 correspondent à des interactions directes comme des dépôts, des marches, des visites, des *street performances*.

– 138 correspondent à des transformations et des installations de signalétique ou de mobilier urbain.

– 22 correspondent à des installations semi-pérennes.

– 65 correspondent à des peintures murales et du graffiti .

– 42 correspondent à affiches et stickers collés dans la ville.

Sur ces ensembles, de la plus légère à la plus lourde en terme de mise en œuvre, on compte :

– 44 gestes*, dont 11 dans le cadre d'une programme artistique[2], et 0 réalisés avec autorisation.

– 83 actions*, dont 24 dans le cadre d'un programme artistique, et 3 avec autorisation.

---

2 Programme artistique est entendu ici comme un cadre — exposition, résidence, festival, commande, etc. — inscrit dans un dispositif artistique, culturel et / ou social dont les modalités sont prédéfinies par un pouvoir décisionnel tiers. Le commissionnement, dont ce cadre relève, et l'ensemble des législation auquel il est soumis, ne se reporte pas automatiquement au contenu artistique qu'il diffuse ; l'artiste peut ainsi faire le choix d'engager sa responsabilité individuelle pour agir sans autorisation dans la ville bien qu'étant invité par une institution.

– 267 interventions*, dont 102 dans le cadre d'un programme artistique, et 39 avec autorisation.

Enfin sur ces 394 formes d'art public indépendant, seules 20 d'entre elles on donné lieu à l'exposition d'une documentation (photographique ou vidéo) dans un espace dédié à l'art.

En miroir de ce corpus personnel, ma pratique avec David RENAULT sous le pseudonyme LES FRÈRES RIPOULAIN ☞ **ICO X–X** dénote de quelques variations, conséquences de la stratégie d'infiltration des espaces d'art susmentionnée.

Sur 154 œuvres ou séries d'œuvres en duo archivées chronologiquement :

– 61 d'entre elles correspondent à des œuvres d'art conçues pour être exposées dans des espaces dédiés à l'art.

– 93 d'entre elles correspondent à des formes d'art public indépendant.

Sur ces 93 formes d'art public indépendant :

– 16 correspondent à des interactions directes comme des occupations, *street performances,* marches, visites.

– 36 correspondent à des transformations et des installations de signalétique ou de mobilier urbain.

– 13 correspondent à des installations semi-pérennes.

– 28 correspondent à des peintures murales et du graffiti .

Sur ces ensembles, de la plus légère à la plus lourde en terme de mise en œuvre, on compte :

– 26 actions, dont 14 dans le cadre d'un programme artistique, et 3 avec autorisation.

– 67 interventions, dont 45 dans le cadre d'un programme artistique, et 28 avec autorisation.

Enfin sur ces 93 formes d'art public indépendant, 22 d'entre elles on donné lieu à l'exposition d'une documentation (photographique ou vidéo) dans un espace dédié à l'art.

Entretien exploratoire

—

Harmen DE HOOP,
12 juin 2016



Harmen DE HOOP. *Sandbox*. 1996. Amsterdam (NL).
Enlèvement de pavés, sable, jeux de bas à sable. Dimensions variables.

À propos de Harmen DE HOOP

« Harmen DE HOOP est un artiste visuel qui réalise des interventions anonymes et illégales dans l'espace public. Il travaille sur la notion de "lieu" dans la ville contemporaine, le comportement des individus ou des groupes, et les conflits d'intérêts dans l'espace public. Il s'adresse aux passants sans utiliser le langage existant dans le monde de l'art. Ses interventions sont réalisées en recontextualisant des signes ou des objets existants, en les ajoutant à un lieu de manière inattendue et en remettant ainsi en question la "normalité". Son travail porte souvent sur la fonctionnalité des matériaux et des objets, ou sur les règles et règlements et la façon dont les gens se comportent dans le domaine public. Il tente ainsi de faire en sorte que les gens se regardent d'une manière différente, souvent avec un certain sens de l'humour. Avant de réaliser une œuvre, il visite et photographie un nombre illimité d'endroits dans une ville donnée jusqu'à ce qu'il trouve le site idéal pour son intervention. À partir de 1998, la majorité de ses œuvres consistent en des actions soigneusement planifiées dans l'espace public. Comme pour ses interventions, il confronte un public non préparé à des actions qui commentent des questions sociales, politiques et philosophiques.[1] »

---

1 « *Harmen DE HOOP is a visual artist who makes anonymous and illegal interventions in public space. He works on the notion of 'place' in the contemporary city, the behaviour of individuals or groups, and the conflicts of interests in public space. He addresses the passer-by without using the existing language of the art world. His interventions are made by re-contextualizing existing signs or objects, adding them to a location in an unexpected way and by doing so questioning 'normality'. The work is often about the functionality of materials and objects, or about rules and regulations and the way people behave in the public domain. With this he tries to let people look at themselves in a different way, often with a sense of humor. Before he makes a work he visits and photographs an unlimited number of locations in a chosen city until he finds the right site for his intervention. From 1998 onwards the majority of his works consist of carefully planned actions in public space. As with his interventions he confronts an unprepared public with actions that comment on social, political and philosophical issues*. » In : https://harmendehoop.com/about/ [consulté le 12 juin 2020].

MT So, Harmen, thank you for answering this interview.

HDH You're welcome!

MT I got a bunch of questions to ask you, first one is a very simple question, just to have a frame regarding other artists doing interventions in public space. How old are you, and when did you start doing interventions in the streets?

HDH I'm 56 years old now, and I started making site-specific works that where first in abandoned building and later in shops and libraries, whatever, and then later the streets, but I started around 1984-1985.

MT Ok, so your website is diffusing work from the early 90s, when you had this period did you already start doing site-specific work?

HDH Yeah, there is a part on my website that is called Archive but I'm going to restructure it, they're like works from 84, I think? They're like samples, it was labeled «Old»

MT Yeah, I remember visiting your preview's website and seeing the «old» section.

HDH That was I think 84, as it is my earliest work.

MT And so, I'm going to ask a question directly related to that, there was no internet in 84, even in the 90. Where you in contact with European or even Dutch artists doing art in public space, or where you alone?

HDH I was totally alone. I really studied Architecture and Causal art, a very exclusive, easy studies where they only take ten students. There it was already obvious for me, I don't want to make normal art products, like sculptures and paintings, like the other nine guys were doing. And it was like «Now I want to go on the streets.» But exempt for some examples like Keith Haring, there was nobody doing that. But that was the fun, because I wanted to create an adventure for myself and make a new set of rules. Now, or even 10 years ago, you could be an artist and say, «Oh now I want to be a street artist», then the people who do that they really want to fall into a certain tradition, they want to be part of that tradition. And for me, the expectation was not to be part of a tradition. Maybe creating one myself, but that was not the aim. But the fun was that it was totally unknown, unclear, and that I could make up my own rules. I didn't mind being totally on my own, I did expect that the art world, the «Fine arts» scene, would pick it up later, like they picked up Land art in America from the 60's or 70s, with huge projects, but hey, they still show the documentation in galleries. I thought «okay, I'm going to do stuff in the streets,

and I'm never going to be shown to the art public, like it's not part of a sculpture or any other art project, I refuse that», and my kind of work also didn't fit in that kind of concept. The whole idea was to make stuff anonymously, and to report it back as documentation to the art world, and that would be enough, but totally separated. They had a hard time understanding that so, I think my reputation is reasonably ok these days, it's still not that «oh wow he does it totally different, he doesn't follow the rules of the game, let's make him famous or show him or buy him whatever», no it doesn't really happen, I'm still sort of the idiot on the outside.

MT Yeah, but it's somehow by choice.

HDH It was by choice, but in my opinion, it was a very logical structure, because everybody who was seriously thinking about this kind of stuff already knows that a lot of artworks are known based on images in books, and magazines. You're not going to all those galleries, and you're not going to see all the works of that artist, so part of your idea about the quality or the image of an artist is based on that documentation and communication in that way. For me it was very logical too. If you make stuff that you don't show in a gallery, then you could just make a representation in the form of photos and show that. But I liked publishing it because that's maybe even more logic. I would prefer to be in a magazine, instead of hanging it in a gallery. I did both, and I made a lot of free print work, books, just to get information out, to start the communication, to make people aware. And that was pre-internet, of course. The moment Internet came, it was great for me, because it's all about communication, and the quality in the product. I mean, it was light, and that suited me totally. I suppose I was one of the first to have a website and that functions very well, and there wasn't that much on the Internet then. I had an incredible number of visitors in those days.

MT When did you do this first website actually? Like around the 2000s, or even before that?

HDH No, before the thousands.

MT I made my own website in the 2000s, so I enjoyed doing it myself.

HDH My brother was one of the first to study Information Technology at university so he can program. It's great, he worked for me all the time.

MT That's cool, so you're not a coder - but do you know a lot about the code anyway, like html, or did you never go into it?

HDH No, now we have WordPress, and I can copy-paste myself, but it was a good excuse to visit my brother! I try to have social life, or family life or whatever...

MT I can imagine, or just to share what you were doing all the time.

HDH Yeah, and it was fun because he doesn't understand art, and still thinks it's total nonsense. But I do ask his opinion. If I ask him if something is better than another, he looks at me like I'm an idiot, but then he still answers and that's fun - after all these years he still doesn't understand my work.

MT But when you were doing publications, you were saying there was no Internet, so you were limited in a way of producing, also for the brochures you were speaking about. Were you hiring somebody to create those brochures or where you doing it in a fanzine way? What kind of tools where you using for that kind of documentation to spread?

HDH The first catalogs I'm not sure but at a certain point, I was making sort of flyers, and then booklets. Then the computer was there so I made the QuarkXPress myself - I worked with a designer and we always got into fights, and I tried to make it like it wasn't designed, very generic.

MT Default aesthetic somehow?

HDH Yeah, so I made it myself and got some money to get it printed from the artworld. And then I put it for free at the places where you would put flyers and stuff. That worked for a certain period, until the moment—especially in the artworld, people wanted to have more control and where not as anarchistic as they used to be —so they were controlling if the flyers were there or not, and it shouldn't be messy... There were less and less places where I could put my free printed matter. Then at some point it didn't work anymore.

MT So, you were kind of spontaneously in that kind of artists books, DIY printing, which appeared with this wave of Xerox, not books, because it was printed with Offset, but with this idea of DIY books...

HDH It was more technical than fanzines I would say.

MT And then the artworld started to care about what they were funding or when it was a show, where they didn't realize it could be artists books, they saw it as a kind of communication booklet also.

HDH For a long time, I did it totally anonymously, I didn't put my name on it, because my work was anonymous on the streets, and so - I'm too conceptual sometimes, it's not very good for my career - so I thought that it would be very logical

to also make it like a mystery. Not in a Banksy kind of way, that was not my aim. But it was anonymous in the streets, so the flyers were also anonymous. But after ten, fifteen years people do get to know you. So, at a certain point people would recognize my style. But then came all kind of reviews like «Oh, ten years ago we had this thing with photos of a basketball court painted somewhere, it was from Harmen de Hoop!», they could give it a name.

MT About this «default aesthetic» and this idea of being anonymous, I totally understand it from an artistic perspective. I want to ask you why where you behaving this way, was there some kind of value behind this idea of being anonymous, and to not show this as art somehow? Like showing documentation as if it was documentation of some random signs you found in the public space?

HDH I wanted it to be unclear, that you could not recognize that it was art. When I started, I never called myself an artist, the works I made I called them works and not artworks, until the moment that my favorite artist, Sirius, a well-known artist, had written about their youth, and they did the same thing - and not calling it art. It is a cliché already, so why bother about it? So, at certain point, it didn't matter but at the beginning I did consider it art, because everything I did was in relation to art history. I wanted to follow the sort of old cliché of avant-garde and wanted to know everything that was done in the art world and then keep one step further or sideways, anyway do something different. So, I had a problem with people that where making art that was sort of beautiful or interesting in the sense that you could recognize that it was art: that was not adventurous enough for me.
It's all clearly within that discourse, within that culture, when there was no street art culture. Even now, I consider myself a conceptual artist or whatever, not a street artist - it's not what I would label it. But of course, you cannot control that.

MT For sure, you said you were aware, and digging in art history for that, to be aware of what has been done to take a position regarding art history, also in public space. You said my favorite artist - do you have tutorial figures, maybe in art history?

HDH No, I just studied art, and then there's people that say clever things, but I do not necessary like their work, and there are people that don't say clever things but then they make interesting work, so it's a combination. In general, if a critic would ask me to mention what kind of artists I like, they hope to hear the names of artists that work similarly, but that doesn't happen at all! The ones that I find good are totally different terrain. I mean, I like Thomas Hirschhorn a lot, but I don't think we have that much in common (and he seems like a problematic person). So, I could mention a lot of artists that I really appreciate but that's more of an abstract thing about what is the best quality? And then in combination with taste, I don't get that much for painting, but sometimes there are great painters, but in general, it's difficult

for me, I mean it's not my favorite medium, but that's just taste. That doesn't mean that someone else will not like photography, that's regarding what kind of medium you like.

MT So, it's more about being aware of what has been done to take position—and this idea of picking up some good food for thoughts, articulated to be more able to position yourself. This story of not signing your work is also related to this conception —which was already implemented I guess in the Netherlands, with the vertical conception of public art, like an erection: statues, monuments, and stuff like that?

HDH Yeah, that was the only thing that existed and not well regarded - I mean that's where the money was but not where you could get a «career» so to say, you would not get a museum show if you were a public artist in that sense. Of course, that was the «enemy» so to say, I mean that was not the kind of art I wanted to make in public space. It's the very opposite of that. Then I was asked to speak in the art world as well so I really could say that I wanted to be the total opposite : it's ephemeral, it can be there for ten minutes or ten years, I'm not in control, and it's not vandalism-proof, it's a total different relation with the public, because it's very ordinary people, and I use a language that is not an art language. If you use an art language, the language of modernism, there's a very tiny part of the population that can understand and read that language, and all the others you exclude. And I don't want to exclude, I want to communicate. I make works where I must develop all the rules, that are all based on the question of how I can communicate with every passer-by, and every passerby is somebody who doesn't know anything about art. So, it's not about art, it's not about art history on the streets. It's about communication, playing with rules, perceptions, that's what it's about and not «Oh, this is an art object». And still, it is not at all recognizable as art.

MT What you are saying about language is very interesting, and that was one of the questions I wanted to raise - you said that public art is an enemy, are there other enemies? And then, if there are enemies, there are friends and I guess friends are kind of forms that you find in the public space that you try to include yourself in. To resume: what other enemy are there in your point of view in open space, and the second question, what friends are there?

HDH I'm also my own enemy maybe…

MT For sure, but enemy in the sense of what other forms seem not appropriate to dialog with people?

HDH Right, now we are really talking not in the gallery or the white cube, but on the streets. I continue positioning myself in the white cube, and not positioning myself at

all in this tradition of the murals. Now, in this context of this festival I'm playing with it because I'm making a mural that's not a mural in that tradition. I didn't even think of it before I got invited. The classical mural art is about illustration, so the language is the one of illustration, or decoration, you use the word decoration a lot, but I think that illustration is more important, and that's a totally different language than art. So, I don't relate to that at all, so it's not the enemy, and it's not my friend.

MT I wasn't exactly speaking about that, but it's interesting because when I started to do interventions in urban spaces with my partner David, our background, if we must take position regarding muralism in general, for us in France that referenced two things. First trompe-l'oeil, a kind of illustration, but it's also related to a specific perception of architecture, and city life. And, in France we got that typical «Ripolonisation», those paintings from the «gold thirties» which were advertising murals done illegally because there was no legislation at the time, and there were done by many talented designers. After it started to be forbidden to do it, and step by step French people started to fall in love with those kinds of murals, which were advertising. For us it was kind of a paradox that you got this wave, starting at the beginning of the nineties with the name writing graffiti coming from the USA, and people hated it, but they're nostalgic about old advertisings that were done somehow in the same manner, illegally. That's the step from which we start to position ourselves to do painting. So, I totally understand your point of view, not caring about the mural - for me it's also the context in which muralism became a global phenomenon. But for me it's not part of the city, it's still a layer that's added, and it's added by artists, festival culture, but it's not from the territory; it's more something like a global phenomenon.

HDH When I started, you had the graffiti scene from New York, they do not relate to that at all, or that's sort of the enemy if you want, because in my opinion it was a social phenomenon in graphic design. So, it had nothing to do with content-based art I was interested in. The only one that did inspire me was Keith Haring when he did his subway drawings. Because that was using a space, that was sort of empty in that moment, and then grabbing some chalk, using a simple image to communicate with the passerby, not necessarily with the art world, so he was like somebody that I could admire for what he did. I mean, he did totally different things that I did, but that was kind of the «friend».

MT I didn't want to imply vertical or «good/bad» American perspective, maybe that's global English!

HDH But that's the only thing I was related to. And then of course, some things, but in the art world, like Richard Long, who made walks as artworks, that kind of thinking, that alternative experimental work, where also influential. When I was

young, Daniel Buren, he was doing interesting site-specific work, and questioning it, instead of the decorative museum shit he does today, the site-specific and the stressing of elements of architecture, that was influential for me.

MT A question about Dutch culture, I heard about Provo, even if I didn't find any monography or anything, but this kind of movement, from your perspective, what does it ring, does it have something to do with the Dutch art culture? Even if it is before your time, there are some similarities to the situationists in France... I mean, French artists like Ox for the Ripoulains, they got in touch with the situationists even if they didn't knew them, so Provo could be some kind of figure to take position from?

HDH Somehow, they were, at that time, a mix of poets and activists and artists, so it was very cultural. But after that it was something of the past, so I didn't relate to that. It didn't mean anything to me, and not the situationists. I didn't know that much about it, and in their art, they're more trained to read than to look, and they read more about it. So they were also asking me questions: did I relate to the French? And I said, no, come on, I don't read texts, I'm looking at products. Guy Debord doesn't mean anything to me because I don't know any interesting artwork he made. That generation has totally different opinions. They think sometimes that the texts are more important that the artworks.

MT I totally get your point, and I went through reading the situationists. But the reason they didn't do artworks was because they were interested in this idea of not making art somehow. I just want to point out that it is funny that you are speaking about them as artists when they try to not be artists.

HDH There was a generation of a few Dutch artists before me than Jan Dibbets, Ger van Elk, Ien Lucas that is not that well-known, but they were sort of that experimental group from around the sixties, that related to conceptual art, especially the Italian Arte Povera, they were from the same generation and had all the contacts. Because they were trying to get outside of the art market, they were really a generation of '68, not in the sense of getting in the streets but trying to get out of the white cube, they were my father figures.

MT I can imagine, I had discussions with artists of your generation that were saying that this kind of movement that was at the same time in Italy, in France and USA, the minimalists, BMPT, Support/Surface, like all those guys where all at the same time trying to go out of the art market but each country got its own solution, or configuration to try to go beyond this definition. I got this great feedback that theory, or texts, are also a form of representation. There's this kind of tradition in France that people don't believe an image, but they believe in texts. They think text is not a representation, which makes no sense, advertisers know it, they how to manipulate

through text. But it's always interesting to see that you are away from that kind of thing and starting with the visual aspects.

Now let's speak about the language of the «friends», you were saying that your idea is not to exclude people by using some language from the art, I guess that maybe you try to include, or at least include yourself in an already existing situation. You're using a language that is not art-based, but I'm guessing that you are analyzing this language, you're identifying it, you make sensitive survey. My question is what is this first step of observing to understand this language, how do you proceed and then how do you come up with a form?

HDH Of course, it comes from a lot of directions. But sometimes when people ask me, they think that I would just walk around and come up with ideas; it doesn't work like that at all. It always starts with a theme, sort of a topic you want to address, and mainly in that moment, it feels like some symbol for the whole world or for the whole life, not mine personally but life in general. It's never about me, but of course, I cannot go beyond my own limitations. It's about an almost philosophical thinking about what is life, what is it to be, what is it to be a human being in the context of a city, and what is behavior. I remember that a certain point for example, sports where sort of a metaphor for useless behavior; from birth to death, we are just moving and in my concept it's without any goal, without any use, so yeah sports is a good metaphor for that, and then try to build with that idea. Then you choose something like sports, and I came off with the idea of using the basketball court, and contextualize it the wrong way, but it is about sports, behavior, the human being, the passive eye. It is a potential use of the things I do, but if course I make it unusable, because I'm a jerk. It comes from thinking in themes.

MT So not about wandering in the city, and observing how people use it, or you already got this perspective, maybe during this time you were a student, trying to identify the thing that we interact with?

HDH I studied Architecture, so I've been planning and thinking about what a city is, and contrary to the majority that just wanted to make beautiful buildings, I was interested to the relation to behavior. It's about someone using public space. Then, I'm also myself in a city, so at a certain point, I see that the hairdresser, and also the toilet both have «Heer» and «Damen», and then you think how I can use these two words, and place them and manipulate behavior in that way, so you do come across the inspiration, but only because you think about it already for sometimes years.

MT You were studying architecture, you were caring about the fact that most didn't think about the actual use of their plans, mainly, the topic here is urbanity, to produce. That's what you call behavior, but is there a fringe of behavior that interests

you more? Do you identify for example some type of uses that go «beyond», as you try to go beyond the definition of public space behaviors that are given by power, by urbanism?

HDH When I started thinking about it, there was still hope that a certain you could really understand urban life and the city. But soon I discovered that no, there's nothing to understand. So no, I don't understand anything more, and it's not going beyond because I've learned something or whatever. So, I'm interested in replaying with, sort of stressing the ordinary, the simple things. I'm not at all fascinated by this aspect in art and in culture of the sublime or the special, and something with «pop» artists that is bigger than life and that's why they fall in love with it. I like the opposite.

MT Low art?

HDH Yeah, the lowest possible! That's what fascinates me and that's what I want to stress is that the content in my work that just where all stupid, non-individual, that kind of philosophy is what I'm aiming at when I make work. But of course, the forms I use and the themes I choose to have, those change from year to year, just to continue creating new work, and studying new themes in a way. In this moment I'm very interested in knowledge for example, the academic life...

MT Spreading knowledge!

HDH I'm discussing that because it's related to the changes in society, that your success is not based on merit anymore but on your diploma, etc. That comes from all kinds of cultural experiences. I mean I would never be influenced by something on television or internet directly, but of course because of how that functions it all becomes part of my thinking, and then I choose certain media.

MT Then the structure itself, like the language of architecture, language of the internet, language of knowledge, language of sports, you mean the structure influences you, even though it doesn't directly influence you, it's just a manner of seeing and viewing.

HDH I can use certain fields and then use the forms and the structures that exist in that social group field.

MT And spaces also, because you started with doing site-specific work, so I guess you're dealing with a site-specific manner.

HDH It's sort of old-mannered but I'm totally on the site specific.

MT I'm on the site specific too. This question will be a bit tricky because I'm using global English, is there is language, you got grammar, and you got also figures of style, metaphors and so on. Do you think you could compare the kind of gestures you are doing to some kind of figure of style, that can be used in grammar to make effects?

HDH I don't label it that way, but people always think that I use humor, and that I try to be funny. That's not the case, what I do is taking something and formulating it the opposite way, and then see what happens if you look back. And that's the same technique that humor is based on. You say something the opposite, meaning the other thing. The technique is the same, that is the language structure I use. That's related to irony, so it's a part of it.

MT I reason that if you, when speaking about the structure and the material, you're using it and turning it upside down, figure of style arrives. As I try to find tools to analyze in a different manner urban intervention. And I think the grammatical point of view is interesting, because it's all about norms, and you're trying to play with norms. This idea of «détournement» from the situationists could be translated more precisely with figures of style in grammar. If you say that humor is working that way, but you're not making humor, is maybe because a way to make humor is to use that kind of figure of style. I'm trying other tools which are based on language.

HDH Those are not really part of my knowledge, I've heard oxymoron, but I must use Google to know the concept. I've never looked for a label for those kinds of things. That's also a bit academic because it suggests that you try to explain it, and of course, I as an artist I want to hint at possible content, but I never want to explain it because it could kill the art. But the people who write, the academic or whatever, it's their task to explain it or to label it.

MT I won't try to explain it, I want to make a hypothesis, because I don't want to prove anything because I'm an artist also.

HDH It's a good question! I just don't have a difficult Latin word for you.

MT The thing is how does the artwork? How does it work on people and if it's working on people, it is because it's a common language that is already here? For me, this idea of grammar or poetic figure which are not meant to be art but happen to be from humor or something, as structures that are already surrounding us.
So, I was trying to find a way to link this to already existent structure of language and grammar, like the language of advertising. If you're cutting and pasting on advertising, you are reshaping a word and making argotic figures. But we'll go on another topic, which is the territory.

You come from the Netherlands. How does Netherland's territory rules in the city might influence your work of the perception of the city? How can you understand that influence, for example when going from a city to another, from a country to another—is it a Dutch perspective and do you try to position yourself from that, or does it influence the way of which you produce art gestures?

HDH It's conscious and unconscious. I had to do with how the Dutch culture structured urban life. It was extremely well organized and, in a sense, aesthetic, but ground-level aesthetic, not like the «beaux-arts»

MT Functionalism?

HDH Yeah, exactly functionalism as an aesthetic. But really structuring everything. If I come back to Holland, I see on the highway the signs, it's all very clear, very precise. And, some non-heretical culture, a real citizen culture. We don't have aristocracy; we have a king, but nobody really cares. It's really a citizen culture, and very functional. That was an inspiration and something to fight. It's a hate/love relationship. To fuck up the rules and fuck up the structure was sort of the fun, but always with the awareness that when you fuck it up, you're also confirming it. Because you are part of that context, you are reacting to it. And if you react to it, you're not part of something else. It's a hate and love thing that I'm very aware of. Later, I've traveled all over the world and I made work and workshops and then I really had to leave part of that behind and broaden my horizons. In other countries I would not make work about functionalism and the idea of over-structured, because then you're in India and it's totally chaotic. So, you must respond and talk with people there, to understand different cultures, and different alternatives in how urban life can function. But to answer your question, I am totally aware that what I do is a response to the culture I'm being brought up with, and I love it.

MT I think about this Dutch artist, fascinated by elephant paths and he made a book about elephant paths from the perspective of the users or the artists. For me it's a typical example of going beyond, to use spontaneous art forms (if we think in an art perspective), with insight and collective and efficient thinking.

HDH And the path trashes the other paths around it which are structured and formulated. I mean somebody from Africa would not be interested in the elephant path because there's only elephant paths, so what's special about it? The special thing in Holland is that very small rebellious act of the ordinary citizen rebelling against the structure, but then in a totally safe way. There's that charm.

MT Are there some other small rebellion gestures that are typical from the Netherlands, and you can identify, regarding this kind of citizen one-level structure of

functionalism?

HDH I never thought of it in that way, I always thought of it as a symbol.

MT Not only a symbol, just the kind of practices that citizens are doing, and it's tolerated. It could be an art gesture from your perspective.

HDH I think about this topic in a more abstract level. So, I'm interested in that we have condemned, since the sixties–seventies, the use, selling and smoking of hashish and weed. There's a law, but it's accepted that everybody can break the law. That mentality is what interests me. For me, everything is related to the metaphysical question of what the human being is. There's this combination of on one side the fear of chaos and the dangers of the jungle and life and death, so you want to make a safe surrounding, you want to structure thing, but on the other side if it's too structured it's a prison.

MT Like the pragmatism of life and chaos.

HDH Life is a balance of these opposites. If they're both in it, that's the best thing.

MT So, you're saying that your work, including this, also has those two sides.

HDH It's always about law and it's about breaking the law. And I'm also interested in a more sociological way in opinions, not in the sense of right or left-wing opinions, but in the contrast. So, I want to make works that are both about extreme left and extreme right, and not about one of them and certainly not about what I think myself, but more about the fact that they both exist and balance each other out in a way. That fascinates me.

MT The common language is the language of the one and the other and not the language of everybody.

HDH In the cultural world a lot of people believe there's something like a truth, and it's always, of course, their own truth. I cannot understand people that come to me and say that their religion is the one and only religion, because they must know the history of religion, and at the same time other people are saying that they have the true religion. So how can somebody be so un-reflective, not thinking, and say that they have the truth. For me the funny thing is that five religions all claim to have the truth and for me they are a certain truth when they are all together.

MT Being aware of what's behind and you cannot behave like an idiot, or maybe you can totally behave like one because you know what's before you. I'm going to

come back to some small questions. The use of global English changes something on your perspective of the city of your work. I guess you travel a lot to other countries in which you don't necessarily understand the language, so it's very hard to get some specific aspects of the territory. Does the use of global English have an influence in the way you perceive things?

HDH One of the enemies I had was language. The use of words in artworks. If you want to make a panting about love, the worst thing you can do is write the word love on the painting. Language is very tricky terrain, and I try to stay away from it because I'm far more fascinated by the ambivalence of objects and signs and visual material, which is also a language. Of course, in the art, that is a tradition that comes back to a thousand of years. That's more interesting than the use of language.

MT It was not really about the topic, it was about the fact that when you interact with the local population, it's one of the only ways you get in touch with them. For example, if I think of German from my French point of view, I like the word «heimat» which is untranslatable to my own language.

HDH It's clear, and I can see it by your glowing eyes, that you like what happens with that word. For me it is far more interesting is what is apple? What is food? What does food mean there, what does food mean here? I'm not really interested in that aspect of how a work changes are perception from one culture to another and how it is used by it etc... I started as a writer before I became an artist, first prose, then poetry then sole words. Of course, poetry has ambivalence in how you use the language, but I still didn't like the fact that language also always has the suggestion that you could grip a meaning, so that you could communicate with it, something like a truth.

MT Achieving to communicate?

HDH Yeah, that atmosphere is always hidden in the use of language, it's something that I want to stay away from.

MT So, what interested you is not the language but the relation it creates between things for example.

HDH I use codes, like traffic sings, those are codes. For me they are less problematic that the worded language. Of course, it suggests communication, it structures behavior, but it's different that using word and how it relates to a meaning. Also, as a practice, I'm often fascinated by things I hate as a medium. I didn't like the use of word in art, so I tried to prove that it can be done but different or better, so I made works with words. It was the same with video, I hate video, so then there is a

challenge to start making videos. Sometimes if I don't know how to continue, I look at what I hate most and then it becomes a challenge to formulate it in your own way.

MT As you try to challenge the perception of common forms, traces, or gestures within public space, maybe it's your own way to work, in a retroactive way, to challenge your own perception. Like a feedback effect. How can you implement that kind of paradoxical and ambivalence if you don't work on your own perception? I was asking this thing about language because I would like to make a small introduction to the point I want to make. So there the development of name-writing graffiti at the end of the 20th century. This kind of practice changed the reading of art people, and then there is street art, and for me, this street art world appears as a global and mental language with the appearance of the internet, the influence of some artists on the market and stuff like this. Do you agree with this idea that street art as a term for pointing art form in urban space appear as a genre of practice because of the market in the beginning of 2000?

HDH The kind of practice became bigger, I mean if there's a whole bunch of people doing certain things then you can label it, so in this case then you could label it street art.

MT My question is that «street art» is basically in French «art de rue». And «art the rue» already had its own existence before the «street art» label, which is a global English term, nothing to do with what people experience in their territory. So, I guess that you had a term for the art that happened in the streets before the invention of that term?

HDH Nobody used that word before. First it was art in public space, as the label. In the eighties if you did something on the streets it was art in public space, then in the nineties it was urban art.

MT But in Dutch?

HDH No, we didn't have a Dutch word for it. It was always in English. No, the art in public space was in Dutch, «kunst in het openbare ruimte».

MT Interesting how it started to move from that.

HDH It's also simply coming from the fact that's it was nice to use English words, because it gives it an image. Then it became urban art, and it became street art.

MT But do you think it is the same thing or do you think there are some kinds of layers to it?

HDH There's hardly any academic analysis behind it, so it's just labels people use, so I don't know much about it, it doesn't really mean anything to me.

MT Did you feel like you were belonging to any of these?

HDH No, I never felt like I belonged to any of these labels, but I also knew that there was no use to fight against it. Because if you were a painter and started doing gestures, people would call it abstract expressionism, and even if you tell your whole life no, the others are abstract expressionists but I'm something else, that doesn't work, at the end they will still label you. It's not up to me to label myself, but I don't feel any relation to any of these terms. It's not part of my practice to think of how I would label my art. I really come from conceptual thinking in what can an artwork be, and let's say the fact that without Marcel Duchamp the ready-made would not have been part of the culture, and the reaction to the ready-mades. So, I'm always thinking from an artworld perspective. What is your material, when is it used right, etc.? Then I could label myself a two- or three-dimensional artist.

MT It's different each time you're doing a gesture, it's evolving.

HDH Every five years my medium is totally different. So, I understand that people will not recognize Harmen de Hoop in the streets.

MT I want to go further, again because from my French point of view, when we say, «arts de rue», before the 2000 and this wave of street art, it was about street performers doing living statues for example. Did you have a specific cultural term, specific to Dutch, that is similar? Like the living statues or drawing with chalk, but always in a kind of begging attitude?

HDH They probably called it street art but then the Dutch called it «straat kunst», but it was not so much part of a culture. I think the guys that made things like the Mona Lisa with chalk on a square, we would call it «straat kunst».

MT I think that's what happened. Because when I grew up street art in France existed, but it was a very condescending word, it was a way to say that people who were doing so kind of practice inspired by this tutorial figure of art and making money from it in a direct relationship.

HDH And theater, that was not necessarily about making money but having another relation with the public. A lot lower, and the opposite of elitist, and that was in reaction to the sixties. From the seventies there was an increasing amount of street theater. But of course, the street art that we are talking about, that comes from the

graffiti.

MT What is totally crazy is that you have «straat kunst» of «art de rue», and then it was used in a manner that is a revision of history, this term wasn't supposed to speak about art in urban space.

HDH But these big sculptures from the modernists on the roundabouts, the serious sculptures that cost one hundred thousand euros to make, they were never called «street art».

MT Exactly, but now they start to be.

HDH Not in Holland, there the street artist is still only the graffiti, muralist. The mentality of the un-commissioned, un-solicited intervention.

MT When in France whatever you are doing in the streets except when it's a commission by the city like the roundabout, it's street art. It's running us crazy because with a lot of friends we do not link to this recent global history, which makes it difficult to think about what you are doing or explaining it to people. It's a new layer that makes the anarchists not happy about it because it's very happy to reduce everything you're doing to dogmatic point of view, which is not the case at all.

On your website you are using «intervention» and «action», you are making a difference, maybe you got your own vocabulary to qualify the type of density of interaction you got.

HDH That was really a formal, a medium kind of thinking. What I called an intervention was materials left behind, site-specific on a location. Action is what I called a kind of happening, something that happens.

MT Something with energy?

HDH No, just in a pragmatic sense, somebody doing something. In a way, behavior instead of materials. Behavior with materials maybe, but it's about a behavior. In the artworld I could use the word performance, but there is so many references in that word that I don't use the word performance, so instead I use the word action. But it's sort of the same as performance in the arts.

MT From a French history perspective, action is what you are saying, a performance without public, and performance is called performance because of public. For me it's very important that when someone asks me what I'm doing is interventions or actions. There's also this level that I like, which you will maybe

relate to the intervention. or the action frames, is the idea of gesture. For me, it's a spontaneous intervention, but it's done in way that's very humble and not over-thought, or over-prepared.

HDH No of course it's sort of a taste in what words you like most, if I had to analyze it, I would say that gesture suggests more a social interaction, and for me action is a little bit more distant. I like the fact that some individuals try to do something, but it doesn't really succeed in reaching the other person. So that's what hidden behind that word.

MT It's a form point of view with an action.

HDH A little more yes. Of course, my work is about communication or maybe if you define it better, a longing for communication, where you want to reach the other person, but you fail.

MT We are still talking about language but without the word language, more like systems of codes and interaction.

HDH Somebody analyzed this, that my work looks for communication, but you somehow feel loneliness in it. That was somebody's else's remark and I recognize something in it.

MT Longing is an interesting term because it's also the idea of trying to reach somebody and at the same time being aware that you won't be able to reach them in the same way that you except to do.

HDH It's a process, it's the same as if you want to make an Olympic medal so you train and you train but you have no guarantee that you will not win it, most people will not win it. But the longing and the trying is what makes it interesting, in a philosophical way.

MT The reason I'm having this interview, is that I only know what I'm working about from a pragmatic action point of view.

HDH What I think is interesting is this that is a different mentality than another one that you find a lot in the art world, that is self-expression. There are so many people obsessed with self-expression: that means they have an idea about the self, and their energy is for how to translate themselves into physical work. And that's not at all part of my work, because it's more the communication aspect, it's not about the self. I don't have a self, I'm not interested in myself, and that's different. Because I think that most of the artists are interested in themselves and are doing self-expression.

MT So the opposite of self-expression would be doubt-expression, or self-doubt expression, anyone else's expression, it would be funny to call it that way. Not in a utopian collective way, more in an ironic or failing utopia.

HDH It can also just be pragmatic in the sense of «It is what it is». There is something like a planet Earth with culture and human beings and whatever and that's the «whole», and that's not about the utopia or dystopia, because there's a moral value in that, a kind of choice. It's beyond that, I'm extremely attentive in not leaning in anything.

MT It's kind of nihilist -

HDH Yes, but nihilist without the moral implications. People accuse me of being a relativist, that is not at all the case, I'm just being pragmatic: this is what it is. Because they always want everyone to take a position, and want that I have an opinion, or a political opinion etc. If you don't believe in morals, and then you lose 90% of your friends. I don't believe in morals, I don't believe in ethics, it's all created by the human brains, like religion. So, I'm kind of radical in that sense, but well that's not a popular social trait.

MT From my experience, I try to bring the contraries together, it is seen as impossible, but it isn't, it's just you deciding it is possible. The anarchists don't understand that you can be mean and good at the same time, it's not a problem, it's just depending on what you want from them.

[coffee break]

We speak about politics but in democratic perspective, like exercising politics, not governing, do you think there is a boundary between your art gesture and a political gesture, and what could be this boundary? I got a hypothesis based on what you said so I'm directly saying why I still want to ask you this question. You were saying that you are trying to implement contradiction, in your own way of doing things, bringing the opposites together. That's basically the exercise of democracy. So could art be the perfect gesture, a political activism in a way that is not dogmatic but bringing the counter perspectives and let them exist in parallel.

HDH I have a feeling, but I'm not sure I can formulate it, that there's a philosophy build in your work, so you want to have a certain world view in it. In this case, in my work, it's extremely about a democratic mentality where individuals are just individuals and are equal. That's kind of old-fashioned. Today we are more thinking in the sense of groups or crowds, and I'm more thinking about - because I'm an

outsider and so many artists are of course because they're not part enough of a social group, therefore they are in their studio marking artworks - so there's old political things, that kind of democratic thing is in the work. But how you've formulated is also slightly different, does it function in that way, or does it propagate itself in that way? I'm not sure.

MT I was asking you this question of boundaries to understand what you could see as an efficient political gesture. In the way you're thinking your art, as a part of your process, you are already acting political. But it's not readable, its efficiency is to exercise politics in public space.

HDH It's not about aesthetics, but it's about political, social, cultural precisions in a way.

MT It's very interesting because if you are an artist that asks some people to look harder in urban space, they &always say that they are doing engaged or critical art because they are in one position, which is often a dogmatic one. But here you are doing the opposite, you refuse to stay in one position, and you admit that there are multiple possibilities, and you leave it like this. It's engaged and disengaged at the same time.

HDH It's just equals but different. The other thing, the sort of symbolic political stand is that you want to convince the other of your opinion, and that's still the other side of the same coin.

MT We are coming back to the idea of self-expression, if you try to make propaganda of your idea you are back to self-expression, in a political sense.
About the process, I wanted to ask you more about your documentation, I saw your website, I didn't get to see all your brochures, but I also saw a lot of publications you did. So, you are putting some kind of documents, sometimes a bit of texts, it depends, but it's always like you are not putting judgments, on what you are doing, just giving the information and letting people understand it.

HDH I try to frame it not too much, or as less as possible, now the younger generation they are used to putting an explanation, «this work is about the conflict of»... That annoys me, come on I'm intelligent myself and part of the culture for twenty years, so don't kill the work by being so obvious. I don't frame it that way, but I edit it. Editing is not a way of framing it. I edit stuff when I bring it out, and that's different every time. But that's the job you must do, it's part of the communication.

MT I guess the reason they are framing it this way is about the reception from a specific point of view, which is maybe the art point of view.

HDH They explain it in words because nobody trusts that people have a visual analysis anymore, and that the other people are intelligent and thus wants to do some work in the thinking. As an artist you must spell out what your work is about for the curator so that they can understand it, which is very annoying, considering it's their work to understand it. In my opinion, it's about respect, there's some political art now, and my intelligence feels insulted, as somebody is telling me that racism is wrong in a video, without humor, in the voice of a high school teacher. Then I get upset, because that's nice if your public is a bunch of imbeciles, you're working in an elite culture where people have all schooling and you're making this kind of work?

MT It starts to be condescending.

HDH Yeah, exactly that's what I hate, I experience it a lot and I don't want to do that. Never try to be condescending. But I guess they just want to be clear...

MT This kind of sentences, like «revealing the inputs you put in your work», which you shouldn't have to reveal, is maybe based on this kind of period of self-legitimation. When I started to do interventions in public space, and like you I didn't want to show documentation as work in galleries, or to be more precise not to show documentation as the artwork. You were talking about awareness, what is a betraying with performance is the idea that it was supposed to be escaping the object of art and it directly becomes the object of documentation. So, I guess a lot of artists doing interventions and signs in urban space, documenting their way are always, not fighting but being very precise about this idea of not making the documentation become the artwork. If they are inviting to do a show, they'll for example not show documentation of works that interact with the territory they're in.

HDH Or they are making new products that are artworks. Banksy is simply selling lithographs and other stuff. That doesn't work because it's the cut up spay image that they used on a wall and now you can simply hang it on your wall as a print.

MT It's a manner of doing it.

HDH I want people to be able to buy my documentation if they want. It doesn't work very well but it's possible.

MT That means that you are producing your own story telling of you work, and do you think, in the way you produce it that you try to express it in a specific way or to tell it in a right way? I was very happy when I discovered your work, I was 22 or something, I almost discovered your website directly as soon as I started doing art. And what I really liked is the fact that you where documenting your work in a

manner that gave an ideal or right, and neutral and almost perfect perception of it, making it a good reception. I made a link regarding this question of photography/ documentation, with Jeff Wall composing this image which look like real life scenes. Actually in the Beaux-Arts there where those teachers always questioning my friends who were doing intervention by asking «But your work, is it intervention or is it documentation?» and they couldn't get that it was two different materials, and when you're producing documentation you are aware that you are producing a point of view. You don't need to prove that it's another production. You do it as documentation and the work is the work. There is the direct experience and the documentation experience. Then, you don't have to make a shaky camera to say that you're doing art in public space. I like the fact that you do staged and precise point of views, which is a kind of storytelling, a visual story telling. My question is also, you don't give much elements for understanding the process, is it because the works can be experienced in life and you don't want to falsify the reception?

HDH That's not exactly the reason. The moment I document it, once again you think about the concept, what does work best and then you can make different choices, and then it becomes taste. Of course, nowadays there is a lot, and people often use a video to have a direct documentation. I like to use photography with a sort of a timing default. I like photography but then in a series that you would action and show it in three or twelve photos, because there's gaps in between each photo, and that leaves room for the imagination, otherwise it's spelling it out. It's a formal what-is-your-medium kind of a thing. But both are defendable, it's mostly taste.

MT I guess it's not only taste because when talking with Brad Downey and also with Vladimir Turner, that's the kind of question we are debating all the time. One of Brad's last shows in Dusseldorf is the documentation old stolen wood barriers. He stole four pieces and is making a frame with it. The frame of the picture of the documentation of the theft is the theft. For me, that's the smartest way to go away from this question of taste in documentation.

HDH It's a private choice. I chose this one because it feels right, and half a year later you can use another figure. But you cannot use somethings that other people choose. That's why I call it taste.

MT For me this question of showing the process and documenting it in real time is also rooted in this idea of empowerment of art, you show how you do it. It's possible. Its maybe also a generational thing, as the people I discuss this with are mostly the same age as me - and we grew up with video games, and the internet...

HDH A demonstration video makes a certain contact with the other, it relates to that communication theme. It shows that you want the other to demonstrate @and

he can do it too. I don't need to do that because anybody can copy me or di it. I'm doing it and that's bad enough, come on, so I'm still in this individual mindset. But I can understand the demo video aspect of it, but then you must have a different personality. I think it's good, because Jeroen Jongeleen, is also part of your generation is doing sort of the same.

MT It's very funny because I'm doing both, I'm doing process and documentation and sometimes I'm just drawing the picture because I like it. I've been liking this idea of time lapses or gaps between the steps and depending on the context I like to not show the results but more of the process because it's very painful and not interesting. Doing something which is marvelous in the end is going with all the steps of a painting like a painter or doing very simple actions. There is no magic in here, that's going with the idea of no pedestal and so on. It's to share it, and not doing spectacular forms.

HDH With the works I'm creating now, I need the real-time video, but it's not a demo. But it's a good concept, the other aspect in both photography and in videos is the aspect of saying that something happened. Something happened somewhere. And sometimes I need photos and other times videos. But I've also been thinking for years now, but I still did not produce it, if you get away from the importance of the photo a little, it could be like the web walker language (?) 1:30:22 You have photo and text and photo and so on and use the gaps between photo and text in that sense. I'm planning to make work where you need that kind of formula, but I still did not make it.

MT I see what you mean, you find a shape of documentation that becomes a constraint in the way of producing the work itself.

HDH Let's say that eating the cake is my next work and that's officially not that interesting, then to make the photo and the writing makes the gap between those two it must become interesting.

MT It's a new challenge! Then I guess it's one of the two last questions that I didn't ask. A very simple question, Netherlands has zero tolerance for graffiti at the ground basic, but I guess for any kind of gesture? Zero tolerance policy about intervention, degradation etc.?

HDH Yeah, it is forbidden to spay can on a wall.

MT You grew up in this society, so maybe it's not even a question, but from my point of view, in France, a very Latin situation where its more «yeah I'm doing it, I know it's forbidden, it will get covered, I will repaint it», but when I was in Eindhoven the cops just came to me and gave me the fine, and they were not even interested in

talking or anything.

HDH For me working in that field was really about politics and philosophy at the same time. The thing is, it is forbidden, society must right to make laws, and I have, as an individual the right to break laws, and that's what society is about, the balance between the rights of both parties, but I acknowledge the right of the other one. So, I can acknowledge the right that they gave me a ticket, a fine, but I still also want to symbolize and prove that I must right to break the law. Because I don't believe in ethics, you could say that every person has the right to kill somebody else, but he must deal with the consequences. To say that you don't have the right to kill someone is logically not correct, it happens. You get killed. I don't see an ethic, coming from the bible or whatever saying you are not supposed to kill. And in a society that has an army cannot pretend that there is no right to kill. So that's for me what that's about, but it's not based on the idea of talking about it. Their position will be «We are the law», my position will be «it's important that the individual has the right to individual positioning».

MT It's a question of responsibility. You're taking your own responsibility and consider the responsibility of others. You don't protest when you get arrested because they're doing their job and you're doing yours.

HDH There were a few works where I really had to think about allowing myself to do it.

MT Assuming the consequences?

HDH No not really, I thought it was «good», or allowed.

MT What work?

HDH For example, one work in a nature reserve I cut down twenty tree and added a badminton net, so it suggested that you could sport there, but of course all the tree stumps where still there so you couldn't really use the field. I'm killing the trees, but I'm not giving something in exchange. I wondered if I could do that, is that ok? But the thing is, I did it on location, where on one side, the government made a highway, though the woods, and on the other side rich people made a golf court. Both parties had the power and the money to get rid of nature. And so, I made this very minimal gesture as an artist, so I did it too. So, it's about ethic.

MT But in a personal and site-specific way.

HDH I did think longer about that than other works. Adding a fire extinguisher was

less of an issue.

MT Did you have any experience with the governance of the city? Talking with an elected person?

HDH No.

MT Never? So, they don't identify you as a cultural actor or something?

HDH They're not interested in me.

MT In the Netherlands especially or in other countries, besides that, like in festivals?

HDH My actions are so small and ephemeral, so the moment I become really famous on a real level, a Banksy level, then there would be a reason why they should approach you, you must have a power structure behind you. I don't have that, so nobody approaches me, and I don't approach them because I don't need them.

MT Maybe if you start to be famous at a Banksy level you failed, because you try to make it humble and not spectacular.

HDH That would not work for me, but then they would have a reason and come with commissions and ask me to make illegal stuff for them.

MT It happened to Jeroen and me, we were invited in Mons, and we got this beautiful contract stating that it's forbidden to do everything. So, what we did is to fight for the authorization to do anything, and then to do it anyway, doing a project against them even though they invited us, it was totally crazy. I like this idea of interaction as a site-specific ground, to create the frame where you can commission a work that is un-commissioned, and make it validated by authorities, I'm trying to work on this thing. That's a bit what they are doing in everyday life at Bien Urbain! That was also part of my project working with municipalities and saying, «yeah we are only going to break the law and inviting artists to do it but we won't tell you, you will find us».

HDH Once again, there is a slight difference between us, you are more in this equal communication, as part of the social structure than I am. Whether you are talking about language or talking about this, it's very constant in that it's logic. And then with me it's slightly different.

MT I guess on a pragmatic point of view we agree but then we have our own

personal ways of doing things. Two last things, the influence of the internet regarding your work, because you said it changed because you had the opportunity to show it the way you want., very easily, in an independent way of telling the story. And, then the evolution of the internet itself losing its very horizontal direct interaction, and in parallel the same thing with urban space, with all this gentrification, Disneyfication, privatization, everything. How did it change from the moment you started, then the raise of the Internet and this mass-surveillance state place?

HDH It changes all the time, it created opportunities in the beginning which as very good, but then it created problems at the same time, with the use of smart phones, nobody's looking around, it made certain interventions I've made, where I add materials to change the perception of people that doesn't work anymore, because people are not looking around as much as they used to do. Then I must deal with the consequences and find new ways. Also, content wise, it influences my work sometimes, let's say how hoaxes work, the rumors. The old-fashioned way, you had a production authority, the book was printed, but not everybody could print a book and not every book was printed, and of course, there were rumors, but it all changed with the internet because it was so non-hierarchical. Everybody could be a producer, which means a lot of non-sense was produced. Which is interesting, which is culture, but that also means that I use that as a content in my work. So, about this interesting and conflicting opinions, but also in lies, in rumors, in non-sense, conspiracy theories. The way that happens now on the internet, or part of the internet, influenced my work. So, I make work, not only, about the internet, and using what comes from the internet. From the mentality and the culture from the internet.

MT It's the scheme of thoughts or the scheme of receptions which are new.

HDH Yeah, so there's new themes and new topics to deal with. On a pragmatic level, I must deal with it, just how to communicate, but also content-wise. For example, how google and Facebook control things now, differently than ten years ago can be a subject, and you could make totally different works about it. The fact that it happens, how power is concentrated at this moment, or how money is, or data is collected, and what is data, all that kind of things are part of my work and can become themes for my new work.

MT As you're Dutch, this mentality of control, from a pragmatic citizen-ground level, functionalism, it's a little bit different in France, but how did you see the city transform with the privatization of public space? You said you're doing art in the public space, I'm born 1980, I feel like I never knew public space besides parks, so I'm saying I'm doing art in urban space because its less public than private mostly.

HDH I think that culturally we are sort of in between France and the UK or America.

There's a lot of privatizations, the development goes away from collective, away from socialism or democratic socialism. Those changes. What power is, what money is, what influence is that all changed in the direction of more control and power in the hands of a few. And compagnies instead of politicians etc., all these clichés happened.

MT But you were saying yesterday that it was happening years before?

HDH From how I can judge it, there's still, here in France some socialism ideas leftovers. That's about it. In Holland the whole discourse is still about the good of the market, like privatizing electricity compagnies, it's such a stupid capitalist thought. Now we are waiting for the throwbacks to it. There is that in the academic culture, but the politicians and the citizens are still not really reacting against it. The normal people with two jobs watching televisions are not in that state of mind.

MT You observe it and you are kind of society-site-specific, so it as an influence in your work meaning that it didn't change the way you act, it was just a new subject.

HDH Yeah, it was a new subject, exactly. It never changed the way I work.

MT Because we don't have this total zero tolerance management, and freedom of speech or more self-expression in urban space in France so when it happens that I'm doing stuff in zero tolerance countries, it fucked up the way I see the city. I feel like in a eugenic situation. In London I wouldn't feel like doing something like here, because of this management of the surrounding. But I guess if I was living there or invited for a show I would do exactly as you and take it as a topic.

