AUTEUR

Mathieu TREMBLIN

Maître de conférences à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg

Docteur en Arts Visuels, 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)

122 route des Romains 67200 Strasbourg

mathieu.tremblin@strasbourg.archi.fr

TITRE

Tag Clouds Parable. Parabole sur la diffusion virale de la documentation d'une intervention urbaine

RÉSUMÉ

Le propre des pratiques artistiques en milieu urbain au début du XXI^e 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, mais aussi via des publications sur papier. Le texte « Tag Clouds Parable », reprenant la trame d'un conte moral de l'artiste américain John BALDESSARI paru en 1972, expose certains positionnements et paradoxes autour de « la meilleure façon de documenter l'art urbain ».

Tag Clouds est une intervention urbaine que j'ai réalisée dans plusieurs villes d'Europe à partir de 2010 : un principe de peinture murale qui consiste à remplacer un *hall of fame* de tags par des transcriptions lisibles comme celles des nuages de mots-clés du web dynamique. *Tag Clouds* pointe l'analogie entre les tags physiques et les tags virtuels, autant dans leur occurrence que dans le balisage d'un cheminement. En situation urbaine, seul·e·s les amateur·