HDH Let's say if I'm in Africa I'll take things there as a topic. And an old equal thing is that I'm just for individual position everywhere, I have the right to do what I want, that's a constant, and remains the same.

MT Just one last question about intellectual property and conservation. I guess that if you are doing it anonymously, you're totally feeling open to any kind, because it's not even yours anymore, you left you work behind.

HDH If I can sell it than its okay, if somebody tries to steal it it's okay, the whole copyright thing is just non-sense. For me it's all free.

MT The process of your work is based on appropriating spaces, leaving it behind, so you just switch to intellectual property and it becomes a 1:47:08 ? from your intellectual property.

HDH I don't identify the product in that sense.

MT It's an occurrence of the work, but the work is the experience. ``

HDH And of course, nowadays everybody has a smartphone with a camera and if they take pictures and publish it, it's okay with me. It's the same with Nike being a sports shoe, you believe in that, or you don't, so the art world can believe that they must buy a print from be for it to be real, it's their problem.

MT It reminds me that we were talking with Farid and Johanna, and you didn't want to say what you did, because here everybody's got a camera, and so they must find by themselves what your gesture was.

HDH Here? No here I have an official project, and other stuff I do that is not that serious. It's about quality. I do try to control a bit the quality that you try to put out your best work, and all the failures, I don't have a reason to put everything up. But there was a younger artist that really liked my work that was a collector, and he wanted to see all the works, so all the basketball courts that I made, and I said that no, I select the quality, and only show the best one.

MT Is it about taste?

HDH No, it is about communication, you want the best communication. I don't care about mistakes, if you google my name, you see stuff my students made, but it's on the wrong heading. It's okay, all that chaos is part of life, but I don't have to make it happen myself. I don't have to look for publicity even for the shit I make. The publicity is for the good stuff, at least where I try to be good at. And that mentality that everything must be documented, that has to do with the self-expression, I don't have that. There are only some moments of work that I put out. I'm trying a new project which is exciting for me, here in Besancon, and that's the one I want publicity for. Not everything I do is important.

MT From my perspective I see everything I do as experimentation. Mostly the reason it's becoming important is not me, but it's people who see it and like it/ But somehow when people ask me to show them my work, I show the five works that I consider well done.
I think a got all the questions, thank you a lot.

Entretien exploratoire

—

<++>, 6 février 2017



<++>. *TTM*. 2013. Lyon (FR).
Réflecteurs, colle. 60 x 250 cm.

À propos de <++

Artiste anonyme attaché à la culture nomade et *Do It Yourself*, <++ développe depuis plus de vingt ans une pratique d'intervention urbaine, sorte de hantise photoluminescente et signalétique en France, en Europe, dans le monde. En miroir de cette activité, il a pu être aperçu à la fin des années 1980 au côté des PETITS POIS SAUTEURS en tant que pionniers du *skateboard* à Toulouse et en France ; au milieu des années 1990 avec des *travellers* et organisateurs de *free party* comme les SPIRAL TRIBES ; dans les années 2000 en collaboration avec des musiciens expérimentaux comme Mathias DELPLANQUE ; ou plus récemment à la fin des années 2010 pour « Crève hivernal », *work in progress* autonome et collaboratif dans les friches toulousaines.

<++, artiste anonyme développe une démarche d'intervention, d'installation et d'action furtive dans les marges urbaines en France, en Europe et dans le monde depuis plus de vingt ans.

<++ intervient dans la nature et dans les villes par la pose de totems rétroréflechissants issus de ses expériences nomades, *underground*, autonomes, libertaires ou festives. Il se veut passeur discret et veille à ne pas apparaître, à brouiller les pistes, voire à disparaître dès lors qu'un représentant d'un quelconque pouvoir (administratif, législatif ou institutionnel) tente de circonscrire sa démarche ou cerner son identité.

Ce choix de privilégier le transitoire au matériel, l'expérience vivifiante et initiatique du terrain vague au confort rassurant de l'espace dédié à l'art ou aux projecteurs de ses écosystèmes (sociaux ou financiarisés) confine pour celui-ci à une forme d'ascèse. Si le « rapiéçage » des multiples identités qu'il a emprunté tour à tour — marginal sécant entre des communautés qu'il a traversé depuis la fin des années quatre-vingt[1] — lui confère une qualité de figure légendaire, <++ n'en demeure pas moins quasi inconnu. Seules quelles traces subsistent de ses activités entre 1987 et 2017 : une page sur www.discogs.com[2] brosse un rapide curriculum vitae de ses contributions visuelles aux productions tekno DIY en cassette et vinyl ; EKO du portail *Ekosystem. Graffiti et street art* lui pose 9 questions pour finir l'année en 2009[3] ; un blog[4] créé en

---

1 Avec les P'tits Pois Sauteurs, pionniers du *skateboard* en France, avec les SPIRAL TRIBES, pionniers des *freeparties* en Europe ou encore avec des musiciens expérimentaux comme Mathias DELPLANQUE.

2 Voir : http://www.discogs.com/fr/artist/5546603-/ [consulté le 5 février 2017].

3 Voir : http://blog.ekosystem.org/2010/01/9-things-about-2009-from/ [consulté le 5 février 2017].

4 Voir : http://totem31.wordpress.com/ [consulté le 5 février 2017].

2013 tente de rassembler quelques informations et images de ses invasions dans le sud de la France et en Bretagne. C'est (presque) tout ce que l'on peut trouver en ligne pour une pratique aussi vieille que le web, dont l'auteur a pourtant été un utilisateur actif depuis son origine.

Ainsi dans un contexte où les formes les plus spectaculaires d'intervention urbaine comme le *name writing*, le *street art* ou le *neomuralism* sont devenues prépondérantes tant dans les villes que sur le web — provoquant ainsi une forme de nivellement du regard mais aussi de normalisation de l'imaginaire urbain — la découverte et l'approche de <++ apparaissent comme salutaires, échos lointain de la pensée de la décroissance et du ralentissement, qui tenterait de concilier culture industrielle et nature urbaine.

L'objet de cet entretien est de revenir sur l'évolution de la pratique de <++, ses tactiques et stratégies pour développer son travail en greffon des éléments naturels et urbains, des milieux sociaux et institutionnels et qui lui permettent de travailler l'intensité plutôt que la durée, de pratiquer la persistance comme forme de résistance — une persistance qui se veut rétinienne, tournée vers la lumière, comme une volonté de continuer à vivre son art de manière intransigeante, à l'abri des regards.

En écho au mode d'énonciation et de diffusion de <++, de l'ordre du cryptique et du brouillage, et afin de respecter sa volonté à faire valoir l'expérience de lecture sur la transcription — comme rapport figé à l'échange —, le choix rédactionnel de ses réponses prend une forme fragmentaire et non-linéaire.

MT Comment ton histoire de vie informe-t'elle ta pratique artistique et à l'inverse en quoi peut-on considérer que ta pratique modèle une forme de vie ?

MT Quel lien existe-t'il entre ton appréhension de l'espace urbain, le *skateboard* et la *free party* ?

MT Peux-tu développer la spécificité de tes temporalités et de tes espaces d'action ?

MT Ton nom d'artiste ressemble à une rune technologique (d'ailleurs il provient d'une touche du clavier AZERTY), il est imprononçable et rejoue une forme d'illisibilité, de langage codé présent dans ton travail. Il est aussi peu traçable puisque tu développes la majeur partie de tes projets sous pseudonymes. En quoi le cryptage est-il une nécessité ?

MT Depuis quelques années, tu prolonges l'existence propre de tes interventions par le biais de courriels envoyés à des listes de destinataires, avertis ou non. Pour avoir échangé avec certains d'entre eux, je sais que le registre de langage que tu emploies produit l'effet inverse de l'effet escompté par un geste de communication traditionnel. Peux-tu éclaircir et détailler cette posture ?

MT Tu as été invité à exposer dans plusieurs lieux dédiés à l'art, et à chaque fois tu as choisi de barricader l'accès en ne laissant qu'une sorte de judas permettant de voir à l'intérieur depuis l'extérieur. À l'inverse, lorsque tu interviens dans la ville, même si l'espace est privé ou contraint, il reste en accès libre. Serait-ce l'expression plastique d'un paradigme de la visite contre la notification — forme d'accès dominante sur Internet depuis la prise de pouvoir des GAFA (Google, Apple, Facebook, Amazon) ?

MT Tu as organisé en décembre 2015 et décembre 2016 deux éditions de « Crève hivernale », un *work in progress* autonome, sans autorisation, de plusieurs mois dans des friches auquel tu as convié des artistes, certains coutumiers à l'intervention urbaine, d'autres non. Cette proposition établit un parallèle critique entre le confort et l'inconfort des zones urbaines et celui des citoyens/citadins eux-mêmes. « Crève hivernale » pose aussi le terrain vague comme l'envers de l'espace dédié à l'art, un espace-temps où le regard est actif, où la lecture est stratifiée à travers l'expérience du déplacement, parce que l'espace lui-même est un entre-deux fluctuant : entre le sédiment d'un passé et l'ébauche d'un futur urbains. Peux-tu revenir sur ces deux expériences, ce qui t'a conduit à amener d'autres artistes sur ton terrain ?

LG Pour moi si tu veux, artiste ce n'est pas un métier. Ça, je n'arrive pas à le comprendre.
Ce n'est pas quelque chose de professionnel, ça le devient quand tu le demandes, quand il y a des gens qui s'intègrent ou qui s'inscrivent dans ce qui est de l'ordre des curateurs ou des historiens de l'art par exemple. Mais pour moi, artiste, ça ne doit pas être un métier.
Et justement, on nous prive de cette liberté, parce-que on doit être menés à produire du savoir, produire de la culture, pour des institutions tu vois, et ça je ne le conçois pas. Pour moi être artiste, c'est de la poésie. Et un artiste c'est quelqu'un qui doit être libre. Il n'y a pas d'emprise, c'est comme un streeteur, ou comme un skateur qui ferait du street et qui aurait décidé de ne pas faire de compétition. Parce-que, lui, il ride dans la ville, il fait des choses très complexes qui pourraient relever de la performance, mais c'est quelqu'un qui a choisi de circuler comme ça dans l'espace. Il ne fera pas de compétition, il ne mettra jamais de dossard, il va peut-être rivaliser avec d'autres dans la rue, il ne sera pas là pour avoir le price de tout ça.
Alors qu'en ce moment il y a quelque chose qui se joue au niveau méditerranéen, c'était « faire société » ; quels seraient les enjeux aujourd'hui, en regard de l'institution, des partis pris qu'on peut avoir en terme de budget par exemple, ou d'économie. Bien-sûr, j'ai trouvé que c'était intéressant, mais j'ai toujours du mal à concevoir l'artiste comme un carriériste, tu vois ça je ne le comprends pas.

MT Je te rejoins là-dessus, il y a comme une double-lecture si on veut, ou un double-foyer mais qui commence pour moi à apparaître, c'est le rapport à l'économie. C'est-à-dire qu'il y a toujours eu l'économie de l'œuvre, ou l'économie de la vie de l'artiste, et l'économie de l'art, au sens de l'économie faite autour de ses oeuvres, mais aussi faite autour de sa vie…

LG On devient trésoriers de nous-même, on devient agents de nous-même, on devient comptables de nous-même, on devient l'entremetteur de nous-même. C'est-à-dire qu'aujourd'hui on est devenus nos propres entreprises. Alors là-dedans on est aussi privés, c'est pour ça que pour moi, intellectualiser une démarche dans la performance, je trouve que ça prive ou ça enlève une liberté parce-que tu es contraint à la reflexion.
Je suis plutôt dans le savoir sur le terrain, à y aller spontanément sans savoir.
Il y a toujours quelque chose qui t'attire, des gestes que tu vas voir ; tu as des banques de données.
Mais y aller au préalable sans avoir réfléchi à quelque-chose en particulier, dans ce cas c'est l'intervention qui t'amène à la reflexion dans la mesure où tu as déjà la maturité. Tu y vas parce-que tu as déjà cette richesse là. Mais moi, personnellement, je veux aller comme si j'étais vierge, je veux y aller et je veux essayer de comprendre ce qui s'y passe. Et après seulement je prends plaisir à brasser avec tout ça pour construire quelque-chose.

Parce que beaucoup d'artistes ont cette démarche de réfléchir à l'intervention, de réfléchir à comment penser le terrain.
Pour moi c'est autre chose, c'est comme si j'avais déjà terminé mon travail de l'avoir pensé en amont, de l'avoir réalisé dans la réflexion.
C'est comme si j'avais déjà terminé et ça devient simplement une restitution, impliquée sur le terrain.

MT Oui là aussi je te rejoins complètement, au sens où je suis quelqu'un d'assez cérébral mais de la même façon que toi, je pense que la nécessité de réfléchir vient du fait que j'expérimente les choses. C'est-à-dire que c'est en me baladant dans la ville, et en ayant l'intuition de choses qui se combinent que je vais aller chercher —non pas forcement de la théorie —, mais essayer de comprendre ce qu'il peut y avoir derrière. Quand je suis avec des étudiants, et je leur dis toujours que c'est très bien d'avoir des idées, mais quand qu'au moment où ils iront les réaliser il va se passer des choses différentes. Pour moi il y a toujours cette nécessité de revenir au faire, à l'expérience, au vivant. Et c'est vrai qu'il y a beaucoup d'artistes qui ont une démarche plutôt de concevoir et de produire quelque-chose qui corresponde exactement à leur idée, mais qui ne se préoccupent pas du tout de l'expérience d'implantation, de la mise en situation, qui peut complètement transformer et mettre en danger leur certitude.

LG Disons que je trouve ça très scolaire quelque part.
Quand tu es face à une fenêtre par exemple, c'est un peu comme quand tu es face à un ordinateur : tu vas essayer de tout comprendre parce-qu'on te donne des informations, mais toutes ces informations-là, tu vas te persuader qu'elles sont réelles alors qu'elles sont fausses parce qu'une fois que tu es sur le terrain il se passe complètement autre chose. Et c'est très bien, ça ne peut pas être pareil. C'est autre chose et c'est autrement. Un lieu artistique c'est autre chose.
Quand on fait une restitution dans un lieu, on peut aussi intervenir en faisant d'autres oeuvres parce qu'on s'est appuyés sur ce savoir-faire, ou sur cette énergie, ce potentiel qu'on a eu. Mais ce potentiel il faut bien le comprendre, il faut bien le saisir pour savoir ce qu'il s'est passé là-bas, pour saisir ce qu'on y a pris, saisir ce terrain dont on s'est imbibé, dans un espace à 360°.

MT C'est pour cette raison aussi que je souhaitais avoir cet échange avec toi ; ton élément naturel, par rapport à ta sensibilité artistique, c'est l'expérience, c'est le vivant, c'est le vécu, c'est la vie, c'est le terrain vague. Et le fait est que quand tu as une conception de l'art qui est liée à des expériences disons qui seraient virtualisées par l'espace d'exposition ou par l'espace de l'atelier qui sont des espaces protégés, forcément tu pars de quelque-chose où tu es déjà dans des certitudes et où tu vas devoir faire face à des espaces qui sont extrêmement complexes. Et si tu ne les balayes pas d'un revers de la main, c'est la complexité de ces espaces qui risque te remettre en question, et c'est là où tu peux te trahir.

LG Il ne faut pas oublier quelle est la nature de cet espace d'exposition. Je veux dire quand tu vas dehors, il fait froid, donc tu es très content de rentrer chez toi parce-qu'il fait chaud. Et là tu t'aperçois que c'est bien d'avoir un toit, que c'est bien d'avoir un radiateur, que c'est bien d'avoir un robinet.
Et d'un seul coup, il y a de l'eau qui coule. Tu réfléchis même à tous ces gens qui vont chercher sur des kilomètres pour trouver de l'eau.
Nous on a cette magie d'ouvrir le robinet, et on l'a oublié cette magie parce que ça devient complètement indispensable.
Au même titre, je dis souvent qu'il ne faut jamais oublier de dire bonjour à la personne que tu côtoies ou à la personne que tu vas croiser, parce-que c'est le fondement meme d'une société, ou d'une communauté.
C'est ce qui fait qu'on participe, qu'on partage ; dire bonjour à quelqu'un comme dire « je te respecte, tu me respectes ». C'est pareil pour le robinet, c'est ne jamais oublier que l'eau est une valeur indispensable, l'eau c'est quelque chose de fondamental qu'on a en nous. Et le jour où on perd ça on se rend compte.
Quand on me dit qu'il n'y a rien sur le terrain, je trouve ça complètement absurde.
Ton espace c'est un élément important. Quand tu es dans un espace d'atelier, tu vas te déplacer dans cet espace et tu vas bien comprendre qu'il y a des endroits que tu vas investir plus ou moins bien parce qu'en fonction de la taille, de la hauteur… Pour toi il est indispensable parce qu'il faut qu'il soit grand, ou d'une certaine manière.
Et le lieu d'art aussi, même quand ça devient chez toi, que tu le connais par cœur, tu peux complètement en changer la nature, ne serait ce qu'en éteignant la lumière.

MT Oui bien-sûr. Et ce je vois aussi c'est que l'espace d'exposition reste un espace mental.
Le fait qu'il y ait une donnée qui soit celle justement d'un terrain donné, où la vie était là avant et où la vie vient après, c'est aussi le fait que le terrain soit en changement permanent qui crée des espaces et circulations.

LG Oui, et en même temps le terrain il a sa propre forme, et le lendemain d'un seul coup on a décidé d'y mettre une voie ferrée de l'autre côté, on a décidé que la route soit cassée, qu'on y ajoute des montagnes. Et comme tu dis c'est mental, c'est mental parce que quand c'est ton espace d'exposition, tu peux pas toujours le modeler ou l'interchanger comme tu le voudrais, et ça sous-entend qu'il y a des limites, d'une certaine manière.
À moins que tu aies beaucoup d'argent, que tu fasse sauter un mur, que tu y mettes ta dynamite là ton espace va bouger oui, mais tu peux aussi bien travailler cet espace autrement. D'autant plus que cette démarche est intéressante parce que quand tu le connais par cœur cet endroit tu peux être coincé dans la mesure où tu vas devoir réfléchir dans cette idée de la circulation, dans cette idée de la liberté que tu vas devoir te donner par rapport à la nature de cet espace que tu conçois tellement bien.

Et à l'inverse, pourquoi ne pas faire de la nouveauté quelque chose d'usé. Comme disait John Cage, quand il écoutait un 45 tours, il écoutait un 45 tours et à force de l'avoir écouté au bout d'un moment ce 45 tours était usé. À ce moment là seulement, il se disait « ça y est je le connais par cœur, c'est fini. »
Alors ce 45 tours, il le mettait de coté, et deux ans après il revenait dessus pour le trouver neuf à nouveau.
C'est ca qui est intéressant. C'est comme ce terrain où on ne voit rien. Il y a toujours du sens, il y a de la terre, et il y a une certaine humidité sur cette terre, et à une certaine heure.

MT Et justement, un terrain vague, c'est l'eau qui dort ; c'est un espace qui est complètement laissé vague, un espace de lâcher-prise.
Mais c'est aussi un espace qui se confronte à tous ces rapports de force, de tension, de pouvoir, parce-que c'est un espace qui n'est pas habité et qui n'est pas habitable. Il cristallise tout ces désirs, toutes ces tensions, toutes ces potentialités. C'est pas comme un espace bâti où il y a un seul propriétaire qui construit, c'est la rencontre de toutes ces forces latentes.

LG Et l'endroit auquel je pense c'était intéressant de voir comment il a évolué.
Je crois qu'il a aussi évolué parce-qu'on a fait en sorte de pousser les gens à sortir.
Maintenant ils ont quadrillé le terrain, ils ont fait des délimitations d'espaces. C'est-à-dire qu'il y a un espace public et un espace privé.
Il y a un espace qui appartient à la SNCF, donc le côté privé ; et puis il y a une parcelle de terrain qui appartient à des propriétaires locaux, un autre espace qui appartient à la mairie.
Ce qui est intéressant c'est qu'on est à la périphérie de la ville tout en étant encore dans cette grande ville. Et c'est un territoire où il y a certains enjeux politiques, où il y a des gens qui vont vouloir investir de l'argent mais qui ne peuvent pas parce-qu'il y a ces parcelles qui ne seront pas vendues et d'autres qui le seront.

MT Oui je suis d'accord, et justement, à moins de se retrouver dans une situation où tu as un lieu que des privés voudraient racheter et que la mairie se mettrait à préempter, tu te retrouves au milieu d'une espèce de nœud géopolitique local. C'est aussi parce-que c'est un espace latent qui va cristalliser tout ce qui est en extérieur, c'est un espace qui n'est pas en sécurité et qui n'est pas propriétaire.

LG Avec tout ce qui s'entrecoupe, toutes ces routes, tous ces passages d'accès par-dessus le train qui coupe en deux ; nous on passe par-dessous et il y a tout ces points de passages. Tu entres et tu sors, et il y a cette cloture de barbelés qui t'empêche d'aller sur la voie ferrée. Mais en même temps tu peux passer par-dessous, et tu peux aussi passer à travers le barbelé parce-qu'il y a des zones de porosité. Donc tu peux jouer dans tout ça, et y avoir bien réfléchi.

Je connais bien ce territoire et je peux te dire que c'est le seul lieu au niveau géopolitique avec des enjeux comme ceux-là, avec de la pauvreté et avec de la richesse.Il y a tout cet espace de concentration d'histoires sur ce terrain. Parce-que c'est dans la ville mais pas vraiment dans la ville, c'est une espèce de zone tampon et donc c'est très intéressant parce que je ne pense pas que la plupart de ceux que j'ai sollicité aient réfléchi à l'importance de l'histoire de ce lieu.
Ce qu'a fait Arzhel [MARDINOIR] par exemple, il a travaillé la-dessus parce-qu'il est habitué à se balader. Il va chercher l'histoire, et donc un lieu artistique maintenant si on l'investi ce sera pareil : essayer de réfléchir à comment on peut mettre du danger là-dedans, et à pourquoi il y aurait une utilité par exemple à y mettre des barricades, à y mettre des barrières protégées… Et en même temps nous sommes fragiles en tant qu'artistes.
Pourquoi pas se dire que puisque nous sommes en danger, nous sommes de la richesse et se dire que nous allons protéger cette richesse et y mettre une barricade.

MT C'est un peu comme la force symbolique, ce qui toi aussi te permet de vivre c'est que tu es sur une économie qui n'est pas une économie financière, mais une économie de l'expérience, de la richesse humaine, du vécu. Et cette richesse-là, la société sent bien que c'est un sacré carburant.
Donc pour revenir à la question de la professionnalisation des artistes : comment faire que les gens qui ne carburent qu'au vécu puisse réussir à carburer à autre chose à un moment ?
Et c'est le rôle que se sont donné certains aussi parce-qu'ils font le choix d'investir des espaces de visibilité et de reconnaissance.
Tu vois je pense à d'autres qui passent le CAPES ou l'AGREG, parce que tout comme toi ils ne cherchent pas à vivre de leur art.
Pour ma part ce n'est pas ma pratique artistique qui me fait manger, c'est ce que je fais en retour.
Mais en attendant le jour où on perd cette fibre, cette économie de l'expérience qui nous pousse, il n'y aura plus rien.
Quand je vais voir des expositions je m'ennuie pour les 90% d'entre elles, et j'essaye de rester enthousiaste vis à vis de l'art.
Et plus j'y vais, plus je sais que ce j'aime c'est le vécu, c'est l'expérience, c'est l'intensité.
Cette intensité, ke sais que je la rencontre beaucoup plus facilement quand je vais sur un terrain vague, quand je vais dans la rue, ou quand je ne suis pas prévenu que ce que je vois est de l'art. C'est-à-dire quand tout ça arrive et qu'il y a une rencontre humaine. C 'est deux vitesses, ou deux espaces quelque-part.

LG Oui et quand c'est un territoire avec de l'intensité, de la densité ça me semble important de se perdre. Mais après il faut bien comprendre que des fois il y a des moments, ou des circonstances qu'il ne faut pas rater parce-que ça ne se produit

qu'une fois. Après c'est fini, après on le regrette.

MT Et des fois tu mets des années à réaliser ça aussi. C'est ta propre expérience de la vie, à fleur de peau, qui fait que tu sens ces choses-là, au-delà de l'étude géopolitique. Par habitude tu sais que tu vas croiser des gens qui baladent leur chien, que tu vas croiser un gardien, un agent de la municipalité…

LG Et à cet endroit, tu vas descendre la rue, et les gens roulent très vite alors que c'est une petite rue très calme.
Pourquoi ils roulent si vite ? Tu veux savoir pourquoi alors tu vas à la déchèterie en face, tu veux aller les voir et parler avec eux.
Il y a aussi les gens des camps. Et ils vont te sortir le cahier des charges, puis le cahier des plaintes. Et après tu t'aperçois que les gens qui viennent jeter leurs ordures, elles se sont faite carjacker par des enfants, par des très jeunes, et par tout un tas de gens.
J'ai été faire un peu le tour, j'ai vécu pendant un moment ce lieu là dont je te parle à Toulouse [Titre du projet, nom du lieu, date].
Je l'ai démarré au mois d'octobre donc j'ai passé quand même trois mois à faire des aller-retours. Et je comprenais un peu mieux que c'est ça qui est offert : cette notion de temps. Il fallait pouvoir avoir ce temps là, c'est un luxe d'avoir le temps.
C'est aussi ça qui fait que souvent on est obligés d'abréger ou d'abroger.
Et il y en a certains qui sont arrivés en dernière minute et qui arrivaient quand même à sentir cette force, ce jeu de la distance.
Le fait qu'Arzhel, comme toi, ait réfléchi et ait regardé sur le 2.0 comment on peut essayer de trouver ce qu'il s'est passé avant, c'est parce-qu'il était déjà venu trainer ses godasses sur ce terrain, il avait vu et ressenti cette chose-là.
Et il faut trouver comment on peut arriver à déplacer cette énergie là ensuite, pour la retranscrire, dans un lieu d'exposition, c'était la problématique pour Trêve Hivernale*.

MT Je voulais faire une petite typologie des figures de restitution que j'ai identifié. Je me suis attaqué cette semaine à mon blog de recherche sur l'intervention urbaine. Sur mon blog de recherche je voudrais faire un petit état des diverses figures de la restitution d'expériences sur des terrains situés, en regard de ce qui a été fait dans le champ de l'art. Je pense que du coté des artistes il y en a très peu qui sont au fait des questions d'articulations entre l'intérieur et l'extérieur, passé les questions de performance ou les questions d'art public. Et je pense que pour pouvoir faire un geste il faut déjà pouvoir se rendre compte de ce qu'on peut faire soi. Toi évidement tu as déjà plein d'idées, plein de possibilités. Mais pour d'autres il faut pouvoir voir que dans cet aller-retour on peut aller plus loin que la monstration classique, qu'accrocher des images. Pour moi il faut arrêter d'enfoncer des portes ouvertes. Quand tu es dans un espace d'exposition, ce n'est pas comme pour un terrain vague où il faut vivre l'expérience intensément. Si tu veux recréer quelque-chose qui

aille dans le sens de l'expérience que tu as eu, il faut déjà y mettre des sédiments, y mettre des couches. Le terrain vague il a plusieurs couches de vies, plusieurs couches d'éléments qui se sont amoncelées dessus.
De la même manière je crois qu'il faut amonceler les choses sur l'espace d'exposition, aller chercher le geste juste et qu'il y ait un contexte, une richesse. Pour cela il faut se mettre en danger et ne pas se contenter de faire des choses qu'on connait déjà.

[ajouter le titre du projet pour recontextualiser]

LG Tu vois Luc Chéney qui faisait du son avec ce gros tuyaux, il est arrivé et il a réussi à jouer avec tous les matériaux et les éléments qu'il avait trouvé sur place. Il n'a pas triché. Il s'est complètement immergé, c'était super bien et lui ça a été le plus doué de tout ce que j'ai pu voir dans le champs de l'art. Parce-qu'il a jamais osé, et il y est arrivé. Il disait qu'il n'était pas habitué à faire des choses comme ça, il s'est retrouvé avec plein de monde, mais il n'était pas tout seul.
Il y est allé et il a circulé dans tous les sens, il s'est laissé porté comme un veritable caméléon. Il avait cette intuition, il flairait, comme un chien qui renifle.
Il était aiguisé, boulimique, dynamique. Il a réussi très simplement à amener tout le monde, c'était une scène importante.
Nadia [Nom complet], aussi elle avait une expérience, elle a bien joué son travail et elle a réussi très facilement à sortir de l'atelier parce-que c'est quelqu'un, je pense, qui peut jouer sur beaucoup de scènes et qui sait comment restituer ça dans un autre bâtiment, dans une institution.

MT Et il y a institution et institution. C'est une question de taille, de budget, de sécurité, de militantisme… Justement, là aussi cette question de l'économie est intéressante au sens où cela parle touche aussi à l''économie d'une pratique dans tous les sens.

LG Moi je ne suis pas militant, ce qui m'intéresse c'est de jouer avec tout le monde, c'est cette possibilité-là.
Je suis aussi un peu une charnière, entre deux mondes. Le danger là-dedans c'est quand tu as des discours tenus qui font la distinction entre des professionnels et des amateurs, si c'est être militant alors oui je vais devenir militant pour ça parce-que je trouve ça absurde qu'on ne considère pas l'amateurisme qui est une forme d'innocence, de naïveté. C'est une richesse, c'est une force. C'est une valeur qu'on met aussi dans notre art. Dans ce cas là on est face à des prisons.
Quand tu as un bâtiment, qu'il est chauffé et qu'il est dans une ville, après tu ne vas pas aller dans un terrain vague. Tu vieillis, tu n'as pas les même réflexes, ton corps se ralenti et tu as de plus en plus envie d'être au chaud. Au bout d'un moment tu as ce savoir-faire, cette sagesse qui fait que tu deviens une institution d'une manière ou d'une autre.

Il y a eu une exposition d'une photographe Suisse qui a été invitée par le Printemps de Septembre. Elle a fait une exposition dans une galerie toute blanche, bien accrochée, sur Notre-Dame-des-Landes pour parler des chicanes. C'était très propre, mais en même temps j'y suis allé, je n'ai trouvé personne dans l'équipe du terrain vague, des Trêves Hivernales. Tout le monde a liké, certains disaient qu'ils avaient participé. J'ai bien vu que les ceux qui venaient voir l'exposition étaient curieux parce-qu'aujourd'hui ça intrigue les gens qui manifestent, les collectifs, des activistes… Ça attire les médias et ça nourri, c'est très bobo.
Mais après la présentation elle est toute autre, c'est-à-dire que quand on t'explique que l'artiste est allée là-bas, qu'elle a mis en abîme et en scène toutes ces routes jonchées de cadavres de voitures, de barricades, et qu'elle a soigneusement fait en sorte qu'il n'y ait pas d'humains mais seulement des traces humaines pour qu'on sente qu'il y a une intervention sur le paysage : c'est faux.
Elle m'explique qu'elle a été elle-même menacée, ils lui ont dit « si tu fais des photos tu t'arranges bien pour qu'il n'y ait personne dans le viseur, parce-qu'on ne veut pas, parce-qu'on ne sait pas qui tu es, d'où tu viens. On ne te connait pas, et tu arrives comme ça, comme une fleur… ».
Il y a deux discours très différents, et là c'est pas du tout pareil. Moi aussi au Technival je prenais ma caméra, mes films. Au début j'étais hésitant et puis après je me sentais mieux. Quand je filme c'est plutôt les pieds des gens, les genoux, mais ça reste les gens. Je me cale et je les filme, et je n'ai pas peur parce-qu'ils m'ont identifié et reconnu et là je me sens comme dans une famille.

MT Oui, c'est comme tout le monde finalement. On a tous nos inhibitions à un certain endroit, et pour toi c'est peut être justement d'aller dans ces espaces qui justement pour toi n'ont aucun intérêt, mais c'est le même genre de danger qui nous guète, celui des entre-sois, même dans le terrain vague.

LG Oui, moi j'aimerais pouvoir en vivre de mon travail mais pas n'importe comment, c'est-à-dire que je veux toujours travailler avec des personnes en fonction de ce que je veux raconter, de comment j'aborde la poésie, la magie ou le secret. C'est le plus difficile.

MT Toi, par exemple, ce que tu essayes de toucher avec ton travail au-delà du pictural, c'est quelque-chose de l'ordre de l'expérience, de la situation.

LG Tu vois si on prend l'exemple de Maurizio Cattelan par exemple, il sera là où tu ne l'attends pas. Je l'avais invité et je lui avait proposé d'intervenir la nuit, en cachette, parce-qu'il intervient n'importe où n'importe comment. Il est sans contrainte parce-qu'il a quelque chose de populaire et d'universel. Les gens se reconnaissent à travers son travail figuratif de bande dessiné, de comics…

MT Oui c'est ça aussi, ça génère de l'attention. S'il veut arrêter de jouer ce jeu du pictural, il peut très bien. Demain il pourra choisir de dessiner complètement différemment. S'il ne signe pas son travail, est-ce que son travail sera toujours reconnu ? Les gens y adhèrent aussi parce-qu'il y a toute cette spéculation auratique autour de lui. Comme Banksy qui à l'origine signait tous ses pochoirs. Et puis les gens ont commencé à dire que le pochoir, c'était Banksy.
Les pochoirs ça a toujours existé, c'est une capacité à s'auto-brander, à s'auto-promouvoir.

LG Moi on ne m'a jamais catalogué. On m'identifie, mais la complexité c'est ça justement.

MT À ce sujet, est-ce que tu veux bien me donner quelques clés sur ton parcours artistique. Je sais que tu viens du milieu de la freeparty, du skate, et j'aimerais voir comment tu fais le lien avec la manière dont tu as pu expérimenter l'art dans des circonstances liées à une autre appréhension de ces milieux.

LG Si tu veux, quand je suis entré à l'école des Beaux-arts, j'étais le plus jeune à l'époque. J'étais le plus jeune étudiant de l'école, paraît-il.
Quand je suis entré à l'école je suis arrivé avec des sculptures, j'avais déjà un travail de technicien de la pierre, comme les élèves de Rodin ou de Carpeaux.
J'avais déjà travaillé des répliques d'objets, des statues en terre que je répliquais en pierre… J'avais déjà une expérience de la matière.
Je voulais être sculpteur. Quand j'ai fait l'atelier de sculpture, ça ne m'intéressait plus parce-que j'avais déjà la technique et je perdais mon temps à devoir réapprendre des choses que je savais déjà faire, donc je suis parti en atelier de peinture et j'ai continué à travailler la sculpture.
Je me suis amusé à peindre mes sculptures, mais je dérogeais aux règles des codes parce-que je sortais de l'école.
J'ai eu la possibilité de travailler dans l'école de commerce qui était une école très classique. C'était un bâtiment du XIVe je crois ou XVe.
Je travaillais dans les caves, et j'avais fait mes premières installations, mes premières sculptures. Je faisais sortir les professeurs de l'école alors que ça n'était pas autorisé.
Et c'est comme ça que j'ai commencé à jouer. J'organisais des soirées, et c'était devenu orgiesque. Ils avaient de la bière, et nous on avait des musiciens, des fanfares, dans cette cave au sous-sol. Il y avait aussi des DJ, c'est l'époque des radios libres, des radios éphémères, etc.
Je te parle de cette soirée, la « Soirée crépuscule », c'était en 1987. J'ai commencé à travailler sur la matrice, et je sortais de l'école des Beaux-arts.
J'ai commencé à jouer avec le volume, la sculpture. Je faisais venir des gens, c'était déjà des premiers laboratoires puisqu'il y avait des gens avec de l'alcool, avec de la drogue. J'ai beaucoup travaillé aussi les Vénus à ce moment-là, j'avais fait un

parcours initiatique de la naissance jusqu'à la mort, avec ce jeu de la nuit, de la cave. C'était un travail de terrain, et les gens se sont lâché. Le lendemain j'ai récupéré tout ça, ça faisait comme un charnier.
J'ai rapatrié le tout à l'école et j'ai continué à développer tout ça. Après c'était parfois un peu tendu parce-que certains trouvaient ça un peu glauque.
Je faisais comme des scènettes à la craie, je faisais comme des pièces théâtrales que j'écrivais à la main, des décors, des personnages…
Ça faisait un peu l'école américaine, ce que tu pourrais trouver maintenant chez Neck Face par exemple.
J'avais fait ça tu vois, c'était au même moment où de l'ubérisation de l'art, cette nouvelle école française d'artistes, moi je n'en faisait pas partie du tout.

MT Et tu avais une pratique de skateur en parallèle, ou bien c'était à la suite de ton école d'art ?

LG Non, j'ai commencé le skate quand j'étais gamin.
Mais c'était pas pareil, parce)que le skate c'était d'abord comme du jeu.
Quand le skate est arrivé, il y a eu la première génération de skate où c'était carrément jusqu'en hauteur, jusqu'à l'os.
Ces sculptures, elles sont arrivées en 1987-88 en France, parce-que c'était encore avec des équipes qui faisaient de la danse Hip-hop en patins à roulettes.
C'était vraiment beaucoup de Rap, de Hip-hop sur des dancefloors avec des blasters.
Beaucoup de chorégraphies en patins à roulettes, mais ça si tu veux c'était la première génération de la mode. Moi j'ai toujours eu du mal quand les gens me disent que le graffiti a commencé à s'affirmer en France.
Le graffiti en France je ne l'ai jamais vu comme un parti impliqué, je l'ai vu simplement comme la reproduction d'une mode.
Je n'ai jamais vu quelque-chose qui comme à Toulouse, la Trousse roube. Quand tu regardes bien le travail ce n'est plus ni moins qu'un espace de balbutiement, il n'y a aucune identité, simplement d'être fasciné par ce qui nous vient de loin, d'outre-manche. Donc je trouvais plus intéressant le travail du pochoir parce-qu'on avait une culture rock, et on l'a toujours eu. Une culture très anglo-saxonne quelque-part, le Rock alternatif, Rock garage, tout ça c'était vraiment de chez nous.
Donc sur les murs il y avait des pochoirs et des slogans poétiques, ça générait beaucoup d'attrait mais moi ça ne m'a jamais touché le graffiti tu vois.

MT Le name-writing, l'écriture du nom, moi mon attrait pour le graffiti c'est le slogan politique et le pochoir. Ce n'est que dans un second temps où j'ai pu trouver de l'intérêt dans le name-writing.

LG Oui, on a comme un passé communiste, un passé de prolétarien, un passé de cheminot. Dans le bâtiment avant on revendiquait des choses.

C’est notre patrimoine, on l’a vu. Après cette culture Américaine il a fallu qu’il y ait du temps pour le skate. Je ne vois pas de différence, on a essayé de copier, on a essayé de comprendre, de réfléchir et quand on a construit les premières rampes on a récupéré un maximum de matériel des ponts, récupéré des poutres, tout ce qui était en bois, ce qui étais utile. Tout les copings qu’on a utilisé c’était parce-qu’ils faisaient les échafaudages pour les églises.
On allait soit en périphérie soit au centre-ville, en vélo ou en mobylette. On avait cette volonté de le faire, c’est très tôt que l’envie m’est venue de faire tout ça, de sortir.
Je suis quelqu’un de l’extérieur, j’ai du mal à rester dans une pièce à jouer aux jeux de société, en plus je suis très mauvais joueur, je n’aime pas perdre.
Mais rester comme ça alors que j’ai envie de courir, de monter-descendre… Ce n’est pas intellectuel dans le sens du terme où tu peux très bien te déplacer, voyager sans bouger de ta chaise.
Je peux y arriver mais j’aime sentir que j’ai des jambes, des bras. Pour moi c’était ça, la ville, un veritable terrain de jeu.
Bien avant le skate je faisais du roller. On distribuait des prospectus dans les bagnoles, on se faisait tirer par des bus, des voitures de flics, des motos.
On montait, on descendait. Dans les garages souterrains… On sautait. Et je crois que c’est ça la sculpture, c’est le volume.
C’est appréhender la matière, la dépasser, la rendre encore plus volume. Et la circulation c’est pareil, c’est de la sculpture. Se déplacer, dans l’espace… C’est très important de jouer en 380°, et maintenant qu’on a le virtuel c’est encore mieux, on est au-dessus ou au-delà, dans l’imaginaire. Donc le skate c’était un moment très fort parce-qu’il y avait aussi cette idée de construire quelque-chose, d’élaborer quelque chose et de le transformer en allant au-delà.
Tony Hawk il avait skaté une rampe aussi grande, aussi fat. Et là il a écrit dans un article d’ailleurs, sur Trash magazine, et il disait que c’était la meilleure rampe qu’il avait skaté de sa vie.
Et même là dans Unboxing les rampes n’étaient pas aussi grandes. Le rayon était plus faible que le nôtre, nous on avait un rayon de 360° et lui c’était 290°, ou 300°.
Avec un très grand flat tu vois. Donc lui il découvre quelque-chose, et nous on a les professionnels qui nous gratifient, et qui viennent dans des lieux sauvages.

MT Ces skateparks clandestins que vous construisiez, c’est fin 1980 début 1990 ? Vous construisiez des skatepark sauvages, et c’était vraiment que du skatepark sauvage à l’époque ?

LG Je construis ce skatepark des « Petits-pois sauteurs », c’est bien ça. À cette époque j’habite à Saint-Orens, je fais 30 km pour aller là-bas et je le fais à vélo, à mobylette.
On a conçu tout ça avec deux bicrosseurs, parce-qu’il y avait une base de terrain de bicross avec de bonnes bosses.

Le sol ne servait à rien, personne ne skatait dessus, personne ne faisait de dévot dessus. C'est une flotte de freestylers, comme ils se sont mis à skater ils ont commencé à prendre goût.
On s'est déplacé ensemble, on a volé du bois, on a profité des infrastructures de pont pour faire des coffrages, des planches qu'on plaquait.
On attendait que les personnes les enlèvent pour les embarquer et les déplacer près de Saint-Orens.
On faisait beaucoup de voyages pour arriver enfin à construire sur un espace qui était quand même très sauvage.
D'abord on a fait un événement, et il a porté ses fruits puisqu'on a eu Marseille, on a eu Bordeaux, Bayonne… Les gens hallucinaient. Puis on a invité la mairie de Bagnac, et ils ont nous dit « ok vous êtes là, puisque vous êtes là on va jouer avec vous ». Et on a construit, pour ça on nous a donné des budgets bien-sûr.

MT Vous aviez pris une posture où vous avez pris position comme on parlerait de prendre position dans la ville, comme dans un jeu de Guérilla urbaine.
Vous avez pris position, et une fois que vous aviez installé votre espace, vous avez ramené du monde, et c'est là où vous avez une histoire de Bastion quoi, une histoire de Bastille quelque-part.

LG Oui c'est ça. Nous on a imposé notre présence, et la dynamique qui va avec. Là ils ont vu qu'il y avait un réel intérêt. Et bien-sûr, on avait les règles du jeu, ils ont vu que c'était sérieux, que c'était pas anarchique et qu'il y avait une solidité avec une réelle volonté de créer quelque-chose de communautaire, une véritable appartenance.
La mairie au début, ils te diront que ça ne nous coûte rien, qu'on a ce savoir-faire, qu'on a su le faire en système D.
Après on a du jouer la politique avec eux. Chaque ville fait aussi des compétitions, la ville de l'année, la ville du sport…
On a essayé de se faire de l'or, et la ville a gagné à l'époque. Dans la dynamique on présentait je ne sais pas combien d'adhérents, et surtout on avait des pro-américains alors ça c'était le faire-valoir.
En très peu de temps une dynamique comme celle-là ils n'avait jamais vu ça. Et puis la mode est arrivée, tout le monde s'y est mis. Là bien-sûr ça a explosé, parce-qu'on est arrivé au bon moment.
C'est un peu comme tous ces graffeurs, ils sont très émérites. Ils se reposent de ce phénomène de mode, mais c'est plus difficile quand tu dois être un contre-pied.
C'est-à-dire que, moi, je n'ai jamais été tributaire de la mode. J'ai construit mais c'est du geek, ma pratique personnelle c'est autre chose. Je ne me suis jamais appuyé sur un phénomène pour arriver à me lancer.
Au contraire, j'ai pris des chemins très divers, et plutôt l'opposé. Les Technivals, par exemple, c'était ça. Il n'y avait pas un seul plasticien, pas un seul artiste.

MT Et, là, on est en quelle année ? Est-ce qu'à ce moment-là tu enchaînes le skate et le Technival, ou est-ce que c'est deux espaces temps complémentaires ?

LG Non non, c'est très distinct parce-que, l'argent pourri tout.
Les skateparks ça a été une sollicitation de la mairie, et ils ont commencé à mettre les personnes en place autour d'eux, à mettre en place des stages, à faire des compétitions, de plus en plus avec des radios libres.
Je n'ai jamais été pour ça moi. Nous on faisait des outdoors, des outsessions, on faisait des espèces de compétitions sauvages qui n'étaient pas des compétitions de la fédération Française donc ça n'entrait pas du tout dan les normes que te demandent chaque fois les mairies, donc tu n'as rien à retirer de tout ça. Et les sponsors c'était la marque D'aucy.
C'est des petits pois, puisqu'on faisait les « Petits pois sauteurs ». Ils ne nous donnaient pas d'argent, il nous donnaient des boîtes de conserve.
Nous on faisait des pyramides de boîtes de conserve.
S'ils n'avaient pas pris d'eau à boire, parce-qu'il fallait faire les trajets, parce-qu'il n'y avait pas d'eau là-bas, alors ils buvaient l'eau, ils mangeaient les petits pois.
Ce sont de très bons souvenirs de sessions de skate.
Et même si c'était très élaboré comme lieu, parce-que le skate park était un lieu où on avait rien a envier aux américains. C'est quelque-chose de pur, tu vois comme quand des gens voient un skatepark dans un désert perdu, ça faisait pareil pour nous. Tu arrivais en avion, tu voyais un skatepark en bas, du hublot. C'était écrit « Les petits pois sauteurs » en gros graffiti, et tu voyais ça d'en haut. Ils atterrissaient, ils couraient à travers champ, ils arrivaient, et ils venaient skater. Puis on faisait des concerts aussi, de Hardcore, de Trash, sur des plateformes.

MT Donc ce que tu dis, c'est qu'à partir du moment où la mairie a commencé à vouloir en faire un lieu culturel, un service, toi tu as a lâché la bride et tu es parti ?

LG J'ai pas lâché la bride. Comme j'étais un peu le côté artiste du projet et que j'étais en même temps plutôt underground, donc ils ont rien trouvé de mieux que de me virer du skatepark parce-que j'organisais des événements alternatifs. J'avais voulu mettre en place le premier open the door mais amateur. Donc un open où tu ne sollicitais pas les professionnels mais tu ne sollicitais que les amateurs.
Donc ils venaient par leurs propres moyens, parce-qu'il y avait ce premier rassemblement. Je faisais venir un DJ de Paris qui était très connu à l'époque. Et on a eu du mauvais temps, tout un tas d'ennuis, mais c'était une question d'argent. Ils ont vu que c'était pas du tout gérable donc ils ont voulu récupérer un maximum d'argent, et ils m'ont viré. Ils ont retiré ma licence, ma carte de « petit pois sauteur ».
Après évidement ils ont retrouvé le moyen aussi de faire en sorte que les magasins soient la porte. La personne avec qui je travaillais lui bossait dans un magasin. Il était

vendeur dans un magasin, et je lui demandais de faire la différence entre le magasin et le skatepark et lui a continué à faire du bénéficie parce-que le magasin est devenu la succursale du skatepark. C'était que du court terme parce-que quand tu donnes la licence à tous les skateurs locaux puis que tu vends la licence à tous les skateurs extérieurs, tu les prive de pouvoir construire eux-mêmes leurs propres skateparks, avec leurs propres moyens.
On était 600 adhérents, sauf que le problème c'est que bien-sûr la fédération avait une main mise là-dessus. Le responsable de la fédération avait une entreprise qui fabriquait des skateparks, donc il vendait ça en mairie.
Il avait le listing de toutes les mairies demandeuses, et donc il arrosait comme ça. Alors que moi, je faisais des plans gratuits que je donnais en DIY aux gamins locaux, même à l'étranger.
Mais ça ne profitait pas à ceux qui voulaient se faire du fric, parce)que quand tu as une machine qui est lancée comme ça, on a envie de la récupérer.
Donc les « petits pois sauteurs » ont été récupéré. Ils ont empêché de construire des skatepark, les mairies sollicitaient la Fédération Française de skate, qui était en cheville avec les gens des « petits pois sauteurs ».
Comme ça, tout le monde se sucrait l'argent. Les « petits pois sauteurs » n'ont duré que même pas 5 ans, parce-qu'au bout d'un moment le skate park est tombé à l'abandon.
Moi, étant viré, j'étais empêché d'aller à mon skatepark. Et un jour j'ai appris qu'ils avaient mis le feu au skatepark, c'était énorme. C'était un énorme budget, un skatepark qui était magnifique. Donc ça s'est terminé comme ça, et ils ont pas pu continuer. Il n'y aura plus cette utopie, il n'y aura plus cette magie. Je suis entré comme ça un jour dans un skatepark, comme dans la techno.
Le jour où je suis arrivé, c'était le Technival de 1995, ça c'était magique.
J'ai demandé à une personne où je pouvais m'installer. Il m'a répondu : « écoutes, tu vois ici, tout ça ne tourne à personne. C'est un ancien site militaire, ne me demandes pas où t'installes. Tu t'installes où tu veux, et si tu as envie de pratiquer un truc, tu le fais avec nous parce-qu'ici il n'y a pas de chef ».
Et c'est la première commune que je rencontre, première énergie où il y a des gens qui travaillent ensemble, sans hiérarchie. Donc « petits pois sauteurs » c'était autre chose, c'était terminé.
Et c'était difficile. Aujourd'hui j'ai encore une cicatrice qui est toujours ouverte. J'en ai de beaux souvenirs, j'en ai de très mauvais aussi. Aujourd'hui les plans de rampes que j'ai dessiné, ils sont se baladés aux États-unis avec le nom d'une personne qui ne les a jamais dessiné et qui s'est accaparé tous les droits. Mais c'est souvent le cas quand tu es un mauvais garçon, ou que tu es un peu trop underground. Tu n'es pas acculé « politiquement correct », tu représentes un danger.

MT Et donc du coup tu commences dans les années 1995, tu fais ta première free party, et là bas qu'est-ce que tu fais ?

LG J'ai commencé en 1994, j'ai des films analogiques que j'ai plastifié et que je voulais présenter. Je voulais faire une présentation aux Abattoirs avec Michelon, parce-que, pour une fois, on avait quelqu'un qui s'intéressait à la musique.
Je voulais montrer un petit reportage, j'en avais deux, assez courts. J'avais sur le phénomène de la techno quelque-chose comme ça, les tenants et les aboutissants.
Aujourd'hui on le ressent avec internet, et là encore internet, c'était que des balbutiements et personne ne pouvait avoir la possibilité de se connecter.
Quand tu vas dans un Technival, tu ne sais pas du tout ce qu'il se passe et tu cherches, c'est vraiment du mystère. Donc là en 1T94 j'ai pu pratiquer mon premier technival, et j'ai commencé à filmer avec ma caméra.
J'ai commencé en filmant les pieds des gens, parce-que j'avais été menacé plusieurs fois, accusé d'être un flic undercover. Tout et ça m'est arrivé pendant longtemps.
Et après j'ai rencontré les gens, des anciens skateurs qui ont connu les « petits pois sauteurs » et qui me connaissaient. Ils faisaient partie des Spiral Tribes.
Et puis mon ex copine, elle est devenue DJ dans la famille des Spiral Tribes, donc j'étais tout de suite bien accueilli. J'ai pu faire des performances, des installations, des dessins pour les disques.

MT Dans le contexte des freeparty, et dans ta pratique artistique, tu continuais à développer des projets personnels ?

LG Disons que dans le skate, j'ai continué à dessiner. J'ai fait des illustrations, du graphisme… Pour moi si tu veux l'énergie je la trouve dans ce qui me plaît. Le dessin, le trait, le graphisme, c'est important pour moi.
Dessiner, faire des choses comme ça, c'est important. Après il y a la lecture de l'urbanisme parce-que quand tu es skateur tu sais très bien que tu lis la vie, comme une vie que tu peux rider, que tu peux skater.
Les architectes c'est eux aussi qui ont remodelé, refaçonné la ville.
Concevoir une ville dans sa circulation, à échelle humaine aussi, c'est important.
Et puis les bruits, le fait de travailler sur un trottoir, sur une barre d'escalier… Tu travailles sur le son, tu travailles sur la vitesse, sur l'espace-temps, sur le mouvement.
Donc tout ça, si tu veux, ça ne te laisse jamais. C'est toujours dans un volume de la matière.
C'est une approche que tu vas avoir en fonction des techniques, et en fonction des moments. Moi je n'ai jamais conspiré. Pour moi l'image c'est du son, et inversement.
Je prends comme ça, et j'use. J'utilise les matériaux en fonction de ce que je veux raconter. Que ce soit les skates, ou autre chose. Je veux me projeter dans les histoires, dans la poésie que j'ai envie d'amener tu vois.
Après dans les Freeparty fallait décrypter la musique, et là c'était étrange.
Sorti de ce qui est hardcore, mélodique, de tout ce qui a une structure sonore, avec des chants, avec des rituels… D'un seul coup, c'est plus ça, c'est que des beats, c'est

que des sons. D'est des samplings et c'est des boucles.
Il n'y a plus de voix, plus de texte, plus de connotation poétique. On avait enlevé tout ça, et donc là c'était étrange parce-que d'un seul coup, c'est comme si tu désapprenais et que c'était devenu minimal.
Et ce minimal se ressent parce-que d'un seul coup, je ne travaille plus qu'en noir et blanc. Je travaille la géométrie, je travaille des formes en place, et ça devient un travail mathématique.
La lumière surtout, j'ai toujours travaillé sur la lumière. Pour en revenir à l'origine, quand je suis né, le fait de sortir d'un espace clos comme ça, cette lumière qui a jailli, ça a toujours été mon travail.
Cette lumière très forte, très blanche. Ça m'a toujours suivi. Et dans le dessin, ce côté minimal je l'ai toujours amené.
C'est ce qui fait que tu as envie d'aller dehors, cette lumière. C'est ce qui fait que tu sors de chez toi, que tu vas dehors et que tu prends ce soleil. Ça te donne de la force. On en a besoin, c'est comme enlever ses godasses et marcher pied nus.
Et donc la dans les Freeparty, dans les Technivals l'idée c'était aussi d'arriver à sortir des usines, et d'aller chercher du jeu de piste.
D'arriver dans des endroits secrets, avec des passeurs. Tu ne sais pas du tout où tu vas tomber, comment t'installer, comment te positionner.
Comment tu vas pouvoir gérer l'espace, et comment tu vas le transformer avec peu de moyens, comment tu vas le rendre…
Et depuis le début c'est du DIY. Les premiers skateparks, c'était déjà ça. Il n'y a rien de nouveau aujourd'hui, ça a toujours été comme ça.
Après le nouveau Technival ça m'apprend beaucoup, je suis dans l'apprentissage. Décrypter le son, la musique, la transe, la désacralisation du son.
Quand j'ai découvert ça, cette musique, des rituels très beaux, des familles, des groupes, des soundsystems… Et ce qui était vraiment bien, c'est que même chez ces familles qui avaient déposé leurs soundsystems, quand ils jouaient tu ne les voyaient pas. Ils étaient planqués, derrière les filets, et ils jouaient. J'ai trouvé ça absolument incroyable parce-qu'il y a avait une priorité au son, à cette mélodie, à ce travail sonore qui après était déjoué par le vent, ou par l'espace.
Comme ce sont des espaces naturels. Et moi aussi quand je filmais, quand je me déplaçais comme ça, on voyait bien cette transition d'un soundsystem à un autre soundsystem, et puis le jeu de la caméra à travers le déplacement.
Mais le fait de ne pas voir le musicien, c'était comme s'il n'y avait pas de sacralisation de l'individu, qui joue au début, mais tu n'entendais simplement que ce son qui t'amenait au dancefloor, et tu te calais dans les enceintes et tu dansais.

MT Le son sculptait l'espace en quelque sorte ? Du coup ça donne une autre échelle et un autre rapport au visuel, j'imagine, comme un rapport monolithique à la terre, à l'espace…

LG Et c'est un travail qui m'a beaucoup intéressé aussi parce-que tu peux avoir ce rapport au son et au visuel. Parce-que le visuel, par exemple, tu peux voir. Quand ils vont faire descendre le son, parce que la vitesse va ralentir ou s'accélérer, ton corps va partir en même temps, tu vas être aspiré par ça et tu vas voir une image. Tu vas descendre parce-que tu vas chercher dans la danse aussi, dans la transe. Ce rythme binaire qui t'amène à ça, et tout ces rythmes.
Tu joues, et quand tu danses, tu vois quelque-chose. C'est quelque chose que j'ai beaucoup essayé de retranscrire dans mes films. Et j'ai fait des films justement qui ne sont pas figés. Je me place en tant que danseur, et je me place dans ce ressenti, dans ce que je perçois quand le son me pénètre, que ce soit dans la journée ou dans la nuit. Avec ce jeu de trombinoscope, que j'ai filmé pour essayé de retranscrire ce que je ressentais moi-même à travers un support lumineux.
Mon but c'était de présenter ce travail sonore, ce que j'avais ressenti, de ce stade naturel, mais dans un amphithéâtre.
En projection d'une image avec une restitution sonore de deux soundsystems, et un jeu en carré, pour que les gens qui allaient visualiser le film puisse arriver eux aussi à entrer dans cette transe que moi j'avais vécu avec le lieu.
Tu ne peux pas séparer le son du reste.

MT Oui, c'est pour ça que je te posais la question du son qui sculpte l'espace, parce-que tu disais qu'ils disparaissent, et quand tu parlais du skate et du mouvement qui resculptait la ville, et en même que les architectes pensaient ce rapport de corps dans l'espace, il y avait cette espèce d'intrication entre les deux. Je trouve ça intéressant que tu parles du son comme d'un mouvement qui se déplace avec les corps.

LG Je te donne un exemple sonore : le skate c'est ça, quand on plaquait les rampes, on plaquait les planches dans leurs verticales. Quand tu descendais ton élévateur, et tu descendais les roues aux intersections des planches, ça faisait des sections. Ça cognait, puisque ça te barrait la route, même si les plaques étaient bien choisies. Et après j'ai eu l'idée de plaquer des plaques en biais, et là tu n'entendais plus ce bruit. Déjà très tôt on entendait tout ces bruits, parce-que quand tu étais au coping en haut, tu faisais grind et ces sons-là, on en faisait des readings.
On se trouvait dans cette découverte du son. Il y avait un couple, c'était deux chercheurs du CNRS qui faisaient des expositions itinérantes et qui faisait du skateboard.
Ils faisaient des captations sonores de tout ça et ils demandaient aux skateurs de skater pour reproduire des bandes sons qu'ils diffusaient dans le musée.
Ils sont à la retraite maintenant. Dans une aile du musée du Louvre il avaient réussi à trouver une petite salle, ils avaient collecté tout un tas d'objets de l'époque du skate des années 1990.
Et bien-sûr ils nous avaient sollicité parce-qu'on était importants, on était un peu le moteur du skate en France. Nous on était une grosse machine, et puis on déjouait un

peu les règles trop classiques.
Mais ce qui était bien c'est que ces gens-là ils étaient complètement farfelus, ils avaient même privilégié le skate alors que le skate était interdit en ville parce-que c'était dangereux.
Parce-que tu ne pouvais pas contrôler l'objet, alors que les patins à roulette c'est à tes pieds, si tu tombes ça ne va pas partir. Tu risques de te faire mal, mais tu auras toujours l'objet aux pieds.
Alors que le skate, non, c'est un objet qui peut partir loin, qui peut se projeter sur une bagnole…
Donc eux, ils avaient demandé des subventions pour essayer de continuer leur travail d'archivage d'histoire, parce-qu'ils travaillaient sur la culture du skate.
Ils avaient travaillé sur les boards de skate, sur le graphisme, sur la musique, tout ce qui était cette grande sculpture de cette grande famille du skate.
Après ils ont laissé tombé, parce-que c'était quand meme lourd, ils n'avaient plus de subventions, et ils sont arrivés à un âge où ils étaient un peu fatigués.
Ça c'était les années 1995-2000. Le couple c'est Marc et Claire Calogirou.
Tu imagines, ils avaient réussi à avoir la liberté. On était carrément dans la musique concrète, avec une représentation des objets, des instruments de musique, des stickers, des boards de skate peintes, abîmées.

MT C'est une approche aussi assez anthropologique, aujourd'hui avec le succès street-art, graffiti… Le point d'entrée est interessant, d'un point de vue scientifique qui n'est justement pas du champ de l'art, positionnée aussi sur des questions de collecte d'objets, et de considérer la culture.

LG Et en même temps ça a produit des artistes, parce qu'il y a Mark Gonzales, Ed Templeton…

MT Raphael Zarka, qui aussi a écrit des bouquins sur ce dont tu parles notamment sur l'idée d'approcher la science de manière très empirique, par l'expérience.

LG Oui, et le skate c'est une véritable culture. Ça a épanoui des générations, ça a même développé des villes.
Parce-qu'on a ce moteur, qui est la dimension, la vitesse, l'espace, la courbe, la danse, la chorégraphie, le son, l'image, la vitesse d'onde. Et le skater, c'est quelqu'un qui prend tout ces éléments.
Il prend la complexité de l'obstacle. Un mur, comme c'est un angle droit, lui il va imaginer une courbe, il va te skater le mur.
C'est donc ce passage obligé, et je me dis que peut-être ce que je fais maintenant, sur un terrain ou quand j'interviens sur un territoire, je me dis que c'est parce-que j'ai ça aussi.

MT Je suis tout à fait d'accord, c'est ce que je ressens aussi. Là finalement, on part vraiment de la source, de ce qui a forgé ton regard et ton rapport à la ville parmi d'autres expériences.
Je voudrais revenir un tout petit peu sur le côté Freeparty, à partir du moment où tu as réalisé ces documentaires, est-ce que tu peux m'en dire plus ?

LG Oui, j'en ai plein des films. Comme tout mouvement, au bout d'un an, tu as cette répétition de l'intensité, de l'exploration, et tu t'essouffles.
Ce qu'il faut faire comme ça, c'est partir. Ce que j'ai fait d'ailleurs, et je me suis retrouvé aussi en conflit parce-qu'au bout d'un an, quand tu deviens plasticien, quand tu commences à travailler la peinture,
parce-que tu peins au sol, tu peins sur le terrain, tu peins sur l'herbe ou n'importe quoi, tu n'es pas du tout dans cet atelier où tu vas avoir un bureau.
Et après c'est là où tu commences à imaginer, puisque tu récupères des éléments de ce que tu as trouvé des poubelles, tu vas jouer cette idée du totémisme des choses.
Comme ça j'ai commencé à récupérer des éléments sur l'autoroute, et j'ai commencé à travailler.
Donc l'idée de la transe, l'idée de la vénération, de la sacralisation, par le le son parce-que les sons ils ont ça. C'est très totémique le son.
Ces grands monolithes camouflés, tout comme ces musiciens derrière, que tu ne vois pas, parce-que la magie sort de quelque part.
Je n'ai jamais voulu me mettre en avant parce-que je trouvais que l'histoire en elle-même était suffisamment forte, parce-qu'il y a suffisamment de magie dans le son, dans l'image, qui est autre que toi.
Donc cette véritable énergie, pour moi il ne faut pas montrer qu'il y a quelque-chose derrière.
Un peu comme aujourd'hui quand tu vois les Daft Punk, ils ont perdu parce-que ce sont des personnages imaginaires qui ont été dévoilés, et c'est fini.
Moi je veux toujours préserver ça. Tu te mets en retrait, et à toi de trouver d'autres moyens, d'autres échappatoires, mais toujours en privilégiant cette force et cette intensité de l'expérience, de ces moments émotionnels.

MT Et du coup, tu parles de culture totémique de la peinture, et de ce rapport à la lumière, tu as aussi fait des installations lumineuses, des projections ou des choses comme ça ?

LG Ça justement c'est des rencontres, c'est toute cette approche quand tu vois ces dancefloors, ces gens qui commencent à danser, tu vois ces films en rapport avec des danseurs.
Je filmais beaucoup les danseurs ; l'évolution de la danse, l'évolution aussi des couleurs, l'évolution sonore, mais aussi de la culture et de l'influence sonore en fonction des déplacements des soundsystems.

Par exemple un soundsystem anglais qui vient en Europe, parce-qu'ils ont été viré à l'époque par Tatcher.
Il y avait une histoire de justice, et ils se sont retrouvés à s'exiler vers Amsterdam, Rotterdam. Là ils ont rencontré un autre aspect sonore, qui était beaucoup plus difficile, beaucoup plus dur.
Plus hardcore.
C'est pour ça que leur son anglais s'est un peu épris de Dub, de Jungle… Cet espèce de beat un peu jamaïcain qui s'est transformé dans un beat un peu plus radical, avec une vitesse sonore.
C'est plus du 130 c'était devenu plus 145, puis du 180 jusqu'à monter à des 300 DPM.
On voit bien ce cheminement, et c'est ça qui m'intéressait, cette influence anglaise.
Ils ont toujours été influencé par des ethnies, qu'ils ont envahi, parce-que c'était des colonisateurs anglais. Et tu as toujours chez eux des communautés indiennes, afro…
Ils ont été influencé, la musique les a influencé, et ils nous ont amené ça à nous…
Mais ils sont passé par le haut de l'Europe, ils sont redescendu, et sont passé par la France parce)que c'était le pays de prédilection, parce-qu'on a été très facilement demandeurs de ce type de musique.
Et c'était bien propice, parce-qu'il y avait la Méditerranée, parce-qu'il faisait beau.
Les fêtes tu peux les faire sans problèmes, dans des entrepôts… Ça c'était bien parce-que là on pouvait rencontrer de la couleur, et après le son est devenu plus dur parce-qu'il y a eu quand meme des répressions.
Tout les teufeurs qui faisaient des rave party avec des couleurs, avec des bonbons acidulés… Puis les drogues ont changé, les couleurs ont changé, le son a changé, les soundsystems aussi.
Et ça a commencé à être plus difficile, plus dur. L'aspect vestimentaire aussi a changé, la danse aussi a changé. Donc moi tout ça je le regarde, je suis influencé par la radicalité du geste, du mouvement, de la vie, du son.
Et ça a influencé aussi mont trait, ma manière de dessiner, ce que je voulais raconter sur les jeux entre les noirs et les blancs. Pour trouver la couleur dans ce noir et blanc, dans cet intermédiaire, dans ces gammes de gris.
Nous la chance qu'on a eu c'est qu'on avait tout les soundsystems anglais, et si tu veux il y avait pas de fête de freeparty.
Mais ils n'avaient pas cette culture, cette richesse sonore, tout ce qui fait tout ce que tu peux voir, découvrir à travers le son.
Parce-que comme ils sont passés par la Hollande ils ont rencontré des musiciens comme Lionel Louek, et des musiciens expérimentaux qui ont fait des choses extrêmement fabuleuses.
Ils ont amené des disques, des musiques de Jamaïque, qu'en France on n'avait pas du tout. C'était très très fort, on avait peut-être eu Laurent Garnier, bien-sûr, mais ça n'avait rien à voir.
On n'avait pas du tout cette même culture. On a eu de la chance de les avoir dans le Sud, ils étaient à Paris, et après ils sont descendus dans le Sud.

Il y avait déjà des fêtes un peu espagnoles comme « la Makina », mais ça n'avait rien à voir c'était trop plombplomb.
C'était plein de couleur, de la musique Trance Goa, les anglais ils ont tout amené.
C'était vraiment underground, ils ont tordu, ils ont twisté le son.
Ils avaient des instruments, ils n'avaient pas beaucoup d'argent donc ils n'achetaient pas de pédales ni de machines. Ils avaient des DAT, et le son acide ils le transformaient par des astuces, par des combinaisons, des fréquences sonores.
Ils expliquaient comme Jimmy Hendrix, quand il s'amusait à distordre le son en déplaçant ses doigts sur les cordes.
Ce sont aussi des musiciens de classique, qui sont des gens qui étaient très a l'écoute du son, amoureux du son, mélomanes, et très cultivés au niveau de l'histoire de la musique.
J'ai hérité de ça, et ils m'ont appris énormément ce qu'était la culture anglaise. Dans les après-midi ils jouaient de la musique qui n'avait absolument rien a voir avec la nuit.
La nuit, c'était très experimental, et dans l'après-midi ils jouaient des sons beaucoup plus calmes, en fonction des corps, de la réactivité, de la fatigue, de la captivité au son. Tu démarrais dans la nuit, et le matin tu redescendais.
Donc tu avais des musiciens qui travaillaient entre chien et loup parce-que c'était un moment très difficile. Ils cherchaient quelque-chose de très calme, parce-qu'il fallait tempérer.
Il fallait amener les gens à redescendre tout doucement, mais aussi parce-qu'il y avait cette idée du voyage, et ce passage très fort entre l'obscurité et la lumière.
J'ai appris énormément. Ce sont des passeurs ces gens. Et ils circulaient avec leurs véhicules.
Moi, j'étais à l'école. Tout ces passeurs, ce sont des gens qui passaient, qui amenaient de la culture, ils t'influençaient, ils mettaient du son dans leur camion, ils captaient des radios portugaises, des radios espagnoles, ils transposaient ça ils faisaient des captures sonores ils en faisaient des boucles. Ils prenaient des messages politiques ou pas, ou des djingles et ils te vrillaient tout ça. Ils n'avaient pas de barrières.
Et puis ils n'ont jamais aimé les barrières. Et aujourd'hui ces gens-là, tu les retrouves à Calais. Et c'est eux qui ont fait les première community kitchen, ces cuisines communautaires pour aider les migrants à Calais.
Parce-que ce sont des gens du voyage, parce-que ce sont des gens quelque-part qui sont des terriens, ils n'ont pas cette espèce de racisme, parce-que tu es propriétaire terrien.
Leur propriété c'est la route, leur véhicule. Et il y a toujours ce jeu de voyage, de circulation.
Moi mon travail, c'est la spéculation, je n'ai pas de barrière. Je vais sur le terrain vague, et je vais essayer de travailler des intuitions où ce sera plus difficile parce-que c'est un peu montrer patte blanche, mais moi c'est ça mon but, entrer sortir, amener quelque-chose sur un terrain, et le ramener dans une institution pour faire voir

quelles sont aussi les privatisations des libertés.

MT Merci. Tu parlais également de collaborations avec de la projection : est-ce que tu projetais tes films, tu faisais des installations lumineuses ?

LG Si, tu veux mes totems quand je les ai fait, ce qui était bien c'est que tu pouvais aussi projeter dessus. C'est un flyer qui m'a inspiré, d'un soundsystem qui s'appelle « les occupés ».
C'était pour fabriquer de grandes antennes de captation, pour capter ce langage sonore en quelque sorte. Pour moi c'est un point relais qui se trouve entre toi et le reste.
C'est pour ça que maintenant, le langage de mes totems ce n'est ni plus ni moins que le langage sonore similaire à celui d'antennes relais.
Les antennes relais militaires qui se trouvent dans les montagnes, par exemple, sont comme des haut lieux de résistance. Elles sont stratégiques.
L'homme a toujours fait ça, il s'est toujours mis à des points culminants, il a toujours essayé de surveiller les territoires. Parce-qu'il s'est installé dans des lieux de protection, soit à proximité des rivières, soit protégé par les montagnes
Parce-que ça faisait comme des barrières naturelles.
Les totems, c'est à la fois comme envoyer cette lumière et essayer de dialoguer avec ce surnaturel. De faire dialoguer cette projection d'autre chose.
Un totem c'est peut-être un miroir, qui peut permettre de transposer des histoires. Les premiers hommes, quand ils ont voulu faire un totem c'était soit pour désacraliser ou pour être en communion avec quelqu'un,
pour l'attendre quelque-part. C'est un point intermédiaire, c'est comme une marche. Quand tu veux essayer de t'élever, ça te rassure, tu as l'impression que tu es un peu protégé.

MT Et c'est quelque-chose qui part du sol, pour aller vers le cosmos.

LG Oui, comme nous, quand on se lève. Et ma flèche, tu vois, c'est ça. L'homme il se met debout, et à la différence de l'animal qui lui regarde toujours le sol, parce-qu'il est toujours à quatre pattes.
Nous on était à 4 pattes au début de nos vies, jusqu'à ce qu'on se tienne debout. Et là, on quitte ce monde, cette terre qu'on piétine.
Mais on en a besoin, c'est là le danger, de se dire que des fois on a complètement oublié ce sol sur lequel on marche.
Et de se dire que la terre, on l'a vénérée, et qu'on on vient à sacraliser des ordures comme quelque-chose qui ferait partie de nous. Comme quelque-chose qu'on aurait assimilé, quelque-chose qui serait là, qu'on accepte.
Alors que ça n'est pas naturel du tout, ou du moins c'est une autre nature. Mais le naturel on voit bien qu'il a une capacité à assimiler, à ingurgiter qui est très difficile.

Se mettre debout, se dresser, regarder le ciel, ce sont des formes d'élévation spirituelle et culturelle. Et en même temps tu peux t'élever, mais si tu n'as pas de base, si tu ne peux pas poser tes pieds ou t'ancrer, ça ne changera rien.
Le soir lorsque tu enlèves tes godasses, ça te fait beaucoup de bien. Ça détend une majorité de ton corps. Et c'est ça, le repère spatial. C'est la gravité, c'est le sol.
Le son lui-même ne pourrait pas exister s'il n'y avait pas ces repères d'échos, ce volume, cette matière qui t'est renvoyée par effet de gravité.
Comme nous, je ne pourrais savoir ce que je dis s'il n'y avait pas quelqu'un en face de moi qui était résonnance.
Donc c'est très important d'avoir ces repères, de savoir d'où on vient, c'est très important d'avoir ce ciment là.

MT Donc ces totems que tu crées et que tu installes ou que tu élèves, est-ce qu'on pourrait dire qu'ils seraient comme les conséquences de tes différentes expérimentations ?
Après avoir pu sortir des formes de tout cela, que tu viendrais alors installer dans le soundsystem, ces formes finalement finirait par s'émanciper de ces espaces-temps là pour se déployer pour elles-mêmes.

LG Pour moi, ce n'est ni plus ni moins qu'un résumé d'une culture, d'une société. Parce-qu'il y a des codes, une hiérarchie. L'idée d'une ville, la sédentarisation, le rhizome.
Parce-qu'en fonction de ce que je vais raconter, des interventions que je vais faire, si par exemple je suis dans une invasion, dans une attaque, je ne vais pas mettre de chef ou de hiérarchie.
Quand on attaque on ne sait pas, il n'ya pas de talon d'Achille. C'est un peu comme le jeu du Quo.
Il y aussi la notion du nombre. Quand tu es une société sédentaire complexe il y a une hiérarchie avec des codes très lourds qui se complexifient avec le nombre. Et il y a aussi des blasons, des drapeaux, des citoyens et puis des villes, des flèches.
Chez les cultures indiennes les plus développées, bien qu'encore nomades, il y avait une hiérarchie et il y avait des fous. L'importance du transgenre par exemple, qu'on retrouve également. Mais quand tu es une société comme les Apaches, qui eux vivent dans les montagnes, il y a ont très peu de hiérarchie parce-qu'ils sont mobiles. Ils n'ont pas besoin d'avoir beaucoup d'objets à déplacer, parce-que c'est trop lourd et aussi parce-que le relief n'est pas adapté,
donc ils essayent de trouver des endroits pour se mettre, pour se cacher, pour vivre ou pour survivre. Ils réfléchissent à la possibilité de se déplacer. Les soundsystems c'est pareil, on fait des sociétés nomades technologiques.
De la même manière mes totems c'est en fonction de mes invasions que je les réfléchis. Je réfléchis à ne pas trimballer tout mon attirail derrière moi. Dans les freeparty, quand je faisais des installations c'était en fonction de comment on

s'implantait et de comment on intervenait. Mais aussi de comment on évitait le danger, comme la police ou la gendarmerie.
Et si on pouvait se poser vraiment, après on pouvait faire des projections.

MT Toi, finalement, on pourrait dire que tu te positionnais comme un plasticien là où ils étaient tous des musiciens. Le visuel était au service de la musique, là où toi tu prenais l'ensemble comme une expérience globale,
à la fois comme un mélange d'espaces, de bricolages et de postures de vie, via ce rapport au son et au registre culturel sollicité.

LG Le bricolage oui parce-que quand tu es dans une construction linguistique sonore, tu découvres et tu t'essayes. Donc tu vas prendre tout ce que tu as sous la main, et puis la technologie arrive.

MT Pour moi le bricolage, c'est une traduction anthropologique du DIY, au sens de bricolage selon Levi-Strauss.

LG Oui bien entendu. Mais tu vois, je pense que nous sommes tous dans ces découvertes, dans ces moments-là. Et il y a une profusion fascinante de la musique parce-qu'on découvre aussi que la musique ne nous appartient pas.
Le vent qui prendre le son, il va le déplacer. À Millau, dans les Gorges du Tarn, le vent poussait tellement fort que l'écho te ramenait le son. Et quand tu te déplaçais d'un soundsystem à un autre soundsystem, suivant que l'un était plus fort que l'autre, il y avait des moments où ça se mélangeait. Quand tu prenais le recul, tu avais tout ces contre-pieds.
Et à un moment donné hop il y avait quelque chose de magique qui se produisait, comme si tout les pieds s'organisaient et se calaient tous ensemble.
Tu n'avais plus qu'un seul pied sur une musique incroyable qui s'était mise à l'unisson. Et à ce moment-là, tu étais là, tu étais spectateur et sans le savoir peut-être.

MT Tu t'extrayais de l'échelle humaine, pour faire l'expérience à l'échelle du territoire.

LG Oui et là tu es immergé dans cet espace. Tu es immergé tout le temps.
La notion d'espace-temps est élastique parce-que tu es pris par tout ça. Les lives ce sont des musiciens, capables de jouer.
Les Spiral Tribes le minimum qu'ils peuvent faire au niveau d'une pièce sonore c'est 2 heures, autrement ils sont capables de jouer 48 heures.
Ça n'a rien a voir avec ce que tu peux trouver aujourd'hui en musique électrique.
Et ils travaillaient vraiment la matière sonore, ils n'avaient pas de sampling qu'ils collaient dans un ordinateur, et qu'après on te fait des pédales d'effets.
Eux ils bricolaient absolument tout. Ils prenaient à la fois des disques, ils posaient les

platines, mais ils expérimentaient tout ça…
Aujourd'hui c'est autre chose. Pour démarrer quelque-chose il fallait qu'ils s'imprègnent, qu'ils entrent dans la transe.
C'est ça qui est fabuleux, c'est du temps.
Il n'y avait que la fatigue qui te faisait tomber, mais avec une drogue tu tenais deux jours ou trois jours.
Ct certains des musiciens continuaient, par affinité.
Moi j'ai essayé de retranscrire tout ça, j'ai essayé de travailler en raisonnance avec ça.
Et mes installations, mes totems pour c'est comme être un lightsystem. Je vais aller m'installer un peu plus loin la bas, je vais trouver un lieu, et je va jouer le dialogue, avec les soundsystems.
Les gens vont pouvoir circuler, se balader, s'installer, s'allonger.
Souvent je choisissais des lieux assez forts pour mes installations, et le matin les gens s'allongeaient auprès d'elles.
Comme c'était à des points culminants, ils pouvaient dormir au pied. C'était endroits calmes, de paix, de pléntitude.
Contrairement aux soundsystems, je faisais point relais parce-qu'après je travaillais sur des machines. C'est des retours reliefs avec tout l'aspect cinétique qu'il peut y avoir dans la lumière, dans la fréquence des stromboscopes.
Je jouais beaucoup sur la visibilité du « pas vu pas pris ».
J'interviens sur des axes routiers, donc sur un axe de visibilité où je ne sollicite pas les gens. Je ne les invite pas à un événement précis ou ponctuel.
Quelqu'un passe par là, il s'arrête, il a envie d'aller voir, il va essayer de grimper, et il faudra qu'il fasse la démarche ou alors qu'il s'esquive.
Après tu as ton propre imaginaire, comme pour le son. Le son quand tu es pris par un musicien qui va te balader, j'essaye d'amener ça aussi dans mes installations.
C'est un peu comme une comète, cette magie-là pour qu'elle perdure il faut aussi savoir qu'elle va disparaitre.
Il faut savoir s'échapper pour ne pas reproduire les choses. C'est pour ça que j'aime bien qu'on oublie.
On oublie pour revenir. Et quand tu vas travailler sur la mémoire rétinienne, tu fais une forme, tu fais de la magie.
Cette forme a une silhouette parce-qu'elle est campée à un endroit, et pas n'importe comment.
Tu la perçois à une courte fréquence. J'oblige le spectateur, quand il passe, à ce que ce soit court.
Et si ce n'est pas les axes routiers, ça peut être dans un espace de nuit.
De nuit à matin.
Après, tu apprends cette reconnaissance, tu apprends à t'imprégner, à vie, dans ta tête. Ça veut dire que ce que tu fais est reconnaissable et porte un intérêt fort.
Tu peux jouer dans l'intercalage, et tu reviens un peu plus tard, un peu plus loin dans le temps ou dans l'espace. Les gens m'ont souvent dit que j'avais envahi toute la ville,

mais je choisi mes points de stratégie. Et là on revient sur l'aspect guerrier de l'intervention, l'intervention guerrière ou la stratégie de l'impact. C'est un peu comme le terrorisme : arriver à un endroit précis, faire du bruit à un endroit très stratégique, pour essayer de donner l'influence.

MT Tu es un lecteur d'Akim Bey?

LG Dans l'idée des zones autonomes temporaires, oui.

MT Oui et aussi quand il parle du « terrorisme poétique », et du « sabotage artistique ». Quand tu parles de la « stratégie de l'impact » et quand tu fais le lien avec le terrorisme par exemple.

LG De toute façon, dans cette idée de la poésie, de ces paysages poétiques, sonores ou lumineux, ce qui est bien c'est qu'il y a toujours cette idée de la circulation.
Tu ne peux pas le posséder, tu ne peux pas le prendre, c'est éphémère.
Et se crée toujours ce rêve, cet insaisissable. C'est pour ça que toute ma démarche dans mon travail, c'est de se retrouver dans ce moment le fugitif.
Tu passes et tu ne t'arrêtes pas, et c'est ça qui fait la valeur d'un événement, c'est que le fait que tu ne t'arrêtes pas.
C'est que tu vas essayer de t'accrocher à quelque-chose parce-que tu l'as trouvé tellement fort que tu vas le sacraliser, et tu vas l'interpréter.
Puis après il y a le colportage, il y a l'idée du comte et de la légende, il y a l'idée du personnel, aussi. Tu ne peux pas posséder donc tu vas essayer de le retranscrire, ou tu vas essayer de passer.

MT Ce qui t'échappe, tu essayes de le faire passer dans un autre registre que celui de l'expérience qui sera un autre langage en quelque sorte.

LG Oui, à travers ceux qui vont le porter, on a besoin.
C'est un peu comme la vie. Nous, si tu veux, la durée de la vie humaine correspond à sa fragilité, et à son éphémérité.
S'il n'y avait pas la procréation, ce cycle, on n'aurait aucune trace derrière nous. Alors évidement, on a des traces matérielles.
Mais si par exemple cette planète venait à exploser, qu'est-ce qui resterait ?
Peut-être un disque, qui tourne dans un satellite, quelque-part.
D'ou cette fragilité, cette poésie, à croire qu'on a figé le temps. C'est pour ça que je m'accroche plutôt à des valeurs d'intensité, de densité, de richesse, dans l'instant T, dans l'instant présent.
Ce n'est pas la durée qui m'intéresse, c'est l'intensité.
Ce n'est pas pas la durée, parce-que dans la durée il y a l'idée de mort mais aussi l'idée d'un temple.

Alors que l'intensité c'est un peu une flamme qui court, un peu comme dans Blade Runner : tu as vécu que 4 ans de vie, mais tellement intenses que tu as vécu des choses que personne ne vivra, mais tu demandes toujours plus de vie.
Pour moi la force, l'impact, c'est ce que je veux vivre. Comme les gens qui ont vécu au Woodstock, tous ces technivals, ils ont voulu que ça perdure et ça perdure encore, mais ça ne peut plus perdurer, ça ne peut pas pas.

MT C'est le fait que ça finisse par disparaitre qui fait l'intensité. La notion d'intensité justement, elle surgit parce-qu'il y a cette impossibilité de maintenir.

LG En 2004 quand ils ont fait le premier otage égorgé, c'était un peu comme la première étape de l'ensauvagement.
L'homme est entrain de devenir un cannibale, la société commence à être mise à mal, en danger, parce-qu'on s'est aperçu qu'il y avait trop d'enjeux.
Et c'est une question de nombre, au niveau géopolitique. Dans les déplacements climatiques aussi, on a cette fonction du nombre, et le premier danger c'est d'être humain.
Cette idée de vivre ensemble est mise à mal. Et le travail de la lumière, comme celui de la richesse, du savoir, de la culture, de l'individu ; quelque part j'ai voulu moi aussi la mettre à mal,
et j'ai fait un otage d'un de mes totems. J'ai pris un fusil, et je lui ai tiré dessus. J'ai abattu un de mes totems.
J'ai fait une excursion sommaire quelque-part dans la montagne, et j'ai voulu détruire cette fragilité. Aujourd'hui je travaille aussi beaucoup sur le rouge.
Parfois je n'hésite pas à les peindre en noir, avec des peintures cancérigènes en cobalt très lourdes. C'est aussi pour ça que ce qui est important pour moi c'est cette idée de ramener de la préciosité.
Mettre en avant l'idée qu'il faille savoir disparaitre et renaitre, comme un éclat.

MT Plutôt que la longévité, c'est l'idée de la persistance comme résistance, c'est-à-dire être encore là.

LG Oui, de persistance rétinienne, c'est l'idée d'imprégnation de l'image. Mais aussi cette imprégnation de l'image c'est toi qui va la véhiculer, et qui la garder le plus longtemps possible parce-qu'elle t'a interpelé.
Tu vas la graver en toi, la garder en mémoire, cette chose que tu ne veux pas oublier. Tu veux la reconnaitre cette chose-là, et on le fait tous ça. Le coran, en arabe, c'est la parole, c'est retransmettre le savoir.
Et ce savoir est transmis parce-qu'il a de la force, parce qu'il a un intérêt très fort, et le dialecte c'est aussi ça.

MT Tu as une volonté de disparaitre, ou de ne pas apparaitre… Est-ce qu'on

pourrait parler de persistance rétinienne ?

LG La persistance rétinienne oui, pour cela il faut que tu disparaisse.
Si il n'y a pas de disparition, il n'y a pas d'apparition. Dans le temps, dans mes histoires, dans mes installations j'aime bien que les gens se souviennent.
J'ai la chance que les gens soient interpellés, qu'ils aient envie de les redécouvrir, parce-qu'il y a tout ces moments qui se sont effacés une première fois, mais qui se se seront jamais effacés.
Nos parcours, ce sont des choses qu'on a redécouvert une fois dans nos tiroirs et qu'on réutilise avec les souvenirs qu'on en a eu.

MT Finalement, ce n'est pas une volonté de ne pas apparaitre, mais plutôt une volonté de disparaitre. L'intensité ne peut naitre que de la disparition.
À ce sujet je voulais te poser une question très pragmatique, concernant les espaces que tu choisissais pour tes temporalités, pour tes espaces-temps d'actions.
Tu parlais de rocades, de terrains vagues… Comment les choisis-tu ?

LG Ça dépend. Forcément pour attirer le spectateur, je n'ai pas encore cette technologie avancée qu'est par exemple le hologramme. J'aimerais bien trouver un hologramme qui puisse prendre la force de la lumière.
Je n'aurais pas besoin de source lumineuse extérieure. Comme les lucioles par exemple, ça je n'en ai pas. Donc en quelque sorte je suis tributaire des axes routiers, ou des individus qui circulent déjà avec de la lumière.

MT Ça veut dire aussi que tu es sur des espaces de marche, qui vont être plongés dans la pénombre mais qu'on va venir éclairer, ou alors en miroir d'espaces mis en lumières…

LG Oui, c'est soit des routes, soit des axes de circulation. Ou bien c'est une ville, où je vais jouer sur la lumière qui est placée près d'un lampadaire, où tu passes à coté et tu es dans l'axe de la lumière qui se projette naturellement sur le lieu. Alors tu sais que quand la personne va passer, là ça va jaillir. Tu sais que le coucher de soleil va faire apparaitre des signes, et là ça s'embrasse.
Parce-que ça a autant d'intensité que la force du soleil même, là c'est transcendant. Et c'est difficile à manier parce-qu'il faut que tu sois au même niveau que le soleil quand il se couche, ou même légèrement plus haut.
Là il faut trouver des lieux et il faut s'adapter.
Et il faut que tu ailles chercher cette culture, il faut que tu ailles chercher cette richesse. Un peu comme quand tu entres dans une bibliothèque, ou dans un centre d'art, tu dois te mettre à l'écoute.
C'est un vrai dialogue.
Tu vois je suis allé à l'Institut du monde arabe, en bas, au sous-sol il y a les fondations.

Il y a des grand pilonnes qui représentent les pilonnes des sociétés du monde arabe. Des pays, qui sont les piliers. Et quand je suis entré dans cette pièce, j'ai vu mes installations. Je les voyais toutes, et je me suis dit qu'il n'était pas nécessaire que je les installe, puisqu'elles y étaient déjà.
Quand tu as l'habitude d'installer dans certains lieux, tu les vois, alors il n'est pas nécessaire que tu les poses. L'histoire des lieux est importante pour moi.
Il y a des lieux qui sont telluriques. J'ai rencontré un conteur avec qui j'ai fait un bout de chemin.
On a fait un laboratoire qui s'appelait « maraboratoire ». On a travaillé sur la Déesse Mère, la déèsse de la Terre.
Sur les premiers menhirs qui se sont implantés, qui sont les premiers gardiens de cette déesse. Et puis après il y a tout un cheminement... Il avait cette théorie que la déesse mère aurait été pétrifiée dans la Cham des Bondons, en Lozère. Ce serait le point de départ des menhirs montés, et qui seraient arrivés jusqu'à Kernach, puis qui seraient alors partis jusqu'en Europe, jusque dans le Royaume-Uni. Il a rencontré des anthropologues et des archéologues, qui eux aussi ont par filière retrouvé un peu ces discours. Mais lui, c'était un poète, pas du tout un archéologue, ni même un chercheur avec une théorie pragmatique. C'était quelqu'un qui par intuition, et par amour, s'était aperçu que ça tenait la route son travail. Il a vu mes totems avec une approche similaire, comme une sacralisation de l'individu. Je n'ai jamais autant appris que par le biais de mes installations. Comme j'ai pu apprendre un peu la botanique, la lumière, l'humidité, si je devais sortir ou ne pas sortir, ou encore la géopolitique… Parce-que les territoires m'intéressent, les conflits m'intéressent, et les lieux de fermeture, d'aliénation des murs… Toute la spéculation, c'est ça qui me plait.
J'ai travaillé aussi avec des météorites, des pluies de Perséides, qui entrent dans l'espace terrestre, dans le champ magnétique. Comment peuvent circuler le son, la lumière, les gens, dans ces espaces naturels de la nuit.
Comme redécouvrir l'odorat, parce-que la nuit les gens vont marcher avec des lampes frontales, mais ils vont aussi s'apercevoir que l'herbe est coupée, et que ça sent très bon le chaume.

MT C'est aussi finalement que ton travail est lié à une pensée nomade, à un rapport à l'espace nomade.

LG J'ai mis 10 ans pour finir l'invasion de Toulouse, où j'ai terminé par les institutions. Donc j'ai attaqué l'espace Croix-Baragnon, où la BAC n'a jamais vu mon visage.
C'était une volonté de faire apparaitre une installation comme une entité. Moi j'étais extérieur à ça, donc il fallait quand même que j'élabore cette idée de secret.
J'ai mis tout le monde dehors j'ai fermé l'accès, quand tout le monde était dehors, j'ai eu la chance d'avoir pu mettre du son un peu industriel pour une nuit et un matin.
J'ai attaqué la salle des Illustres de la mairie du Capitole en faisant une invasion

comme ça, sur un grand écran. Il y avait une présentation photographique de dix artistes.
Moi j'ai fait quelque chose qui était dans la respiration de mes images, c'était des images animées, en boucle, pendant qu'une personne tenait un discours.
J'ai changé l'emblème, les armoiries de la ville, j'ai remplacé les fleurs de Lys par mes invasions. J'avais les clés de la ville.

MT Ça me renvoie aux menhirs, et il y a des personnes de Stalker, qui est un collectif de marcheurs italiens artistes architectes et dont Francesco Careri faisait partie.
Il a écrit un ouvrage qui rejoint cette théorie sur les menhirs. Il parle du mythe fondateur de Abel et Caïn, les deux frères.
À l'un on donne les terres, l'agriculture, et à l'autre les troupeaux. L'un des deux développe un rapport à la ville nomade, c'est-à-dire que c'est une ville toujours en perpétuelle évolution.
De l'autre côté la ville sédentaire est rattrapée par le bâti et par le contrôle.
Careri lui s'intéresse par exemple aux menhirs comme les marqueurs de la ville nomade, ce sont des constructions qui ne sont pas des constructions au sens où elles t'amènent à circuler dans la ville nomade,
sans avoir besoin de construire des murs.

LG Oui les menhirs c'était des symboles de société, parce-que c'était implanté là où il y avait des communautés.

MT Et l'articulation qui m'intéressait, c'était finalement de savoir comment, du fait d'aller voir ces totems en situation, tu en venais à construire un autre rapport à l'espace qui pouvait devenir olfactif ou lumineux ?

LG Les menhirs pour moi, ce sont vraiment institutions.
Elles sont ancrées pour montrer l'éternité, parce-que l'homme a réussi à matérialiser l'éternité a travers le minéral, la présence, la force, l'imprégnation des territoires.
Jusqu'à présent on ne fait pas ça. On est dans la destruction, dans la désintégration ou dans la transformation. Donc j'ai eu envie de retourner dans cette idée de primaire et j'ai construit une société dans laquelle j'ai réussi à mettre des codes, à instaurer une espèce de langage. J'ai eu envie de retourner à cette idée d'immortalité. Et cette immortalité, j'ai eu envie de trouver comment la consacrer.
J'ai trouvé le territoire, les menhirs qui m'intéressent. C'est un peu comme cette idée muséale dont beaucoup d'artistes rêvent : entrer dans le musée avec les autres gommes, être gardiens du temple.
Moi c'est plutôt la nature qui me porte et qui me pérennise.

MT Le terme tellurique est assez intéressant je trouve, dans ta réflexion.

LG Tout les lieux telluriques que j'ai pu croiser ou que j'ai pu ressentir, ce sont des endroits qui auraient été impacté par la religion chrétienne.
Ils ont souvent brisé des menhirs, ou bousculé des pierres. Et ils les ont recouvertes, ils ont planté des statues.
Ou alors, au sommet des croix, parce-que ce sont des endroits où les premiers hommes ont senti qu'il y avait des champs de force. Quand tu vois ces espaces que tu sais que tu vas les vivre, tu sais que ce sont des endroits telluriques.
Ce sont des lieux de protection, de vie, d'harmonie. Des champs de force.

MT Il y a une histoire de la lumière, des magnétismes comme tu dis, mais aussi du corps dans l'espace naturel.
Je voulais te poser une autre question, cette fois du côté de la documentation de ton travail, sur ta manière de communiquer sur ta démarche.
Pendant des années tu ne l'as pas fait, tu le vivais directement. À un moment, tu t'émancipes du soundsystem pour développer ton travail pour lui-même, en dehors de ces temps.
Tu finis par toi-même par recréer des temps qui pourraient être l'équivalent des temps du technival, qui seraient finalement des temps où tu n'avais pas forcement aménagé cette collaboration qui ne se passait pas. Et tu crées tes espaces de lightsystem plasticiens, qui existent en dehors de l'espace temps de la fête, comment tu retranscris ça ?

LG Il y a avait très peu d'intellectuels, d'écrivains… Il y a eu des peintres, mais c'était des peintres autodidactes, des gens grâce à qui j'ai appris.
J'aimerais bien qu'un jour il y ait une exposition de tentures, de peintures, de backdrops, de banners de techno, parce-qu'il y en a des magnifiques.
L'année dernière, j'ai voulu essayer de faire une installation dans un lieu à Bordeaux, dans une galerie.
J'aurais aimé qu'on projette beaucoup plus ce travail.
Il me manquait ce nomadisme, et j'aimerais vraiment que les institutions, que les centres d'art contemporains puissent parler de ce nomadisme underground.
Plutôt que de les piller ou que de les interpréter. Et donc, je voulais investir complètement les Abattoirs. J'y aurais fait venir tous les soundsystemes, les camions.
J'y aurais amené tous les murs pour montrer l'œuvre, le totémisme, et tout ce travail pictural.
J'ai eu la chance de montrer d'autres laboratoires où j'ai fait venir des musiciens de l'IRCAM comme Mathias D.. comme Cédric P.
Des personnes qui sont issues de différentes scènes, que ce soit du Rock ou du Dub, et qui ont une formation classique.
Parce-que ce sont des gens qui ont été a l'école, ce sont des plasticiens. Et ce sont de très belles rencontres.

MT Au début tu documentais tes interventions, et à un moment tu organisais des événements ; à quel moment tu as commencé à organiser des lightsystems en dehors de temps des freeparty ?

LG Ça, j'ai commencé à le faire disons à partir du moment j'ai pu voir que cette magie pouvait disparaitre.
En 1987 j'ai réussi à organiser un événement en plein coeur de Toulouse, dans un squat énorme. Là j'ai proposé un triptyque.
Le lieu, faisait 90 m carré. C'était une ancienne usine métallurgique désaffectée où des gens travaillaient en squatteurs.
Ils travaillaient pour l'usine. Ils devaient faire la fête du printemps, mais ils n'ont pas pu la faire parce-que le lieu devait être détruit.
Je leur ai demandé s'il y avait la possibilité de faire quelque-chose à temps, ils m'ont donné la possibilité de le faire, et tout le monde est descendu.
Tous les soudnsystem. Je leur ai dit qu'il n'y avait pas de moyens financiers, et que chacun à sa charge prenait la responsabilité d'organiser un événement.
On a réussi à monter une scène techno. La contrainte, à laquelle je tenais, c'était pas de DJ mais uniquement des liveset.
Je voulais de la performance, de l'improvisation, de l'exploration sonore. On a donc fait participer tous les gens qui ne pouvaient pas faire leurs spectacles.
On a fait un triptyque, à la Jérôme Bosch : le paradis, la terre et l'enfer.
Il y avait un spectacle de feu monté, avec des machines qui avaient des capteurs de mouvements et qui en déclenchant des électrodes ouvraient des becs de gaz dont le bout était enflammé.
Des jeux de circulation, de flammes. Il y avait évidement du son, au milieu de tout cet univers de respiration, de déplacement, de feu, de flamme, de lumière.
Au centre, il y avait des chillouts, parce-que là c'est un espace terrestre, et pour les gens se rencontrent dans un moment de vie. Il y avait des machines, des espaces où tu pouvais jouer de la musique classique, ou de la variété.
Il y avait des instruments, des flutes traversières avec des expérimentations sonores.
Mais tu avais aussi un espace beaucoup plus techno avec des livesets uniquement de musique électronique, où justement j'avais fait des installations de machines reliefs.
Je travaillais sur le cinétisme à ce moment-là. J'avais élevé mes grands totems, que je faisais se déplacer dans l'espace avec des stromboscopes, des murs de son, et des musiciens cachés…
Ça a duré deux nuits, du matin jusqu'à midi. Il y avait plus de 100 000 personnes.

MT Je voulais aussi te demander, à partir de cet événement là, tu t'es mis à donner des petites formes aussi. Est-ce que cela t'as permis de faire la transition du soundssytem vers le lightsystem ?

LG Ah oui, ça c'est venu assez naturellement, au bout de l'épuisement.
J'ai rencontré d'autres musiciens qui faisaient des expérimentations cinématrographiques, un soundsystem qui s'appelait Ekatie. C'était un soundsystem de jeunes de Londres, qui ont pris cette culture anglaise des soundsystem comme les Spiral Tribe et qui ont amené d'autres expériences sonores, comme la Straat, comme le Breakbeat, comme DJ spooky par exemple.
Eux ils ont amené autre chose d'encore plus fort, d'encore plus breaké, ou d'encore plus coupé et avec un travail cinématographique assez noir.
Ils travaillaient la récupération d'objets, de déchets. Parce)que c'est vraiment leur culture, et qu'ils sont imprégnés de tout ça.
Ils sont nés dans les squats dans Madmax, et en même temps ils sont élaborés parce-que la technologie est déjà là.
Tu vois, le Cyberpunk, le manifeste du cyberpunk, ce sont les enfants de l'électronique qui ne sont plus dans le bricolage.
Ils sont vraiment dans le policé du son, et ils amènent ce son de plus en plus ciselé.
Ces gens m'ont donné beaucoup de force. Dans mon travail aussi qui joue avec la lumière, il y a cette radicalité de la lumière, de la force.
Le côté tranchant de la lumière. J'affine mon travail ,et j'affine mes silhouettes. Je les élance, et petit à petit, ça s'essouffle.
Au bout d'un moment, il n'y a que des poussières d'étoiles. La comète étant passée, je ne trouve que des petits moments d'intensité.
C'est terminé, donc tu t'en vas. Je suis parti, j'ai pris cette force, cette énergie pour la déplacer et la mettre dans la nature.
Mes installations prenaient une telle place et une telle importance, et justement c'est eux qui ont réussi à me donner cette énergie.
Il m'a semblé indispensable après ça, de pouvoir jouer en solo. Donc j'ai commencé à travailler dans les espaces naturels, et j'ai continué pendant longtemps.

MT Il y a une période où tu étais vraiment dans l'invasion, et dans des formes d'expérimentations dans la nature, et il y a un autre moment où tu t'es mis à recréer des temps de visibilité, de co-répsence.
Tu as invité des gens à venir voir des choses sur le terrain ?

LG Petit à petit j'entrais dans la ville, c'est le cheminement que j'ai fait.
Je suis parti de cet espace de la cité tu vois, et ça me semblait intéressant de partir.
Quand tu fais du nomadisme avec du soundsystem, c'est toujours très intéressant de partir parce-que tu peux pas t'installer dans une ville.
Là c'était une expérience assez incroyable d'avoir pu s'implanter en plein cœur d'une ville en sachant que tu avais toujours le risque de croiser les flics.
C'était assez poétique.
Une semaine avant Le Pen était venu à Toulouse. Les manifestants avaient tout cassé.

C'était brulé, et ils ont essayé de calmer les étudiants. Ils ont laissé faire l'événement. Nous on a joué la dessus, on a pu mettre en place un événement techno pur underground, sans aucune autorisation.
Bon après la BAC était là, mais ils ont vu qu'on était bien organisé. On avait bien cadré, au niveau sécurité. C'était ça aussi de responsabiliser chacun, d'être autonome parce-qu'on était tributaires de plein de paramètres.
Quand on entre dans un endroit où il y a des règles, qu'est-ce qu'on fait avec ces règles ? Est-ce qu'on les abroge ? Est-ce-qu'on les contourne ? Est-ce qu'on se met en porte-à-faux ?
Ça semble interessant de jouer dans une espèce de démarche très traditionnelle.
C'est aussi finalement ce que je fais quand je présente mon travail, je n'ai pas de dossier. Je joue avec cet aspect humain de la rencontre, véritable, physique.
Quand tu te retrouves dans un soundsystem avec un énorme entrepôt, avec ces sculptures underground.

MT Je te posais aussi la question, sur ce rapport au solo dans l'idée que par exemple, tu peux faire les choses tout seul, et tu peux aussi les faire de manière solitaire.
Il me semble que c'est différent dans l'adresse, parce-que tu t'effaces lorsque tu es derrière ton geste, sans être dans la même temporalité que tes totems.
Quand tu es à Caterpillar, tu es présent par exemple.

LG J'étais présent parce-que j'y étais, parce-que j'ai invité des gens. J'ai fait un jeu de piste et je leur ai proposé de se garer quelque-part, de porter des lampes frontales, des flèches bleues.
Cette nuit-là, en plein mois d'août, il y a eu orages. Les éclairs claquaient, il y avait des flaques d'eau. Mes installations étaient dehors.
Mes totems étaient reflétés par l'eau, et quand les éclairs pétaient ça les faisait jaillir.
Il y a des moments de chances et de contraintes. Parfois, lorsque tu es en retard, tu revisites ton retard, comme tes interventions, comme ta démarche.
Tu les installes en fonction d'un lieu mais tu ne peux pas savoir ce qu'il va se passer.
Tu ne sais pas si le lieu était déjà visité, habité.
Tout avait été défiguré. On entrait avec une lampe frontale, on pouvait y voir ce qu'on voulait y voir.
J'invitais les gens à venir dans ce lieu, à venir se faire un peu peur aussi.
Parce-que la nuit, c'est elle qui te domine, ce n'est pas toi qui domine la ville.
On te replace dans un vrai contexte, tu ne vois pas loin, tu ne peux pas appréhender très facilement le sol, tu mets plus de temps qui si tu étais en journée, tu marches à talon,
tu avances péniblement et puis après des fois, avec ta lampe, tu peux observer des fragments de langage, de graffiti, de tag ou de flop.
Mes installations elles prenaient la lumière.

MT C'était environnemental, au sens ou c'est un écosystème que tu mets en avant, c'est ça ?

LG Oui c'est ça. Mes installations n'existent pas sans de la même manière que tu n'existes pas sans cet espace.
C'est vital. Donc c'était en 2010 je crois. Maintenant les bâtiments sont détruits.

MT Je voudrais te poser une autre question par rapport à la communication de ton travail.
Il y a un moment où tu t'es mis à faire des newsletters, tu as commencé à informer des gens sur tes interventions, c'est venu assez tardivement dans ta démarche, est-ce qu'il y a une raison à cela ?

LG Je sais que je le faisais par voie de flyers. Normalement, je ne suis pas vraiment pour le principe parce-que je n'invite pas souvent les gens.
Je les informe, oui.

MT Dans tes choix de communication, on peut lire que tu informes, de manière informelle. Tes mails sont assez cryptiques, mais aussi dans l'esthétique, dans le langage.
Je voulais en arriver à cette question là pour mieux comprendre aussi la manière dont tu t'appropries l'idée du pseudonymat, avec la culture techno, Alphex Twin, les Daft Punk…
C'est aussi quelque chose d'important dans la musique de chercher à conserver un certain anonymat, d'échapper à une identification, à un style de musique pour conserver sa liberté de création… Est-ce que c'est quelque-chose qui t'affecte ?

LG Oui, c'est pour ça que j'ai brouillé les pistes, Quand on t'associe à une pièce, et qu'on se met à te donner des surnoms…
J'ai voulu brouillé les pistes parce-que je trouvais ça adéquat, ou inadéquat. Ce que je dessinais quand je faisais mes dessins, c'était un autre monde.
Je n'avais pas envie d'associer ça à autre chose, parce-que les gens n'y voyaient pas la différence.
Et je n'avais pas envie de me perdre.
Les gens souvent sont intéressés par ton travail, et ils aimeraient que tu fasses des choses précises qui correspondent à leurs attentes.
Personnellement j'ai envie d'avancer, et de passer à autre chose.
Donc je mets plein de faux noms, de surnoms. Et des fois ce sont des choses qui me permettent d'être à l'aise parce-que c'est insaisissable.
Autrement tu es coincé, et puis ça va) l'encontre de tout ce que tu essayes de faire.

MT Cette idée de brouiller les pistes, et d'essayer d'échapper, comment est-ce que dans le rapport au langage, sans communiquer, tu arrives à t'en départir ?
Quand tu fais une newsletter par exemple, et que cette newsletter informe et déforme, ou reforme.

LG Par exemple la Trêve Hivernale, les gens ne comprenaient pas.
Pour moi par exemple quand je marque « HDRI », c'est simple, c'est un langage que tu trouves sur Internet.
Ça veut dire « High Dynamic Range Image ». C'est un langage tout à fait technologique, qu'on utilise. Et ça s'appelle le panoramique, c'est une image hyper dynamique, en haute dimension, qui fait que maintenant Google Earth peut faire des visites virtuelles.
Quand j'utilise « 2.0 » ou « 1501 », 15, c'est la boite crânienne de l'homo sapiens, 01 c'est le code binaire qu'on utilise pour les machines.
Je n'ai rien inventé, je n'ai fait ni plus ni moins que de vivre dans mon temps, c'est une clé.
1501 ça m'amuse d'avoir des repères comme ça.

MT Comme le chiffre 23 dans la mystique du chiffre…

LG Exactement, le 23 c'est le symbole du chaos.
On a 23 chromosomes et beaucoup de ceux qui l'ont étudié comme Burroughs, ouGenesis P Orridge.
Il y a un tas de gens qui ont travaillé sur ce point de passage.
Et le symbole du chaos ne veut pas dire destruction, mais passage.

MT Quelque-part, tu travailles la plasticité de la communication elle-même, comme une forme.
Il y a des artistes qui réfléchissent en fonction des codes de réception, mais toi tu réfléchis aux possibilités d'encodage.

LG Et je réfléchis à l'universalité du langage qu'on peut avoir quand on est confrontés à Internet, ou quand on est confrontés à quelqu'un.
Je m'intéresse aussi à cela. Quelqu'un qui ne connaît pas un seul mot de langue française par exemple, peut trouver des mots qui lui plaisent, et décider de l'ajouter à son langage, plutôt que de l'enlever.

MT Tes newsletters prennent presque un côté cabalistique, avec ces accumulations de signes… Je trouve que ça participe assez bien de ta disparition, c'est-à-dire qu'en en ajoutant, justement, tu communiques tout en étant absent.

LG C'est la même sacralisation, la même vénération qu'on peut avoir sauf que

maintenant, on va jouer avec des Data matrix, avec des langages Html.
Dn est dans cette même sacralisation de l'émotionnel qui devient virtuel.
C'est toujours réel, pour son propre espace réel, mais ce qui en fait la richesse c'est cet échange de code, de codage.
J'aime prendre cette matière existante. Plongé dans l'univers de Ryoji Ikeda, on aurait très facilement 4 pistes. Je suis à un dixième de cette personne.

MT Et c'est ça aussi, cette richesse que tu as. Tu vas pouvoir utiliser des underscores, des stages dans l'Europe des mondes, utiliser des pseudonymes.
Toi tu y vas a fond, et tu prends cette incursion cryptique comme un motif, comme le lieu même de ta pratique de diffusion.

LG J'ai travaillé aussi sur la littérature de ce langage, du mot aléatoire. Tu tapes des mots-clés sur Google, et lui te répond des phrases incohérentes.
J'aime beaucoup jouer avec la machine, avec une pensée humaine. C'est articuler des choses, c'est découvrir des territoires.

MT Explorer de nouveaux territoires, découvrir de nouveaux territoires… Et tu joues avec les registres du langage numérique aussi.
Quand tu parlais de ce soundsystem où tu arrivais sur un espace où tu allais chercher de la signalétique, des éléments abandonnés pour faire de la sculpture… Je connais beaucoup d'artistes qui utilisent le code Html, la signalétique dans un jeu de mise en exergue de leur discours. Mais il y a tellement de code…. C'est ça que j'aime chez toi, dans une métaphore ou dans un parallèle avec la musique, il y a plein de registres de styles…
Et il y aussi toujours de la porosité, et toi tu expérimentes la porosité du point du vue du langage, parce-que tu refuses d'aller vers le signifiant c'est l'expérience quoi.

LG Il y a du signifiant, seulement, ce n'est pas un résultat, mais une combinaison. Ce sont des bribes. Tu ne peux vivre que par bribe dans la mesure où la vie est un collage.
Comme si tu restais toujours au même endroit, que tu y posais un trépied avec un appareil photo qui prenait tout le temps des séquences.
Tu te dirais que tu n'as rien raté, mais tu n'as pas des yeux partout. Tu ne peux voir que devant toi.

MT Et je voulais te poser la question de l'anonymat, mais la réponse je l'ai.
De mon côté j'ai cette expérience, par rapport à la musique, qui pour moi était vraiment quelque-chose d'émancipatoire.
Dans mon rapport aux arts plastiques, c'était assez fort et les musiciens électroniques évoluant dans le champ d'une société industrielle, ils ont tout fait pour déconstruire ces modèles, mais aussi pour jouer avec.

Je pense que toi, c'est le contre-pied que tu as pu prendre.
Et pour moi c'est pareil, j'ai pu apprécié le graffiti aussi parce-que j'ai pu prendre des pseudonymes, et changer sans arrêt, de pseudonymes en pseudonymes.
Mais aussi à travers les adresses mails, quand tu crées des adresses mails tu redéfinis ton identité, à moins de choisir une identité administrative.

LG Oui, je le fais pour brouiller les pistes.
Quand je fais « cidive récidive », et après « Daniel Traverse », je traverse parce-que je traverse les autoroutes, et parce-que je passe d'un territoire à un autre territoire.
« Marchéral putain » aussi. Parfois je vais jouer dans la pornographie : « ignorée phélacio de la suce génitale ».
Ce sont des choses qui me viennent parce-qu'il y a des couleurs, des saveurs, des moments de pulsion érotique ou pornographique.
Tu es dans une atmosphère, tu es imprégné de ça.
Il ya forcément cette culture tu en fais partie parce-que tu l'as appréhendée, tu en es mais tu n'en es pas.

MT Y'a un rapport initiatique aussi.

LG Oui c'est exactement ça. Tu es dans un rapport d'initiation.
Et tu fais partie d'un groupe. Mais moi, comme je n'ai jamais fait parti d'aucun cercle alors là je suis dans la vibration, puisque je suis entre deux.
Je suis une espèce de charnière, et je suis aussi un passeur. Mais je suis statique, le but c'est d'aller vibrer d'un côté, d'aller dans un autre.
Pour moi, il n'y a pas de hasard. Les choses t'arrivent, tombent sur ta route.
J'ai été cancre toute ma vie, j'ai redoublé six fois à l'école, jusqu'a l'école des Beaux-arts.
Ça a été très difficile pour moi, j'ai du mal à me concentrer, à retenir les choses, j'ai appris seul à lire.
J'ai pris plaisir à découvrir la lecture.
Et j'en ai besoin, parce-que j'ai connu des circonstances de rencontres étranges, par accident, soit avec une personne, avec un livre, soit avec une situation, soit avec un lieu.
C'est souvent comme ça, tu prends les choses, sous contrainte.
C'est aussi pour cette raison que j'aime travailler la peur, parce-que c'est un teritoire de l'inconnu pour moi.
Tu ne sais pas si tu vas résister, si tu vas t'en sortir, ou pas. Et cette peur, elle ne t'appartient pas.
Je ne suis pas propriétaire de ça, et j'aime bien ce côté fugitif, parce-que je peux amener des choses à travers lui.
Je dis toujours que c'est important de se laisser porter par ces surprises, par cet éphémère. Ces territoires nomades pour moi, tu les as partout.

MT Et c'est ce que défend Carreri, c'est ça, le territoire nomade.
C'est un petit interstice de 50 cm carré, au coin de la rue, comme c'est un immense terrain vague, comme un c'est un mur à un moment mais c'est un territoire qui n'est pas figé, tu peux le cartographier comme tu peux en saisir la fugacité.

LG Et puis ça dépend de ton humeur, de tes capacités d'écoute, d'audience, de réception.
Tu peux percevoir ces choses-là en fonction de tes humeurs, et ça peut être totalement l'opposé.
Tu peux fuir et tu peux trouver un objet devant toi.
En fonction de ton humeur tu devrais vivre la même scène, mais tu ne le percevrais pas de la même manière. C'est pour ça que je me laisse complètement porter.
Quand je vais quelque-part, je ne sais pas du tout au préalable ce qui va m'arriver.
C'est sûr que j'appréhende un petit peu, parce-que je n'aime pas tellement me perdre.
Disons que j'aime toujours savoir ne serait-ce qu'un petit peu, quand je suis dans une ville, d'où je suis arrivé.
Si je me perd, j'ai un point de repère ; je sais où je vais, et je peux cartographier la ville.

MT La tactique, c'est la capacité à réagir, et la stratégie c'est la capacité à planifier ; on est toujours entre les deux.

LG Moi je ne sais pas planifier, parce-que si je planifie je vais essayer d'aller voir loin, et ce n'est pas un truc que j'aime faire.
Pour moi, la stratégie c'est malléable, et ça marche très bien pour les gens qui vivent au jour le jour, parce-qu'ils vont pouvoir s'adapter au terrain et s'organiser très vite en fonction de ce qu'ils découvrent.

MT La tactique c'est la guérilla.

LG C'est une stratégie d'implantation des territoires.
La tactique dépend aussi de la manière dont tu vas te placer, en face de quoi, et en face de qui.
Avec la stratégie, d'un seul coup, tu te retrouves soit sur la position défensive, soit sur la position attaquante.
C'est la stratégie d'invasion guerrière alors que la tactique fait partie de la stratégie.
On arrive à la tactique, par le biais de la stratégie, pour vaincre une force, ou conquérir un territoire.
Mais quand tu arrives sur un territoire que tu sais que tu dois t'implanter, et que tu dois le faire très vite, tu vas cibler géo-localement le lieu, tu vas sonder le sol, voir si c'est du sable, si c'est de la terre.

Puis tu vas essayer de réfléchir à comment t'installer.
L'erreur te permet des fois de mieux te placer que ce que tu croyais, c'est comme pratiquer un art martial.

MT Comme dirait Zeus, tu utilises la force de l'adversaire.

Dossier de presse « Megamix »

—

LES FRÈRES RIPOULAIN, janvier 2020



LES FRÈRES RIPOULAIN *alias* David RENAULT & Mathieu TREMBLIN.
Autoportrait en compilations : Compact Disc de Ultra Techno Vol. 1 (Independance Records, 1996) & Cassette audio Top Synthétiseur (La Redoute, 1990). 2020.
Compilations, image numérique. Supports et dimensions variables.

Musique actuelle, consommation culturelle et arts visuels

Du studio au *live*, de l'émission de radio à la bande sonore, du disque vinyl à la cassette audio, du *Compact Disc* au MP3, le rapport que chacun·e entretient à la musique au cours de sa vie est façonné par la nature de son mode de circulation en tant que produit culturel : partition, enregistrement, concert, retransmission, support de diffusion. À l'instar de la littérature, la musique est ubiquitaire ce qui permet une fluidité entre les espaces médiatiques et les espaces quotidiens. Si à l'adolescence elle sert de moyen à l'audit·eur·rice pour exprimer son identité ou son adhésion à des valeurs, elle peut se poser par la suite en moyen de résistance et de contestation — notamment lorsqu'elle devient performative et festive au côté des manifestant·e·s, ou autonome et temporaire dans le mouvement *free party*, ou encore solidaire et en colère lors de concerts de soutien — autant qu'elle peut être utilisée à des fins de pacification voire de manipulation — de la musique d'ameublement formatée en musique de supermarché, au service du commerce ou de la publicité, etc.

Dans le champ des musiques actuelles, on peut observer et détailler un ensemble de positionnements d'artistes, affichés comme une composante essentielle de leur création, allant de l'attitude physique (look, pose, danse) au mode de production sonore et visuel (genre, style et esthétique) mais aussi parfois au registre politique (des textes et des compositions), et qui seront associés à leur performance sur scène. Ces positionnements se font aussi l'écho des usages des communautés d'amat·eur·rice·s, auxquel·le·s iels appartiennent parfois rétroactivement ou sont intégrés de manière réciproque. Ils dénotent une propension des musicien·ne·s à se saisir de leur image et à l'utiliser comme levier de leur reconnaissance au sein d'une chaîne de production culturelle — en témoigne le groupe de punk rock des SEX PISTOLS dont l'attitude provocante est savamment orchestrée par leur manager Malcolm MCLAREN ou à l'inverse la chanteuse pop Britney SPEARS instrumentalisée par son manager Sam LUFTI.

En ce qui concerne les arts visuels et en miroir des clichés romantiques et polarisés qui restent ancrés dans l'imaginaire collectif — de l'artiste solitaire torturé ou de l'artiste génie extravagant —, d'autres figures se dessinent à partir les années 1960, dans la lignée des avant-gardes du début du XXe siècle. Elles entérinent une perméabilité entre les pratiques, du fait des accointances des groupes d'artistes visuels avec d'autres scènes, littéraires et musicales dont l'objet à avoir avec une intensification de la vie par l'art, qui amènent des collaborations transdiciplinaires fertiles : Andy WARHOL et le VELVET UNDERGROUND ; l'écrivain William BURROUGHS de la Beat Generation avec le musicien Bill LASWELL ; les touche-à-tout

Alan VEGA, Lydia LUNCH ou Laurie ANDERSON avec la scène *no wave* à New York ; l'attachement de l'artiste minimaliste Olivier MOSSET à la culture rock ; la proximité du duo LOULOU et KIKI PICASSO avec la scène synth pop ou LES FRÈRES RIPOULIN et BANLIEUE-BANLIEUE avec la scène punk dans les années 1980 ; Jeremy DELLER et la *pop music* comme fondement de la contre-culture anglo-saxonne ; le dessinateur Jean-Luc VERNA et ses multiples formations (I APOLOGIZE, BEAUTY AND THE BEAT, Jean-Luc VERNA et ses DUM DUM BOYS, LE GRAND TUNNEL MOU) ; la double carrière de Carsten NICOLAÏ à la fois plasticien sonore et musicien électronique sous le pseudonyme ALVA NOTO ; le toulousain LA GUIBOLE et le mouvement *free party* à la fin des années 1990 ; la peintre Élodie LESOURD et la scène *black metal* ; le plasticien Pierre BELOÜIN et sa revue *Optical Sound* ; etc.

La consommation culturelle de masse est au cœur de la société ; sa propagation facilitée par les réseaux sociaux en ligne à la faveur des GAFAM, elle se déploie comme une forme hégémonique de culture, en dehors des espaces protégés et dédiés à l'art, au sein des galeries marchandes à ciel ouvert que sont devenues les métropoles. Oscillant entre l'économie du partage et celle du spectacle, cette consommation culturelle de masse peut être utilisée comme un prisme pour aborder la mutation de notre rapport aux arts visuels au début du XXIe siècle, et en particulier face au développement récent et exponentiel de l'œuvre multiple ou de l'action artistique en milieu urbain.

Art dans la ville, art dans la vie, *art as attitude*

Dans le contexte spécifique de la ville de Rennes et de sa scène musicale prégnante à la fin des années 1990, David RENAULT et Mathieu TREMBLIN développent une complicité par la pratique du graffiti dans les friches et le partage de musique au quotidien — du disquaire à la braderie, de la copie pirate de la médiathèque au peer-to-peer en ligne. L'attrait de David pour la production et de Mathieu pour la brocante se conjuguent dans un intérêt pour la forme de la collection. Selon un principe de cohérence réversible, la machine reproduit les sons tandis la matière sonore de la ville devient instrument, et le support sonore doublement situé, à la fois dans le territoire et dans la culture, ouvre le champ à de multiples interprétations sémionautes (Nicolas Bourriaud). Pensée comme l'agencement de prélèvements du déjà-là ou le collage d'éléments issus des aléas de l'expérience urbaine, la forme de la collecte et de la compilation devient le cœur de leur méthode de travail et de collaboration avec la fondation en 2006 du duo LES FRÈRES RIPOULAIN. Leur modus operandi s'inscrit dans la continuité du *ready-made*, du *cut-up*, du *sample*, du *bootleg*,

du *mix* et du *remix* (exemplifiée par *The Art of Noises* de Luigi RUSSOLO ou *Raiding the 20th Century* de DJ FOOD).

En outre, le fonctionnement de leur binôme se fait l'écho d'une analyse de l'économie de production et de diffusion de l'œuvre musicale dans la société de consommation, tant du point de vue de son processus de création, que de ses conditions d'existence, mais aussi des modalités de pratiques professionnelle même. La forme de la collaboration sous pseudonyme n'interdit pas les velléités personnelles ; le collectif est cumulatif d'individualité et non effacement de l'auteur derrière une entité tierce ; il s'ouvre aussi aux *side projects* en solo comme dans les formations de jazz et les *featuring* du rap et aux contributions sous d'autres modalités (*NomadIC Label*, 2008–2009 – RENAULT invitant TREMBLIN ; *Office de la créativité*, 2012–2013 – TREMBLIN invitant RENAULT).

Le statut des intermittents du spectacle — modélisé à partir de courtes périodes de travail intensif — semble pour RENAULT et TREMBLIN un horizon à atteindre, en regard de celui des artistes plasticiens — à l'état d'ébauche et défini à partir de l'œuvre en tant que produit, plutôt qu'à partir de la réalité de l'activité artistique même.
Parce que la temporalité des gestes artistiques urbains dépasse ou se soustrait à celle (de visibilité ou même juste d'accès) du lieu d'exposition, plutôt que de montrer des œuvres finies, le duo investit, dès les premières invitations à exposer, le temps de montage en temps de production et le temps d'exposition en temps d'activation ou d'archive ; le rythme de résidence conclu par une restitution ou une post-production de l'expérience leur permet de revendiquer un régime spécifique de financement qui priorise l'activité créatrice à son objet.

Ainsi avant que la scène rennaise des arts visuels (identifiée en tant que telle) ne se fasse le relai de leur travail (le centre culturel Phakt en 2010, la galerie associative DMA en 2012, le centre d'art La Criée en 2014), c'est donc avec la musique en toile de fond que leurs expérimentations se déploient par affinités électives de la ville vers l'exposition : « Brûleurs d'école », résidence de création collective en 2005 aux Moyens du Bord en miroir du festival Panoramas ; « Rennaigats », première exposition personnelle en 2008 au café culturel du Jardin Moderne, espace d'aide à la création et la diffusion des musiques actuelles à Rennes ; « 1 + 1 = 2, 1 + 1 = 2 », résidence de création avec Art4Context en 2012 pendant le festival de musiques actuelles Les Hivernautes à Quimper.

Megamix, une compilation pour quinze années de pratique en duo

« Megamix » s'inscrit dans le prolongement de cette « ligne de basse » et signe leur retrouvailles avec les Moyens du Bord et Panoramas, quinze ans plus tard. L'exposition fonctionne à la manière d'une compilation des « meilleurs morceaux », étant entendu que, puisque les interventions, installations ou multiples des Ripoulain sont pensés de manière processuelle — et non pas des objets figés —, elles demandent à être reprises et réinterprétées en fonction du contexte et de la période, lorsqu'elles sont remontrées ou réitérées.
L'espace des Moyens du Bord jouxtant la Cour des artistes permet de présenter trois installations revisitées : *Dummy Birds* (2009, 2020 – DR MT), *Ikea Sound System* (2012, 2013, 2020 – DR), *Ink Geyser* (2012, 2013, 2014, 2020 – MT) ; et deux éditions d'artiste : *Negatifx* (2016, 2020), un corpus photographique commenté sur le hors champ du processus de création déployé sous la forme d'une lecture vidéo, et des extraits du blog de veille urbaine *Mute Mutiny* (2008–2013, 2020) accrochés sous forme d'affiches pliées dépliées en dialogue avec un livre d'artiste éponyme.
L'identité visuelle de l'exposition est réalisée à la manière d'une campagne de communication urbaine par Esteban PABLO GONZALEZ, moitié du studio ce. d (concept, editing & design) et directeur artistique chez Casual Gabberz Records.

Le contexte du festival Panoramas est aussi prétexte à rendre lisible cette influence musicale souterraine : une journée de brunch musical à l'intérieur de la Manufacture des Tabacs avec deux musiciens électroniques complices de longue date : PECTOFLAM (Carpaccio Cathédrâle, Strasbourg) et ANDRÉ HEPBURN (Paris) — compositeur de la bande sonore de leur documentaire réalisé pour l'exposition « Plasticité » aux Moyens du Bord en 2007 — ; suivi de deux lectures performées, l'une pour *Negatifx* avec Frédéric TAHIER, et l'autre par Paul SOUVIRON pour *Une histoire d'amour* en clôture du vernissage ; l'ensemble s'inscrivant en miroir de *Videoland*, une programmation de vidéos de documentation d'interventions urbaines en duo ou en solo, prenant la forme d'un vidéo club éphémère ou d'un service de VOD (*Video On Demand*) matérialisé dans le studio de la salle de musique actuelle.

Les œuvres reprises

Dummy Birds, comme une actualisation ludique du film *Birds* d'Alfred HITCHCOK (1963). L'installation déplace l'inquiétante étrangeté d'un phénomène naturel inexplicable vers la paranoïa de la logique du tout sécuritaire et du sentiment d'insécurité, incarnée par ces oiseaux de mauvais augures que sont les caméras de

surveillance. *Dummy Birds* est structure métallique — semblable à la cage à poule visible lors de la première apparition des oiseaux dans le film d'HITCHCOK — sur laquelle sont perchées deux centaine de caméras de surveillance factices. Ces caméras équipées de détecteurs de mouvements, s'animent comme des automates de fête foraine en fonction du passage des spectateurs, et produisent un son mécanique aléatoire lancinant et angoissant lié au moteur qui les active.
Dummy Birds a été présentée une première fois pour la nuit Blanche de Metz 2009 dans une version installation urbaine.

« Le principe d'empilement des sound systems en fait des objets pourvus de qualité sculpturales. À la croisée du ready-made, du post-minimalisme et de l'art sonore, *Ikea Sound System* est une construction DIY qui invite au détournement du mobilier ô combien standardisé de la célèbre firme de meubles et équipement d'intérieur en vue d'une prolifération musicale. Le mobilier Ikea composant la structure peut facilement être récupéré dans la rue après son abandon aux encombrants, du fait de son obsolescence programmée. il en va de même des cartons qui composent également cette structure, du fait de leur usage éphémère. aussi, *Ikea Sound System* est une proposition réitérable par tous et mise à la disposition de tous (une prise « jack » est prévue à cet effet), pour une libre diffusion musicale à même de subvertir tactiquement l'idéologie de la société de consommation et de divertissement dont Ikea est un emblème. » Jérôme DUPEYRAT, 2012
Ikea Sound System a été présentée à la galerie DMA à Rennes en 2012 et à la Gaîté Lyrique à Paris en 2014.

Ink Geyser est un principe de peinture murale automatisée dont le mode opératoire constitue un détournement à des fins picturales de la réaction chimique effervescente vernaculaire Mentos–Coca-cola Light.
« *Ink Geyser* est le déplacement dans le champ de l'art d'une expérience fameuse de la teen culture, popularisée notamment par le web à travers des vidéos, à la manière d'une légende urbaine, qui s'avère fondée : il est possible d'obtenir un geyser de Coca-Cola en plongeant dans une bouteille de cette boisson gazeuse des bonbons de la marque Mentos. L'expérience est ici réalisée avec de l'encre et de la peinture en sus de la boisson. À la croisée du *happening*, de la sculpture et de l'*action-painting*, il s'agit là d'une proposition simple pour brouiller les frontières de l'art et de la vie dans sa dimension sotte : une "sottise positive", dont Clément ROSSET dit qu'elle est une manière d'être au monde en se consacrant corps et âmes à quelques occupations absurdes qui deviennent pure activité. » Jérôme DUPEYRAT, 2012
Ink Geyser a été activé à la galerie DMA à Rennes en 2012, de la ville de Bruxelles pendant la Slick Art Fair en 2013, à la HEK (Haus für Elecktronische Kunst) à Bâle en 2013, à la Graineterie à Houilles en 2014 et pour le festival Gamerz à Aix en-Provence en 2014.

Negatifx est une édition d'artiste incluant une sélection de trente-six images de processus d'interventions réalisées dans l'espace urbain. Les images sont présentées en format tirage de lecture dans une pochette estampillée « Negatifx », évoquant Negatif+ le laboratoire parisien de prédilection des graffiteurs français choisi pour le développement des pellicules argentiques 24 x 26 mm à la fin des années 1990 début des années 2000 en raison de son tarif avantageux et de l'élégance de ce format de consultation adjoint à chaque développement.
Le ticket de caisse adjoint à la pochette vient apporter en fonction des références de chaque tirage, un éclairage sur l'intervention afférente et le contexte de prise de vue.
Negatifx a été présentée à la Sommerset House à Londres en 2016.

Mute Mutiny [Mutinerie Muette] est un journal de bord urbain développé sous la forme d'un blog sur *Ekosystem* de 2009 à 2013 (quarante-sept billets) puis sous forme de blog photographique sur *Tumblr* de 2011 à 2015 (cent soixante-dix-huit billets). En tant que ressource, *Mute Mutiny* se compose d'extraits de la vie quotidienne du duo, d'enquêtes et veilles urbaines et d'expérimentations et documentations liées au processus créatif d'intervention urbaine. La tenue de ce blog a contribué à articuler les éditions d'artiste publiées chez Éditions Carton-pâte *Penser Sauvage* (2012), *Negatifx* (2016) et *Folksotopy Vol. 1* (2017).
L'édition inédite *Mute Mutiny*, publiée chez Éditions Carton-pâte en 2020 et déployée aux Moyens du bord pour l'exposition « Megamix » archive une sélection de traces de présence, de phénomènes et de situations créées par des citoyens anonymes et observées par David RENAULT and Mathieu TREMBLIN.

L’action prend place

Jérôme Fino,
Antoine Rivière (FR)
Evan Roth (USA)
Epos257 (CZ)
Vladimír Turner,
Ondřej Mladý (CZ)
Markus Butkereit (DE)

une sélection de documentations
d’interventions urbaines
par Mathieu Tremblin

« Festival Non-Aligné(e)s,
An 0 cellule(s) dormante(s) »
La Générale, Paris
25-26 novembre 2017

1. L’action prend place dans les rues de Marseille en 2013 où Jérôme Fino a demandé à Antoine Rivière de skater des éléments de mobilier ou d’architecture afin de révèler la dimension sonore propre à cette discipline.



Micro-trottoir
Jérôme Fino, Antoine Rivière
2013, Marseille (FR)
16 min 56 s

Micro-trottoir est au départ la rencontre d’un skateur minimaliste et d’un vidéaste approximatif autour de cette question :

Dans une sous-culture cinquantenaire, que reste-t-il à défendre?

Et ceux qui tentent de la vendre se le demande aussi...

Le skateboard est à la fois un sport et un art. Un sport car c’est une discipline mettant l’accent sur la performance. C’est ce qui le confond avec le commerce.

Un art, car la cible à atteindre est en mouvement, ce qui l’apparente à la danse.
ça se cogne, se frotte et se casse. Du coup ça recommence, en boucle, des années entières à s’en crever les tympans.
Car ce qu’il reste à défendre dans le skate c’est peut-être encore le son.

2. L’action prend place dans les rues de Vienne en 2012 où Evan Roth arpente la ville au volant d’une camionnette sur le toit de laquelle il a fixé des haut-parleurs reliés à l’écouteur de son téléphone portable.



Free Speech
Evan Roth
2012, Vienna (AT)
9 min 47 s

Free Speech is tool for citizen discourse that combines the privacy of a personal phone call with the art of public speaking.

Exhibited in BLK River Festival, Kunsthalle Museum, Vienna, 2012

3. L’action prend place sur le Palackeho square à Prague en 2010 où Epos 257 scelle dans le sol en dallage huit clôtures de chantier enclavant ainsi 50 m² d’espace public.



50 square meters of public space
Epos257
2010, Prague (CZ)
3 min 53 s

50 square meters of the public space: The appropriation of public space with no apparent intent
Duration: 54 days (September 04 – October 27, 2010)
Location: Palackeho square, Prague – the so-called «Czech Hyde Park» – allegedly the most liberal spot in the country, approved by the authorities for holding any unannounced public gatherings.
Have we grown accustomed to having our living space curbed by just anyone? Is public space a mere myth?
In the current society, our living space is defined by legal norms and regulations, the same way as fences demark the choices of our free movement.
Only by attempting to cross those boundaries, we learn how limited the space we live in really is – that we are not as free as it may initially seem. We are getting the sense that the individuality of today is destined to an existence amidst restrictions.

4. L’action prend place sous le pont Branický Most à Prague en 2012 où Vladimír Turner et Ondřej Mladý ont transformé une alcôve au milieu d’un spot de graffiti en white cube.



Gallery in Street Art
Vladimír Turner, Ondřej Mladý
2012, Prague (CZ)
2 min 18 s

Gallery in Streetart Branický Most bridge (“intelligentsia Bridge”) is a slightly sad hero of our time. A building that the Czech intelligentsia performed forced labour on was meant to become one of the biggest two-track railway bridges of its day. Ten years after it was completed, not a single train crossed it; although the second track was laid, it was soon torn up again, because it was not possible to build a two-track tunnel on the Chuchle side of the river Vltava. Seen just as an object, it is in fact a magnificent concrete structure. if you climb up the pillar on the Braník side you pass through cube-shaped “rooms” full of refuse. It is one of the many city corners characterised by filth and gloom, away from the city inhabitant’s interest. As we pass through the city we try to filter out similar corners from our field of vision. An ideal environment for graffiti and street art. We wanted to use the contrast of sterile/ dirty and light / dark, to define the space solely with colour and light, to create a place you would only enter on tiptoe. By tidying it up, painting over the graffiti and installing lighttubes we created “White Cube” (an established term for a gallery). We create a gallery space that is part of its surroundings, while at first sight not belonging there. The gallery shifts the significance of the things exhibited in it. Usually it gives them the stamp of untouchability. It says “this is art”, it glorifies. An official gallery pushes street art onwards, it could develop it. Usually, though, it merely removes it from “the street”, leaving just “art”, which generally has little worth when it has been taken out of its natural environment. Street art in a gallery becomes a visual spectacle, a funfair attraction. A gaudy circus and a visual bomb suitable for decorating a MTV studio or a skateboard shop. We are against this unthinking popularisation of street art, which becomes nothing more than a superficial, tarted-up whore in the spaces of official institutions. Street art is linked to the place it is created in, the environment it directly reacts to. It is never completely apolitical because it intervenes in someone’s property. Street art is a rebellion not demanded by society. In a gallery it is just a wall painting. The label “street art” has become empty and meaningless, with nothing in common with its origins. It became an advertising brand that sells well. ln fact, by performing the arrogant gesture of painting over the original graffiti we posed the question of the authenticity of street art and the relevance of exhibiting it. We ask about its position in contemporary society and in a minimalist way we reshape the city landscape that is our natural environment. We cast doubt on the corrupt operation of official institutions, which should be an important subject for “rebels” from the street. Do you have street art in a gallery? FUCK IT! We have a gallery in street art!

5. L’action prend place en rase campagne à Schöppingen où Markus Butkereit a décidé de recycler une vielle tente de camping trouvée dans son grenier.



Tent 2015
Markus Butkereit
2015, Schöppingen (DE)
10 min 43 s

In a gravel-pit, a tent was erected. Four pyrotechnical powder sticks were placed in the tent and on top of each of them a plastic sack containing 1.5 liters of petroleum benzene. The cables of the powder sticks were lengthened and attached to an igniter. The ignition switch was closed. It explodes, the wave of pressure from the explosion rips the plastic sacks with the petroleum benzene, the benzene atomizes and is ignited. The flames from the fiery explosion reach a height of almost 10 meters and a column of smoke forms. There is nothing left of the tent.

L’action prend place

Harmen De Hoop (NL)
Société Volatile (FR)
Brad Downey (US)
Mardinoir (FR)
!Mediengruppe
Bitnik (CH/UK)

une sélection de documentations
d’interventions urbaines
par Mathieu Tremblin

Festival Non-Aligné(e)s,
An 1 « La Reprise »
La Générale, Paris,
20-22 octobre 2018

1. L’action prend place en Hollande en 2017 où Harmen De Hoop prépare sa retraite survivaliste.



Green Peas (Survival #1)
Harmen De Hoop
2017, Hollande (NL)
1 min 25 s

Stockage survivaliste : 9 boîtes de 2,5 kg enterrées à un endroit avec les coordonnées 51,787329, 4,425549.

Storage for survival: 9 x 2,5 kg cans buried at a location with the coordinates 51.787329, 4.425549.

Water (Survival #3)
Harmen De Hoop
2017, Hollande (NL)
1 min

Stockage survivaliste : 40 litres d’eau enterrés à un endroit avec les coordonnées 52.185943, 5.234685.

Storage for survival: 40 liter of water buried at a location with the coordinates 52.185943, 5.234685.

Gasoline (Survival #18)
Harmen De Hoop
2017, Hollande (NL)
1 min 43 s

Stockage survivaliset : 40 litres d’essence enterrés à deux endroits avec les coordonnées 51.859455, 4.239175 et 51.943985, 4.492552.

Storage for survival: 40 liter gasoline buried at two locations with the coordinates 51.859455, 4.239175 and 51.943985, 4.492552.

2. L’action prend place en République de Macédoine en 2014 où Arnaud Verley et Philémon Vanorlé distribuent de l’électricité grâce à leur âne équipé d’une paire d’ailes en panneaux solaires.



Pégase
Société Volatile
2014, République de Macédoine (MK)
11 min 53 s

Harnaché, l’âne est équipé d’un dispositif qui converti l’énergie solaire en électricité. Il broute, voyage de site en site, se charge en électricité. Une fois les batteries pleines, l’animal avec son kit et sa prise femelle, peut servir quiconque : recharger un téléphone portable, une batterie de voiture, alimenter une radio, une lampe, un sèche-cheveux. Reprenant la symbolique du porteur d’eau, ce Pégase est un animal de service. Ambigu, incongru, écologique et qui sait, visionnaire, il oscille entre progrès et décadence. Non sans humour, Pégase pèse sur le mythe solaire avec sa parure profane. Ce Pégase – assurément insolite – poserait-il la question de l’hyper modernité, de la fin des énergies fossiles, de la locomotion lente ? En cette période de crise et de croissance molle, Pégase porte ses ailes, aujourd’hui il livre du courant.

The donkey is harnessed and equipped with a device that converts solar energy into electricity. It grazes, travels from site to site, loads itself in electricity. Once the batteries are fully charged, the animal with its kit and electrical outlet can serve anyone: charge a mobile phone, a car battery, feed a radio, a lamp, a hairdryer. A symbol of the water-carrier, Pegasus is a service animal. Ambiguous, incongruous, ecological and who knows, visionary, it oscillates between progress and decadence. Not without humor, Pegasus weighs on the solar myth with his secular adornment. This surely unusual Pegasus also makes us wonder about the issues of hyper-modernity, the end of fossil fuels and slow locomotion. In those times of crisis and sluggish growth, Pegasus carries its wings. Today it delivers electric current.

3. L’action prend place à Vienne en 2010 où Brad Downey a acheté un aimant et entend récupérer la monnaie de sa pièce.



€ 38.28
Brad Downey
2013, Vienne (AU)
2 min 39 s

38,28 € collectés sur un site romain à Vienne.
L’argent a été collecté à l’aide d’un aimant qui a coûté 38,28 €.

€ 38.28 collected from a roman site in Vienna.
The money was collected using a magnent which cost € 38.28.

4. L’action prend place au centre ville de Rennes pendant une manifestation en 2016 où Arzhel Prioul installe un panneau tandis que les forces de l’ordre tirent au flashball sur la foule.

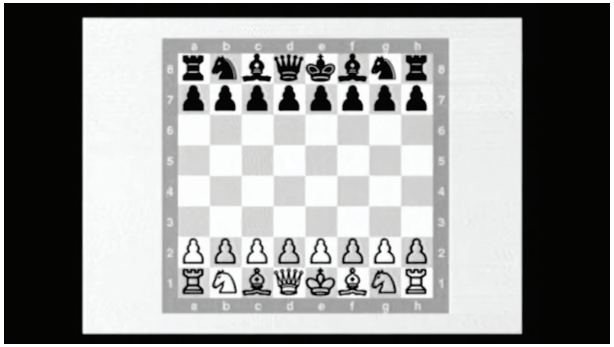


Stand de tir
Mardinoir
2016, Rennes (FR)
2 min

Le panneau est installé le 28.04.16 lors de la manifestation contre la Loi travail. Un affrontement sur les quais du centre ville oppose les gendarmes et les manifestants qui se livrent à des échanges de projectiles. À l’issue de ce face-à-face, un manifestant perd un œil suite a un tir de LBD40 (lanceur de balle de défense).

The sign Stand de tir [Shooting Range] was installed on 28.04.16 during the demonstration against Loi travail. Police and demonstrators were fighting with tears gas grenades against pavement stones on the quays in the city centre. At the end of this fight, a demonstrator lost an eye due to a shot of Flashball.

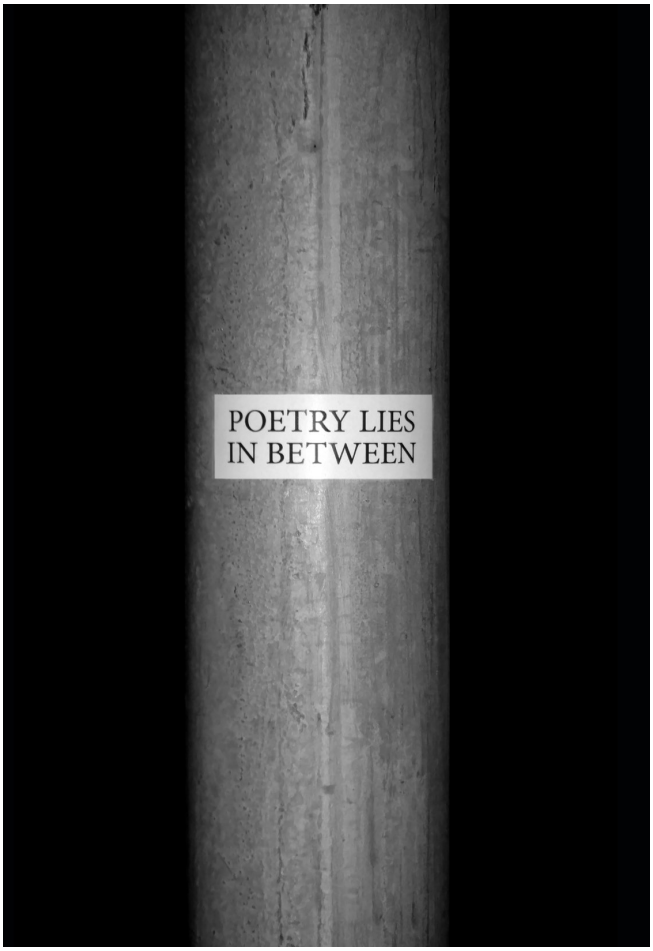
5. L’action prend place à Londres en 2012 où Carmen Weisskopf et Domagoj Smoljo hackent les caméras de surveillance et proposent aux agents de sécurité de s’engager dans une partie d’échecs.



Surveillance Chess
!Mediumgruppe Bitnik
2012, Londres (UK)
7 min

Équipé d’un émetteur brouilleur, !Mediengruppe Bitnik pirate les caméras de surveillance du Londres pré-olympique et prend le contrôle. Le collectif d’artistes remplace les images de surveillance en temps réel et invite le personnel de sécurité à jouer aux échecs. Le moniteur du poste de sécurité devient une console de jeu.

Equipped with an interfering transmitter !Mediengruppe Bitnik hacks surveillance cameras in pre-Olympic London and assumes control. The artist collective replaces real-time surveillance images with an invitation to play a game of chess. The security staff’s surveillance monitor located in the control room becomes a game console.



POETRY LIES IN BETWEEN

✷

Thomas Bratzke *aka* ZASD (DE), Michel De Broin (CA), Epos 257 (CZ),
Gruppo Tökmag (HU), Dorothée Haller (DE), Hehe (UK, DE),
Antoine Hoffmann (FR), Deana Kolenčíková (SK), The Miha Artnak (SI),
Tom Pope (UK), Ishem Rouiaï (FR), Philémon Vanorlé (FR)

"Appropriating Space - Urban Interventions"
a selection of videos by Mathieu Tremblin

20:00-21:00 9th September 2019
CityLeaks Festival Center, Cologne

✷

"Leading away from earth—the first millimeter of air above its surface."
(Marina Tsvetaeva)

In a series of 46 notes written around 1930, Marcel Duchamp cornered — instead of defining — the aesthetical concept of inframince [infrathin], trying to identify a barely invisible in-between space lying underneath the casual perception of our surroundings. Artist Rebecca Loewen refers to it as "the fine indirect perceptions of physical phenomena [...], the interval between an inhabitant and its environment that both connects and separates." Poet Kenneth Goldsmith describes it as "the space between spaces, the sound between sounds, the sensation between sensa-tions, neither here nor there, this nor that, but both — all at the same time" and art historian Thierry Davila traces its roots back to antiquity, with the sfumato painting technique, for example. The concept has been very influential in 20th-century art history, permitting to highlight almost invisible forms of art practices. It also allows one to refer to a poetic approach to everyday life, which capitalist society tends to reduce to purely technical and economic aspects.

The screening "Poetry Lies In Between" focuses on artists that intervene in public space in a stealthy way and that seems to be led by an infrathin perception of the city.

The lapse of time between the red and the green light.

Tom Pope, *Kensington Chalk*, 2012, London (UK)
HD video, color, sound, 4:3, 2 min 02 s

Kensington Chalk appears as an attempt by Tom Pope to count the time passing, by writing it over an urban furniture with chalk in real time. — MT

✷

Any trace resulting from a friction.

Gruppo Tökmag *alias* Tamás Budha & Andras Tabori,
Metropolitan Archeology, 2011, Budapest (HU)
HD video, color, sound, subtitles, 16:9, 7 min 18 s

So called post-processual or postmodern archeological research summarized in a 7 minutes documentary film.
– Peeling back bills from advertising pillars to the bottom/first one. When is is dated, how many layers are there etc.
– Layers of litter between panes of a space separator street furniture made of glass (Visual archeology). Garbology: garbage research.
– Miscellaneous holes in walls and litter pushed into them
– Presenting the content of found (on a tree, along the road etc.) audio and VHS tapes
– Objects thrown out from multi-storey buildings and stuck on trees (dothes, rugs, Christmas trees)
– Marks in asphalt (footprints, tracks)
– Reconstruction of activities under the asphalt (hump, coon)
– Paint spilt on the asphalt
– Situations when plants suppress roads, stairs and squares
– Engravings in bricks (sorted by subject)
– Chewing gums (chronological series from fresh to hardly visible)
– Wearing off of the surface in has stops (where the door opens)
– Wearing off of stairs («before and after. photos)
– Different kinds of thumbtacks left in trees
– Trees growing onto steel fences and miscellaneous street objects
– Chronological sorting of junction boxes and litter bins
– Shape of glue lines after removing advertising bills

In collaboration with Gyorgy Mile Karpati

✷

The hot air blowing out of a subway vent.

Epos 257, *Fukaria Monuments "Grab"*, 2008, Dejvicka Station, Prague (CZ)
HD video, color, music, 16:9, 2 min 10 s

An idea dating back to 2007 which was born during my several years of "painting" in subway stations and subways. The easiest way to get in there is to go in through huge ventillation shafts, where the power of the flowing air propelled by large fans is very noticable. I used this powerful airflow to fill my object made out of parachute fabric, which is lightweight and sturdy at the same time. Each monument is specifically designed for a certain place to fit its size and arrangement of ventillation shafts. In the beginning I had to find the best material out of which to make the monuments and find the ventillation shaft with the most powerful draught. The next step was to see how the blown up object would react to its surroundings (for example wind). The preparations for the setup of the first object, the 15 meters high Grab, took me two month.

✷

The flickering of a light post in an empty street.

Michel De Broin, *Cut into the Dark*, 2011, Canada (CA)
HD video, color, sound, 16:9, 2 min 24 s

A protagonist cuts down a lamppost with a chainsaw. The operation lasts several minutes before it tumbles to the ground. In the roar the lightbulbs shatter and instantly plunge us into darkness. The darkness left by the absence of light allows a shadowy zone to emerge where one can from now on better observe the night.

Camera, editing: Pascal Grandmaison
Second camera: Frederic Bouchard
Actor: Jean-Francois Lessard
Prop master Louis Dumontier; Prop: Ariel Dumontier, Gerarld Sainte-Marie
Assistant: Alexandre Poulin Stephanie Laoun
Bureau du cinema et de la television de Montreal

✷

Shadows projected when the sun is at its peak.

Thomas Bratzke *aka* ZASD, *Arrow Pieces Video Doc*, 2008-2010, Berlin (DE)
HD video, color, sound, 16:9, 2 min 19 s

"It must be remembered that the performances of civilized archers, who practice with the bow as a sport, far surpass those of savages. It is a curious fact that archery was brought to perfection only after the bow became obsolete as a serious weapon!" — Saxton T. Pope, Yahi Archery, 1918

Extract from Street Art – The Ephemeral Rebellion (2009)
Directors: Benjamin Cantu & Anne Burger
Writers: Benjamin Cantu & Anne Burger
Featuring: Blek le Rat, Swoon, Nomad, ZASD, Prince. Hijab, Brad Downey, Igor P.
Producer: Boekamp & Kriegsheim
Network: ZDF/ARTE

✶

A footprint in fresh concrete.

Philémon Vanorlé, *Traversée [Walk Through]*, 2009, Lille (FR)
DV video, color, sound, 4:3, 7 min 21 s

Philémon Vanorlé is performing a walk though a vacant and previously squatted lot in the north of Lille, where footsteps have been materialized by shoes that were found on site. — MT

✶

The calm body of a skater moving through a crowd.

Hehe *alias* Helen Evans & Heiko Hansen, *Flying Carpet*, 2005, Istanbul (TR)
DV video, color, sound, 4:3, 1 min 28 s

Tapis Volant appears as a rectangular red cushion with beaded tassels dangling down from each of its sides. It runs along a single tram track, using it as a monorail, its wheels propelled by an electric motor. The cushion lies on top of a mechanical system that allows the driver to balance when seated in the Lotus position. This posture not only mimics the operation of a "real" flying carpet, but also links body posture to movement in a way that driver has to be Zen to operate...

✶

The unexpected encounter with a weird graffiti in an odd place.

Ishem Rouiaï, *Graffiti Diary*, 2017-2018, France (FR)
Full HD video, color, sound, music, 16:9, 3 min 52 s

Digital culture has been a paradigm shift in many ways especially in the way of documenting and diffusing graffiti. Ishem Rouiaï exploits the constraint of the smartphone—i.e. pocketsize editing studio for mixing videos, site-specific sounds, music using cheap editing software effects—and the one of Instagram—i.e. 1 minute video through constent feed—to create contemplative narratives around his perception of the city and all the aspects that are surrounding his graffiti practice. — MT

✶

Rabbits invading the lawn of a campus at nightfall.

The Miha Artnak, *Childhood Pattern*, 2012, Slovenia (SI)
Full HD video, color, sound, subtitles, 16:9, 15 min 05 s

It was the summer of 2011 and the internationally known graffiti provocateur The Miha Artnak went with his friends to do a graffiti project in the middle of the day. He tricked the owner of the wall with a fake authorization of the project saying he was sent by the Ministry of culture. By the time the policemen came to the scene the only official permission the artist had was a word approval from the owner of the wall and nobody knew what to expect. 'The video project is made out of two parts; the first part is the populist approach documenting the event in a form of a trailer and the second part is this - a short movie about questioning life's limitations and accepting responsibility with a new mindset.

Directors: The Miha Artnak, Tilen Sepi
Writer and actor: The Miha Artnak
Video production: Tilen Sepi
Mix: iakpiion
Sound: Peter Zargi
Translation: Nika Jurman

✶ ✶ ✶

"Poetry Lies in Between" is a selection of videos about urban intervention art by Mathieu Tremblin under invitation of Margrit Miebach as part of CityLeaks Akademie 2019. Translation proof reading by Sascha Klein.

The noise made by arriving tourists.

Dorothée Haller, *Urban Valison*, 2011, Strasbourg (FR)
DV video, color, sound, 4:3, 5 min 32 s

Today, we're always leaving without ever arriving. With a suitcase by our side full of our most important items we are stressed that we are going to miss the next train. It's almost like a daily work out. This trolley case audio race is focused on something else: it's an instrument that amplifies the city's textures. Featured location: Strasbourg.

✶

The weed growing in between the pavement.

Deana Kolenčíková, *Leave Me Alone*, 2015, Albi (FR)
Full HD video, color, sound, 16:9, 3 min 32 s

There is a small island naturally made of sediment on the river of Le Tarn that flows through the city centre of Albi. The island presents some kind of burden for the city that should take care of it and maintain it. However the access to the island is not utterly easy...The image that this small island might be one day destroyed by the authorities, was not nice for me. And so I decided to go to the island on a canoe and put a sign saying "Leave me alone".

Action: Deana Kolenčíková
Canoe: Thomas Boudineau
Photography: Saul Memeteau

✶

The smell of tear gas after a demonstration.

Antoine Hoffmann, *Black Bloc*, 2011, Brest (FR)
HD video, color, sound, 16:9, 9 min 22 s

Black Bloc offers a choreographic reading of the events where the black block intervenes, highlighting gestures and a revolutionary aesthetic. About fifty demonstrators replay an action of the strategy in the city centre of Brest, attacking the shopping windows and the symbolic representations of capitalism on the mime register for about thirty minutes. Here the opposition is played out between the use of media images and the complex process of generating an event, putting into practice not only political spectacularization through gestures, but also the deployed political body, a Nero-Nemesis of the Leviathan conceived by Thomas Hobbes or designed by Abraham.

✶





The Intermural Academy

Advanced education on Independent Public Art and Intermural Art

The Academy

The Intermural Academy is an intensive, week-long course exploring issues related to public art, contemporary art, and urban space across the world today. Directed by specialist scholars Javier ABARCA and Rafael SCHACTER, the academy fills the demand for advanced education in the fields of both Independent Public Art and Intermural Art, two of the key art practices of the last fifty years.

The syllabus of the Intermural Academy provides students, academics, curators and culture managers a complete knowledge base regarding history, theory and criticism of Intermural Art and its direct precursor, Independent Public Art. Focusing on graffiti and street art as well as more formal aesthetic practices, the course explores issues such as urban exploration, bodily performance, site specificity, temporality, scale, gentrification, surveillance, amongst many others.

ABARCA and TREMBLIN teach the main theoretical body, which is supported by screenings and talks by invited artists and specialists.

Field of study and terminology

Art produced without permission in public space is a wide and heterogeneous field. Various terms have been used when trying to make sense of it, and when trying to identify the segment of contemporary art that has evolved from it. This class provides an overview of the various practices studied in the course, their parallels and differences, and studies the terminology that has been used so far to describe them. It then concludes by laying out the terms “independent public art” and “intermural art” — the backbone of the Intermural Academy and an unprecedently unambiguous framework for the study of these practices.

The history of graffiti

Contemporary graffiti is not a unique phenomenon. This class goes through its surprisingly abundant historical antecedents, from the classical era to the Middle Ages, romanticism and the 20th century. It then studies the genesis and development of modern graffiti in the subways of New York City, examines the process by which it was later exported worldwide, and identifies the deep transformations it has undergone in its global incarnation – all the while focusing on critical analyses of key and often overlooked aspects in this evolution. But this graffiti culture was not the only one to emerge in the 20th Century. The class concludes by pointing out a few telling facets of other contemporary tagging scenes, among them hobo monikers, cholo placas and pixação.

A critical analysis of graffiti as an art practice

Graffiti is not part of the tradition of Western art, it is a culture of its own. As a visual practice it is akin to brand design – combining letters, colors and images to build an identity that conveys a particular attitude. The first part of this class studies two contrasting visual that conveys a particular attitude. The first part of this class

studies two contrasting visual schools of graffiti—3D style and anti-style—to provide a perspective on the culture's rich and nuanced potential for graphic expression. But the main message in graffiti is not in the graphics, but in where they appear. Graffiti is, first and foremost, a school of urban exploration, in which written names are the excuse for a radically unconventional reading of the built environment. The second part of the class uses the theory of psychogeography to shed light on this often overlooked but essential aspect. The class then concludes by identifying how specialised media and the specialised market have largely transformed the practice of graffiti from a genuine experience lived outside societal norms into another form of passive consumption of commodities.

The lineage of street art

Street art is widely understood as a current that started with a few pioneers in the late 1970s, generated a few vibrant local scenes in the 1980s, was largely dormant in the 1990s, flourished again at the turn of the century as a huge, interconnected global scene, then started to evolve into the institutionalised incarnation we know today. This class focuses on the most decisive and sometimes overlooked episodes and actors in this history in order to provide an informed and critical understanding of its evolution.

Independent public art since the 1960's

The common understanding of the term street art falls short in its failing to accommodate the huge wealth of unofficial art in public space produced within the context of contemporary art since the 1960's. In order to shed light on this field, this class details a complete list of significant artists, while laying a stronger focus on the most influential, the most mistakenly neglected in mainstream narratives, and those whose contributions conform the best standpoints to better understand independent public art as a unique approach to art making.

Independent public art, society and politics

This class presents a critical examination of the complex and equivocal ways in which independent public art and society correlate with each other, and of the conflicts that arise while their relative positions constantly shift. It observes how street art oscillates between activism and self-promotion, goes on to question its implicit and alleged explicit politics, and finally studies in detail the multifaceted current of creative activism in public space often referred to as "artivism". The class then delves into the conflicting stances adopted by society when dealing with graffiti and street art – how it represses them with one hand while exploiting them with the other as commodities, sales pitches and tools for gentrification.

***An art critique analysis of independent public art* — JA**
What makes independent public art unique as an approach to art making? How does it function from an art critique point of view? In this class, the comparison between this form of art and the field of institutional murals –allegedly related, but radically different under close inspection– serves as a standpoint to develop a detailed analysis of the characteristic values, inner workings and potentials that make independent public art what it is. Among other key aspects, the class studies the temporal and geographic dimensions of the artworks, the ways they work with their contexts, and their revealing relation with the human scale.

***Curatorial approaches to independent public art* — JA**
On the one hand, producing art for the white cube is fundamentally different to producing art in public space without permission. After describing this difference, this class observes the common approaches to curating indoor exhibitions by street artists, then focuses on the common approaches to curating indoor exhibitions by street artists, then focuses on the few tactics which seek to draw a link to the street practice of the artists. On the other hand, producing art in public space without permission is radically different to doing it under commission. The class examines this difference as well, then studies the rare cases where curators and artists have tackled the task of working with independent public art in an institutional context.

***Urban survey practices* — MT**
When developing site-specific projects in public space, part of the artist's creative process is dedicated to the gathering of data from the context. Even if the results of these surveys are seldom shared with the public in the finished artworks, most artists create photographic diaries or taxonomies, texts, sketches, diagrams or maps to document their perception of the urban environment. This work can sometimes identify social behaviours specific to a particular context, or highlight the influence exerted on it by history or arquitecture. This class examines several revealing examples of this type of visual sociology work produced by artists.

***Soft guerilla art forms* — MT**
The term soft guerrilla was coined by French artist Boris Achour to refer to a series of small-scale actions and interventions he produced in the streets of Paris in the 1990's. Building upon Duchamp's concept of the infra-thin, Achour's series belongs to an untold history of anti-spectacular art created with an economy of means through the second half of the 20th century. Artworks of a discrete, fragile or precarious nature that interact on a human, or even smaller, scale. Their specific intensity results from their embracing of the elusive nature of everyday life, from the way they are left to be discovered by chance more than actively exposed. This class studies this fascinating but often underappreciated lineage of art production in public space.
Collaborative projects as alternative to exhibitions

In the 20th century, the exhibition became the standard way of experiencing object-based art, with the white cube playing the double role of a mental and commercial space. Attempts to work with independent public art in an exhibition context usually fall through because they fail to accommodate the art form's desire to merge art and life. The main dynamics of independent public art often result from interactions among persons and with the environment, therefore projects of a collaborative nature tend to produce a frame for curatorial work –production, publication and archiving– that fits the nature of the art form. This class surveys this working field by focusing on a series of representative projects.

***Art between public and virtual space* — MT**
The emergence of street art from the underground in the past twenty years is intimately linked to the expansion of the internet and its associated ability to bypass culture gatekeepers. Practitioners of independent public art characteristically make use of the internet to reach and widen the audience of their street projects. But an inverse flow also exists, with artists building projects in public space that integrate approaches and concepts taken from the online sphere. This class addresses this permeability between online and offline spaces by studying a complete list of representative projects.

***Artists' ethics, economies and communication channels* — MT**
The elitist and monetized environment of the white cube and the art system is at odds with the inclusive and sometimes power-questioning nature of independent public art. This has resulted in many artists looking for alternative ways to finance and communicate their resulted in many artists looking for alternative ways to finance and communicate their practice. Approaches to documentation and publication characteristic of the field include artists books and fanzines, documentary, video, websites, social network profiles and grassroots culture spaces. Financial strategies include serial production –merchandising and prints– and project-based works developed for events. This class provides an insight into this key aspect of the pre-institutionalized reality of graffiti and street art.

Curators, critics and scholars
Rafael SCHACTER (UK)
Christian OMODEO (FR)
Laura MORSCH-KIHN (FR)
Ben PARRY (UK)
Francesco CARERI (IT)
Alain BIEBER (DE)
Joëlle LE SAUX (FR)
Cécile POBLON (FR)
Lindsay HOWARD (US)

Angelo MILANO (IT)
Lukas FREIREISS (DE)
Caleb NEELON (US)
Robert KALTENHAÜSER (DE)
Carlo MCCORMICK (US)
Jakob KIMVALL (SE)
François CHASTANET (FR)
Charlotte GUICHARD (FR)
Jeff FERRELL (US)
Alison YOUNG (AU)
Pietro RIVASI (IT)
Bradley GARRETT (UK)
Iain BORDEN (US)
Craig CASTLEMAN (US)
Joe AUSTIN (US)
RJ RUSHMORE (US)
David DEMOUGEOT (FR)

Artists
ADAM (SE)
AKAY (SE)
E.B. ITSO (DK)
Marten DAMGAARD (DK)
WERMKE LEINKAUF (DE)
PIGNON-ERNEST (FR)
OX (FR)
ELTONO (FR)
MOMO (US)
3TTMAN (FR)
Olivier KOSTA-THÉFAINE (FR)
SAM3 (ES)
Santiago SIERRA (ES)
Steve POWERS (US)
SWOON (US)
Todd JAMES (US)
Thomas BRATZKE (DE)
VOINA (RU)
Brad DOWNEY (US)
Jordan SEILER (US)
Harmen DE HOOP (NL)
Helmut SMITS (NL)
Antwan HORPHEE (FR)

Jeroen JONGELEEN, INFLUENZA (NL)
Ivan ARGOTE (CO)
Jonas STAAL (NL)
Alexey KLYUYKOV (CZ)
Andy GOLDSWORTHY (UK)
Barry MCGEE (US)
Boris TELLEGEN (NL)
Charles SIMONDS (US)
CYOP & KAF (IT)
Dan WITZ (US)
ESCIF (ES)
Evan ROTH (US)
Heba Y. AMIN (EG)
Klara LINDÉN (SE)
Adelita HUSNI-BEY (IT)
Minerva CUEVAS (MX)
Nina EDGE (UK)
Laura KEEBLE (UK)
Tania MOURAUD (FR)
GUERRILLA GIRLS (US)
Deana KOLENČÍKOVÁ (SK)
Jazoo YANG (KR)
Marlene HAUSEGGER (DE)
Aurélie SLONINA (FR)
Ann LEWIS (US)
HEHE, Helen EVANS (UK) and Heiko HANSEN (JP)
Céline AHOND (FR)
Carole DOUILLARD (FR)
Bertille BAK (FR)
Marianne VILLIÈRE (FR)
Élodie BRÉMAUD (FR)
Barbara KRUGER (US)
Josephine KAEPPELIN (FR)
Lara ALMARCEGUI (ES)
Rachel WHITEREAD (UK)
Addie WAGENKNECHT (US)
Cristina GARRIDO (ES)
!MEDIENGRUPPE BITNIK (CH)
Émilie BROUT & Maxime MARION (FR)
Eva and Franco MATTES (US)
Luca BARCELLONA (IT)
Job WOUTERS (NL)

Fernando ABELLANAS (ES)
Aram BARTHOLL (DE)
Mark SALVATUS (PH)
Eko NUGROHO (IN)
THE PROPELLER GROUP (VN)
Klara LIDÉN (SW)
Alicia MCCARTHY (US)
Ida EKBLAD (SW)
Filippo MINELLI (IT)
Armando LULAJ (AL)
Christian FALSNAES (DN / DE)

THE NEW RULES OF PUBLIC ART

1. **It doesn't have to look like public art.**

   The days of bronze heroes and roundabout baubles are numbered. Public art can take any form or mode of encounter. Be prepared to be surprised, delighted, even unnerved.

2. **It's not forever.**

   Artists are shaking up the life expectancy of public artworks. Places don't remain still and unchanged, so why should public art?

3. **Don't make it for a community. Create a community.**

   Be wary of predefining an audience. As Brian Eno once said, "sometimes the strongest single importance of a work of art is the celebration of some kind of temporary community."

4. **Create space for the unplanned.**

   Commissioning public art is not a simple design-and-build process. Artworks arrive through a series of accidents, failures and experiments and open up the potential for unforeseen things to happen.

5. **Withdraw from the cultural arms race.**

   Towns and cities across the world are locked into a one-size-fits-all style of public art. In a culture of globalised brands and clone towns, we hanker after authentic, distinctive places. If we are place-making, then let's make unusual places.

6. **Demand more than fireworks.**

   Believe in the quiet, unexpected encounter as much as the magic of the mass spectacle. It's often in the silence of a solitary moment, rather than the exhilaration of whizzes and bangs, that transformation occurs.

7. **Don't embellish. Interrupt.**

   We need smart urban design, uplifting street lighting and landmark buildings, but public art can do so much more than decorate. Interruptions to our surroundings or everyday activities can open our eyes to new possibilities.

8. **Share ownership freely, but authorship wisely.**

   Public art is of the people and made with the people, but not always by the people. Artists are skilled creative thinkers as well as makers, trust their judgment, follow their lead and invest in their process.

9. **Welcome outsiders.**

   Outsiders challenge our assumptions about what we believe to be true of a place. Embrace the opportunity to see through an outsider's eyes.

10. **Don't waste time on definitions.**

    Is it sculpture? Is it visual art? Is it performance? Who cares. There are more important questions to ask. Does it move you? Does it shake up your perceptions of the world around you, or your backyard? Does it make you curious to see more?

11. **Suspend your disbelief.**

    Art gives us the chance to imagine alternative ways of living, to disappear down rabbit holes, to live for a moment in a different world. Local specifics might have been the stepping off point – but public art is not a history lesson. Be prepared that it might not always tell the truth.

12. **Get lost.**

    Public art is neither a destination nor a way-finder. Artists encourage us to follow them down unexpected paths as a work unfolds. Surrender the guidebook, get off the art trail and step into unfamiliar territory.

SITUATIONS

1. Il n’est pas nécessaire que cela ressemble à de l’art public.
Les jours des héros de bronze et des babioles de rond-point sont comptés. L’art public peut prendre n’importe quelle forme ou mode de rencontre. Préparez-vous à être surpris, ravi, voire déconcerté.
2. Ce n’est pas pour toujours.
Les artistes bouleversent l’espérance de vie des œuvres d’art public. Les lieux ne restent pas immobiles et inchangés, alors pourquoi l’art public devrait-il l’être ?
3. Ne le faites pas pour une communauté. Créez une communauté.
Méfiez-vous de la prédéfinition d’un public. Comme Brian Eno l’a dit un jour, «parfois, l’importance la plus forte d’une œuvre d’art est
la célébration d’une sorte de communauté temporaire».
4. Ménagez un espace pour l’imprévu.
La commande d’art public n’est pas un simple processus de conception et de construction. Les œuvres d’art arrivent par une série d’accidents, de défaillances et d’expériences et ouvrent la voie à des imprévus.
5. Soustrayez-vous aux conditionnements culturels.
Les villes du monde entier sont enfermées dans un style d’art public unique. Dans une culture de marques mondialisées et de villes clones, nous recherchons des lieux authentiques et distinctifs. Si nous sommes des créateurs de lieux, alors créons des lieux insolites.
6. Demandez plus que des feux d’artifice.
Croyez à la rencontre tranquille et inattendue autant qu’à la magie du spectacle de masse. C’est souvent dans le silence d’un moment de solitude, plutôt que dans l’ivresse des sifflements et des détonations, que se produit la transformation.
7. N’embellissez pas. Interrompez.
Nous avons besoin d’une conception urbaine intelligente, d’un éclairage des rues et de bâtiments emblématiques, mais l’art public peut faire bien plus que décorer. Les interruptions de notre environnement ou de nos activités quotidiennes peuvent nous ouvrir les yeux sur de nouvelles possibilités.
8. Partagez la propriété librement, mais pensez l’auctorialité avec sagesse.
L’art public est du peuple et fait avec le peuple, mais pas toujours par le peuple. Les artistes sont des penseurs et des créateurs compétents, ils font confiance à leur jugement, suivent leur exemple et s’investissent dans leur processus.
9. Accueillez les artistes amateurs.
Les artistes amateurs remettent en question nos hypothèses sur ce que nous pensons être vrai d’un lieu. Saisissez l’opportunité de voir à travers les yeux d’un amateur.
10. Ne perdez pas de temps avec les définitions.
S’agit-il de sculpture ? Est-ce de l’art visuel ? Est-ce de la performance ? Qui s’en soucie ? Il y a des questions plus importantes à poser. Est-ce que cela vous émeut ? Est-ce qu’il bouleverse votre perception du monde qui vous entoure ou de votre jardin ? Est-ce que cela vous rend curieux d’en voir plus ?
11. Suspendez votre incrédulité.
L’art nous donne la possibilité d’imaginer des modes de vie alternatifs, de disparaître dans des terriers de lapins, de vivre un moment dans un monde différent. Les spécificités locales ont peut-être été le point de départ - mais l’art public n’est pas une leçon d’histoire. Préparez-vous à ce qu’il ne dise pas toujours la vérité.
12. Perdez-vous.
L’art public n’est ni une destination, ni un repère. Les artistes nous encouragent à les suivre sur des chemins inattendus au fur et à mesure du déroulement d’une œuvre. Rendez le guide, quittez la piste de l’art et entrez dans un territoire inconnu.

PRESS RELEASE
Berlin, August 13th, 2014

White American Flags

Artists Matthias Wermke & Mischa Leinkauf replaced Old Glory for White American Flags on Brooklyn Bridge on the 145th anniversary of its architect's death.

> *"Suddenly you see this steel poetry [...]. It puts everything to shame and makes you wonder what else we could have done that was so marvelous and so unpresumptuous. [...] He [John A. Roebling] really aspired to do something gorgeous. So it makes you feel that maybe you, too, could add something that would last and be beautiful."*
>
> *- Arthur Miller (in "Brooklyn Bridge" by Ken Burns, 1981)*

***White American Flags* is an art project**

White American Flags is an art project by Wermke/Leinkauf. The interventions of the internationally acclaimed artist duo take place in urban environments and address questions of historical legacy and art in the public sphere. Videos, installations and artistic transgressions of the two native Berliners have been published and exhibited widely.

Brooklyn Bridge, July 21st/22nd
In the night from July 21st to July 22nd Wermke/Leinkauf hoisted two hand-sewn white American flags on the towers of Brooklyn Bridge. They were careful to treat the bridge and the flags with respect and followed the U.S. Flag Code. The return of the original flags is in progress.

Like an empty canvas, *White American Flags* invites many readings, multiple interpretations and projections.

John August Roebling and Washington August Roebling
White American Flags refers to the German-born American architect of the Brooklyn Bridge, John August Roebling, who left his Thuringian hometown Mühlhausen in 1831 in search of a better future in the land of freedom and opportunity. He was a pioneer in the field of suspension bridges and his creations have become landmarks and unique architectural pieces of American history. Tragically, Roebling did not live to see the completion of his greatest work, the Brooklyn Bridge. He was injured in an on-site accident and died on July 22nd 1869. His son, Washington August Roebling, completed the masterpiece fourteen years later. He died on July 21st 1926.

The neo-gothic towers of the bridge were inspired by Roebling's baptistery, the Divi Blasii in Mühlhausen. Before coming to the U.S. the artists attended a church service at Divi Blasii with the two white American flags in their possession. It is not clear whether Roebling intended to include flagpoles: at any rate, the display of flags has been subject to some controversy and flagpoles have not always been a feature of the towers.

A tradition of public art, uncommissioned work and artistic transgressions
White American Flags recalls Jasper Johns's flag pieces. In 1954/5 they sparked an emotional debate about art and the symbolic meaning of the American flag. Today, the pieces are on view at the Metropolitan Museum and the Museum of Modern Art.

White American Flags abandons the museum and returns art to the real world. The project thus stands in the tradition of uncommissioned art in the public sphere:
Gordon Matta-Clark's *Day's End (Pier 52)* (1975), Philippe Petit's high wire walk between the Twin Towers (1974), Tehching Hsieh's *Outdoor Piece* (1981/82) and Gelitin's *B-Thing* (2001).

All these pieces were created in New York. The city has always been a magnet for artists, a metropolis praised as "the global center of creativity," where new progressive art has its place.

DECAMERON-19: Dispatches from the Isolated City

is a transnational collaboration from cities around the world, generating 100 stories in response to life during this global pandemic.

The project draws inspiration from the literature of plague, in particular Boccaccio's 'Decameron', in which ten characters, sheltering in an empty villa outside Florence, tell each other stories whilst in isolation from the Black Death of 1348. **DECAMERON-19**, by contrast, plays out in the digital present, physically and virtually, in our streets and public spaces, under open skies and in cyber-space.

A network of artists from cities across the globe, many of whom were initially strangers to each other, have been meeting weekly, virtually, to narrate stories lived, retold and performed through the project's methodology of exchanging scores.

Each contributor, in turn, writes and presents a score which then becomes a tool for exploring the edges of shared, and separate, space. The embodied and situated responses, reflect the common and the unique spatial, psychological, social and political conditions we find ourselves in.

By interpreting the same score in different contexts, Decameronistas have been mapping their localities, and exchanging their experience of making work in differing states of lockdown, restrictive policy measures and economic constraints. The emergent work, and the emergent colleagueship and friendship, is sustaining the group. The weekly conversations connect these different perspectives, and map the present, exploring the role of art in finding resource currently, and in imagined futures.
The result is the co-production of new knowledge about the nature of living through multidimensional crises.

The **DECAMERON-19** meetings have been full of laughter, and febrile, furtive, provocative exchange, leavened with a sense of underlying pathos at the state we find ourselves in, and the precarity of individuals situations at different times and places. Like Boccaccio's novel, the emerging work provides a document of sorts of life at this time. His was written in the vernacular of the Florentine language, this account is written in the individual poetic visions, ritual inventions, weird fictions, unexpected narratives and humorous political critiques of makers, artists, musicians and others, employing their creativity in these transdisciplinary conversations.

Welcome to our interim presentation! We have, to date, collectively produced over 50 responses to 10 scores. Reviving a culture of solidarity, the individual responses combine here in a new composition, collapsing time to select some key discussion, elements and epiphanies.

As we now enter a new a phase of pandemic, and ever stricter measures to curb the rapid spread of an invisible contagion, we don't see an obvious end to **DECAMERON-19**. Reaching 100 stories is our next milestone...

Expanding network: Anja Dimitrijevic; Laura Santini; Mathieu Tremblin, Cynthia Montier; Peter McCaughey; Sharmila Samant; Igor Ponosov; Zara Joan Miller; @xcrswx (Crystabel Riley & Seymour Wright); Robert Luzar; Deana Kolenčíková; Thomas Lasbouygues; Ben Parry; Lia Mazzari; Epos 257; Encastrable; Jonathan Naas; Arzhel Prioul; Marianne Villière; Aïda Gomez; Vladimír Turner; Billy Steiger

Concept and curation: Lia Mazzari & Ben Parry

www.decameron-19.org **decameronxix** Ortica font by Benedetta Bovani

THE SCORES OF DECAMERON-19

Proem
Beginneth here the Decameron-19, otherwise Dispatches from the Isolated City, wherein is publicly debated, that which felt most relevant unto each participant during lockdown and that which would feel important in the world to come, since the Rise of Virus known as Covid-19.
In the course of Ten Weeks, one after another, each participant doneth the mantle of Queen or King to set the Score, and inviteth each one to perform a Story in the City.

Beginneth here **Week the First** of the Decameron-19, wherein are publicly debated, under the governance of Lia Mazzari and Ben Parry, the tools for Occupation and Assembly in times of social distancing.

Beginneth here **Week the Second** of the Decameron-19, wherein are publicly debated, under the governance of Peter McCaughey, three sites of remembering, three ways of connecting, three levels of engaging or a fourth option.

Beginneth here **Week the Third** of the Decameron-19, wherein are publicly debated, under the governance of Julia Welchman, skyscapes and escaping flights.

Beginneth here **Week the Fourth** of the Decameron-19, wherein are publicly debated, under the governance of Anja Dimitrijevic & Laura Santini, unexpected happy endings.

Beginneth here **Week the Fifth** of the Decameron-19, wherein is publicly debated, under the governance of Cynthia Montier & Mathieu Tremblin, the unveiling of what is hidden—a force in your surroundings; thereby unmasking the truth.

Beginneth here **Week the Sixth** of the Decameron-19, wherein is publicly debated, under the governance of @xcrswx, a walk around the street looking like a trumpet, irrespective of whether or not you are found out.

Beginneth here **Week the Seventh** of the Decameron-19, wherein is publicly debated, under the governance of Robert Luzar, the making of sufficient supplies.

Beginneth here **Week the Eight** of the Decameron-19, wherein is publicly debated, under the governance of Igor Ponosov, an analysis of the city as a site for Martial Law.

Beginneth here **Week the Ninth** of the Decameron-19, wherein are publicly debated, under the governance of Sharmila Samant, companions for a matinee somnambulist.

Beginneth here **Week the Tenth** of the Decameron-19, wherein is publicly debated, under the governance of Zara Joan Miller, whether to place oneself at the periphery, or the vortex, of a spiral.

Practical Knowledge Storytelling.
Urbanities at the age of the disappearance of public space

PROJECT DESCRIPTION

1. THEMATIC CONTEXT

We in the cities know more today - and we can do it differently![1]

It is the public urban knowledge dynamics of everyday life that are becoming increasingly important for city development and planning. This refers above all to the diverse social experiences that are stored and passed on, the condensation and the resulting applied knowledge and social creativity. "The urban is in vogue. The city is being rediscovered, researches and explored by various actors as a space for action“[2] Ethnologist Wolfgang Kaschuba speaks in his contribution *The knowledge oft the cities. Urban spaces as laboratories of civil society of a* "civil new urbanism"[3] Urbanity is undergoing a radical paradigm shift. The understanding of the city as a world of work and transport is crumbling and is gradually being replaced by the new idea of understanding the city as a cultural and living world. This "also means a profound mental change, because urban modes of thought and knowledge are being redefined and often find expression in new lifestyles and life plans as well "[4] Kaschuba draws attention to the constant development in the cities since the 1970s - from municipal cultural top-down programmes in the form of new museums and art galleries, city festivals or music and theatre festivals as well as tourist events. "At the same time, countless local cultural and citizens' initiatives have developed bottom-up, covering urban history, schools, parks, traffic and playgrounds.“[5] The interaction

---

[1] Kaschuba, Wolfgang: Vom Wissen der Städte. Urbane Räume als Labore der Zivilgesellschaft, Berliner Blätter (Heft-No. 69/2015), p. 13

[2] ebd.

[3] ebd.

[4] ebd., p.15

[5] ebd., p.16

between the use of space and the knowledge of actors is what he calls decisive for the success of new urbanity. Yet many cities are still characterized by inequality and segregation, centralist and functionalist urban planning, as well as gentrification and capitalism, and threaten these new urban spaces, movements and knowledge cultures. It is therefore still important to create multi-perspective narratives of urban knowledge dynamics, in which actors' and experts' knowledge can be incorporated and from which new and desirable urban visions can emerge, in which urban space is negotiated and developed as a common good.

2. PROJECT DESCRIPTION

The project "Practical Knowledge Storytelling. Urbanities at the age of the disappearance of public space" aims to generate multi-perspective narratives that deal with urban public space. The public space tells a lot about our cities. Not only does it offer numerous possibilities for negotiating and appropriating the city, its rules, norms and structures also show how it is dealt with and what significance it has within urban development and planning. Does urban policy focus more on social life or more on security? Is a lot of space allocated to it or is it increasingly disappearing due to the progressive densification of cities and increasing privatization?
It also plays a particularly important role in the current debates on commons, because it is mainly public spaces such as parks, streets or wastelands in cities that are disappearing, neglected or marked by commercialization. But it is precisely these spaces that correspond to the traditional commons or common places of the Middle Ages. "In municipal, state, but increasingly also private administration and care, they form the reservoirs of urban life in the sense of an urban environment that is intended to enable everyone to participate in city life"[6] The temporal factor is not important here, because the occupation of urban space can transform it into an urban commons, even if only for a certain period of time. What is more important here is a look at the socio-spatial characteristics that can help us to understand the fragmented urban fabric.

[6] Angelis, De Massimo; Stavrides, Stavros, On the Commons. Beyond Markets or States: Commoning as Collective Practice (Public Interview), in: An Architektur, Bd. 23, Berlin, 2010

Against this background, artrmx and Syndicat Potentiel invite a group of French and German experts from the fields of art/ graffiti, architecture/ urban research and publishing/ storytelling as well as local actors to Strasbourg and Cologne for a transdisciplinary exchange. What all participants have in common is their examination of urbanity. In addition to architectural urban planning, the informal appropriation practices of Urban Art[7] and graffiti are in the foreground, as examples of bottom-to-top building of urban knowledge. The different approaches to explore space and create narratives of the urban, as well as the filtering out of interfaces and commonalities, are leading the way. The exchange will take the form of two research labs and a public part with the neighbourhood and citizens in the respective cities. The aim is to use the method of storytelling to explore public spaces in order to formulate multi-perspective narratives of the urban that negotiate and think further in terms of a common space.

Research lab and storytelling

In both Cologne and Strasbourg, a research lab is being held that will deal with questions of urban densification, privatization and gentrification in relation to public space. Storytelling will be used to generate multi-perspective narratives of public urban space. The method of storytelling makes it possible to make experiences visible and to describe urban visions. Like unauthorized graffiti and informal architecture rooted by DIY and vernacular practices, these experiences and visions appears in the edges and the in-between of the public space, away from uses surveillance and control. And they tend to be hidden or unseen because they remain difficult to depict due to their marginal status.

In the lab the aim is less a matter of describing abstract facts, but rather of creating a space for participation through the dramaturgy of storytelling— a counter-narrative of urbanities out of the sight of the metropolis.

The participants come from the fields of architecture/ urban research, art/ graffiti, publishing/ storytelling. The lab is organized in a five-day practical research phase in which the experts take part together. An important part of the research phase is to

[7] Urban Art is an art form that claims the possibilities of informal action "from below" as well as the self-authorized access to space. It thus corresponds in its expression and attitude to the civil society activities of New Urbanism, which are often expressed in the form of an "interventionist civic culture"

include the experiences and narratives of the neighbourhood and the citizens and to jointly create a multi-perspective narrative space of public space. During the research phase, various exploratory tours and site-specific interviews/ conversations take place, which are planned and carried out by the various experts and participants from the neighbourhood. In addition, the first text, image and sound documents are already being created. These are also shared with the public via social media, e.g. in the form of live texts threads via Twitter.
In a second step, the processes from the lab and the resulting site-specific narratives will be presented in a two-day public programme. This could be, for example, site-specific readings in urban context, city exploration tours, mappings or interventions in public space. The public part of the project will be introduced by a keynote lecture which will introduce the content of the subsequent programme.

Project site Cologne

The lab in Cologne will take place as an independent project within the framework of Simul et Singulis (3 month programm from April to June 2021 of architecture, urban culture and community art) and the CityLeaks Academy in June 2021. The CityLeaks Academy combines discourse, art and research in a transdisciplinary programme. It is international in its orientation and thus also promotes new perspectives on local discourses. The Simul et Singulis and academy's venue are located in the railway arches (see appendix project description Simul et Singulis) in the Hüttenstraße in Cologne-Ehrenfeld. Within this framework allowing the project to use the infrastructure (e.g. premises, technology, support, public relations) of Simul et Singulis and the Academy.
As a former industrial location of Cologne, Ehrenfeld is strongly affected by change. While just a few years ago the empty factory halls and industrial wastelands were discovered by artists* and cultural operators and contributed as cultural sites enriching the socio-cultural life in Cologne, only a fraction of them remain today. Many of the sites, wastelands and public spaces in Ehrenfeld have had to make way for densification and gentrification measures.

Project site Strasbourg

The lab in Strasbourg will take place in the late September 2021 within the framework of the monthly event «Journées de l'Architecture» in October, to which Syndicat Potentiel has been repeatedly taking part by supporting and welcoming time-based workshops, allowing it to use the art space and event infrastructure (e.g. premises, technology, support, public relations).

Since 27 years, Syndicat Potentiel has been an artist run space that have been welcoming experimental and socially engaged art practices on various topics like "economy and status of art in society", "commons and collaborative dynamics" or "citizen knowledge, appropriation and governance of public space". Since 2018, the art organization moved form the historical part of the city to a popular neigbourhood and has invested a former factory outside of city center. Therefore, this 400 m^2 space has permitted to Syndicat Potentiel to shift away from traditional art shows programming to third-place dynamics in order to support daily urban research and process based art practices that focus on social interaction. The specific cross-border situation of Strasbourg, as the on-going urban transformation of the area—away from its past industrial activity, makes it an interesting frame to explore.

3. DOCUMENTATION

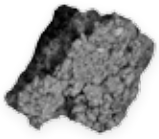
The processes of the research phase are recorded and documented for each research lab. The publication of the content is created within the lab by the participants, who incorporate their narrative experiences and research processes into the publication conceived as an editorial work-in-progress. The final publication of each lab is diffused from hand to hand during the two days of presentation of each lab, sent to specific researchers, labs and institutional partners, and later archived online via an editorial open source publication house.

Traces d’urbanité



Pénélope FAY, Mathieu TREMBLIN
23.01.2011 — 21579 signes

FAY, Pénélope ; TREMBLIN, Mathieu.
« Traces d’urbanité ». *Tresses*.
Décembre 2015, n° 47, pp. 83–93.



Tarmacadam Complex .org
ISSN 2725-9374

ANN **157**

« Puisque la parole est la principale forme de partage possible avec l'autre dans la ville, elle est propice à œuvrer pour un glissement du lieu commun vers le lieu du commun. »

Entretien avec Mathieu TREMBLIN du duo d'artistes LES FRÈRES RIPOULAIN qu'il forme avec David RENAULT, qui œuvrent dans les espaces en jachère de la ville.

PF Comment choisissez-vous les lieux où vous intervenez ?

MT Nous avons développé, au cours des années et des expériences, des compétences d'« enquêteur esthétique » (pour reprendre la formule de Norman MAILER[1]). Nous avons appris à être attentifs aux traces d'urbanité, d'appropriation volontaire ou involontaire de l'espace urbain par les usagers et, en quelque sorte, à ressentir le *genius loci*, l'esprit des lieux.
Ce temps de veille urbaine est le préambule de n'importe quelle intervention que nous mettons en œuvre. Et le choix de notre lieu d'intervention résulte de fait de trois configurations.

La première : le lieu s'impose à nous.

Nous découvrons un lieu, et à partir d'une intuition liée à notre sensibilité propre, nous allons pister ses usages, comprendre son inscription dans le contexte urbain en collectant des récits, faire des recherches sur son histoire, de sorte que c'est le lieu qui va motiver chez nous le désir d'intervention.

Et l'intervention elle-même va en quelque sorte se livrer à autrui comme une énigme, la pièce finale d'un puzzle qui dessine le motif d'une expérience dense. Si nous avons fait consciencieusement notre travail, notre intervention induira ce que les SITUATIONNISTES[2] désignent comme une « cohérence réversible » — le renversement d'une situation qui met à jour les propriétés latentes de celle-ci à divers niveaux.

Par exemple, en voyage à Belgrade en février 2014, nous avons été interpellés par un bâtiment désaffecté avec un parc de sculptures au bord du fleuve. Interrogeant l'artiste serbe Vladimir NIKOLIC sur la situation, il nous a

---

1 Norman MAILER choisit le nom *AI (aesthetical investigator)* pour procéder à son enquête auprès des *writers* new yorkais. In : Mervyn KURLANSKY, John NAAR, Norman MAILER. *The Faith of Graffiti*. New York : Praeger Publishers, Inc. , 1974.

2 *Les Situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art*. Édition originale trilingue (danois, français, anglais). Odense : Destruktion af RSG 6, Galerie EXI, juin 1963. Réédition. Paris : Mille et une nuits, 2000.

expliqué que ce musée d'art contemporain était fermé depuis plus de dix ans de sorte que toute une génération de jeunes artistes n'avait pas eu accès, par les œuvres, à l'histoire de l'art de son pays. Nous avons choisi de réaliser une action *Zamrznut* (pétrifié, en français) où nous campions une *living sculpture* empaquetée sur un socle demeuré vide, pour manifester cette potentialité de réouverture sans cesse reconduite comme un temps suspendu entre le passé et l'avenir, qui se traduit pour les artistes vivants par une impossibilité de s'inscrire au présent dans l'histoire artistique du pays.

Seconde configuration : nous choisissons le lieu.

Nous avons une idée d'intervention qui requiert une certaine typologie urbaine en termes d'environnement ou d'espace, et lorsque nous rencontrons cette configuration, nous réalisons cette intervention. Et parfois, il nous arrive de patienter plusieurs années avant de trouver le lieu adapté à tel ou tel geste. Il nous a fallu plusieurs années avant de trouver un contexte pertinent qui s'accorde à notre désir de réaliser l'action *Défricher déchiffrer* où il s'agit de mettre à nu un graffiti sur un mur recouvert de ronces. C'est un geste de défrichage rudimentaire que nous faisions souvent avec les moyens du bord lorsque, graffiteurs, nous voulions peindre sur une surface. Et c'est aussi un geste révélateur où le débroussaillage se traduit par un déchiffrage du graff qui a été occulté par la flore sauvage de la friche. La conjonction entre notre idée et la situation où nous découvrions des graffs cachés par les ronces et suffisamment datés n'est advenue qu'en 2013 à Saint-Brieuc en bordure d'une voie ferrée désaffectée, avec notamment un lettrage JAM du début 2000, graffeur briochin devenu célèbre ces dernières années dans le milieu du graffiti parisien, à force d'activisme sur les camions et les murs de la capitale.

Enfin, troisième configuration : nous sommes invités à intervenir sur un lieu et imaginons dès lors une intervention qui prenne en considération le contexte dans son ensemble, (caractéristiques architecturales, usages, histoire, cahier des charges et tenants et aboutissants de l'invitation inclus).

Par exemple, en 2012, nous avons été invités pour les dix ans de la galerie Octave Cowbell à Metz. L'enjeu était de réaliser un geste artistique, une performance — au sens où il s'agissait d'une action à destination d'une audience avertie pour un créneau horaire prédéterminé — qui trouve une visibilité au Centre Pompidou-Metz où se déroulaient les festivités. Puisque la galerie a cette spécificité d'être ouverte sur la rue (on y entre littéralement par la fenêtre, par un petit escalier amovible conçu par un artiste à l'occasion de son ouverture), nous avons choisi de rejouer cette ouverture sur le dehors, propre à la galerie, en « performant » au pied de celle-ci et en captant et diffusant en direct dans un amphithéâtre du Centre via une application de

visioconférence la situation, comme une forme de *Téléprésence* (le nom de notre dispositif). Ainsi, pour les passants qui n'étaient pas informés, nous avions l'air de réaliser une action furtive et spontanée (du fait de la discrétion du système de captation, un *smartphone*) tandis qu'à quelques centaines de mètres de là, l'audience assistait à une performance préparée et minutée.

PF Quel statut donnez-vous à l'écriture en tant que telle ?

MT L'écriture est pour nous un outil d'expression fondamental, en ceci qu'elle est accessible et immédiate — pour nous autant que pour n'importe quel citoyen — lorsqu'elle s'inscrit dans la ville autant que dans une publication libre et auto-diffusée sur papier ou en ligne.

Puisqu'elle est l'un des premiers médias, son intérêt réside dans ce qu'elle est duplice, technique et stratégique : technique destinée à noter le langage, et stratégie d'expression.

C'est un système de signes qui est à la fois vecteur d'informations, donc de commerce — endroit où elle trouve sa nécessité première — autant qu'elle permet de raconter des histoires et de partager des expériences. Ce caractère empreint de contradiction induit parfois dans les rapports interpersonnels entre citoyens un écart dans la compréhension et c'est à cet endroit-là que la poésie peut surgir.

Inscrite sur les murs, l'écriture rejoint le geste anthropologique du graffiti, fondateur de notre humanité.

C'est cette typologie de parole qui circule dans la ville qui nous intéresse ; elle serait à rapprocher de la doxa[3] (le lieu commun) décrite dans une perspective positiviste par Anne Cauquelin comme constitutive essentielle de ce qui fait ville. Puisque la parole est la principale forme de partage possible avec l'autre dans la ville, elle est propice à œuvrer pour un glissement du lieu commun vers le lieu du commun.

C'est aussi ce qui est en jeu avec Internet ; nous sommes entrés dans une phase d'horizontalisation du pouvoir-dire/pouvoir-écrire (ce que Félix Guattari désignait comme une ère post-média[4]) et sa principale conséquence est une perte progressive d'emprise sur la population pour les structures verticales de contrôle de l'information que sont les médias de masse.

---

3 Anne CAUQUELIN. *L'art du lieu commun : Du bon usage de la doxa*. Paris : Seuil, 1999.

4 Félix GUATTARI. « Vers une ère post-média », texte inédit d'octobre 1990. *Chimères*. Printemps–été 1996, nº 28.

C’est une situation que les structures de pouvoir refusent catégoriquement, et c’est pour cela qu’elles développent de nouveaux outils de surveillance toujours plus coercitifs comme la loi de renseignements. Comme le résume très bien Edward Snowden , avec ce type d’outil de contrôle il ne s’agit plus pour l’État de gouverner une population mais de transformer les citoyens en suspects.

Dans ce contexte, écrire dans la ville ou sur Internet, pour faire advenir le public de « l’espace public », est une forme de résistance en soi.

PF Comment vous viennent les mots ou les phrases à inscrire ? Serait-ce un surgissement d'une formule ? Une synthèse d'une idée qui ferait nom ?

MT L’écriture doit trouver sa nécessité intrinsèque dans le processus créatif plutôt que comme un simple exercice de style. Comme le disait Dominique LAUNA, psychologue au Centre Hospitalier Guillaume Régnier (CHGR), en parlant du soin : « il faut être là et laisser venir ». Il en va de même pour le choix d’une phrase ou d’une expression. Il faut être attentif à la situation et disponible pour l’échange, présent. Le besoin d’oraliser, de décrire une expérience, de mettre des mots sur un ressenti ou une situation, de traduire une réflexion ou une idée surviennent de manière viscérale, au-delà de la question de l’autorité de l’auteur. La formule est à la fois cathartique et prospective, parfois salutaire si elle est juste ; elle s’impose au regard autant qu’elle fait image.

PF Tags et graffitis : quelles différences faire dans la pensée qui les porte et dans l'écriture qui les fait naître ?

MT Les tags (pseudonymes calligraphiées) appartiennent à une pratique du graffiti plus large, spécifiquement américaine à l’origine : le *name writing* ; pratique qui est née dans les années soixante à Philadelphie et New York et qui s’est par la suite globalisée.
Les tags s’inscrivent dans la continuité de l’écriture de noms propres sur les monuments en Europe, à ceci près qu’il ne s’agit plus d’une réponse épigraphique d’individus confrontés aux vestiges de l’Histoire mais, au moment de sa naissance, de celle de jeunes issus de minorités qui ébauchent un dialogue fictionnalisé avec la société de consommation alors en plein essor aux États-Unis.

Le succès mondial de cette forme particulièrement codifiée d’écriture dans la ville peut être lu symptôme de la libéralisation des rapports inter citoyens, une réponse viscérale, exprimant un besoin créatif d’exister autrement que comme un consommateur — un idéal auquel la société capitaliste confine les citoyens.

Elle est comme une antimatière publicitaire, sur laquelle elle calque son mode opératoire.

Pour Alain VULBEAU[5], l'adoption du pseudonyme renvoie à la figure du super-héros, en pratiquant le *name writing graffiti*, en inscrivant son *blaze* à l'échelle de la ville — et plus seulement à l'échelle humaine du visiteur de monuments — il rejoint un « panthéon de personnages aux pouvoirs surhumains ».
En termes d'expérience urbaine, du point de vue du marcheur, les tags peuvent être appréciés comme des marqueurs territoriaux indicateurs de la densité de pratique d'un territoire, des cheminements quotidiens et autres digressions aventureuses dans la ville.

Enfin, pour l'amateur de typographie et de calligraphie, les tags sont à ce jour une forme de calligraphie occidentale populaire, extrêmement complexe et riche en termes de système d'écriture.

Les graffitis, littéralement des inscriptions de toutes sortes sur les murs, ont toujours existé en Europe. C'est l'usage de ce terme dans les années quatre-vingt en Europe, renouvelé puisque passé par le filtre du *name writing* aux États-Unis, qui a généré une confusion terminologique. Des termes, qui sont à l'origine des abréviations ou des mots d'argot en anglais pour désigner de manière générique le *name writing graffiti* (qui n'est pourtant en Amérique qu'une portion congrue du graffiti), sont passés dans le langage courant.
Ainsi, « graff », qui désigne en français un pseudonyme peint à l'échelle du corps et stylisé avec contour et ombrage, n'a pas de réel équivalent en anglais — sinon *graffiti piece*, une pièce de graffiti.

Les Américains utilisent graffiti autant pour désigner un slogan sur un mur que l'écriture du pseudonyme, qu'il soit tag, graff ou fresque.

En France, nous avons complexifié le vocabulaire, il me semble, dans une perspective pénale pour faire une distinction entre le graffiti classique (nominal, antique, politique) que nous connaissions, et cette forme particulière dont les tenants et aboutissants ne semblaient pas équivoques en regard de la société française dans laquelle ils ont surgi, notamment par le biais de l'agrégation de cette pratique à la culture Hip Hop — à laquelle elle est étrangère à l'origine.

Ainsi, si le *name writing graffiti* relève in fine de l'exercice de style et du marquage territorial d'un cheminement, son processus créatif est quant à lui nourri par un ensemble de pratiques annexes beaucoup plus intéressantes

5 Alain VULBEAU. *Du tag au tag*. Bruges : Desclée de Brouwer, 1992.

parce que faisant écho à d'autres registres, de l'ordre de l'urbanité ; la marche, l'observation, le bricolage et le détournement, la prise en considération du collectif et de la communauté, la conscience accrue de l'adresse de l'œuvre, la dématérialisation voire la destruction programmée de l'œuvre, la réflexion sur la prégnance du geste créatif sur la vie quotidienne en termes de mode de vie et de statut, la posture politique sur ce qui est légitime par rapport à ce qui est légal.

La pratique du *name writing* est politique à son corps défendant, et initiatique dans ce qu'elle met à jour par l'agir sur le fonctionnement de la ville et de la société. Elle constitue un terreau fertile pour d'autres formes d'action dans l'espace urbain, si tant est que celui qui la pratique s'ouvre à d'autres formes d'expression.

PF Quelles différences faites-vous entre vos productions où vos corps ne sont pas en jeu et celles où vos corps y sont investis ?

MT Nous ne faisons pas de réelle différence dans la mesure où, lorsque nous pratiquons à l'extérieur, le corps est toujours investi d'une manière ou d'une autre dans le processus, même si le recours à la force physique n'est plus lisible dans le résultat de l'intervention.

Il y a bien sûr le plaisir du faire, celui de développer de nouvelles compétences, mais, concernant notre pratique d'intervention urbaine, il y a parfois une nécessité que ce soit un tiers qui réalise à notre place l'action (par exemple Régis HUIBAND qui interprète *Street Marketing sauvage* à Quimper en 2012 ou Istvan SZAKATS et Anna-Réka SZABO qui réalisent le lettrage *Get Up* à partir d'une notice que nous avons rédigée à Cluj en Roumanie en 2013), ou tout du moins que ses compétences ou sa force de travail vienne supporter la nôtre pour rendre l'action possible. La question n'est pas vraiment celle de la pénibilité du travail du corps. Comme le disait André GIDE[6], « Chaque action parfaite s'accompagne de volupté. […] Je n'aime point ceux qui se font un mérite d'avoir péniblement œuvré. Car si c'était pénible, ils auraient mieux fait de faire autre chose.»

Nous rendons avant tout visible par la documentation (texte, dessin, photographie, vidéo), la mise en œuvre de nos propositions dans la ville — la présence des corps — pour montrer que « vous aussi vous pouvez le faire » : proposer de vivre l'expérience par procuration, c'est en quelque sorte partager le code source de l'intervention.

---

6 André Gide, Les Nourritures terrestres suivi de Les Nouvelles Nourritures, Paris, Gallimard/ Folio n° 117, 1972, p. 38.

PF Dans ce « dialogue du lieu et de la formule » que vous produisez, concevez-vous l'écriture comme un dire ? Ou, alors, plutôt, pensez-vous que l'écriture puisse faire parler les murs et/ou les corps ?

MT L'écriture est une manière de mettre des paroles en actes, pour faire écho à la pensée de Hannah ARENDT[7].

Pour ce qui est de faire parler le bâti ou les corps, il n'y a pas de systématisme de notre part. Il faut rester ouvert et observer les forces en présence pour trouver le geste qui sera le plus pertinent dans le contexte.

Évidemment l'écriture peut en être une composante mais pas forcément un objectif, juste un moment. Dans le cas de notre *Journal d'astreinte* au CHGR, elle était une sorte de retour sur les échanges que nous avions pu avoir avec le personnel soignant et les patients mais elle s'inscrivait surtout comme l'aboutissement d'une chaîne d'actions que nous réalisions quotidiennement durant les deux semaines de notre résidence : arpenter le Centre, observer comment chacun investissait l'espace, déployer notre mobilier de garde amovible sur différents sites, prendre des notes ou des photographies, échanger avec les individus qui nous abordaient, participer à des repas dans différents services, transcrire et réécrire la teneur de nos échanges, faire des réunions de travail avec les partenaires, construire la forme éditoriale archivant le séjour.

PF Pensez-vous que l'écriture puisse donner à voir l'œuvre comme inscription, comme trace ?

MT Dans notre démarche, l'écriture est toujours indicielle d'une présence d'un corps, d'un geste et d'une pensée. Elle agit comme le catalyseur d'un rapport de force latent ou d'une situation complexe à laquelle elle vient apporter un éclairage. Elle est donc la trace d'une expérience vécue, voire partagée, le fragment d'une réalité plus large dans laquelle elle offre une piste de lecture.

PF Enfin : pouvez-vous nous dire quelques mots de votre œuvre *Lacanerie* ?

MT Dans le contexte hospitalier où nous étions en résidence, nous nous intéressions à la question du rituel d'intégration où les futurs médecins graffitent leur blouse, à l'appropriation d'un espace lié à l'activité

---

7 « La parole accompagne toujours l'action et est une forme d'action. Par conséquent l'action comme thème général se décompose en actions et en paroles. L'action et la parole sont les prérogatives de l'homme libre. » in Hannah Arendt, Condition de l'homme moderne, Traduction Georges Fradier, Paris, Presses-Pocket, 1988.

professionnelle lorsqu'ils exercent, et à comment les affects ressurgissent ou transparaissent.

Nous avons voulu tout d'abord utiliser la blouse de soignant en tant qu'interface soignant-patient comme un espace de dialogue, de parole inscrite — ce qui a été possible ultérieurement à cette résidence à l'occasion d'ateliers avec des patients.

Puis ayant connaissance de l'existence, dans les salles de garde, de peintures murales à caractère érotique, voire pornographique, le fameux rapport Eros–Thanatos — rendre la chair présente et, par là, le désir vivant pour conjurer l'omniprésence de la mort —, nous avons cherché dans le CHGR une occurrence de celles-ci.

Nous en avons découvert dans une salle de vie commune, celle des médecins psychiatres résidents encore en formation (qui était accessoirement la salle dans laquelle nous prenions le petit déjeuner puisque nous logions dans des chambres réservées à ces soignants).

Ces peintures n'avaient pas réellement été peintes pour les raisons mentionnées, mais plutôt comme une défiance à l'égard de l'administration qui souhaitait réquisitionner cet espace collectif pour y organiser avec les patients des ateliers dont le contenu était reçu comme problématique par les occupants. Suite à cette discorde, les résidents ont conservé cette salle et l'une des peintures murales dans un style très bande dessinée de l'école belge a été recouverte d'un panneau administratif. Et ne demeuraient que quelques formes abstraites et carnées qui débordaient de celui-ci, laissant deviner le caractère sulfureux qui avait dû motiver son recouvrement. Bien sûr, cette idée de recouvrement, en perspective d'une pratique de peinture murale, évoquait pour nous le champ urbain avec le jeu de recouvrements successifs auquel se livrent graffiteurs et travailleurs de la voirie.

Mais, de plus, ayant une bonne connaissance de l'histoire de l'art, nous savions que lorsque le psychanalyste Jacques Lacan, dernier propriétaire du tableau de Gustave COURBET *L'origine du monde*, en avait fait l'acquisition, il avait fait installer un cadre à double fond sur lequel était peint une autre toile, ce cache étant destiné à n'offrir l'accès à la toile polémique qu'à ses invités avertis. Dans cette situation, nous avons donc eu la curiosité de reconduire le « geste voyeur » de LACAN envers ses invités, en demandant au service technique du CHGR de retirer le tableau le temps que nous puissions à notre tour contempler et documenter la peinture murale, supposément pomme de discorde.

Équipe de *Tresses*

Directeur de publication
Rodolphe Adam

Rédactrice
Pénélope Fay

Comité de rédaction
Lucie Ducournau
Michèle Elbaz
Julie Grivart-Versapuech
Magdalena Kohout-Diaz
Gilles Mouillac
Lise Roullet

Pour joindre la rédaction
faypenelope@gmail.com

Relecteurs
Françoise Kovache
Yves Lacroix
Lise Roullet
Marie-Christine Patureau-Mirand

ACF-Aquitania
Tresses
26 rue du Hâ, 33000 Bordeaux

Sommaire

Éditorial
Geneviève Cloutour-Monribot...4

1re partie : Angles

- *De l'amour de la littérature à l'amur de l'écriture* 9
  Lise Roullet
- *La légende noire de Jacques Lacan* 19
  Conférence de Nathalie Jaudel
- *Les enfants de l'obscurité et du silence* 37
  Dominique Fabre-Gaudry
- *L'épouvante d'écrire* 43
  Jean-Pierre Deffieux
- *Ne pas capituler, écrire* 47
  Magdalena Kohout-Diaz
- *Une écriture illisible* 51
  Julie Grivart
- *Nathalie Sarraute, à l'envers des mots* 53
  Véronique Pannetier

2e partie : Pas-un-lexique

- *Autofiction* 59
  Dominique Fabre-Gaudry
- *Nœuds* 63
  Boas Erez
- *Littoral* 65
  Jean-Louis Dupuy

3e partie : Parlés d'écrits

- *Chercher à nommer* 71
  Rencontre avec Delphine de Vigan
- *Traces d'urbanité* 83
  Entretien avec Mathieu Tremblin des Frères Ripoulain
- *Écriture transmedia* 95
  Interview de Méline Engerbeau
- *Le pari de la traduction* 107
  Questions au Pr. Jiří Pechar
- *La psychanalyse en expansion* 111
  Interview de Philippe Bouret
- *L'écriture musicale contemporaine* 119
  Rencontre avec Stéphane Guignard

4e partie : Traces

- *Position féminine, position du psychanalyste : Affinités* ... 129
  Rose-Paule Vinciguerra
- *Le symptôme e(s)t la vie* ... 139
  Francesca Biagi-Chai
- Soirée Cereda :
  Suivre Alice Daniel Roy
  Un coup de magie 157
  Morgane Le Meur

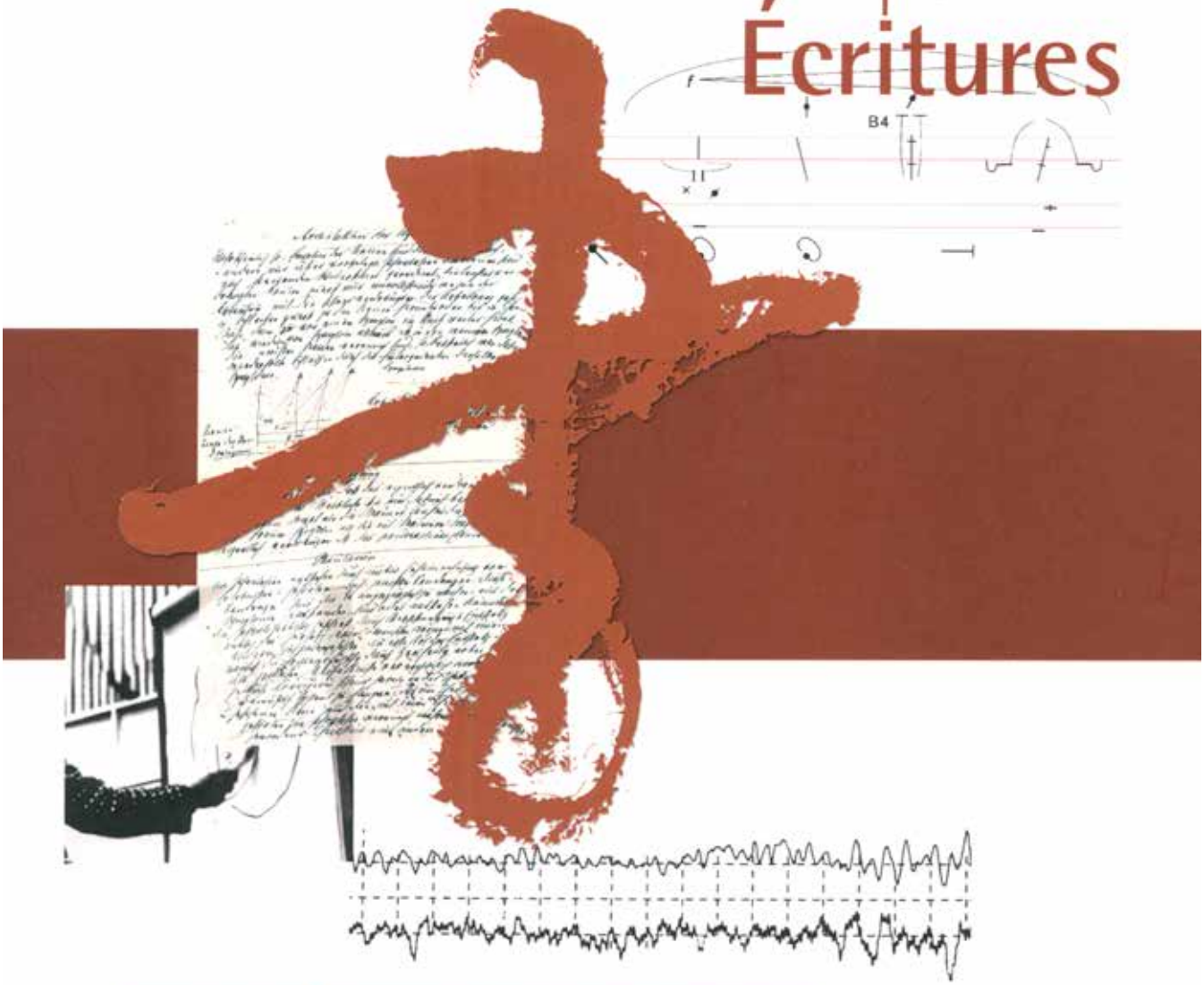
5e partie : Ponctuations

- Le nom de l'oiseau ne dit rien de son chant *de Françoise Monnier* 165
  Nicole Lagache
- *Les enfants perdus* – *Sur* Alabama song *de Gilles Leroy* 169
  Lucie Ducournau

Tresses

n° 47 • décembre 2015

Écritures



Association de la Cause freudienne - Aquitania

Cas d’étude : Complexe bitume



Mathieu TREMBLIN
10.06.2015 — 37860 signes
Mis à jour : 12.04.2021
Ce texte est la transcription de la communication « Cas d’étude : Complexe Bitume ». In : journées d’études Tempêtes de cerveaux, association Juste Ici, Université de Franche-Comté, Besançon, 9–10 juin 2015 — coordination : Lisa MAGE, Pauline CHEVALIER, David DEMOUGEOT.



Résumé : Veille urbaine, récit d’expérience autour de la résidence Place Publique, Toulouse et analyse des interventions réalisées en collaboration avec des habitants dans ce cadre.

Tarmacadam Complex .org
ISSN 2725-9374

ANN **169**

> « Complexe de Poucet » donc (où le mot « complexe » n'est pas entendu seulement dans son sens œdipien, mais aussi celui défini par Max PAGES, d'intersection fructueuse des différences), qui pourrait aussi s'appeler « comple bitume » : quand vous marchez sur un chemin ordinaire, non recouvert d'une épaisse croûte sociale macadamisée, il y a de grandes chances pour que de votre passage il reste naturellement des traces, sur le sol. Empreintes de vos pas, marques des poussières, et scories qui s'accrochent à vos semelles et vous suivront — témoins malgré vous, silencieux mais efficaces, des lieux précédemment visités… : grâce à eux, tout détective des chemins de traverse campagnards, pourra reconstituer sans grande difficultés déductives votre parcours, à partir d'indices provisoires certes, mais parlants. […] Il n'en est pas de même dans la cité. Le bitume est en effet avare de ce genre d'empreintes spontanées (sauf à se passer les pieds régulièrement dans la peinture fraîche), et de toute façon il est foulé et refoulé inlassablement par tellement de chaussures que les semelles s'usent sans qu'il n'y paraisse. C'est donc surtout en ville que l'on ressentira le besoin de marquer volontairement son passage.[1]

Dans son ouvrage *Du tag au graff'art*, Martine LANI-BAYLE, docteur en sciences de l'éducation et psychologue clinicienne, se positionnne à rebours des approches théoriques classiques. Ces approches consistent à désigner le tag comme une forme de délinquance juvénile et analyser sa pratique comme un élément caractéristique psycho-pathologique propre à l'adolescence — c'est-à-dire le tag est envisagé comme l'expression d'un mal-être et d'une difficulté à intégrer la société des adultes.

Elle revient sur l'expérience du tagueur à partir d'entretiens qu'elle a menés et y retrouve une propension de l'humain à laisser une trace — volontaire ou non — de son passage au sein de son environnement. Dans le contexte de la ville, le bitume qui recouvre la terre deviendrait le moteur d'un complexe, parce qu'il réchigne à accueillir les traces du vécu des citoyens.

LANI-BAYLE pose le « complexe bitume » comme une nécessité anthropologique trouvant une illustration chez les *writers* qui pratiquent le graffiti et réintroduisent de cette manière de la trace au sein de la nature urbaine.

---

1 LANI-BAYLE, Martine. *Du tag au graff'art*. Marseille : Éditions Hommes & Perspectives, 1993, p. 57–58.

Complexe bitume est le nom donné à un corpus de près de trois cent photographies instantanées **[Fig. 1]** documentant une veille et un processus créatif en construction sur cinq mois discontinus de résidence dans un quartier classé Zone urbaine sensible. Cette résidence intitulée « Place Publique » a été mise en place par le BBB – centre d'art en partenariat avec le centre d'animation des Chamois. Elle est une réponse à un appel à projets en tandem, associant une structure artistique et une structure soci-culturelle, financé par la Ville de Toulouse.

Le récit d'expérience de cette résidence se déploie à partir de ce corpus de veille photographique, des rencontres et échanges avec certains habitants et des interventions artistiques qu'ils ont permis dans ce quartier dont la majeure partie de la population réside dans des logements HLM. Un de ses enjeux est de rendre lisible le processus, dans sa lenteur et sa complexité, en regard du contexte architecturo-socio-culturel difficile à aborder sans s'intéresser à l'histoire particulière de ce quartier, aux rapports de pouvoir et de force existant à échelle humaine, de l'ordre de l'urbanité, ou à l'échelle de ville, de l'ordre de l'urbanisme.

Diagnostic sensible

Tout d'abord, il importe de faire un point historique et topographique sur ce quartier pour saisir le contexte de ces actions. D'une part, il y a cette ambivalence dans le nom du quartier Izards – Trois Cocus. Les « Izards », c'est le nom d'une famille de propriétaires historiques sur le quartier tandis que « Trois Cocus » c'est le coucou en Occitan qui se prononce « tres cocuts ». La déformation Cocus serait survenue lorque les soldats de NAPOLÉON, ne parlant pas l'Occitan, inscrivirent au cadastre le nom du quartier ; tandis que le trois coucous en question qui donnèrent au quartier son nom, seraient un bas-relief sculpté sur la façade d'une demeure (aujourd'hui disparue) appartenant à un seigneur.

Si l'on prend en considération cette double appellation, il est intéressant de constater que le cœur historique du quartier présente une faune et une flore fournie d'un point de vue odonymique[2]. On a en effet des coucous et des isards — ces animaux montagnards qui ressemblent à des chamois — auxquels s'ajoutent une place Faons, une rue des Chamois, une rue des Bouquetins. Puis poursuivant le chemin des Izards autour duquel s'est construit le quartier, on trouve un peu plus loin dans les cités d'urgences, une rue des Cerisiers, une rue des Violettes, une impasse des Myrtilles, une impasse des Pêchers : autant d'indices attestant de la dimension rurale originelle de ce quartier populaire et des divers phases de constructions qui se superposent. Et il est indéniable que ce bestiaire nourrit l'imaginaire des habitants — j'y reviendrai.

Le quartier des Izards – Trois Cocus est un quartier résidentiel situé au nord-est de la ville qui se compose de seulement 18 % de logements sociaux soit 2 % en deça de la norme réglementaire fixée par l'État à 20 %. Pourtant le quartier concentre (comme le fait remarquer Sonia MOUSSAY de la Gargouille, une association spécialisée dans les visites urbaines à Toulouse) une généalogie des logements sociaux au XXe siècle :

– On trouve donc des maisons maraîchères, les « Toulousaines », des longères attenantes aux propriétés agricoles qui se répartissent le long du chemin des Izards. **[Fig. 2]**

– Puis les cité-jardins dont deux corps de bâtiment seuls subsitent, Habitations Bon Marché construites par l'architecte Jean MONTARIOL. **[Fig. 3–4]**

– On trouve aussi une cité d'urgence de l'Abbé Pierre, dans lesquelles habitent

2 L'odonymie est l'étude des noms propres utilisés pour désigner des voies de communication : les noms des rues, routes, places, chemins, allées, impasses.

les descendants de la communauté maghrébine venue en France à l'issue de la Seconde Guerre mondiale pour la reconstruction et des personnes issues de la communauté Roms en « voie de sédentarisation ». **[Fig. 5]**

– Des Maisons Castor, ces maisons issues du mouvement d'autoconstruction coopératif né après la Seconde Guerre mondiale, reconnaissables à leur structure jumelle. **[Fig. 6]**

– Des cités ouvrières, comme ces maisonnettes avec jardin ou la cité blanche. **[Fig. 7–10]**

– Puis enfin la cité des Izards, trois modèles de logements collectifs construits dans les années soixante au milieu des champs pour accueillir les Pieds-noirs de retour d'Algérie et les migrants mobilisés pour la reconstruction :
la cité des Izards 1 surnommée « La barre » — un corpus de bâtiments en U ;
la cité des Izards 2 surnommée « Les tours Micouleau » — avec deux tours jumelles ; et enfin la cité des Izards 3 surnommée « Le tout électrique » — des bâtiments en escalier avec terrasses-jardins. **[Fig. 11–14]**

Le quartier des Izards – Trois Cocus souffre d'une mauvaise réputation liée au traffic de drogue mais aussi d'une insécurité réelle liée à ce traffic, supérieure à celle qui peut exister dans une autre ZUS comme le Mirail à Toulouse pourtant beaucoup plus dense en terme de population et d'habitations.

C'est justement la faible densité de bâtiments qui en est à la cause. À l'origine, le cœur du quartier se concentrait autour de la cité des Izards 1, des barres d'immeubles construites au milieu des champs avec en leur centre des services, épicerie et service administratif, de sorte que l'interstice entre ces barres rassemblait les relations inter-habitants à la manière d'une place de village. Seulement avec l'urbanisation et le rattachement progressif à l'agglomération de Toulouse comme zone périurbaine avec la construction autour de ces barres, les services présents dans les années soixante finirent par quitter le cœur des barres pour se disperser sur le quartier, laissant la place vide, et amenant la désaffection de ce foyer de la vie de quartier.

Or si l'architecture de ces barres répond à un idéal de vie en collectivité effectif dans les années soixante, les qualités fonctionnelles originelles, en terme de proximité, peuvent vite devenir un écueil dès lors qu'un paramètre est modifié ; ainsi une fois le centre déserté, il ne reste plus qu'à positionner des guetteurs à toutes entrées pour transformer les logements collectifs en dispositif de surveillance en panoptique **[Fig. 15]**, permettant la mise en œuvre opérationnelle d'un traffic au nez et à la barbe des habitants, avec un contrôle total des allers et venues par les dealers — trouées, ouvertures et autres

passages étant devenues de véritables check points.

L'activité de trafic, à peine dissimulée, accroit donc de manière palapble la tension sur le quartier, d'autant que le centre du quartier, s'il n'est plus entre les barres s'est néanmoins déplacé autour des barres, avec en vis-à-vis. À l'ouest l'église Saint-Jean-Marie-Vianney qui tourne le dos aux logements, au sud ouest, le centre social qui concentre les efforts de concertations et de vivre ensemble, et au sud des barres une placette, nouveau cœur du quartier avec la médiathèque, la Caisse d'allocations familiales, l'épicerie et la bouche de métro.

Mais ma méthodologie de travail étant basée sur l'expérience et l'observation, je n'ai aucune idée de toute cette complexité et c'est au quotidien que je vais collecter petit à petit ces informations de manière empirique. Mon ambition quand j'arrive donc sur le quartier fait suite à l'appel à projet dans lequel je détaille mon rapport à la nécessité d'une justesse contextuelle de l'action en citant Catherine GROUT dans *Pour une réalité publique de l'art*[3] :

> Seules des interventions contextuelles néanmoins non consensuelles, c'est-à-dire qui existent dans le mouvement du monde avant d'être définies au préalable, prédéterminées par tout un ensemble de codes et de lois s'appliquant aux réalisations publiques, peuvent échapper aux intérêts sectaires. Seules des interventions issues d'un agir individuel sans volonté de puissance et destinées à la pluralité peuvent être des moments pour un commencement.[4]

Pour ce faire, je décide de me livrer à un diagnostic sensible du territoire, et sur le mode de la serpendipité découvrir les signes en présence, puis d'émettre en fonction des opportunités et à mesure des rencontres des signes de présence : des formes brèves et quotidiennes en résonance ou en commentaire autour de la notion d'intégration et d'appartenance.

Le dispositif dans le cadre duquel j'interviens est finement pensé, puisqu'il associe une structure spécialisée dans le champ de l'art à une structure spécialisée dans le champ du social pour une résidence censée équilibrer action artistique et action socio-culturelle.

D'un lieu à l'autre, je fais donc tous les jours le trajet du BBB – centre d'art au centre d'animation des Chamois **[Fig. 16–18]** en empruntant le chemin des Izards, et c'est en binôme avec Jean-Bernard MORALES **[Fig. 19]**, éducateur spécialisé, d'une cinquantaine d'année avec plus de dix années de carrière au Mirail que la résidence se développe — son rôle étant d'assumer et assurer la réussite de

---

3 GROUT, Catherine. *Pour une réalité publique de l'art*. Paris : L'Harmattan, 2000, 320 p.

4 *Ibid*., p. 295.

la part de sociale (dans la relation à l'Autre) lors des rencontres et des échanges afin que je puisse me concentrer et consacrer pleinement à la réussite de la part artistique des interventions ainsi co-construites dans le dialogue. Ayant deux ans auparavant eu une expérience en Zone d'urbanisation prioritaire (ZUP), je suis convaincu qu'il va me falloir, si je veux pouvoir procéder à mon enquête, déjouer une certaine paranoïa liée à la captation photographique dans le quartier — une paranoïa accrue par la présence épistolaire d'agents des stupéfiants « en planque » dans les appartements et de civils appartenant aux Renseignements généraux (RG) leur prêtant main forte.

Ainsi, après avoir sondé Hatem BEN ISMAÏL **[Fig. 20]**, le directeur du centre d'animation des Chamois qui confirme mon intuition (« un groupe d'architecte est venu la semaine dernière photographier la cité en vue de la réhabilitation du quartier, et ils se sont fait agresser, traités de « RG » et voler leur matériel photographique »), j'opte pour l'utilisation de la photographie instantanée en lieu et place du reflex. Le modèle Polaroid Spectra 1200 **[Fig. 21]** est un appareil désuet dont l'usage ne peut être confondu avec celui, policier, d'un appareil professionnel avec téléobjectif supposément associé par les délinquants à une prise de vue de guet. La photographie instantanée de type Polaroid en tant que format de captation permet d'épingler le réel, soit de cartographier les rencontres en portraiturant mes interlocuteurs et de ritualiser-restituer ces situations d'échange **[Fig. 21]**. De plus l'immédiateté de la photographie instantanée fait écho à la temporalité quotidienne et spontanée de l'intervention artistique urbaine, où les photographies apparaissent comme pièces à conviction, preuves de la conviction artistique qui m'anime : la constitution d'une collection d'images *in vivo* permettant le partage de l'image avec le photographié sans aucune latence.

Quelques jours après mon arrivée, une réunion de présentation est organisée au centre d'animation, dans l'optique d'établir un premier contact avec les habitants. Malgré une communication relayée par tous les acteurs socio-culturels et institutionnels du quartier, seuls quatre personnes sont présentes sur la trentaine attendue. Mais c'est à partir de ces premiers interlocuteurs que se constitue mon expérience des Izards – Trois Cocus ; ces « experts du quotidien[5] » sont en effet à même de débusquer le registre sémantique et plastique susceptible de constituer une adresse pertinente à leur cercle proche, aux habitants du quartier.

---

5 Je reprends l'expression de Nicolas COMBES en 2008, coordinateur de l'Âge de la tortue à propos des habitants du quartier du Blosne anciennement classé Zone urbaine prioritaire à Rennes. Celle-ci fait écho au rôle de l'habitant au sein du cycle de résidences « Correspondances citoyennes » qui consiste en une rencontre entre habitant et artiste donnant lieu à une forme de correspondance, sorte de transcription sensible de l'échange survenu.

Avec eux, je fais rapidement état de la mince marge de manœuvre dont je dispose en regard de cette complexité socio-architecturale propre aux Izards – Trois Cocus ; il semble quasi impossible d'intervenir de manière sauvage dans le quartier, tant importe le maintien du statu quo, d'une neutralité de l'espace urbain assurée par les services de nettoyage de la Ville de Toulouse ou les offices HLM. Dans l'état de tension dans lequel évolue une part des habitants, tout débordement est en effet vite interprété comme le symptôme d'un abandon des pouvoirs publics. L'hygiène de la voirie et des murs devient ainsi le pendant de la saineté d'esprit du collectif, et les services techniques travaillent avec zèle à ne point laisser de zone grise dans l'espace urbain. Alors que ce sont justement ces zones grises qui sont d'accoutumé l'endroit de mon attention, l'espace de mon action.

Dès lors la zone résidentielle apparaît pour moi comme une ville finie, figée dans son usage, et qu'il va falloir déconstruire pour pouvoir intervenir avec justesse. Je m'attèle tout d'abord à apprécier les signes d'appropriation qui résistent au nettoyage systématique par les pouvoirs publics, et à observer comment ils sont reçus — tolérés — par les habitants, pour ensuite co-construire un corpus de gestes dans le quartier et manifester dans l'espace urbain une présence artistique autre que celle, anxiogène, des seuls dealers.

Quelques exemples de signes :

– Tout d'abord l'appellation Izards – Trois Cocus manifeste d'emblée une scission de discours. On le lit dans la signalétique, les Trois Cocus, un sentier, puis ils deviennent un abribus, une station de métro, une Mairie de quartier… **[Fig. 22–25]** Tandis que les Izards sont un chemin qui mène au quartier, puis le nom disparaît de la signalétique institutionnelle ; on les retrouve par contre en enseigne de commerce ou en graffiti **[Fig. 26–31]**. En surface, la Ville semble se poser comme défenseuse du nom Trois Cocus — le nom de baptême napoléonien — et les habitants partie prenante des Izards — la famille. En réalité, la double appelation relève plus de revirements en fonction des municipalités successives donc de l'environnement dans lequel chacune des générations a grandi.

– Puis il y a d'autres signes, marqueurs fugaces et discrets de présence et de passage. Un message à l'adresse de la police graffité à l'aérosol ; une affiche peinte à la main par les enfants pour le Carnaval, et le bonhomme Carnaval brûlé sur la place publique qu'on évacue ; des tatouages temporaires issus des emballages de chewing-gum Malabar, comme des plantes grimpantes, apposés successivement dans un jeu de surenchère par les enfants du quartier ; des chemins du désir qui serpentent entre les maisonnettes ou dans les parterres ; un trou dans le grillage en guise de raccourci. **[Fig. 32–40]**

– Il y a aussi les traces d'occupation, squat, terrain vague, jardin ou marge. Un signe circulaire traversé d'un flèche en éclair indiquant que la longère est squattée, avec une enseigne bricolée renommant la demeure investie, ou des trous dans les parpaings murant les fenêtres rebouchés avec des vêtements ; un monticule de terre permettant d'enjamber la clôture d'un terrain vague pour y pénétrer ; un bus abandonné et graffité ; une habitante aspergeant les mauvaises herbes pour les faire pousser « parce que le quartier manque de verdure » ; les traces de macadam carbonisé à la suite de l'incendie d'une voiture de particulier — au cours de mon séjour, apparaissent fréquemment ce type de traces mais jamais de voitures, alors que le quartier concentre le plus de voitures incendiées à Toulouse — ; une cour de maison individuelle jouxtant un garage transformée en cimetière de voitures brûlées collectées et stockées. **[Fig. 41–51]**

– Ensuite, en filigrane, deux signatures architecturales toulousaines omniprésentes dans le quartier. La brique, marqueur d'appartenance à l'identité toulousaine : en arrière-plan dans une enseigne, assortie au mur sur lequel elle est accrochée ; sous une chape de béton alors que le mur s'effrite. **[Fig. 52–53]** L'escargot ornemental, qui est la signature de l'architecte Jean MONTARIOL, reproduit plusieurs fois sur les grilles en fer forgé des bâtiments qu'il a construit. **[Fig. 54–56]**

– Enfin, une injonction anti-France au marqueur, une ornementation pro-France à la peinture, un monuments aux morts, et des bas-reliefs sur la salle des fêtes. **[Fig. 57–60]**

– La présence résiduelle de *writers* : deux pochoirs de soldats réalisés par des participants de la campagne de jeu urbain créé par Jeroen JONGELEEN en 2000 *The Art of Urban Warfare*[6] **[Fig. 61–62]** ; une reprise en mosaïque en panneaux sur le flancs des Chamois des personnages de Keith HARING **[Fig. 63–64]** réalisée par les enfants du quartier à l'initiative du Pôle d'insertion PJJ31, accompagnée d'un *hall of fame* reprenant les noms des participants et participantes avec les dates et la structure organisatrice **[Fig. 65]** ; des graffitis de noms d'enfants sur le sol avec une bombe de chantier ou sur les murs avec une bombe de garage **[Fig. 66–69]** ; des archétypes graffitiques avec le *writer* débutant SEK, le *crew* THC ou l'acronyme TLS31 **[Fig. 70–71]** ; les *writers* locaux TWOB du RGB *crew* et TRUK du 812 *crew* — une ligature des départements Tarn (81) et Aveyron (12) qui jouxtent la Haute-Garonne dont on peut supposer que sont issus les membres

6 *The Art of Urban Warfare* est un jeu de stratégie collaborative créé en 2000 par l'artiste hollandais Jeroen JONGELEEN et qui se déploie dans les rues des villes par une occupation graphique du territoire grâce à des motifs de soldats de différentes couleurs réalisés au pochoir sur les murs. Voir : http://www.jeroenjongeleen.nl/the-art-of-urban-warfare/ [consulté le 20 juillet 2020].

du *crew* **[Fig. 72–76]** ; des *writers* qui peignent les cabanes des jardins familiaux pour être vus depuis la voie ferrée **[Fig. 77–78]** .

En réponse je développe une typologie d'interventions qui travaillent la frontière entre permissivité et négociation, en somme la question de l'intégration plutôt que celle de la dissidence. Et je me pose en tant qu'opérateur, initiant un premier geste avec mon propre commentaire, puis invitant mes interlocuteurs à prendre à leur charge le message qu'ils veulent faire passer.

Actions en co-création

Les *Smiley Signs* **[Fig. 79–92]**, que l'on serait tenté de lire « Souriez et suivez la flèche » sont deux pictogrammes de smiley surmontés d'une flèche directionnelle empruntés à la signalétique locale d'une grande surface Super U, réinvestis pour eux-même, et déclinés sous divers supports pour être diffusés de main en main, sur le mode du don à l'étalage ou pour identifier des lieux de rendez-vous. Un réflexe conditionné, lorsque l'on rencontre un inconnu, veut que l'on passe sa tenue vestimentaire en revue à la recherche de signes d'appartenance à un milieu social ou d'autres éléments auxquels on pourrait se raccrocher afin d'adapter son discours à ce nouvel interlocuteur. Le sourire, comme élément de langage corporel est souvent la première chose que l'on offre au regard pour orienter favorablement tout échange.

Installés comme un point de rendez-vous sous forme de panneaux de signalisation aux abords du BBB – centre d'art et des Chamois ou distribués comme signe de reconnaissance aux contributeurs du projet, habitants ou acteurs associatifs et institutionnels, ils sont deux signes simples et reconnaissables qui, par effet de réseau, évoquent une présence artistique amicale et une recherche de sens partagée. En outre, ils rejouent, sur le mode de la parodie, le registre visuel de pratique virale de la période de *pictograffiti*.

Triades urbaines **[Fig. 93–95]** est réalisé en collaboration avec Daniel PAGES **[Fig. 96]**, en arrêt de travail pour raisons psychiatriques et habitant depuis 20 ans le quartier et Cécile CERVERA **[Fig. 97]**, étudiante arrivée récemment sur le quartier. *Triades urbaines* est une série d'affiches présentant du marbre gravé en trompe-l'œil qui décline les valeurs citoyennes que chacun attribue à l'espace public et au quartier. Cette série questionnent le glissement et l'écart des valeurs que porte un projet architectural à la réalité vécue par ses usagers. À l'image des valeurs républicaines déclinées dans le devise « Liberté Egalité Fraternité » que l'on trouve fréquemment gravé sur le fronton des institutions, chaque affiche formule une hypothèse sur un aspect du vécu urbain de chacun. Elles sont conçues en réponse à la triade du premier traité d'architecture de l'humanité rédigé en 100 av. J.-C. par l'architecte romain VITRUVE « *Firmitas Utilitas Venustas* » [Solidité Utilité Beauté] apposée sur un des flans des Chamois.

Cette triade, qui pointe les aspects fondamentaux de la construction d'édifices, a vu au cours des siècles de nombreuses déclinaisons :

– « *Necessitas Commoditas Voluptas* » [Nécessité Commodité Volupté] par Leon Battista ALBERTI, XVe siècle ;

– « Distribution Construction Décoration » par François BLONDEL, XVIIe siècle ;

– « Solidité Commodité Agrément » par Jacques François BLONDEL, XVIIIe siècle ;

– « Logique Harmonie Sentiment » par Hector GUIMARD, XIXe et XXe siècles ;

– « Structure Fonction Forme » par Pier Luigi NERVI, XXe siècle ;

– « Production Perception Représentation » par Christian DE PORTZAMPARC, XXe et XXIe siècles.

Si l'architecte envisage sa construction comme un espace vécu ou un espace à vivre, en témoigne les représentations des futures constructions, la réalité du terrain construit converge rarement vers cette fiction d'anticipation ; ratages ou compromis, le passant relève les traces du refus de l'individu à utiliser les espaces de la manière dont ils ont été pensés.

Les formes d'épigraphie et autres altérations volontaires ou involontaires du décor urbain interviennent à rebours cet usage programmé. Elles sont parties prenantes d'un mode d'habiter, et si la plupart des architectes les affectionnent (en ceci qu'elles constituent des traces effectives de vécu urbain), elles trahissent néanmoins aux yeux des gestionnaires du territoire une forme de soustraction au contrôle inéluctable, dont les impératifs sont en quelque sorte la contre-forme de ceux édictés par VITRUVE et ses héritiers.

Je propose à mon tour un épigramme, une *Triade épigraphique*, pour ces destructions, déconstructions ou constructions sensibles, ces schémas mentaux ou ces formes de prégnance de l'usager sur son environnement :

– *Precaritas* : Précarité en lieu et place de la stabilité. Le propre de ces formes est la fugacité, l'économie de moyens, l'abandon aux aléas.

– *Gratuitas* : Gratuité en lieu et place de l'utilité. Leur mise en œuvre obéit à des impératifs de désintéressement, d'ouverture et d'entropie.

– *Alteritas* : Altérité en lieu et place de la beauté. Peu importe la qualité plastique, dans la ville la beauté d'un élément est circonstancielle autant à l'espace qu'au regard, car la forme est brève et par défaut. De fait, elle est trace discursive d'un vécu, elle dit l'absence de l'Autre avant de se dire elle-même.

La Triade épigraphique « *Precaritas Gratuitas Alteritas* » liste les fondamentaux auxquels répondent les actions autonomes et spontanées ainsi que les traces furtives, épigraphiques ou graffitiques, des usagers, passants,

habitants ou artistes. Elle sert de levier symbolique pour introduire ma résidence et questionner l'intégration de l'art à la ville, sa capacité à être l'écho ou le relais du ressenti de l'Autre comme ces deux *Triades urbaines* « Humilité Générosité Fragilité » et « Intimité Promiscuité Étrangeté » **[Fig. 98–99]** que Daniel PAGES et Cécile CERVERA conçoivent.

Développée avec Georges LEBREUX **[Fig. 100]**, retraité, et Rosalba BANNERY **[Fig. 101]**, retraitée elle aussi et vivant avec sa fille Diana, la *Ré-craieation* **[Fig. 102]**, une action graffitique et initiatique où des slogans sont peints à la craie en aérosol sur la façade aveugle de la médiathèque des Trois Cocus pour distiller un commentaire de la vie de quartier ou de l'urbanisme environnant. Georges LEBREUX propose « Mieux un bon état d'esprit qu'un mauvais esprit d'état » pour pointer le contraste entre usage et coercition, tandis que Rosalba BANNERY insiste sur le fait que « Tous les jours, les femmes travaillent pour la beauté » comme un miroir tendu aux clichés sexistes qui voudraient réduire les femmes dans la ville à des objets.

Je développe avec Hamid BOUALEM **[Fig. 103]**, boucher et entraineur de l'équipe de football locale une série de banderoles introduisant un parallèle entre l'esprit sportif et l'esprit citoyen. *Esprit sportif* **[Fig. 104–106]** est installé le long du terrain de football des Trois Cocus et en miroir dans des lieux stratégiques du quartier où les habitants se réunissent ou à l'occasion d'événements de la vie de quartier. L'ensemble des slogans est imaginé en fonction de l'expérience de Hamid BOUALEM en tant que coach de l'ASI (Association sportive des Izards), en regard de sa passion pour le football et plus largement autour du sport comme moyen d'émancipation mais aussi à partir du double sens que les slogans peuvent revêtir lorsque les banderoles sont déplacées d'un contexte sportif vers un contexte social. « Aux Izards comme chez toi » est une invitation tant aux équipes adverses à se sentir accueillies mais peut être aussi comprise comme une invitation à passer outre la mauvaise réputation. « Rendez-vous sur le terrain » est autant une injonction de la part du coach à l'attention des jeunes pour les amener à s'investir dans le sport plutôt que de traîner, qu'une pique à l'adresse des bureaucrates envoyée par les travailleurs sociaux, pour qu'ils puissent constater les écueils et les écarts entre les politiques publiques et la réalité quotidienne de ceux qui les éprouvent. Enfin « Respect à domicile comme à l'extérieur », au-delà des matchs inter-clubs, vient souligner la nécessité d'une porosité entre savoir-vivre et vivre ensemble par delà la cellule familiale.

L'action de *Réhabilitation des Trois Coucous* **[Fig. 107–114]** s'inscrit dans la poursuite d'un atelier de démarquage en sérigraphie conçu avec Michel DELONG, peintre en bâtiment retraité, et Rosalba et Diana BANNERY, mère et fille habitant sur le quartier depuis une dizaine d'années, et dans la réalisation

d'une consultation publique des habitants sur le marché à propos de l'origine du double nom du quartier.

Cette collecte de légendes urbaines, de l'ordre de la *doxa*, de la rumeur, du lieu commun, est nécessaire à créer du commun et parachever la reconstruction de cette imaginaire constitutif de communautés d'esprit de quartier — ce que Pierre SANSOT désigne comme « la fusion des murs et des consciences[7] » — et pour palier au déficit d'image que le nom de baptème colporte. Il me semble nécessaire de divertir l'attention sur ces « Trois Cocus » pour faire émerger un autre imaginaire urbain, que celui de la stigmatisation insécuritaire qui lui est associé, et de manifester ainsi l'attachement des habitants à leur quartier sur un autre mode que celui — graffitique avec la récurrence de graffiti « Izards » — en présence **[Fig. 115]**.

Un motif graphique représentant trois coucous est reproduit à hauteur des yeux au pochoir avec une préparation à base de mousse végétale sur la façade de deux bâtiments du quartier. Les emplacements des pochoirs sont choisis à partir des lieux supposés où se trouvait la demeure (aujourd'hui disparue) d'un seigneur sur le devant de laquelle étaient sculptés les trois coucous ayant donné leur nom au quartier. Le motif graphique correspond à l'illustration utilisée par les habitants dans les fascicules sur l'histoire du quartier pour figurer les coucous sculptés — et notamment encadré dans le hall de la mairie de quartier.

Pour entretenir ces motifs en mousse végétale, les propriétaires des bâtiments hôtes doivent les aspergés d'eau régulièrement grâce à un vaporisateur de jardinage. La pérennité des trois coucous réhabilités demande activation et entretien à l'instar du patrimoine immatériel que constitue la légende urbaine qui les fait perdurer en tant que symbole du quartier. L'enjeu de cette réhabilitation est de savoir combien de temps les habitants sont à même de nourrir la mémoire collective avant de la laisser dépérir.

7 SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris : Klincksieck, 1973, p. 385.

Mésidentification et ouvertures

Si le bleu de travail ou le gilet de sécurité suffit souvent à créer une ambiguïté salutaire sur mon statut et ma légitimité lorsque j'interviens sans autorisation dans la ville, adopter des codes d'autorité ou de travailleur de la voirie dans un contexte de ZUS peut s'avérer contre-productif face à la paranoïa dont font preuve les dealers qui occupent et guettent les passages de la police et autres informateurs habillés en civil, chargés d'observer et d'infiltrer le terrain, et qui mettraient en péril leur traffic.

La récurrence de suspicion dans le contexte d'une résidence de création dans l'espace public m'amène à formuler ce rapport à la présentation–représentation de soi dans un contexte de tensions sociales, où la question de l'appartenance à un quartier ou à une communauté passe autant par le langage que par le vêtement. À la manière d'un exorcisme, je crée un t-shirt *Je ne suis pas un RG* **[Fig. 116]** qui vient résumer cette complexité relationnelle spécifique qui confine à une figure impossible. Le visuel reprend les codes du logo du groupe de musique RUN-D.M.C **[Fig. 117]** : des lettres « RUN » et « DMC » sur deux lignes en capitales noires insérées entre deux filets rouges et épais. Le texte « Je ne suis pas un RG » fait référence à la suspicion qui règne sur la place publique envers toute personne dont le comportement ou l'allure déroge aux *habitus* des locaux, susceptible d'être un informateur de la police. Le logo « RUN DMC » **[Fig. 118]**, composante principale de l'identité visuelle du groupe est devenu un attribut archétypal de la culture hip-hop à partir de la fin des années 1980 ; les jeux d'actualisation **[Fig. 119]** de celui-ci permettent d'adresser de nombreux sujets issus de cette sous-culture urbaine et, en tant standard détourné de la culture populaire, d'ouvrir à des rebonds avec l'actualité sociétale ou politique[8]. Cette reprise répétée du logo du groupe comme vecteur de message et jeu de référence culturelle n'est probablement pas étrangère à son histoire. Le groupe a été un des premiers à scander dans un morceau

8 Dans l'enquête urbaine réalisée sur le quartier Ehrenfeldt à Cologne en 2019, j'indexe la résurgence de cette reprise avec différents niveaux de discours, du commerce à l'identitaire en passant par l'antifascime : « "FCK NZS" signifie "Fuck Nazis". "FCK RDGN" signifie "Fuck Erdogan". "FCK SUV" signifie "Fuck SUV". "ERN FLD" signifie "Ehrenfeld". "CMN FZH" signifie "Come on Effzeh". Le logo de Run-D.M.C. a été transformé en un mème graphique et s'est répandu dans le voisinage. Ici, il aborde différents sujets, comme la fierté locale, l'image de marque, le football ou la politique. » [*FCK NZS" stands for "Fuck Nazis". "FCK RDGN" stands for "Fuck Erdogan". "FCK SUV" stands for "Fuck SUV". "ERN FLD" stands for "Ehrenfeld". "CMN FZH" stands for "Come on Effzeh". Run-D.M.C. logo has been turned into a graphic meme and spreaded around the neighborhood. Here, it is embracing various topics, like local pride, branding, football or politics.*] Voir : http://www.demodetouslesjours.eu/survey-ehrenfeldt [consulté le 21 juillet 2020].

son attachement à une marque de chaussures avec le titre « My Adidas[9] » paru en 1986 **[Fig. 121–122]**, utilisé comme prétexte par le groupe pour mettre en crise les clichés véhiculés sur les classes populaires[10], et en particulier sur le hip-hop. La stratification du sens à donner à ce titre met en perspective l'instrumentalisation et la récupération publicitaire autant que les rapports d'entrisme entre culture indépendante et marchandisation de la culture : il manifeste de manière ambivalente le phénomène d'attraction–répulsion dont la société de consommation peut être le lieu, quand elle entre en résonnance ou en conflit avec une pratique urbaine, autant comme un marqueur

9 Dans sa thèse « Graffiti et street art : étude des discours historiographiques et de la critique esthétique d'une forme sociale de modernité visuelle », l'historienne de l'art Chorong YANG consacre une partie au « Paradoxe du vandalisme : l'art et les images de la société de consommation ». Elle détaille les effets de la société de consommation tant sur la pratique que sur l'esthétique du graffiti et de l'art urbain en s'appuyant sur le critique et historien de l'art Hal FOSTER et son analyse formulée dans *Between Modernism and the Media. Recodings : art, Spectacle, Cultural Politics* (New York : The New Press, 1999, p.) des relations que les pratiques artistiques tissent avec la définition moderne, et américaine, de l'art, des formes populaires à celles dites d'élites, en particulier sur la question de la perméabilité qui s'instruit par leur diffusion au sein des médias de masse. Voir : YANG, Chorong. « Étude des discours historiographiques et de la critique esthétique d'une forme sociale de modernité visuelle ». Thèse de doctorat en Histoire de l'Art sous la direction de Laurent BARIDON, Université de Grenoble, 18 décembre 2014, pp. 110–114.

10 « C'était une chanson qui parlait de nos baskets, mais c'était plus que de parler du nombre de paires de baskets que nous avions [...] Ces Adidas sont montés sur scène au Live Aid [concert de solidarité contre la famine en Éthiopie]. Les gens ont donné et les pauvres ont été payés. Il s'agissait de prendre l'image du *b-boy* et du *b-girl* et de faire savoir au monde que nous sommes un peuple de vision, d'inspiration, de motivation, et que nous sommes aussi éduqués. C'est donc une sorte de coup de pied au visage des gens qui haïssaient le hip-hop [...] s'ils vont porter des Adidas parce que nous disons que c'est cool, cela signifie qu'ils vont boire, abuser, se battre à cause de cela. Nous sommes devenus nerveux. [...] ce truc du hip-hop est vraiment puissant [...]. On doit faire attention à ce qu'on dit et à ce qu'on présente au monde. » [*It was a song that was about our sneakers, but it was bigger than just talking about how many pairs of sneakers we had. (...) These Adidas stepped onstage at Live Aid. People gave and the poor got paid. It was about taking the image of the b-boy and b-girl and letting the world know we're a people of vision, we're inspiration, motivation, we're educated too. So it's kind of a kick in the face to the people that was hating on hip-hop. (...) if they're going to wear Adidas because we say it's cool, that means they would drink, abuse, fight because of this. We got nervous. (...) this hip-hop stuff is really powerful (...). We gotta watch what we say and what we present to the world.*] RUN-D.M.C. In : BLANCO, Alvin. « Run-DMC Recall "My Adidas" Impact, 25 Years Later ». *MTV*. [En ligne]. 11 novembre 2011 [consulté le 3 juillet 2019]. Disponible sur : http://www.mtv.com/news/1674282/run-dmc-my-adidas/.

d'identité[11] que de distinction[12].
Le t-shirt *Je ne suis pas un RG* réactive cette stratification des lectures, dans un contexte de tension entre locaux et forces de l'ordre. Il s'agit de pointer de manière humoristique mais déceptive une certaine détresse sociale concernant les relations interpersonnelles dans les quartiers, minées par des faux semblants issus d'un racisme structurel et d'une forme de classisme non adressé. Le t-shirt préfigure une situation de crise manifeste dans la mode d'interaction suspicieux que le porteur projette sur son potentiel interlocuteur ; porter le t-shirt *Je ne suis pas un RG*, c'est annoncer :

> Je suis au courant que vous allez penser en me voyant que je suis un RG. Mais je porte le t-shirt pour vous signifier que je sais que vous allez penser que je suis un RG, et que justement je n'en suis pas un, comme le dit le t-shirt. Et je sais aussi que nous savons tous les deux qu'un RG tenterait justement de semer le trouble en s'habillant avec un accoutrement feignant les codes de la rue, pour dissimuler ses réelles intentions.

Le dernier jour de la résidence s'achève par une conversation entre Jean-Bernard et un dealer alors que je réalise un dernier collage sur un panneau d'expression libre. Celui-ci, avec qui nous n'avons pas été en contact durant notre temps de présence, le soupçonne encore une fois d'être un « RG ». Notre occupation de l'espace public environnant, en particulier la zone qui borde la sortie de la bouche de métro, déroge à son non usage par les locaux du fait du traffic de drogues qui s'y concentre ; notre action est susceptible de nuire à son activité en attirant l'attention sur la zone. Jean-Bernard négocie calmement mais ne parvient pas à faire entendre raison à son interlocuteur énervé : la discussion se transforme en altercation avec un coup de pied. La médiation artistique se solde par une incompréhension que le travailleur social appréhende comme un échec à la fois personnel et professionnel. Ayant pourtant travaillé en tant qu'éducateur de rue une vingtaine d'années au quartier du Mirail (classé pendant plusieurs années en ZUS lui aussi), il n'a jamais été agressé dans l'exercice de ses fonctions. À l'issue de sa mission pour Place Publique et malgré la qualité et l'accueil de la proposition artistique dans le quartier, cette situation constitue pour lui un horizon indépassable : il décide de quitter le terrain et change de poste au sein des services de la municipalité.

La résidence « Place Publique » est une réussite pour les structures ;

---

11 Dans son livre *Hip-Hop Files. Photographs 1979–1984*, la photographe historique du writing Martha COOPER consacre un chapitre au style vestimentaire entre *do it yourself* et *street wear* des « *break boys & break girls* » ou « *b-boys & b-girls* », praticiens de la danse hip-hop. Voir : COOPER, Martha. « 7. Style ». *Hip-Hop Files. Photographs 1979–1984*. New York : From here to fame publication ; Paris : Righters, pp. 209–225.

12 Voir : BOURDIEU, Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979, 680 p.

je ne l'apprends qu'à la fin — les objectifs sociaux-culturels étant maintenus secrets jusqu'à l'achévement de la résidence —, un des *priori* formulé par les structures pour cette résidence était de permettre d'identifier et entrer en contact avec des habitants isolés de la vie de quartier et des structures, sociales, institutionnelles, associatives.

Considérant la qualité de co-création des diverses interventions artistiques, j'éprouve des difficultés à les extraire du contexte de l'expérience située ; leur horizon ne trouvant sens et adresse qu'en perspective de l'histoire du quartier et d'une topologie urbaine résidentielle à forte densité en logements collectifs. En regard de la conception moderniste d'une ville striée et fonctionnelle qu'ils sous-tendent, je formule à ma propre intention cette remarque sur la prescription et coercition des usages de la ville : les urbanistes feraient mieux d'anticiper les mésusages de leurs constructions plutôt que de tenter d'orienter ou de contraindre les usages qu'ils souhaiteraient qu'il en soit fait.

Mise en récit située

Complexe bitume est le nom d'une visite orientée[13] réalisée dans le quartier Izards – Trois Cocus et ses environs à l'occasion du Printemps de Septembre à Toulouse. Elle consiste en une marche collective de deux heures et demi avec une quinzaine de participants qui se déroule 17 octobre 2010.

La visite orientée *Complexe Bitume* **[Fig. 122]** s'approprie les lieux communs de la visite guidée. Deux documents sont fournis aux visiteurs en début de visite. Ils sont à la fois écho lointain et actualisation des mises en cartes et shémas de la pensée psychogéographique de l'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. La carte présente un plan ramifié et elliptique dont le parcours est dessiné par un ensemble de flèches. Chaque embranchement indique une digression possible dans le parcours ou dans le discours. Il s'agit d'une cartographie mentale dont l'échelle se mesure en cheminant sur le terrain. La valeur indicielle de celle-ci tient dans le récit de l'expérience vécue **[Fig. 123]** et déroulée au fur et à mesure de la marche. Un schéma directeur vient légender et complexifier cette cartographie. *Le Nouveau théâtre des opérations dans la ville* livre des notions clés et les articule pour évoquer le déploiement du discours en friction avec le réel **[Fig. 124].**

Elle est élaborée à partir de mon expérience de résidence sur le quartier des Izards – Trois Cocus, et de ma pratique de l'espace urbain en général. De la figure du guide, je ne conserve que la casquette — bien pratique pour accompagner le groupe de visiteurs dans les digressions que j'organise. Ainsi, je me fais tour à tour pisteur, à l'affut des formes anonymes et spontanées d'appropriation du territoire, et narrateur car témoin privilégié des divers actions artistiques que j'ai mis en œuvre avec les habitants.

Pister les formes vives : plutôt que de circonscrire mon approche de la ville au bâti, j'ouvre l'analyse aux traces de l'urbain vécu sous ses formes les plus fugaces et sauvages. Je me positionne du côté du quotidien de l'usager pour proposer aux visiteurs une sorte de diagnostic sensible du territoire, et j'étends la réflexion sur le patrimoine ; au-delà du patrimoine architectural, dont la commande publique monumentale est la plus équivoque des expressions, il existe un patrimoine immatériel urbain en perpétuelle recomposition dont le graffiti semble être une composante symptomatique.

---

13 Le qualificatif « orientée » est choisi en discussion avec Cécile POBLON, la directrice du BBB – centre d'art. Notre idée est de pointer la manière dont la parole est suceptible d'accompagner la marche des corps en biaisant le cheminement intellectuel. Avec cette orientation, il s'agit de manipuler la perception que les visiteurs ont des usages de la ville et de produire un renversement de perspective.

Raconter les œuvres soumises aux aléas : au cours de la marche, j'expose oralement aux visiteurs les propositions artistiques éphémères sur les lieux même où elles ont été implantées et dont persistent parfois quelques traces. Je pointe les liens que ces œuvres tissent avec l'histoire du quartier et les enjeux latents des processus de symbolisation qu'elles appellent. Je porte notamment une attention particulière aux modalités d'insertion de ces formes, à leur apparaition ou disparition, à leur conservation — la parole, la rumeur, et la légende urbaine étant les premiers vecteurs de ces types d'œuvres.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

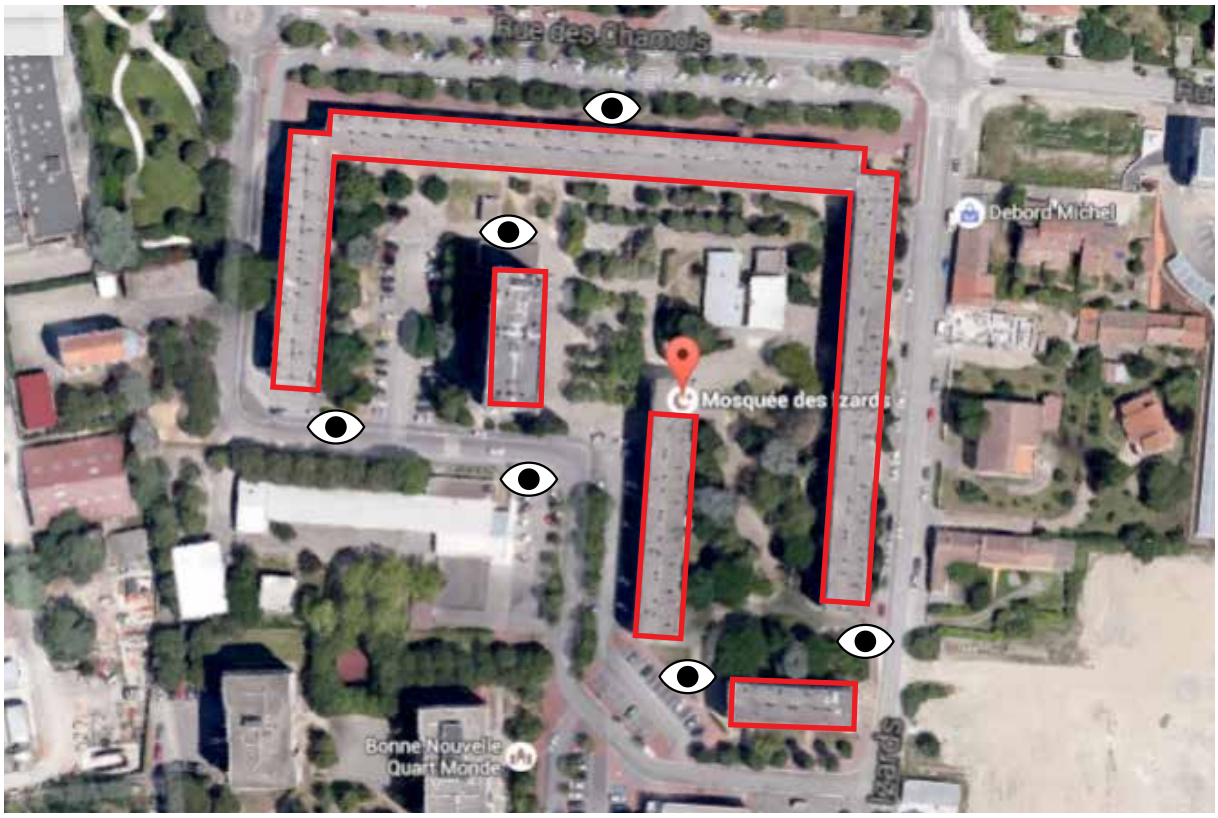

Rue des Chamois
Debord Michel
Mosquée des
Bonne Nouvelle
Quart Monde

Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65



Fig. 66



Fig. 67



Fig. 68



Fig. 69



Fig. 70



Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75



Fig. 76



Fig. 77



Fig. 78



Fig. 79



Fig. 80



Fig. 81



Fig. 82



Fig. 83



Fig. 84



Fig. 85



Fig. 86



Fig. 87



Fig. 88



Fig. 89



Fig. 90



Fig. 91



Fig. 92



Fig. 93



Fig. 94



Fig. 95



Fig. 96



Fig. 97



Fig. 98



Fig. 99



Fig. 100



Fig. 101



Fig. 102



Fig. 103



Fig. 104



Fig. 105



Fig. 106



Fig. 107



Fig. 108



Fig. 109



Fig. 110



Fig. 111



Fig. 112



Fig. 113



Fig. 114



Fig. 115



Fig. 116



Fig. 117



Fig. 118



Fig. 119



Fig. 120



Fig. 121










Fig. 122



Fig. 123

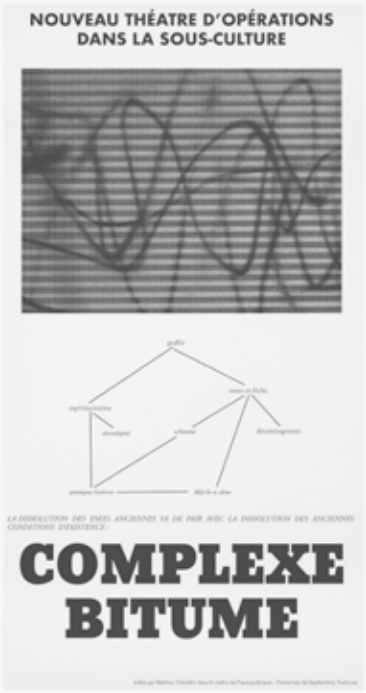


Fig. 124

« Une vitrine occultée par les pages d’une publication »



Zenn Al Charif, Mathieu Tremblin
06.2016 — 8502 signes

AL CHARIF, Zenn ; TREMBLIN, Mathieu. In : Revue *Alea.* Juin 2016, n° 1, « Le nouvel ordre naturel, c’est le désordre urbain », 35 p.



Tarmacadam Complex .org
ISSN 2725-9374

ANN **217**



Mathieu TREMBLIN. Revue *Alea « Le nouvel ordre naturel, c'est le désordre urbain. »*. 16.06-05.09.2016. Indice Cinquante, Paris (FR). Vitrine, revue d'artiste en placards, ruban adhésif. L ≈ 210 cm x h ≈ 210 cm. (production : Galerie-partagée.fr)

ZAC Pour l'invitation que nous t'avons faite avec galerie-partagee.fr, la vitrine du lieu, Indice 50, qui accueille ta proposition est occultée par les pages d'une publication.
Peux-tu nous expliquer de quoi il s'agit ?

MT Le geste en question reprend un principe d'occultation de vitrine réalisé par les propriétaires, les locataires ou les ouvriers qui procèdent à la réfection d'une échoppe à l'occasion d'un changement de bail. Le déploiement des pages d'un journal gratuit (petites annonces ou actualités) accrochées sur la surface en verre avec du ruban adhésif transparent recompose un chemin de fer partiel de l'édition (parce qu'il ne présente qu'une face du papier et que les pages sont imposées pour une reliure piquée à cheval). Il donne à voir une étape de mise en page sur ordinateur qui précède l'envoi à l'impression. L'accrochage de la publication démantelée renvoie à un état de chantier, qui fait écho à la phase de transition qu'elle soustrait au regard des passants et qui dans le même temps produit une esthétique par défaut.
La proposition présentée pour Indice 50 est une occurrence possible d'un tweet daté du 21 juin 2013 issu de mon compte de réseau social *TwittŒuvres* : « Utiliser les pages d'un livre d'artiste pour occulter la vitrine d'un magasin en travaux ». Puisque le contexte n'est pas une vitrine de magasin en travaux mais celle d'un atelier d'artistes, j'opère un déplacement de ce geste d'occultation réalisé avec les moyens du bord vers un geste éditorial dont la forme est pensée pour ce mode de lecture : une revue d'artiste en placards intitulée *Alea*, dont je réalise le premier numéro — ou plutôt le numéro zéro puisqu'il s'agit d'expérimenter cet espace afin d'en saisir la potentialité et d'en esquisser le devenir.
Le mode de diffusion publique en placards de cette revue s'inscrit dans la lignée de moyens d'expression citoyenne apparus au XIXe siècle avec l'avènement d'un espace public républicain à partir de la Révolution française : le placard et l'affiche comme mode d'information ou de revendication. Il s'inscrit aussi dans celle mis en œuvre à travers le développement exponentiel du livre d'artiste et des pratiques culturelles de don à l'étalage qui y sont affiliées à partir des années soixante avec l'apparition des techniques de reprographie grand public, et dont l'objet est de considérer l'auto-édition comme un moyen efficace de diffusion d'une pensée en acte dans la sphère publique au-delà des espaces dédiés à l'art.

ZAC Peux-tu nous éclairer sur tes intentions quant au fonctionnement de la revue ?

MT Un invité — usager, artiste, curateur, chercheur — déploie une pratique et une réflexion, une réflexion en pratique ou une pratique de la réflexion sur les urbanités libres à travers une publication à deux niveaux de lecture :

– une piste de réflexion faisant office d'exergue se déploie sur les pages : elle est pensée pour être lisible à l'échelle du corps lorsque la publication est placardée dans l'espace urbain ;
– un corpus textuel et/ou visuel correspondant à une veille urbaine sensible s'articule avec une conversation : il est pensé pour être lisible à l'échelle de la page.
La revue est conçue sur un principe de placards A3 imprimés recto. Le nombre de pages est déterminé en fonction de la surface à investir le jour de son lancement. Les pages sont assemblées avec des relieurs d'archives afin de pouvoir être dissociées et ré-affichées au besoin.
Chaque publication d'un numéro de la revue donne lieu à un temps de rencontre à l'endroit où la revue est placardée.
Cette forme éditoriale étant tournée vers l'espace public, une archive PDF téléchargeable et imprimable sous Creative Commons BY-SA est hébergée sur le site des Éditions Carton-pâte. Le modèle économique de la revue est basé sur le don, l'économie de moyens et l'auto-édition. Il permet une souplesse et une réactivité en phase avec l'urgence d'une pratique artistique processuelle et/ou situationnelle et avec la temporalité quotidienne des espaces dans lesquels elle vient s'insérer à l'occasion de sa diffusion, in vivo dans la ville ou en ligne sur Internet. En complément, une structure partenaire prend en charge la production et la diffusion d'une petite série d'exemplaires papier.

ZAC Alea, aléa, aller à ?

MT *Alea*, le nom de la revue, c'est étymologiquement un mot latin qui désigne « [le] jeu de dés [ou le] hasard ».
La notion de jeu est essentielle puisque, pour qu'il puisse avoir jeu, il faut qu'il y ait des règles. Et s'il y a des règles, cela veut dire qu'il est possible de jouer le jeu ou de jouer avec les règles du jeu même. Toute mise en œuvre d'une législation entraîne dans son sillage des conventions d'usages, qui éprouvent voire débordent les injonctions.
En français, en lien avec cette notion de hasard, aléa se définit comme un « événement imprévisible [ou] tour imprévisible que peuvent prendre les événements ». La revue *Alea* se concentre sur les urbanités libres, c'est-à-dire sur les usages des citoyens, au-delà du contrôle ou des prescriptions qui peuvent être énoncés par les législateurs et les gouvernants de la ville de maintes manières, que ce soit sur le mode fonctionnel, institutionnel ou commercial. Ce caractère imprévisible des mœurs urbaines est difficile à saisir selon des logiques d'analyse technocratiques, et donc souvent négligé, ignoré ou réprouvé par les pouvoirs publics. Ainsi, le policier autant que le passant aura tendance à constater les attitudes des citoyens par la présence de leurs traces. C'est pourquoi, la revue privilégie des invitations à des observateurs aguerris, des « experts du quotidien », pour produire des lectures de la ville

sous forme d'enquêtes sensibles.
Enfin, il y a cette lecture phonétique du nom de la revue, « aller à », qui pointe un déplacement, qui est autant celui du corps de l'observateur sur le terrain urbain, que celui de la publication susceptible d'être produite et reproduite à partir de sa matrice numérique, et ainsi d'apparaître à diverses échelles ; écran, main, corps.

ZAC Pour ce numéro, à l'échelle de la page, on trouve des photographies des traces d'usages que tu évoques.

MT Ce corpus d'images réalisées avec un smartphone ces deux dernières années, commentées succinctement, met en lumière un rapport de force entre l'exercice de liberté du citoyen et la prescription de l'urbanisme. L'ambition est de saisir par l'expérience de la marche et du regard des particularités et des constantes sur un territoire, qui puissent constituer un socle pour identifier un langage commun aux métropoles vécues. Il s'agit de procéder à la manière d'un ichnologue, de s'intéresser aux actions et aux déplacements des citoyens dans le milieu urbain ; de pister les empreintes et de les interpréter comme des signes de pratiques, afin de pouvoir dessiner les contours du vivant dans la ville, qu'il soit de l'ordre du phénomène naturel — de l'usure — ou du geste intentionnel — de l'usage.

ZAC On retrouve aussi des captures d'écran de tweets.

MT Ces énoncés sont issus de mon compte *TwittŒuvres* dont l'objet est de recenser ma pensée quotidienne de l'interaction ou de l'intervention artistique dans la ville. Ils ont valeur d'incitation et esquissent le hors-champ d'une pratique qui s'établit à partir de ce travail journalier d'observation et d'analyse de la relation des habitants à leur environnement immédiat.

ZAC À l'échelle de la vitrine, une phrase interpelle le passant : « Le nouvel ordre naturel, c'est le désordre urbain ».
Qu'est-ce que l'ancien ordre naturel, si le nouvel ordre est un désordre ?

MT Cette formule est autant inaugurale que programmatique pour la revue, en regard d'une pensée de la ville comme un écosystème.
L'ancien ordre naturel serait celui avec lequel nous devons désormais composer en ce début de XXIe siècle : l'Anthropocène — soit une altération du biotope de notre planète à un niveau géologique. Cela veut dire que notre rapport à la Nature, comme espace à partir duquel nous nous définissons en tant qu'espèce, est bouleversé ; notre nature est devenue urbaine. La quasi intégralité de la planète est recouverte par la ville ou à défaut prise dans les maillages du réseau urbain. Je propose en miroir à cet état de fait manifeste

du rapport minéral et fonctionnaliste que nous entretenons avec nos espaces de vie, de réintroduire un désir de désordre ; de considérer avec soin et bienveillance le chaos vivifiant que les énergies qui peuplent notre écosystème urbain libèrent.

Si proche si loin



Mathieu TREMBLIN
09.12.2016 — 24112 signes

TREMBLIN, Mathieu. « Si proche si loin ».
In : VINCENT+FERIA (dir.) ; collectif. *Ni autochtone ni contemporain.* Paris : Éditions Hallaca, 2016, pp. 21-30.



Résumé : Un récit d'expérience autour du processus de création de l'intervention Eco Propaganda dans le cadre de la BY14 à Yakoutsk.

Tarmacadam Complex .org
ISSN 2725-9374

ANN **223**

Si proche si loin

Dans son ouvrage paru en 1997 *L'impossible Voyage. Le tourisme et ses images* **[1]**, l'anthropologue-ethnologue Marc Augé rassemble de courts textes prenant la forme de récits de voyage, d'observation ou de promenade dans des « sites touristiques » de la *surmodernité* — les *non-lieux* tels qu'il désignait en 1992, ces espaces qui semblent désormais s'être dissouts dans notre environnement quotidien, sinon en avoir recouvert la majeure partie. Son regard porté sur ces lieux dédiés aux loisirs, à l'industrie ou à la consommation (Saint-Marc-sur-Mer, Disneyland, l'usine d'Aulnay...) questionne notre rapport au voyage dans un monde globalisé et dessine les contours d'un *impossible voyage* :

> « L'impossible voyage, c'est celui que nous ne ferons jamais plus, celui qui aurait pu nous faire découvrir des paysages nouveaux et d'autres hommes, qui aurait pu nous ouvrir l'espace des rencontres.[…] Entendons-nous bien: voyager, oui, il faut voyager, il faudrait voyager. Mais surtout ne pas faire de tourisme. Ces agences qui quadrillent la terre [...] sont les premières responsables de la mise en fiction du monde, de sa déréalisation d'apparence — en réalité, de la conversion des uns en spectateurs et des autres en spectacles. […] Peut-être une de nos tâches les plus urgentes est-elle de réapprendre à voyager, éventuellement au plus proche de chez nous, pour réapprendre à voir. » **[2]**

Invité à participer à la BY14, j'ai le désir de découvrir la ville de Yakoutsk et de mesurer les ressemblances et les dissemblances d'avec nos espaces urbains quotidiens afin de réaliser une intervention à échelle humaine dans la ville. Pour y parvenir, il importe que je trouve sinon un terrain d'entente — faute de comprendre la langue et d'être familier avec la culture yakoute —, un terrain commun, en commun, identifié et discuté. Ce terrain se construirait à partir des échanges que je pourrais avoir avec les citoyens, des usages de l'espace urbain observés sur place, et des législations en vigueur concernant l'implantation d'œuvres d'art sur la place publique.
Marc Augé nous a mis en garde, il va s'agir pour réapprendre à voyager, de retrouver au sein de cette expérience de déplacement, une capacité à regarder autour de soi, en dehors du filtre que le voyage même peut constituer, et qui permettra de mesurer un écart, d'attester de la diversité du monde, de faire advenir la rencontre. La Biennale internationale d'art actuel de Yakoutsk constitue en tant qu'événement international une forme de *spectacle* à partir du moment où on prête attention à ses enjeux diplomatiques, au-delà de l'artistique ; cette 4e édition est en effet la première à accueillir des artistes occidentaux, en plus de confier le commissariat au duo franco-vénézuélien Vincent+Feria — les commissaires

ont bien conscience de la potentielle instrumentalisation qu'un tel contexte pourrait receler et ils n'ont d'ailleurs pas manqué de mettre en garde les artistes invités à ce sujet en préambule du voyage. Dans le cadre de cet événement artistique, il ne s'agirait pas non plus de tomber dans l'écueil du spectaculaire ou de l'exotisme à travers la production d'un geste qui se tromperait d'adresse, ou en embrasserait une, plus large, fantasmée, globalisée, puisque compréhensible uniquement depuis le dehors de l'espace où elle se déploierait.
Du fait de la complexité logistique du voyage, le séjour est réduit à une dizaine de jours et le temps de production à quatre jours seulement, ce qui rend difficile l'appréhension de la ville et la négociation de l'intervention ; les artistes invités, arrivés depuis quelques heures à peine à Yakoutsk, doivent déjà donner à l'équipe de régie une liste du matériel pour concrétiser leur projet d'œuvre alors qu'ils n'ont pas encore connaissance des lieux et des possibles. Je ne dispose donc pour faire un repérage que des allers et venues de l'école de l'Opéra où nous logeons, à la cantine, au musée ou aux différentes entreprises qui fournissent services et matériaux. Accompagné par Laurent Lacotte — lui aussi désireux de réaliser une intervention urbaine — nous expérimentons brièvement l'espace urbain de Yakoutsk. La traductrice nous escorte dans nos digressions, pas de côté, pauses et arrêts ; elle répond avec étonnement à nos questions à propos des divers éléments peuplant son environnement et qui lui semblent banals ou inintéressants mais sur lesquels nous nous attardons. Faute de ne pouvoir observer les comportements des Yakoutes dans leur espace quotidien, nous nous focalisons sur les traces de présence, utilitaires ou non : aléas, accidents, négligences, bricolages, décorations, signalétiques, inscriptions. Au milieu des habitations sur pilotis et des conduites de gaz apparentes qui serpentent dans la ville — éléments visuels iconiques qui nous rappellent l'amplitude extrême de température à laquelle le territoire est soumis entre hiver et été — je me focalise sur les détails du mobilier urbain, de la chaussée, des façades : les affaissements ou les excroissances de pavés, de béton, de macadam ; l'accrochage de bannières publicitaires en greffon sur l'architecture des logements collectifs ; la récurrence des motifs ornementaux des trottoirs ; les jardinières en béton géométriques — évoquant le diamant — ou en pneus peints — vernaculaires — ; les portails et barrières personnalisés avec des fers à béton ; les palissades de tôle ondulée en dents de scie, etc. L'ensemble constitue un *decorum* de circonstances à la fois familier et *déplacé*. Les découpages fonctionnels des espaces répondent à l'idée que l'on se fait d'une ville, et passé les particularités structurelles et architecturales lisibles liées au climat ou à l'histoire du pays, seul ce vocabulaire plastique manifeste un écart. Peut-être est-il la conséquence directe d'un circuit balisé et tributaire des conditions de la résidence de production des œuvres de la Biennale ?

En outre, je reconnais quelques prémices d'un processus de métropolisation au travers de la partition consumériste et démonstrative dont semble se parer le centre ville. Je cherche d'autres indices qui pourraient me servir de « passe-partout symbolique » pour concevoir à mon tour un déplacement qui révèlerait la complexité de cet écart culturel que j'éprouve.



Mathieu Tremblin. *Veille urbaine* « TRANE ». Yakoutsk (RU). Septembre 2014.
Image numérique. Dimensions et supports variables.

Je relève des signes de deux natures inscrits sur les murs. Certains, en alphabet cyrillique, sont de l'ordre du slogan (présence de flèches, de points d'exclamation et de guillemets), de la déclaration d'amour (présence de cœur), ou encore du mémorial intime (des prénoms tracés au doigt dans le béton frais dans les deux alphabets) et renvoient aux graffitis traditionnels, anthropologiques. D'autres sont de l'ordre de ce qu'on aurait tendance à désigner de prime abord comme une forme d'impérialisme culturel, c'est-à-dire la reconduction de motifs appartenant entre autres au *Name Writing Graffiti* au *Global Street Art* : une vague tracée à la peinture aérosol noire (motif graphique récurrent qui manifeste le déplacement du corps le long d'une surface) ; un tag stylisé SLAYER (de fan en écho au groupe de musique du même nom ?) ; deux triangles (rappelant des yeux menaçants) soulignés d'un I SEE YOU (indiciel d'une surveillance de masse effective ou d'une paranoïa) ; un OBEY en lettres bâton sur un container (renvoyant peut-être à la propagande tautologique de Shepard Fairey ou à la marque de vêtements OBEY) ; un Batman de dessin animé au pochoir avec un Batsignal, un Joker et une typographie de comics NO MORE HEROES (le texte venant contredire la mise en scène des personnages empruntés à une pop culture mondialisée) ; un PERRY avec une sorte de visage à casquette (un avatar de Fred Perry, ce champion de tennis ayant donné son nom à une marque de vêtements ?). Enfin, quelques pseudonymes à

l'aérosol SN@KE, DIVIDE, ATOM, LUCIFER qui renvoient à un champ lexical assez pessimiste, au milieu desquels figurent un premier TRANE tracé en contours à la craie grasse, avec à quelques mètres de là, un second à la peinture aérosol en lettres détachées.



Mathieu Tremblin. *Veille urbaine* « TRANE ». Paris (FR). Novembre 2000. Détail. Photographie argentique. Dimensions et supports variables.

Or il se trouve que TRANE est le pseudonyme d'un tagueur français membre du crew UV TPK **[3]** actif depuis la fin des années 90, et dont le style parisien de tag est reconnaissable grâce à un A en triangle caractéristique de l'époque. TRANE est devenu une sorte de légende vivante en Europe, et dans le monde puisque Paris était au début du XXIe siècle une des capitales des plus influentes du *Writing* mondial ; une influence renforcée par la médiatisation *pré-internet* que constituait la diffusion de magazines auto-édités ou de vidéos en cassette VHS dans les réseaux d'initiés, et qui s'est poursuivie avec la démocratisation des outils de diffusion sur Internet en particulier l'usage des CMS (*Content Management System*) autour de 2005 **[4]** et l'arrivée de *Flickr* en 2004 ou de *YouTube* en 2005 **[5]**. Nul doute possible, l'auteur, vraisemblablement un adolescent yakoute a reproduit ce pseudonyme en connaissance de cause — celle d'une image dans un média spécialisé plus que celle de la découverte effective du *blaze* (pseudonyme) du *writer* sur un mur lors d'un voyage en Europe **[6]**. Mais à l'inverse d'un fan de musique qui reproduirait de manière révérencieuse le logo de son groupe préféré, l'auteur du graffiti a copié le pseudonyme en le transposant à des milliers de kilomètres et en transformant la calligraphie initiale. La question qui se pose alors est celle du mode de transmission qui a rendu possible la connaissance, voire la reconnaissance, mais surtout l'appropriation **[7]** et le déplacement qui rattache le geste d'un *writer* parisien des années 90 à celui d'un *writer* copiste yakoute en 2014. L'existence ubiquitaire de ce nom associé à deux auteurs différents a

quelque chose de paradoxal puisque dans le *Name Writing*, l'identité est constitutive de la pratique : « Je suis donc je tague » [8].
La découverte de cet imitateur de TRANE bouleverse la chronologie et la topologie qui sont attachées sinon à ce *writer*, à l'expérience que j'ai pu avoir ces 15 dernières années en retrouvant son *blaze*, avec un style presque identique à diverses échelles et dans divers contextes de rencontre, en ville ou en ligne.

S'attacher à analyser les traces d'usage, les signes de présence ou de vécu dans la ville offre la possibilité de remettre en perspective mon expérience de dépaysement à partir d'une approche sensible plutôt que de codes culturels, dont la construction altéritaire nous échappera toujours par définition. Ce mode d'enquête permet de passer outre la barrière de la langue, parce que dans un monde sans *terra incognita*, un monde fini et globalisé où il est devenu impossible de voyager, la traduction [9] — en tant que véhicule de subjectivité permettant à l'origine de rencontrer l'autre sur son terrain — ne fonctionne plus. Littérale ou fidèle, voire révérencieuse, plutôt que libre et transgressive, elle est en faillite — tout comme le système de valeurs qui s'y rattache puisque, du colonialisme à l'humanisme et inversement, elle a toujours constitué un enjeu géopolitique.
Dans son texte *Against Translation. Displacement is the New Translation* paru en 2016, le poète Kenneth Goldsmith est catégorique et nous incite à délaisser la traduction « polie et raisonnable, […] médiateur prudent » parce qu'elle échoue à embrasser la complexité spatio-temporelle du XXIe siècle, pour lui préférer le déplacement : « La mondialisation engendre le déplacement. Les gens sont déplacés, les objets sont déplacés, le langage est déplacé. […] La traduction est désuète, une recherche bucolique d'un monde perdu; le déplacement est un fait brutal. [10] » La globalisation, grâce aux technologies, a raccourci les distances physiques, économiques et informationnelles, et ce fait n'est pas sans conséquence sur les rapports humains. Par extension, ce sont les modes de rencontre d'un territoire, de l'autre qui ont évolué : *le déplacement est la nouvelle traduction parce que le voyage est devenu impossible*. Il faut se déplacer à l'intérieur de soi pour pouvoir aller vers l'autre, puisque désormais nos corps avec leurs prothèses techniques et technologiques assimilent plus vite les distances que nos esprits ne sont capables de le faire.

Je décide de réaliser une intervention qui rendra lisible ce rapport de force entre déplacement et traduction ; je me concentre sur un autre niveau de discours, dont j'ai pu entre autres percevoir la prégnance au cours des échanges avec notre traductrice. La présence récurrente de creux et bosses sur la chaussée tout au long de mes trajets me fait penser à des phénomènes géologiques à échelle miniature, entre éruptions volcaniques

liées à la tectonique des plaques ou effondrements de la croûte terrestre, les dolines — ces gouffres gigantesques qui apparaissent suite à l'érosion des calcaires en contexte karstique. J'interroge mes interlocuteurs yakoutes anglophones sur la raison d'être de ces motifs dans la ville et j'obtiens toujours les deux mêmes réponses : *It's the presence of permafrost* [il s'agit d'une manifestation du *permafrost* (ou pergélisol en français)] ou *The city is fucked up* [la ville est mal entretenue]. Une dualité de points de vue presque antagonistes s'instaure face à une manifestation géologique évidente. D'un côté ce terrain accidenté est relié par certains habitants à des problématiques environnementales attenantes au réchauffement climatique. De l'autre, il s'agit d'une banale négligence de l'entretien de la voirie par les pouvoirs publics. De quoi la réduction de cette manifestation géologique ou sa réduction à une série d'anomalies urbaines est-elle le symptôme ? S'agit-il d'un déni, d'une résignation ou d'une forme d'embrigadement ?

Dans l'épisode consacré à Yakoutsk de la série documentaire *Villes de l'extrême* **[11]** diffusée en 2009 sur Arte, le réalisateur David Rosanis interroge deux scientifiques tour à tour et met en lumière les enjeux cachés derrière les théories autour du réchauffement climatique en Sibérie. Rudolf Zhang, directeur du Permafrost Institute : *There has been a warming. But is it human responsibility? The is not certain… The climate change on Earth is cyclical. We reached a pick, it's going to get colder.* [Il y a eu un réchauffement. Mais est-ce que l'Homme en est responsable ? Ce n'est pas certain… Le climat de la Terre est cyclique. Nous avons atteint un pic, il va se mettre à faire plus froid désormais.] Serguei Zimov, climatologue : *Everyone sees what suits him best. The main danger in Yakutsk is permafrost. If permafrost melts, the soil will collapse. There will be no roads, no villages, no cities, nothing.* [Chacun choisit de voir ce qui l'arrange le mieux. Le principal danger à Yakoutsk, c'est le *permafrost*. Si le *permafrost* fond, le sol s'effondrera. Il n'y aura plus de routes, plus de villages, plus de villes, rien.] Cette dualité entre l'hypothèse d'un froid éternel (*permafrost*) durable, et celle d'un réchauffement climatique amenant la fonte du *permafrost* et à terme l'effondrement de cette ville — puisqu'elle est bâtie sur la croûte mouvante du *permafrost* grâce à une grande ingéniosité technologique —, se retrouve dans le rapport de 2014 du Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat (GIEC). Ce rapport dresse un tableau sombre de l'évolution de notre climat ; ce sont désormais 95 % des scientifiques qui s'accordent à dire qu'il est « extrêmement probable », que l'« activité humaine [soit] la cause principale du réchauffement observé » depuis le milieu du XXe siècle **[12]**. Ils s'accordent ainsi autour de l'avènement, de ce que l'on désigne comme l'anthropocène : « un terme proposé pour caractériser l'époque dans l'histoire de la Terre qui a débuté lorsque les activités humaines ont eu un impact global significatif sur

l'écosystème terrestre [et] durant laquelle l'influence de l'être humain sur la biosphère a atteint un tel niveau qu'elle est devenue une "force géologique" majeure capable de marquer la lithosphère » **[13]**. Seul 5 % de la communauté scientifique rejette cette hypothèse et se déclare climato-sceptique.
Si ce balancement entre les partisans de l'anthropocène et du climato-sceptiscime a tendance à s'immiscer discrètement dans les conversations au quotidien et à ne pas avoir droit de cité au-delà de ces échanges informels, je découvre en revanche dans la campagne yakoute une forme de signalétique officielle ; mi-injonctive mi-publicitaire, cette forme de communication visuelle est tellement ostentatoire qu'on serait tenté de la qualifier de la propagande écologique. 3 slogans en grandes lettres de bois peintes en jaune sont implantées sur les flancs des collines et invitent à la sauvegarde ou à la glorification de l'écosystème yakoute.
Intitulée rétroactivement et à dessein *Eco Propaganda*, mon intervention consiste à rejouer et déplacer dans un contexte urbain ce registre de communication absent dans la ville, en reportant l'attention non pas sur les forêts yakoutes, mais sur le *ВЕЧНОЙ МЕРЗЛОТЫ* (*permafrost* en anglais).



Mathieu Tremblin. *Veille urbaine* « БЕРЕГИТЕ ЛЕС ОТ ОГНЯ » [Préservez les forêts du feu]. Yakoutsk (RU). Septembre 2014. Image numérique. Dimensions et supports variables.

ЛЕС НАШЕ БУДУЩЕЕ [La forêt est notre futur] devient *МЕРЗЛОТА НАШЕ БУДУЩЕЕ* [Le permafrost est notre futur], *ЛЕСА НАША КРАСА* [La forêt est notre beauté], *МЕРЗЛОТА НАША КРАСА* [Le *permafrost* est notre beauté], *БЕРЕГИТЕ ЛЕС ОТ ОГНЯ* [Préservez les forêts du feu] devient *БЕРЕГИТЕ ВЕЧНОСТЬ ОТ МЕРЗЛОТЫ* [Préservez l'éternité du *permafrost*]. Dans chacune des expressions détournées, le mot *ВЕЧНОЙ МЕРЗЛОТЫ* [en russe, littéralement éternel froid souterrain] est réduit à son abréviation *МЕРЗЛОТЫ* (qui veut dire à la fois froid souterrain et *permafrost*) de sorte

que l'éternité soit soustraite à l'expression russe pour *permafrost* bien qu'elle conserve le même sens. Les deux premières formules sont élaborées en discussion avec Ivan Gusev, photographe qui nous accompagne dans la campagne yakoute. Tandis que la troisième se précise dans un échange avec Dmitri Glushko, vice-président de la Yakoutie (République de Sakha) rencontré lors de la visite du site pressenti pour l'implantation, une berge du lac Taloe — un plan d'eau jouxtant le centre ville autour duquel se déploient les sculptures et installations d'un programme associé à l'initiative de l'artiste yakoute Vera Petrova. Deux slogans sont diffusés sous forme de *T-shirts* associés chacun à une image d'une hypothétique manifestation du *permafrost* dans l'espace quotidien urbain yakoute (éruption ou affaissement) tandis que le troisième *БЕРЕГИТЕ ВЕЧНОСТЬ ОТ МЕРЗЛОТЫ* [Préservez l'éternité du *permafrost*] est installé dans la ville. Ce troisième slogan est stratifié sémantiquement en deux niveaux qui nouent les deux perspectives scientifiques contradictoires sur le réchauffement climatique à la manière d'un jeu de mots ; *БЕРЕГИТЕ ВЕЧНОСТЬ ОТ МЕРЗЛОТЫ* peut être à la fois compris comme « Préservez-nous du froid/du *permafrost* pour l'éternité » ou « Préservez le froid/le *permafrost* pour l'éternité ».



Mathieu Tremblin. *Eco Propaganda*. 2014. Yakoutsk (RU).
Paysage, typographie, bois découpé, peinture acrylique, rouleau, colliers de serrage. L ≈ 3800 cm x h ≈ 150 cm.

Eco Propaganda introduit une dimension ambiguë et poétique, de l'ordre de l'oxymore, dans un geste de communication visuelle ostentatoire reprenant les codes de l'autorité, en regard d'une composante climatologique aliénante de la Yakoutie dont on conçoit difficilement qu'elle puisse être utilisée par le pouvoir comme un marqueur de l'identité yakoute.

Quelques jours après l'installation de ce slogan à l'échelle de la ville, la réception de cette intervention trouve un ressort inattendu ; deux lettres *ОТ* sont volées de sorte à ce que la phrase incomplète, ne puisse plus être lue que dans une seule perspective *БЕРЕГИТЕ ВЕЧНОСТЬ МЕРЗЛОТЫ* [Préservez le *permafrost* pour l'éternité]. Elle est unilatérale et propagandiste ; elle embrasse désormais le discours climato-sceptique du directeur du Permafrost Institute. Le déplacement des lettres — une soustraction — renverse le sens de l'intervention et établit *Eco Propaganda* comme une traduction dogmatique du discours officiel latent. Elle relègue par là en dehors d'une compréhension des enjeux écologiques à une échelle globale l'écart entre deux perceptions possibles d'un même phénomène climatologique, ménagé par le slogan originel.

Intervenir avec justesse dans la ville consisterait en définitive à expérimenter la *cohérence réversible* du monde **[14]**.

[1] Marc Augé, *L'Impossible voyage. Le tourisme et ses images*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1997.
[2] *Ibidem*, pp.13-15.
[3] Pour Ultra Violent, The Pychopath Killers ou Transports Parisiens Kartonnés.
[4] Les CMS sont des sites Internet dynamiques qui génèrent des pages à partir d'une base de données ; les commentaires deviennent une source d'information qui vient augmenter le contenu des pages générées. Les CMS se démocratisent avec la création des blogs jusqu'à l'apparition du Web 2.0, expression conceptualisée par Tim O'Reilly en 2005 qui constitue un changement de paradigme dans les usages du Web.
[5] Avec l'essor de la photographie numérique, *Flickr* permet alors aux amateurs de graffiti de poster leur collection de photos agrégées par mots-clés. *Youtube* permet la remise en circulation des vidéos de *Name Writing* accessibles jusque-là aux seuls praticiens.
[6] Ce qui chez le UV TPK marque l'esprit des amateurs de *Writing*, c'est l'imaginaire *gangsta* à la française, le côté « caillera » (verlan de racaille) plus que le style des graffitis ou leur occurence sur le territoire français et européen. Notamment dans la vidéo *Pirates. Graffiti is not Dead* (2000) où on découvre les membres du *crew* en action sur les stores et les camions parisiens de 39 min 14 s jusqu'à 52 min 27 s. Cette vidéo est régulièrement re-uploadée par des YouTubers de l'Europe entière à partir d'une version de basse qualité transférée depuis la VHS d'origine et supprimée régulièrement par la plateforme pour cause de *Copyright infringement* [violation de *copyright*] lié à sa bande-sonore. Elle est facilement consultable à partir d'une recherche « pirates + video + graffiti » sur *YouTube*.
[7] On peut supposer aussi qu'il s'agisse d'un hommage. Comme le rappelle l'historienne de l'art Joëlle Le Saux, la reproduction d'un pseudonyme constitue en soi depuis l'origine du *Name Writing* une sous-catégorie ; dans le premier article consacré en 1971 à TAKI183, le pionnier du *writing* new yorkais, le journaliste fait mention d'imitateurs qui inscrivent dans la ville le pseudonyme et participent ainsi à sa prolifération. In Joëlle Le Saux, *Transmission et mythologie dans le graffiti*, Brest, Éditions Peinture, 2015, p.6.

[8] Comme l'explique Martine Lani-Bayle in Chapitre 5 « La part affirmative », *Du tag au graff'art. Les messages de l'expression murale graffitée*, Marseille, Édition Hommes & Perspectives S.A., 1993, p.60.
[9] Le Robert définit la traduction : « Faire passer d'une langue dans une autre, en tendant à l'équivalence de sens et de valeur des deux énoncés ». In *Le Robert*, Paris Éditions Le Robert, 2002, p.1693.
[10] Kenneth Goldsmith, *Against Translation. Displacement is the New Translation*, Paris, Jean Boîte éditions, 2016, p.14.
[11] David Rosanis, *Villes de l'extrême*, 2009, 3 épisodes, 43 min (chaque). Coproduction : Arte France et Zadig Productions avec la participation de TV5MONDE, de la RTBF.
[12] Alexandre Pouchard, « Climat : 5 rapports du GIEC, 5 chiffres alarmants », *Le Monde*, 04 novembre 2014, [http://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2014/11/04/climat-5-rapports-du-giec-5-chiffres-alarmants_4517326_4355770.html].
[13] [http://fr.wikipedia.org/wiki/Anthropocène].
[14] « L'appréhension de [la] cohérence réversible du monde, tel qu'il est et tel qu'il est possible, dévoile le caractère fallacieux des demi-mesures, et le fait qu'il y a essentiellement demi-mesure chaque fois que le modèle de fonctionnement de la société dominante — avec ses catégories de hiérarchisation et de spécialisation, corollairement ses habitudes ou ses goûts — se reconstitue à l'intérieur des forces de la négation. » in *Les Situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art*, édition originale trilingue (danois, français, anglais) Destruktion af RSG 6, Galerie EXI, Odense (Danemark), 1963 ; réédition Paris, Mille et une nuits (La Petite Collection, n° 300), 2000.

1 Visuels de communication de la BY14 et de la BY16,
3e et 4e Biennale internationale d'art actuel de Yakoutsk

3 Ouverture de la journée exploratoire
Daniel Payot

6 « Conditions de la rencontre »
Françoise Vincent-Feria

7 « Ni autochtone ni contemporain »
Eloy Feria

11 *Manifeste de la Lena fleuve Sibérien. Pour un nouvel ordre de la dignité humaine*
Vincent+Feria

12 « Portrait sociolinguistique et culturel de la Yakoutie »
Isabella Borissova

15 « De l'Union des artistes de la République de Sakha à l'expérience
la Biennale internationale d'art actuel de Yakoutsk »
Tuyaara Chaposhnikova

17 « L'autonomadie à la croisée des routes »
Franck Michel

19 « 2014 : Chaleur du froid, Yakoutsk, Russie.
2016 : Ni autochtone ni contemporain, Strasbourg, France »
Pauline Gaudin-Indicatti

21 « Si proche si loin »
Mathieu Tremblin

31 « Chers amis, »
Maria Ivone Dos Santos

35 « Local extrême : rue-arrière-cour» [traduction]
Hélio Fervenza

37 « "J'ai voulu voir le Sibérie" »
Antonio Gallego

39 « Une biennale d'art en Sibérie extrême-orientale » [traduction]
Natalia Mordinova

41 « Conversation à l'or fin »
Frédérique Lecerf

45 « Offrir une lecture d'après »
Clémence Collomb-Gros, Noémie d'Hooge

47 « À propos de la recherche, de la générosité et du futur.
Notes d'un jeune curateur (in)dépendant » [traduction]
Francesca Carol Rolla

49 « Amis sans être voisins »
Jean-Charles Agboton-Jumeau, Mathieu Tremblin

54 « Le corps comme ultime territoire de l'identité. Territoire extrême »
Solenn Tenier

58 « Air, voix et vent »
Nathalie Gagnon, Ainaz Nosrat

62 « L'asynchronisme des groupes ou comment vivre ensemble ? »
Béatrice Rettig

64 « L'école erratique et la mutualisation des compétences & des incompétences »
François Deck

69 « Images et mémoires »
Roberto Martinez, Philippe Monfouga

75 « Bon poster, mauvais poster »
Diana Ruiz-Pino

77 « Évolution de la fabrique du poster »
Gérard Tremblin

78 « Un poster scientifique, une exposition collective »
Thibaut Aymonin, Zoh Julien Nihoua,
Maximiliam Papadia, Mathieu Tremblin

79 « Une exposition élargie »
Thibaut Aymonin, Éponine Chaloin, Philippe Monfouga, Vincent+Feria

80 « L'économie du projet »
Mathieu Tremblin, Vincent+Feria

ni autochtone ni contemporain



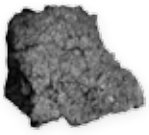
Veille urbaine à Bataville 17.10.2016, 04.11.2016



Mathieu TREMBLIN

18.03.2017 — 9034 signes

TREMBLIN, Mathieu. « Tentative d'épuisement du domaine Hellocourt les 17 octobre et 11 novembre 2016 ». In : SUMA, Sophie (dir.) ; collectif. « Learning from Bataville ». *Strabic*. [En ligne]. 27 avril 2017 [consulté le 28 avril 2017]. Disponible sur : www.strabic.fr/Mathieu-Tremblin-Veille-urbaine-Bataville.



Résumé : Une veille urbaine autour des signes et des traces d'urbanités présents à Bataville.

Tarmacadam Complex .org

ISSN 2725-9374

ANN **237**

À l'horizon, le site de Bataville ressemble à une forteresse au milieu de la fôret. **[Fig. 1]**

Sur la route, deux panneaux de signalisation routière indiquent Bataville malgré le fait que l'entreprise Bata soit fermée ; le site industriel n'est pas reconnu administrativement comme ville mais se pose néanmoins au dessus du village de Moussey, au lieu d'être installée sur les poteaux dédiés qui les jouxtent. **[Fig. 2]**

Au détour de la route, alors que les bâtiments rouges et blancs du site industriel apparaissent entre les arbres, Bataville disparait des panneaux signalétiques routiers. **[Fig. 3]**

Le long de la route d'accès à l'usine, le panneau liste les entreprises qui ont réinvesties les locaux de Bataville après sa désaffection ; sur le panneau du centre restent deux lettres « AM » pour PAAM Industrie. **[Fig. 4]**

À l'entrée du site, sur le foyer social, un graffiti effacé et cryptique dont on ne perçoit que des bribes : « +++ O ≠ <3 +<3 MERCI ». **[Fig. 5]**

Passé le portail, la double pendule s'est arrêtée pendant la pause-déjeuner ; elle demeure bloquée sur 13 h 42 depuis la fermeture de l'usine. **[Fig. 6]**

À l'intérieur du bâtiment administratif de l'usine, une carte du monde stylisée en plexiglas fumé intitulée « BATA SHOE ORGANIZATION » recense la répartition sur la planète des sites de l'entreprise. Fixés sur la carte, les jetons circulaires avec une chaussure beige sur fond noir figurent les sites de production tandis que ceux avec un chausse-pied noir sur fond beige figurent les sites de distribution. Le jeton du Vénézuela a été volé. **[Fig. 7]**

Les employés de l'entreprise Naturaboots ont apposé un fragment d'une ancienne affiche rigide de Bataville de sorte à occulter le trou circulaire laissé dans la fenêtre par l'enlèvement d'un aérateur à volets. **[Fig. 8]**



Fig. 1


D 40B
BATAVILLE 4
MOUSSEY 6
Déchèterie
Site Industriel
HELLOCOURT
PAAM
INDUSTRIE


D 40B
4 BATAVILLE
6 MOUSSEY
Déchèterie

Fig. 2







Fig. 3


Site Industriel
HELLOCOURT
0,5 kms
La Chaussure
BatavillE
LPDE
LOGISTIQUE
AM
procal
IMPRIMERIE
ZAFFAGNI
EcoThermie25G
Livraison

Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Sur un pan de l'ancien hangar Bata de 12000 m2, reconverti en plateforme logistique de stockage, assemblage, préparation de commandes, emballage et expédition, Jean-Paul Leroy, PDG de LPDE (Logistique du Pays des Étangs), ancien employé de Bata a accroché en souvenir un panneau publicitaire de l'entreprise Bata qu'il a récupéré avec d'autres anciens employés à l'issue de la fermeture du site en 2000. Alors que son entreprise est en phase de dépôt de bilan, le panneau demeure là, au milieu d'un stock d'emballages, cartons et papier bulle. Les quatre personnages des affiches collées sur le panneau, reliquats de campagne publicitaire de la fin du XXe siècle (les prix sont encore en franc et la production Bata a cessé quelques mois avant le passage à l'Euro) regardent en direction de la plateforme désertée. Ils sont est comme les témoins de cette désaffection. Entre leurs corps, on peut lire ces mots : « Bata Bata Bata C'EST DÉSARMANT. C'EST DÉSARMANT. TOUCHE FINALE. » **[Fig. 9]**

Au fond de la cour de l'usine, trône une gigantesque structure en IPN qu'on aurait tord de confondre avec les infrastructures ferroviaires à proximité. Le motif abstrait des poutrelles métalliques en excroissance dessine une contre-forme : l'enseigne Bata a été vidée. Les lettres soustraites, seules demeurent les pattes qui venaient soutenir le corps typographique du logo. **[Fig. 10]**

En entrant par la fenêtre de la menuiserie, on aperçoit le toit qui s'est effondré malgré le soutien improvisé de plusieurs colonnes de palettes en spirale. Quelques bidons éventrés ont servi pendant un temps à écoper les fuites et la mousse des dalles du faux plafond qui jonche le sol inondé s'est transformée en écosystème miniature. **[Fig. 11]**

Au bord de l'étang de lagunage, dans le jardin de la gare ferroviaire et fluviale, un bivouac improvisé : un foyer pour le barbecue, des jardinières en béton transformées en poubelle, une caisse utilisée comme tabouret, une borne en béton sur laquelle est posée une pierre en granit, comme creusée à mesure de l'assise et des intempéries. **[Fig. 12]**





Fig. 9





Fig. 10





Fig. 11







Fig. 11











Fig. 12

Sur les murs de l'ancienne gare ferroviaire et fluviale, on trouve trois registres de signe :
– Sur chacune des faces, une enseigne toponymique récemment disparue que l'on peut deviner grâce aux points de colle noire qui enserrent et révèlent des couches successives de lettrages : un MOUSSEY bâton bleu recouvert à la peinture blanche, sur lequel est apposé un MULSACH bleu décrépi d'inspiration gothique datant de l'annexion allemande.
– Sur le hangar en parpaings qui prolonge le corps de bâtiment principal, une série de trois cases de la bande dessinée Calvin and Hobbes et de trois graffs en wildstyle peints à l'aérosol par OREO du crew RCA, un graffeur de Touraine.
– Sur la façade, les empreintes de deux mains réalisées avec du plâtre. **[Fig. 13]**

L'écluse n° 8 est le refuge délabré de fêtes clandestines passées : canettes en verre de bière sans étiquette au sol et des traces de doigts à la suie sur les parois. **[Fig. 14]**

À l'entrée du Haut des Vignes, un ancien modèle de panneau signalétique Cédez-le-passage a été rehaussé par une extension en métal bricolée de sorte à surplomber la haie à mesure de sa croissance. **[Fig. 15]**

Les logements du Haut des Vignes ont fait pour la plupart l'objet de réfection : suppression de la verrière à l'entrée, ravalement de façade aux couleurs pastels, aménagement d'un decorum de jardin ou ajout de gravillons ou de dalles dans l'allée. **[Fig. 16]**

Quand les clôtures ne sont pas remplacées par des haies ou des murets, **[Fig. 17]** l'évolution du Haut des Vignes est principalement lisible au niveau des espaces frontaliers entre les logement individuels et la rue :
– Des clôtures en fer forgé aux formes géométriques variées dont la rouille laissent supposer qu'elles sont d'origine. **[Fig. 18]**
– Des excroissances de métal qui sortent des murets suite à la découpe des clôtures, bientôt recouvertes par des haies. **[Fig. 19]**
– Des murets en béton avec des pierres en inclusion, des murets en béton avec des fausses pierres en décoration, des bordures en pavés utilisés d'habitude comme revêtement de la chaussée, des parpaings transformés en jardinière. **[Fig. 20]**
– Des clôtures à croisillons en bois, des poteaux en plastique et du grillage simple torsion, des rondins fraisés et du grillage à maille carré et du fil barbelé devant la haie. **[Fig. 21]**


museo


YESTERDAY IS HISTORY
TOMORROW IS A MYSTERY
BUT TODAY IS A GIFT
THAT'S WHY IT'S CALLED
THE PRESENT



Fig. 13





Fig. 14





Fig. 15





Fig. 16





Fig. 16



Fig. 16





Fig. 17



Fig. 18







Fig. 19





Fig. 20





Fig. 20







Fig. 21

Dans le fond du stade de football bien entretenu, la densité de la végétation cache le panneau VISITEURS du S.C.B. (pour Sporting Club Bataville ?), et laisse supposer qu'aucun match d'envergure ne s'est déroulé depuis longtemps. **[Fig. 22]**

Juste à côté, la rouille camoufle dans le décor un ancien poteau à la peinture écaillée bleu canard, vraisemblablement ancien support pour un projecteur. **[Fig. 23]**

Sur la porte de l'embarcadère de l'étang de la Laixière, deux archétypes de graffiti vernaculaire : un « L'OM » (le « ALLEZ » est effacé) au blanc correcteur et une svastika ratée puis raturée au marqueur noir indélébile. **[Fig. 24]**

Derrière l'église, sous le préau, d'autres graffitis vernaculaires indiquent un lieu de rassemblement probable pour les enfants et les adolescents du village : un « NTM », une femme nue schématique, un cœur en cerne au centre duquel est inscrit « Camille on t'en merde sale bicth <3? Kiss <3? » et trois lettrages en contours « VA », « VIELLARS »(peut-être une déformation argotique d'un village appelé Villars-quelque chose dans les environs), « OCÉANE ». **[Fig. 25]**

Mis à part la réfection grossière en parpaing d'un escalier originellement en béton avec une rampe en fer forgé et une signalétique à l'écriture maladroite « STOP AUX CROTTES DE CHIEN » réalisée avec deux couches successives de marqueur indélébile, vert puis noir, sur un couvercle de pot de peinture de 10 litres et clouté à un poteau électrique circulaire en bois, la Cité Bata est intacte, exempte de modifications visibles ou de traces d'usage des habitants. **[Fig. 26]**

Deux modèles de cabines téléphoniques en miroir sur les deux parties du site : l'une, hexagonale, devant le portail de l'usine, est hors service ; l'autre, parallélépipédique, au milieu de la Cité Bata, est toujours fonctionnelle. **[Fig. 27]**

Clairsemant la Cité Bata, des jardinières géométriques, hexagonales et parallélépipèdiques. **[Fig. 28]**

Le site de Bataville s'étend sur deux communes mitoyennes ; en témoigne ces vitrines pour affichage administratif accolées, avec chacune leur taille, leur sens d'ouverture et leur chapeau indiquant les noms des communes : MOUSSEY écrit en typographie bâton grasse et bleue, et RECHICOURT LE CHATEAU écrit en typographie bâton condensée verte. **[Fig. 29]**





Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24











Fig. 25





Fig. 26




CENTRE
D'ETUDES ET DE FORMATION
DES USINES Bata


STOP
AUX
CROTTES
DE
CHIENS

Fig. 26





Fig. 27





Fig. 28



Fig. 29

Sous le porche d'entrée de certains logements collectifs de la Vielle cité, la signalétique nominative est doublé : LES LILAS et LES GENETS gravés en capitales blanches sur des plaques rectangulaires en PVC noire deviennent Résidence les Lilas et Résidence Les Genêts sérigraphiés en camaïeu orange et gris sur plexiglas transparent et entouré de quelques bulles, déclinaisons du logo Moselis. Elle indique une prise de relai, de Bata à l'Office Public de l'Habitat Moselis, de la gestion et de la maintenance des immeubles d'une génération à l'autre. **[Fig. 30]**

Sur les flancs des logements collectifs LES GENETS et LES LILAS de la Vielle cité, les carreaux de mosaïque absents dessinent des motifs pareils à des glitchs numériques. **[Fig. 31]**

Discrètement apposé sur le flan de l'ancien foyer social, un plaque « Monument historique » vient attester de l'entrée du site industriel dans une phase de conservation et de valorisation. **[Fig. 32]**


LES LILAS
Résidence
Les Lilas
hoseLIS


Résidence
Les Genêts
hoseLIS
LES GENETS

Fig. 30





Fig. 31





Fig. 31



Fig. 32

TENTATIVE D'ÉPUISEMENT DU DOMAINE HELLOCOURT

les 17 octobre et 11 novembre 2016

Veille réalisée par Mathieu Tremblin.

Mathieu Tremblin s'inspire des pratiques et expressions anonymes, autonomes et spontanées dans l'espace urbain et met en œuvre des processus ou des actions simples et ludiques pour questionner les systèmes de législation, de représentation et de symbolisation de la ville. Il privilégie l'intervention situationnelle dans l'espace urbain, la marche et la visite, la création d'outils, le détournement d'objets, et recourt à des récits, éditions, installations, photographies, et vidéos pour documenter ou réinvestir ses expérimentations. Aujourd'hui, c'est tentative d'épuisement d'un lieu mosellan. Suivez le guide.



À l'horizon, le site de Bataville ressemble à une forteresse au milieu de la fôret.



Sur la route, deux panneaux de signalisation routière indiquent Bataville malgré le fait que l'entreprise Bata soit fermée.

« Les images et les textes qui se déploient »



Carole Douillard, Mathieu Tremblin

10.2017 — 18428 signes

DOUILLARD, Carole ; TREMBLIN, Mathieu. In : Revue *Alea*. Octobre 2017, nº 2, « Espaces et corps traversés et parcourus », 36 p.



Tarmacadam Complex .org

ISSN 2725-9374

ANN **281**



Carole DOUILLARD. Revue *Alea « Espaces et corps parcourus et traversés »*. 14-15.10.2017.
Salon Rebel Rebel #2 : fanzine art & culture, Fonds Régional d'Art Contemporain Provence-Alpes-Côte-d'Azur, Marseille (FR). Vitrine, revue d'artiste en placards, ruban adhésif. L ≈ 380 cm x h ≈ 130 cm.

MT Les images et les textes qui se déploient dans les pages de la revue sont extraits du journal de résidence d'un projet de recherche intitulé *Dog Life*, initié en 2013-2014 à Alger. Quel est le point de départ de *Dog Life* et quels sont les enjeux de cette recherche ?

CD J'ai nommé l'ensemble de ce projet *Dog Life* ; cette expression a été employée par Brahim Salhi, politologue, lors du colloque « Algérie 50 ans après : libérer l'histoire » organisé par le Journal *El Watan*, auquel j'ai assisté en septembre 2012 à Alger. Durant le Printemps berbère [1] c'est ainsi que les Kabyles qualifiaient leur vie — une vie de chien — et notamment leur combat pour la reconnaissance de l'identité et de la langue amazigh, par le Pouvoir algérien.

Dog Life englobe l'ensemble de mon questionnement. Cette expression renvoie également au langage et plus spécifiquement à la langue kabyle qui ne m'a pas été transmise par ma mère, malgré sa très forte implication dans le combat identitaire. Enfin, elle indique l'intérêt que je porte aux questions politiques au sens de « ce qui, dans la vie des êtres, concerne la structure et le fonctionnement d'une communauté, d'une société, d'un groupe social [2] ».

Dans ce sens, la notion de *biopouvoir*, construite par Michel Foucault pour identifier une forme d'exercice du pouvoir qui porte, non plus sur les territoires, mais sur la vie des personnes et des populations, constitue un axe majeur de cette recherche.
J'ai débuté ce projet en 2013. Fille d'un père français et d'une mère algérienne, il m'est apparu évident que je devais, après avoir passé du temps à vivre en France, questionner ma propre présence en lien avec les espaces, les structures, les contextes de ma vie quotidienne, transposer ce rapport du corps aux espaces (physiques et psychiques) à cet autre lieu qui m'est identitairement constitutif : l'Algérie. Le postulat était simple et en même temps très abstrait, ouvrant les possibles, « si j'ai une double culture, ai-je un double corps ? ». En filigrane et par voie d'évidence, la question du genre s'est très vite imposée comme un paramètre incontournable de l'ensemble de ma recherche : parcourir les espaces en Algérie, ou être empêchée de s'y arrêter, d'y pénétrer — lieux interdits aux femmes — revient à avoir sans cesse conscience de son sexe et de son genre.

MT Comment se développe ton enquête, avec quelle méthode, quels outils et quel horizon en terme de restitution ?

CD Ma méthode se déploie à partir d'une conscience intuitive, errante, qui prend le temps des différents séjours en Algérie. Elle s'élabore depuis deux entrées.
D'une part, la présence physique et psychique — performative — aux lieux traversés et parcourus. Là, je développe une attention duplice. À la fois perceptive, non traduisible, non partageable de manière immédiate — vivre, observer le réel depuis soi, expérimenter un espace-temps. Et dans le même temps transcrite, partagée de manière directe et frontale au travers d'un journal de travail écrit — exercice quotidien de notation des pensées, observations et ressentis.
D'autre part, je développe un regard actif, photographique. Il s'agit pour moi d'une prise d'espace depuis le corps situé, qui relève d'une attention flottante plutôt que d'une approche documentaire.
Ces entrées donnent lieu, pour le moment, à un ensemble de formes qui s'articulent et coexistent :
– Un journal de travail — noir — où je consigne mon expérience en miroir d'un carnet de recherche — blanc — où je consigne mes pistes de travail.
– Un corpus d'images — que je nomme des *Visibles* — rassemblé dans une édition d'artiste (*Dog Life – Unfolded Pictures 2014-2017*, 2017, qui prend la forme d'une boîte en plexiglas contenant 67 images en recto-verso aux formats A5, A4, A3).
– Une série ouverte de posters pliés, que je déplie à l'occasion de lectures du journal de travail.
– Une série fermée de 9 tirages photographiques sur lesquelles je tiens à bout de bras 9 de ces posters dépliés (*To Hold*, 2017, 120 x 180 cm, chaque).
– Le film à Alger du reenactment d'une performance historique de Bruce Nauman, perfomée par un jeune homme algérien (*Idir, Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, 2018), réalisé en collaboration avec la cinéaste et vidéaste Babette Mangolte.

MT Ton approche photographique est assez éloignée d'une posture indicielle — comme peut l'être la prise de note dans la ville plus immédiate et empirique — comment décrierais-tu le registre de ces images ?

CD C'est un registre que je nommerai « intuitif et corporel », une prise (prendre) sur le vif, un prélèvement depuis mon corps qui se déplace, mes yeux qui observent l'environnement dans lequel j'évolue. Le corps

et l'esprit constituant à mon sens une seule et même dynamique, l'image est tout autant chargée de physicalité que de conscience : une sorte de mobilité psychique.

MT À quel rythme, le journal de recherche se développe-t-il à Alger ?

CD Presque quotidiennement, parfois même tout au long d'une journée si je suis seule. Les périodes où je suis moins seule m'éloignent un peu de cette écriture collée au corps. À ce propos, la lecture de *Renaître* et *La conscience attelée à la chair*, les deux tomes publiés des journaux et carnets de Susan Sontag, constitue l'origine de mon désir de rédiger un journal de travail. La délicatesse et la force du texte de Sontag, le va-et-vient entre vivre et écrire qu'elle propose dans ces journaux m'a ouvert tout un espace d'écriture possible, de soi incorporé au monde. Les récits de Georges Perec sont aussi une pierre angulaire de mon intérêt pour une écriture, à la fois méthodique et sensible, qui porte une attention très fine au réel.

MT Comment s'articulent le journal de travail et le travail photographique ?

CD Ils sont comme deux langues, qui se répondent en écho. Deux niveaux d'appréhension d'un même espace-temps. Cependant l'écrit s'élabore depuis le cœur, les ressentis, dans l'intériorité, la photographie s'élabore depuis les yeux, le *visible*, en perméabilité avec le dehors — le hors soi.

MT Comment se transpose cette enquête dans le registre du sensible, à l'échelle du corps ?

CD L'ensemble de mon travail se joue depuis le corps, vient du corps et retourne au corps. Que ce soit l'écriture, la photographie ou un autre médium, tout participe à interroger et nourrir la dimension vivante et perceptive de ma recherche.

MT Tu développes dans la poursuite de ce travail une performance avec ce jeune homme algérien que tu as rencontré là-bas, qui se déploie à Alger et qui sera filmée par Babette Mangolte en 2018.
Il s'agit d'une transposition dans l'espace et le temps contemporain d'Alger, de la performance filmée de Bruce Nauman (*Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*, 1967). Dans cette performance devenue historique, Bruce Nauman se déplace sur la ligne d'un carré, dessiné au sol dans son atelier, dont il parcourt les arrêtes

avec un pas exagérément déhanché.
En quoi la performance, avec ce corps masculin en mouvement, constitue-t-elle une réponse à ta propre expérience, statique, observatrice, en tant que femme dans la ville d'Alger ?

CD D'un travail portant au départ en effet sur ma propre présence de femme à Alger s'est finalement imposée à moi, comme en contre champ, une recherche axée sur les corps masculins et leur rapport à l'espace. Depuis l'enfance et au cours de tous mes voyages à Alger, j'ai toujours été frappée, par l'hyper présence des hommes dans l'espace public, la stagnation, l'occupation permanente, masculine, des rues, des places, des murs. Au début de ma recherche je me suis particulièrement intéressée à une pratique urbaine que les Algériens nomment le hittisme.
Mon intérêt pour cette posture a donné lieu à une performance intitulée *The Waiting Room* (La Ferme du Buisson, 2014). Le hittisme (« hit » [mur] auquel est ajouté le suffixe français « isme ») consiste à, littéralement, « tenir les murs ». Des hommes passent des heures à ne rien faire, ou, disons plutôt, à refaire le monde, ensemble, adossés aux murs d'Alger. Bien plus qu'une pratique de la non-action et de la paresse, le hittisme concerne cette jeunesse désœuvrée qui, parce qu'elle est au chômage (criant en Algérie), ne peut pas sortir du pays et ne se trouve aucune autre activité que celle de tenir les murs. Outre la dimension performative de cette attitude corporelle (un *motif* sculptural, pictural), ce néologisme m'intéresse aussi beaucoup car il parle de lui-même des traces dans le langage de l'histoire coloniale de l'Algérie. La France est partie en 1962 d'Algérie mais les marques de la colonisation sont toujours présentes, et ses conséquences encore très vives dans la société algérienne, jusque dans la langue qui mêle souvent le berbère l'arabe et le français (à Alger, cet argot local se nomme le derdja).

MT Comment cette performance s'est-elle imposée à toi ?

CD J'ai rencontré le jeune homme à qui j'ai demandé de performer à Alger en 2014. Il est gay et, en Algérie, affirmer son identité sexuelle peut avoir des conséquences passablement graves. Sur le plan de la loi, l'homosexualité est criminalisée, et sur le plan social, déroger aux codes d'une virilité « normée » est globalement très mal vu par les hommes et par les femmes. Les homosexuels cachent donc cette part de leur identité, dans la sphère privée mais aussi et surtout dans l'espace public, où les hommes et les femmes doivent se comporter d'une certaine manière Petit à petit, en conscience de cette identité autre dans une culture très normative, d'une présence, de gestes, d'une démarche un

peu moins « virile » ou codée que celle des hommes autour de lui, le regardant évoluer dans l'espace, le filmant, le photographiant, m'est apparu, revenu (comme en fantôme) un autre corps que le sien (dans le sien) : celui de Bruce Nauman « marchant de manière exagérée autour du périmètre d'un carré ». J'accorde beaucoup d'attention à ce que je nomme les fantômes : les artistes, les figures, les gestes, les corps qui peuplent mon imaginaire. À ces fantômes, ici celui de Bruce Nauman, se mêlent souvent des espaces, des lieux et territoires. Ma pensée du paysage et des espaces s'active par le biais du corps qui le parcourt. Dans ce sens, la rencontre avec Babette Mangolte, vidéaste d'une très grande partie de l'histoire de la performance (le corps en acte dans les espaces), est fondamentale et comporte des enjeux qui, au-delà de la rencontre avec une légende du féminisme, artiste très engagée, pionnière des formes artistiques contemporaines, proche des artistes *performers*, sont ceux de sa recherche sur la mise en relation du corps — et de la pensée du corps — aux lieux.

MT Peux-tu décrire cette performance ?

CD Bien que Bruce Nauman n'active pas dans sa performance originelle la question du genre mais plutôt celle de la relation entre sculpture et geste, j'ai décidé d'apprendre son pas déhanché au *performer* ainsi que la partition de la performance. Je l'ai ensuite filmé sur un stade, sous le soleil, reprenant cette action. Comme Bruce Nauman dans son atelier, le performer marche donc de manière exagérée autour du périmètre d'un carré.
Il pose un pied sur la ligne du carré puis pose son autre pied en ondulant la hanche correspondante, et ainsi de suite jusqu'à faire le tour des quatre côtés de ce carré. Il fait ensuite le même pas en arrière sur quatre côtés là encore. Puis refait la marche en avant une dernière fois.

Ce qui s'est passé à l'occasion de cette première captation constitue le point d'ancrage de la performance et du film que je vais réaliser avec Babette Mangolte. Lors de cette prise d'espace sur le stade, nous avons dû, l'équipe de tournage et moi, faire patienter des jeunes hommes qui voulaient jouer au foot à l'endroit même de l'action. Nous leur avons demandé de suspendre, le temps que le *performer* termine, leur désir urgent et habituel de s'approprier leur territoire. Sa démarche a provoqué leurs regards et ils se sont attroupés autour de lui.
Cette dimension scopique, du regard d'un groupe porté sur un homme isolé, m'intéresse ; elle dit quelques chose du rapport des hommes aux hommes. La virilité se porte en étendard à Alger, et ses codes sont exagérément affichés et surjoués — « performés » dirait Judith Butler.

Dans ce déhanchement du corps sont incorporées les questions très politiques de la normalisation du corps, de la vision caricaturale de la masculinité et donc, en creux, de celle de la féminité. C'est ce moment de flottement, ce regard suspendu — moqueur, interrogateur, ambigu — porté par ces hommes — arrêtés — sur le *performer* et sa démarche, qui constitue, en même temps que la reprise de la performance fondatrice de Bruce Nauman, l'enjeu du film. Car cette démarche de danse chez Nauman — une intrusion du corps dans l'espace de la sculpture et de l'installation — en 1967 dans son studio aux USA, prend dans l'espace public contemporain du Maghreb un tout autre sens. En effet, l'espace normé et calibré de la vie publique en Algérie ne tolère pas ou très peu de gestes déplacés, ou « autres » : un homme marchant sur un stade, en carré et se déhanchant, pose un problème.
En un acte et en un corps se cristallisent tout un ensemble de problématiques sociales, culturelles, religieuses, politiques actuellement à vif dans la société algérienne, musulmane.

MT Tu es de nationalité française et tu as choisi de prendre la nationalité algérienne en 2012, quelle nécessité trouve cette double nationalité en regard de ta démarche artistique ?

CD Je suis née en France en 1971 d'un père français et d'une mère algérienne. En 2012, j'ai décidé d'acquérir la nationalité algérienne en complément de ma nationalité française. Cette décision constitue pour moi un acte symbolique fort. Je reconnais par là, officiellement, ma double origine et assume clairement, en tant que citoyenne mais aussi de manière plus intime, d'être à la croisée du lien complexe, tout aussi délicat que passionnel, entre l'Algérie et la France. Et, de fait, malgré une éducation et une vie quotidienne en France, ce qui en moi est « de là-bas », ne cesse d'être actif depuis l'enfance. Comme une identité paradoxale où je suis à la fois fille de colon et fille de colonisée.
C'est donc à la frontière de mes « deux corps » que cette recherche prend place. À l'endroit de l'hybridité entre une part de moi et l'autre. Corps français ? Corps algérien ? Au creux de ce double héritage, valeurs, imaginaires culturels et sociaux contradictoires se croisent, se mêlent et s'affrontent, parfois avec résistance et violence. Après avoir déplacé mes recherches dans plusieurs pays (Russie, Finlande, Norvège, Estonie, Turquie), j'ai eu besoin d'expérimenter cette altérité, ma double présence [3].

MT Corps dominant ? Corps dominé ? Corps transgressif ?

CD Corps dominant, celui de l'homme ; corps dominé, celui des femmes — le groupe entier l'est, d'où le passage au pluriel. La domination s'inscrit dans les structures et les systèmes sociaux avec plus ou moins de force et de violence en fonction des territoires. Bien entendu l'espace public contient, comporte, formalise ces dominations. Elles peuvent être subtiles ou plus visibles, comme cette absence du corps féminin statique dans les rues algéroises ; une femme seule ne s'arrête pas ou très peu, elle marche vite, elle traverse les espaces pour aller d'un point à un autre, au travail, au magasin, boire un café, chez elle, etc. L'homme, lui, stationne dans ces espaces, il pose son corps, il contrôle son environnement : il se l'approprie. Les moyens pour initier une transgression dans ces lieux très normés, même bondés, que sont les rues d'Alger sont multiples. Il suffit, évidemment, pour une femme de s'y arrêter pour suspendre le flux et concentrer tous les regards des personnes autour d'elle. Suspendre un geste est en soi une subversion.

MT Quelle place pour le corps féminin dans une ville pensée, en France, par et pour les hommes ?

CD Malgré le fait qu'historiquement les villes aient été construites par des hommes, je ressens la plupart du temps comme allant de soi mon propre déplacement dans les villes en France. Globalement et personnellement je n'y rencontre pas de difficultés particulières. Dans les villes dans lesquelles je me déplace le plus souvent (Paris, Nantes, Lyon, Bordeaux, Toulouse, etc.) tous les espaces que je parcours me sont accessibles en tant que femme. Je me sens rarement discriminée en France, rarement ramenée à ma différence de genre dans la rue. Mais en Algérie, depuis ma propre expérience, ce n'est pas le cas. Il y a beaucoup de lieux non-mixtes dans l'espace public et privé et le plus souvent c'est en défaveur des femmes qu'ils le sont (la plupart des cafés, lieux de fêtes, etc). Beaucoup de femmes en France se plaignent pourtant d'un manque de considération pour leur intégrité de corps ou de genre dans l'espace public, c'est donc que cela a un sens et une réalité.

MT À partir de ton expérience de citoyenne, comment repenser, réinvestir ou réinventer cet espace ?

CD Si l'on veut rétablir un équilibre plus juste entre femmes et hommes dans les lieux publics, c'est d'un changement subtil et profond dont il s'agit, un regard bien plus attentif sur la manière dont les structures externes (urbaines) s'agencent à l'image des structures internes (psychiques). Si chacun modifie son rapport à son propre corps, à son sexe, à son genre, il modifiera ses actions personnelles, mais

aussi professionnelles, son rapport à l'organisation de l'espace collectif, externe. C'est politique. Un individu conscient de ses propres limites peut s'en émanciper et permettre à la société (le groupe social) de s'organiser autrement, avec plus de respect pour la différence et l'Autre ; une autre façon de penser, une autre manière de marcher, de s'arrêter sur un banc, de manger une glace, de s'habiller, de se maquiller, de s'exprimer, de s'engager, etc.

[Notes]

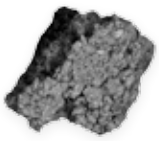
1. Le Printemps berbère désigne l'ensemble des manifestations réclamant l'officialisation de la langue tamazight, et la reconnaissance de l'identité et de la langue berbère en Algérie à partir de mars 1980, en Kabylie et à Alger. Il s'agit du premier mouvement populaire d'opposition aux autorités depuis l'indépendance du pays en 1962.
2. Source : Wikipedia.
3. En référence à l'essai *La double absence*, d'Abdelmalek Sayad, sociologue algérien. Il y analyse la situation de l'immigré qui, par définition, n'est ni d'ici, ni de là-bas.

From Post-Posters to Un Gilet



Mathieu TREMBLIN
20.03.2019 — 21107 signes

TREMBLIN, Mathieu. « From Post-Posters to Un gilet ». In : *Graffiti, Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*. Novembre 2019, « Desire Lines: Literal », vol. 5, n° 1, pp. 78–87.



Tarmacadam Complex .org

ISSN 2725-9374

ANN **291**

From Post-Posters to Un gilet

Mathieu Trembin
March 2019

In April 2018, Antonio GALLEGO and I met in Strasbourg and talked about the way we felt about spontaneous forms of art in urban space regarding the current social movements and the celebration of May 1968. Most of institutions that have been commemorating May 1968 were evacuating the subversive nature of the collective appropriation of urban space, in favour of an iconic fetishism around L'ATELIER POPULAIRE's posters. We agreed that the best way to "commemorate" social struggles history was not to get into nostalgic reenactment. But, instead we had to contribute with our means to the actual struggles using forms of creative and collective visual presences, diffused in a viral manner during and beyond the demonstrations.

Antonio told his experience within GRATIS GROUP. As jury of the Akademie Schloss Solitude, Gérard PARIS-CLAVEL[1], graphic designer and founding member of NE PAS PLIER invited in residence activists, artists and designers in Stuttgart between 2000 and 2001: MIGRATIVE ART (BE-RS) formed by Ivana MOMCILOVIC and Ljubomir JAKIC, SKART Group (RS), EL FANTASMAS DE HEREDIA (AR); Charley CASE (BE), John JORDAN (UK), Antonio GALLEGO (FR), Laura MARTIN (FR); Alexander KALTENBORN alias SANDY K. (DE), Marcin WŁADYKA (PL), Helena KLAKOČAR (HR-NL), Tony CREDLAND (UK); and theorist Brian HOLMES (US). PARIS-CLAVEL performed an act of smuggling, since the curation he did went beyond the "graphic" category to which he was assigned. The residence took an activist turn and its issue became collective: residents were pooling their scholarships and energies to develop activist communication materials meant to be given on display donation and that can nurture and embrace the anti-globalization struggle. Under the name of GRATIS GROUP the first year, the collective designed and gave away stickers, posters, rolls of marked adhesive tape, T-shirts or banners stamped with critical slogans in several languages (French, English, Spanish, German, Czech...) including "FREE/GRATIS/ZDARMA", "MORE IS LESS", "PRINCELESS", "2 % OWN 98 %". These slogans were taken up and updated a decade later by the INDIGNÉS and OCCUPY WALL STREET. They accompanied the anti-globalization demonstrators who were protesting against the IMF Summit in Prague on September 26, 2000, the Summit of the Americas in Quebec City on April 20–22, 2001 and the anti-G8 counter-summit in Genoa, Italy in July 20–22, 2001. The group expanded the following year. It became COLLECTIVE DISTRIBUTION, and carried out its activities a fourth time, in particular through the creation and distribution in real time of a free newspaper, in response to the European Summit on December 14–15, 2001 in Laeken, which prefigured the Treaty establishing a Constitution for Europe. Many of the activist communication created during these protest movements continued to spread during other demonstrations that followed the dissolution of the group.

I mentioned the transformative quality of individual and daily action on the times of creative residencies or during cultural actions in the social field. Place Publique programme[2] was organized by BBB art center and Les Chamois social center and developed in Izards-Trois Cocus district of Toulouse between 2010 and 2011. It led to a

1 - See "Gérard PARIS-CLAVEL. Design. 2000-2001". *Akademie Schloss Solitude*. [Online]. Available at: http://www.akademie-solitude.de/en/fellowship/jurors/gerard-paris-clavel~pe1400/ [consulted February 02, 2019].

2 - See DUPEYRAT Jérôme, POBLON Cécile, TREMBLIN Mathieu. "Place publique". *Semaine*. May 20, 2011, n° 271. Arles: Analogues, since 2004, 16 p.

series of commissioned simple urban interventions created with isolated inhabitants: two moss graffiti putting back in situation an historical artifact that gave its name to the neighbourhood, two posters displaying alternative mottos to the French republic one, three banners with slogans that could applied to the football field or to the social one, two chalk graffiti spreading common people wisdom over the wall of the municipal library. *L'Office de la créativité*[3] was conceived as a fiction of public service financed by the City and organized in partnership with Lieu-Commun artist run space, among others, between 2011 and 2013 in Toulouse. This programme permitted to conduct four residencies with artists doing independent urban art interventions. These interventions were performed without authorization but accompanied by direct mediation with passer-byes and viral communication through voicemail. These complex attemps shown the need to carry out actions on a human scale; artists need to act outside spectacular times in order to be able to address the inhabitants of a city in a relevant manner.

Collaborative forms of creation—such as Tract'eurs[4] and UN NOUS[5] or *Porte-Parole*[6] and *Paper Tigers Collection*[7]—also constituted significant artistic experiences capable of overcoming the obstacles to the sharing of insights in the context of capitalism, from the institutional to the commercial field. It led us to highlight a series of antagonisms regarding art practicing addressed by these experiences: formalist art versus conceptual one; the authority of the author versus the appropriation of the public; the artwork as fetish object versus the impossible conservation of intangible artworks; the created rarity linked to speculation versus the gratis and open source circulation of artworks; the need for recognition versus the self-determinism.

We reviewed a set of artistic gestures related to direct actions and the production of not limited artworks in the recent art history: activist campaign about female artist in the art world by GUERRILLA GIRLS (since 1985), "soft guerrilla" actions by Boris ACHOUR (*Actions-Few*, 1993–1997), viral signs creating miscommunication by Jeroen JONGELEEN (public trolling stickers since 1995 like *15 000 most popular words in advertising*), fake student cards that permitted people to get discount by Minerva CUEVAS (part *of Mejor Vida Corp.*® since 1998), influential adbusting signs by François MOREL (*Pause*, 1999). We agreed that the best way to allow an unexpected encounter was to create artistic presences outside of dedicated, cultural or media spaces, that would address to the passer-by with other purposes than the art for art's sake.

We found this approach in contemporary fly-posting practices, such as the ones of OX[8], MARDINOIR[9], Jordan SEILER[10]. But also in initiatives such as le M.U.R.[11] in Paris (and in several French cities), and *Art in Ad Places*[12] in New York curated by Caroline CALDWELL and RJ RUSHMORE. We identified a continuity with "médias-

3 - See TREMBLIN, Mathieu (dir.) ; collective. *Office de la créativité*. [Online]. 2011-2015 [consulted February 02, 2019]. Available at: http://www.officedelacreativite.com/. See also DUPEYRAT, Jérôme (dir.); POBLON, Cécile (dir.); POMAR, Manuel (dir.); TREMBLIN, Mathieu (dir.); collective. *Office de la créativité*. Toulouse: Fais-moi de l'art, 2015, 16 p.

4 - See GALLEGO Antonio (dir.), MARTINEZ Roberto (dir.), collective. *Anthologie Tract'eurs*. Rennes: Incertain Sens, 2012, 112 p.

5 - UN NOUS is gathering Antonio GALLEGO, José MARIA GONZALEZ, Roberto MARTINEZ, Patrick PINON since 2006.

6 - TREMBLIN, Mathieu (dir.), collective. *Porte*-parole *[Spokes Door]*. Rennes: Lendroit / Phakt – Colombier cultural center, 2013, 24 p.

7 - *TREMBLIN, Mathieu (dir.); collective. Paper Tigers Collection*. [Online]. Since 2010 [consulted February 02, 2019]. Available at: http://www.papertigerscollection.eu.

8 - See BIEBER, Alain (dir.); ULLRICH, Andreas (dir.); OX. *Public Posters*. Dresden : International Neighborhood Verlag / Die Gestalten Verlag, 2015, 304 p. and OX. *Poster Time*. [Online]. Since May 22, 2009 [consulted April 01, 2019]. Available at: http://postertime.blogspot.com.

9 - See PRIOUL, Arzhel *alias* MARDINOIR. *Mardinoir*. [Online]. Since March, 2007 [consulted April 01, 2019]. Available at: http://mardinoir.blogspot.com.

10 - See SEILER, Jordan. Public Ad Campaign. Available at: http://www.publicadcampaign.com [consulted April 01, 2019].

11 - See le M.U.R. (Modulaire Urbain Réactif). Available at: http://www.lemur.fr [consulted April 01, 2019].

12 - *CALDWELL, Caroline (dir.);* PARK, Luna; RUSHMORE, RJ (dir.). *Art in Ad Places*. [Online]. Since January, 2017 [consulted April 01, 2019]. Available at: http://www.artinadplaces.com.

peintres" [media-painters] collectives[13] like BANLIEUE-BANLIEUE group[14] or the RIPOULIN BROTHERS. These groups from the 1980s were bounding links between graffiti and contemporary art, in the pursuit of precursors such as Daniel BUREN, Tania MOURAUD or John FEKNER.

Learning that a double exhibition of the BANLIEUE-BANLIEUE group (of which Antonio GALLEGO is a member) is set to take place in AEDAEN and the Syndicat Potentiel in Strasbourg in spring 2019, we first propose to organize a physical path using fly-posting between the two places by inviting artists from our two generations. The enthusiasm of Raphaël CHARPENTIÉ (artistic director of the AEDAEN gallery) and Jeff MUGNIER (coordinator of the Syndicat Potentiel) about this project leads us to revise upwards our first idea. In early November 2018, we conceive a cooperative collection of downloadable and printable black and white posters called *Post-Posters*[15]. Our ambition is to gather contributions from artists of several generations around the artistic accompaniment of struggles related to recurring societal issues.

At the beginning of December 2018, following Act III of the Gilets Jaunes [Yellow Vests] movement in France, Antonio report to me the words of a social worker in the local newspaper[16] on the fact that so called engaged artists in socio-cultural projects seem disinterested about this specific struggle as it goes beyond the institutional framework.

Majority of these artists live in financial precariousness comparable to the one of the participants they encounter during these actions in the social field, but many of them are part of a paradoxical system. This system, "art world", works on election and recognition principles, both emancipatory and competitive, which extracts artists from a class consciousness and makes it difficult to reconcile ethical posture—as a citizen—with aesthetic posture—as an artist—and an economic posture—as a liberal worker.

From our point of view, this alignment between citizen awareness and artistic practice is far from being an impossible figure. As André CADERE said in 1975: "Any dependence on the museum inevitably leads to a state of fascination with the institution and an attempt to seize power within it. That is why their temporary revolts, their opportunists and spectacular withdrawals, are only a mask to their upstart activity[17]." The only impossible figure is the product of art forms dependant with its modes of exhibition, which by reversal, have become their reasons to exist. The alignment between ethics, aesthetics and economics corresponds to the story of going beyond the limit between art and life that has been written successively by the avant-garde artists of the 20th century. And it seems to us that artists who have devoted their energy since the 1960s to the multiplication or dematerialization of the work rather than to the production and exhibition of object-works also respond to this concern. Thus, art in the city can contribute to the struggle, at the condition that it remains to the field of in vivo action rather than the one of in vitro representation, replaying street art forms as a simulacrum in the comfort zone of the exhibition space.

Moreover, the collective energy of the demonstrations gives rise to creative forms of appropriation of the city, which some individual gestures of artists prefigure. The

13 - See http://medias-peintres.blogspot.com [consulted April 01, 2019]. Médias-peintres [media-painters] were called that way because they diffused their painting on a viral diffusion mode. For example, they used their telephone number as signature on the advertising spaces they covered with their hand-painted posters.

15 - *GALLEGO, Antonio (dir.) ; TREMBLIN, Mathieu (dir.) ; collectif. Post-Posters*. [Online]. 2019 [consulted April 01, 2019]. Available at: http://www.editionscartonpate.com/post-posters/.

16 - "[...] Maria en a aussi contre les artistes : 'Ils sont où ?' interroge cette ancienne bénévole des Restos du cœur. 'Chaque année, ils nous disent : On compte sur vous !' Là, c'est nous qui comptons sur eux, mais ils sont où ? C'est une vraie fumisterie..." In BATTINGER, Marie. "'Un Pansement sur une hémorragie'. Gilets Jaunes. Après les annonces du Premier ministre Édouard PHILIPPE". *DNA Région*. December 5, 2018, p. 11.

17 - André CADERE in *Waterloo*, text diffused during the opening of the exhibition "(12x1) – Une certaine actualité de l'art contemporain en France", Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Bruxelles, November 4, 1975.

safety vest is a rallying sign for the Yellow Vests. It has been used since the mid-1990s by writers, activists or artists to intervene in urban space without authorization by pretending to follow authority codes. For the people who witness the actions, the symbolic of the vest reverse the perspective on the legitimacy and legality of the act: this misuse of a sign of authority provokes a reconfiguration of an existing value system. If there is a link between direct citizen action and artistic creation, it is in a prospective dimension that it is played out, at the level of an imaginary in action: the concrete experimentation of an alternative reality—a possible one—against the consensus. Alain BADIOU enjoins us: "If we want to return to a true world, which presupposes [...] that we know how to use fiction in the service of truths and not in the service of unlimited desire, well, we must change fiction. [...] The responsibility of contemporary artists is to propose new fictions. This is not very easy because the new fictions at the beginning are not very well recognized. They are poorly recognized because they are foreign to the dominant world of competition and money[18]". It is not a question of waiting for artists to "follow the movement" but to precede it; we meant to stand this position with Post-Posters, considering these prospective through the form of the poster whose history put it at the crossroad of a political opinion and an artistic expression. The poster posted in the city is the privileged vector for a short form of artistic creation adapted to the stealth time of everyday life—in comparison with the high points of a social movement that is the demonstration—and is able to accompany the on-going societal transformations.

The 58 posters or poster series include original creations and reissue of existing posters. They allow different modes of discourse: statement, conversation, interaction, imagery. They cover topics such as: poetry as a micro-political field (Céline AHOND and Valérie TORTOLERO, Raphaël CHARPENTIÉ, Carole DOUILLARD, La galerie des locataires presents André CADERE, Sebastian FREYTAG, Laurent LACOTTE, Laurent MARISSAL, Tania MOURAUD); the perils of absolute capitalism and its societal repercussions (Liliana AMUNDARAÍN, Mathieu BOISADAN, ESCIF, John FEKNER, Jakob GAUTEL, Rafael GRAY, David HORVITZ, ICY & SOT, Lise LERICHOMME, Jean-Claude LUTTMANN, Marianne VILLIÈRE); the ecological crisis and environmental issues (Vincent CHEVILLON, Roland GÖRGEN, Rodolphe HUGUET, Gabrielle MANGLOU, Patrick PINON, Arthur POUTIGNAT, Arzhel PRIOUL alias MARDINOIR, Jacque SY, Mathieu TREMBLIN, Éric WATIER) ; resistance to authoritarian forms of power (Émilie AKLI, Groupe BANLIEUE-BANLIEUE, Hervé BRÉHIER and Laura MORSCH-KIHN, Alain DECLERCQ, Caroline DELIEUTRAZ, Antoine HOFFMANN); the control and trace society (Lénie BLUE, Émilie BROUT and Maxime MARION, Emma COZZANI, Justin DELAREUX, ENCASTRABLE, Jason KARAÏNDROS, Thomas LASBOUYGUES, Addie WAGENKNECHT); the end and renewal of utopias (Michel DUPUY, Anahita HEKMAT, Jiem L'HOSTIS and Mary LIMONADE, Richard LOUVET, Cynthia MONTIER and Myriam SUCHET, Leila PAYET, Igor PONOSOV); social justice (Michel DECTOR, Antonio GALLEGO and Mathieu TREMBLIN, Ann GUILLAUME and Tom BÜCHER, Roberto MARTINEZ, Aurélie NOURY); the consequences of colonization (Myriam OMAR AWADI, Minerva CUEVAS, Souad EL MAYSOUR).

In their mode of gathering and action, the Yellow Vests formulate the idea of horizontal power without governing—a headless body, like the vest—and also go against union traditions where it is the collective organization that relays the voice of individuals. In their unauthorized demonstrations, it is the abundance of subjectivities, through slogans, songs, signs or texts carried on their backs[19], which achieves a form of intersectionality of struggles, where associative and trade union organizations struggle to converge demands. Far from the media instrumentalizations that polarised the movement, the corpus of texts and graphic elements

18 - HECHT, Cecilia, video interview with BADIOU, Alain. "Occidente: Portraits, Visions, Utopias". *Project Bioecon TV*. [Online]. December, 2011 [consulté le 02 février 2019], 10 min 06 s. Available at: http://www.bioecon.net/public/view/705 et http://vimeo.com/43703770.

19 - See *Plein le dos* image bank gathering customised yellow vest backs anonymously crowd sourced during demonstrations of Yellow Vests movement in France since Novembre 2018. *Plein le dos*. [Online]. Available at: http://www.pleinledos.org/ [consulted le 02 février 2019].

drawn with a marker on safety vests replays both the intersection of demands from all social and political sides, as much as it is creatively positioning individual words within the bodies, between signs in demonstrations and graffiti on the street walls[20] they cross.

I suggest to Antonio to create together a poster in response to this social worker's question, and as a founding gesture of the collection. "Un gilet" [A Vest] written in capitals on a fluorescent yellow background uses the graphic codes of the posters pasted by Antonio in Paris in the 1990s: "Un nu" [a nude], "un arbre" [a tree], "un ministre" [a minister], "un collaborateur" [a collaborator]... each of them working on a combination of text and paper format; the inclusion of the text in the space of the sheet of paper and the typographic choice composing a kind of visual riddle without image and proceeding as much from metonymy as from alternative text[21]. Un gilet poster is first published in the form of stickers in two thousand copies posted furtively to street furniture in the cities of Paris and Strasbourg, then disseminated as a display donation to La Colonie in a targeted manner[22] and at Syndicat Potentiel[23].

One, plus one, plus one, plus one, plus one… The fluorescent vest, a mandatory road safety accessory for the vehicle driver, by transposing it from a motorized to a pedestrian movement, becomes the uniform of the citizen making his voice heard; the repetition of the visual sign reflects the high visibility presence of bodies in resistance in the public square. The presence of stickers on the scale of the hand becomes metonymic with the one of the bodies of demonstrators in the city, while their destruction will evoke the marks caused by police violence, and their removal, the refutation of their legitimate occupation of the street as a space for democratic action.

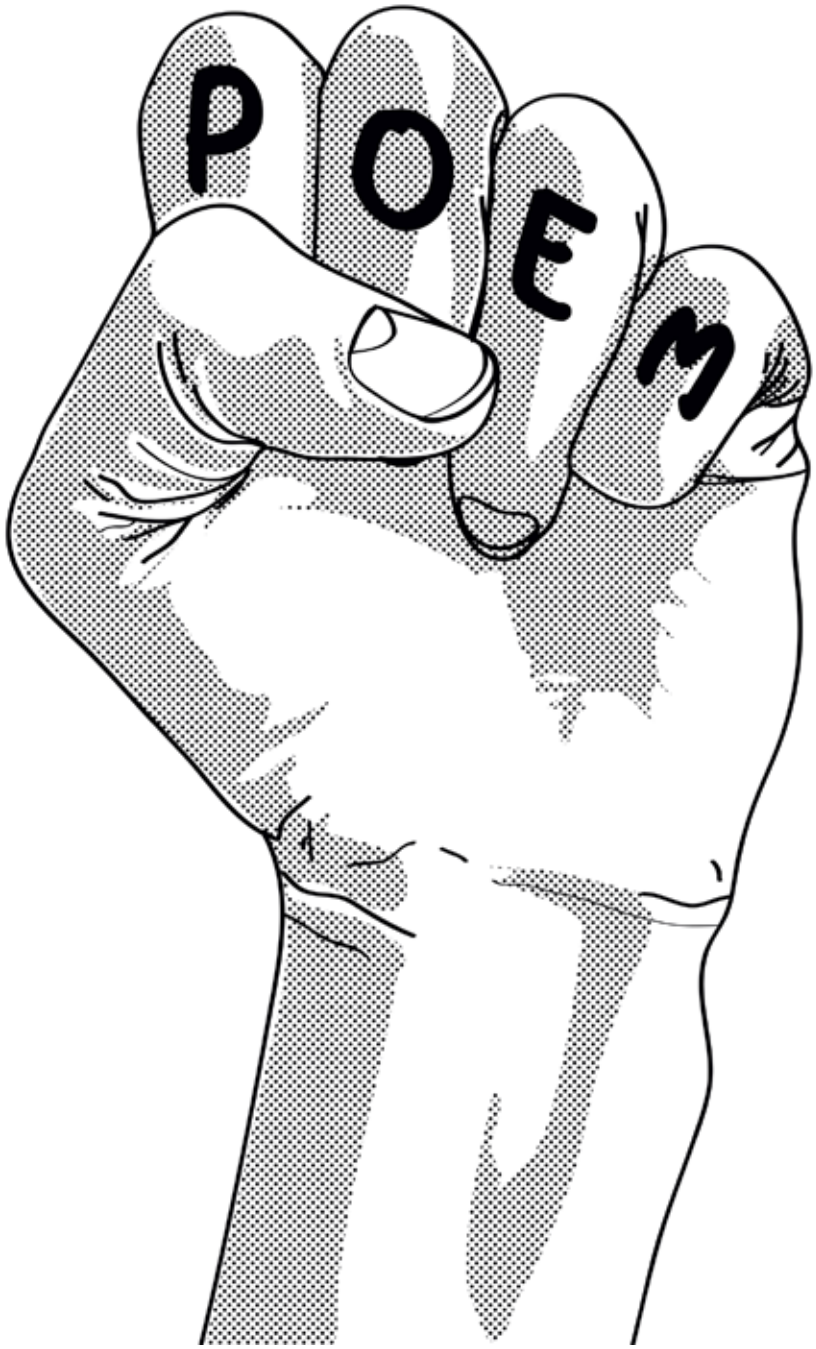
Concomitant with the Yellow Vests events, the Post-Posters collection develops on a cumulative principle, adding singular proposals with each one their degree of consciousness, their register of expression and their own problematic corresponding to the respective sensitivity and subjectivity of the artists. In the model of the collective, which would project a third and coherent identity and cover the eclecticism of its members' individual positions, Post-Posters proposes the cooperative, capable of bringing together in a common momentum the strength of differences and the proliferation of citizen positions.

20 - See *La rue ou rien* image bank gathering *graffiti messages* in various cities of France anonymously crowd sourced in public space and during demonstrations since 2014. *La rue ou rien*. [Online]. Available at: http://larueourien.tumblr.com/ [consulted February 02, 2019].

21 - On The Internet, an alternative text (alt text) is a text that dislpays information about the content instead of a visual element when it fails to load or when its link is broken.

22 - At the occasion of "Les Artistes, Les Gilets Jaunes, Et Vous Tous" à la Colonie, Paris, February 23, 2019, organized after the collective statement "Artistes, citoyens.nes parmi les citoyen.nes". *L'Humanité*. [Online]. January 14, 2019 [consulted February 01, 2019]. Available at: http://www.humanite.fr/artistes-citoyens-nes-parmi-les-citoyen-nes-666293. Event announce available at: sur http://www.lacolonie.paris/agenda/appel-aux-artistes-et-a-tous-les-autres [consulted le 01 avril 2019].

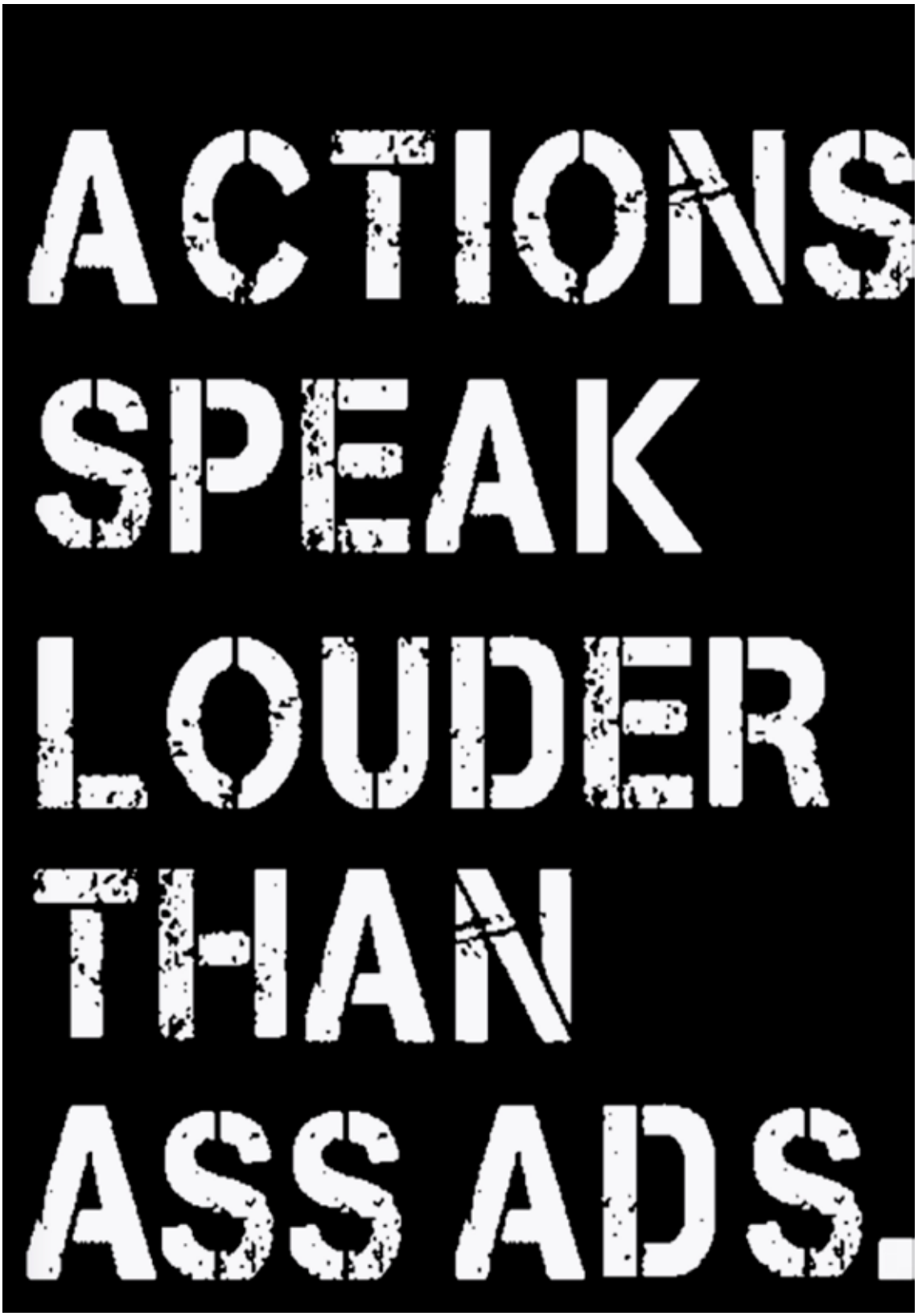
23 - At the occasion of public presentation of *Post-Posters* at Syndicat Potentiel, Strasbourg, from 14th March to 07th April 2019.



Émilie Akli (FR), Poem [Poème], Post-Posters 02.2019



Vincent Chevillon (FR), $HELL, Post-Posters 02.2019



John Fekner (US), That's the New Peace [C'est la nouvelle paix] Post-Posters, 11.2018





Post-Posters, Syndicat Potentiel, Strasbourg (FR), 14.03-07.04.2019 ,
Images from : Images from : http://www.editionscartonpate.com/post-posterspost-posters




PLACE À
LA VIE
PAS
DANS
LA
TÊTE

Table of contents

Desire Lines: Literal 4

Editorial, Pedro Soares Neves

Articles

Laima Nomeikaite, (Norway) **- Street art and heritage conservation: From values to performativity** 6

Ilir Muharremi, Agnesa Muharremi-Kastrati, (Kosovo) **- Development of art in Kosovo after World War II "The artist's Art Works after the Second War and their similarities with the famous painters"** 20

Nikita Petrov, Polina Ezh, Ksenia Piskunova, Valeria Elagina, (Russia)
The Local text of a city and public art: in search of a post-Soviet identity 28

Craig Doughty (UK) **- The Brigada Ramona Parra and the art of muralising protest during the Pinochet Regime** 42

Essays / Working papers

Christian Gerini, (France) **- From the street to the walls: the "yellow vests" movement in France.** 58

Roman Marek, (Germany) **- Red Army Graffiti: Reconstructing a lieu de mémoire.** 68

Rosalinde Sartorti, (Germany) **- Conflicts of Memory: Red Army Graffiti in the Reichstag 1945-2015** 69

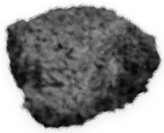
Invited authors

Natan Souza, (Br) - **Street Art in Lisbon** 70

Andrea Baldini, Nanjing University, Jiangsu, PR China **- There and Back Again: Redistributing Visibility between the Virtual and Real Alleys of Graffiti** 74

Mathieu Trembin - **From Post-Posters to Un gilet** 78

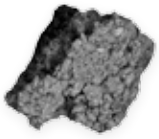
Poetry Lies In Between



Mathieu TREMBLIN

23.01.2020 — 6959 signes

MIEBACH, Margrit ; TREMBLIN, Mathieu. « Poetry Lies In Between – research and artistic appropriation of the urban ». In : *CityLeaks re:public*. Cologne : artrmx e. V, 2020, pp. 110–143.



Tarmacadam Complex .org

ISSN 2725-9374

ANN **303**

As part of the urban survey I developed in the Ehrenfeld district during my stay, I pointed out the *Made U Look* stickers that one can find on Venloer Straße. The motto of Chicago's *MUL* crew, standing for »Made [You] Look«, raises the passer-by's attention to name writing's ability to infiltrate urban infrastructures and make one aware of the writer's agenda, i.e. the viral appearance of his or her name. This self-referential acknowledgement of the sticker presence—you look at the sticker while the sticker says that it makes you look at it—acts like a self-fulfilling prophecy. The *MUL* stickers highlight how name writing produces fame by way of a playful contamination of the viewers' environment, which also arrives at implementing a site-specific memory of the city. Whereas it does not contain information in itself—an empty sign, as argued by Jean Baudrillard in *Kool Killer or the Insurrection of Signs* (1975)—, the way writers insert their names in between regular signs in public space—such as traffic and road signs or advertising—may provide one with information on the accurate and potential use of space. The way name writing's destiny is tied to architecture makes it appear as a paratext within the formal city, as a commentary open to interpretation for those who dare considering it beyond its non-commissioned—so called vandalism—dimension. By making you look in-between and beyond the informative functionality of signs in urban space, graffiti becomes a visual tool with the potential for enhancing our ability to look at the city. While shifting from spectator to actor—from a pedestrian's point of view to the writer's experience—graffiti is revealed to be more than a filter: it may act as a phenomenological method for appropriating urban space for citizens that want to claim their right to the city.

Experiencing the process of graffiti writing helps to develop the skills of both psychogeographers (artist and researcher Javier Abarca organised a seminar on this topic in 2011) and hackers (artist Evan Roth describes the act of a minority using spray paint on the subway in 1960s Philadelphia and New York as a fundamental hack). Practicians enhance their ability of discovering the gaps and blind spots of the formal city, thus embracing the informal and nomadic, living part of it. They become hypersensitive to the *infrathin*[info] aspect of social interaction in urban space and are inclined to summon the genius loci. And because they also develop tools and tactics for infiltrating grey areas in the city's legislation, they are able to create a specific manner of addressing an audience outside of the conventions and habits on institutional culture. As a background, graffiti culture provides practical keys to artists for developing urban interventions in an unauthorized and stealthy manner. Laying at the scale of any anonymous trace left by citizens within the city, urban intervention is constructing a parallel narrative where art and everyday life are mixed together, a narrative which escapes the territorial marketing of commissioned public art and the viral marketing of street art. Unfortunately, such anonymity is at the cost of not being identifiable for a mainstream audience, as interventions happen just like any other small event of everyday life—and it is always

a challenge for urban art festivals to support, accompany and document this type of »unspectacular« position. Mostly, urban interventions are meant to be experienced directly in the field. At other times, these experiments often demand a storytelling about the complexity of the situation they produce to be fully understood, thus being in strong contrast to the purely visual aspect of global street art, which is in no need for a context to be culturally assimilated by the mass. In some cases, independent artistic practices of urban intervention go about in the same way as academic forms of applied research, such as innovative forms of research-action in sociology or research-creation in the visual arts.

Poesie liegt im Dazwischen (Poetry Lies In Between) appears to be the motto of my approach to the urban environment. During *CityLeaks Festival*, this comprised my research on anonymous appropriations of public space—diffused with the urban survey posters—, the urban interventions video screening programme *Poetry Lies In Between* and a series of stealthy interventions. Handed out for free at the Festival Center and pasted onto various surfaces in Ehrenfeld, the motto is diffused through a sticker that—thanks to its tiny size—may be inserted into the gaps of sticker halls of fame filled with traditional A5- to A7-sized stickers by writers and advertisers. Like the visiting card-sticker of Ella and Pitr, it embraces a »the smaller the better« attitude—as opposed to the classic »the bigger the better« attitude of graffiti—, i.e. the idea that addressing your product at human-hand-foot scale is always more effective than doing so on a large advertising scale.

In dialogue with *Ehrenfeld Herbarium*, *Tag Herbarium* similarly pursues the academic vulgarisation that botanists are anonymously performing in public space by writing down the scientific name of any given plant with chalk on the ground next to it. As a former writer and graffiti amateur, I am able to read any tag calligraphy as if it was written in regular type; *Tag Herbarium* is about considering tags as plants growing in between the pavement and writing »herbarium labels« next to these tags. This allows to suspend the cryptic aspect of tagging, which mostly evokes scepticism in the passer-by regarding its non-commissioned, but legitimate presence in public space, such as in the case of weeds.

Info Infrathin: immaterial, intangible, liminal.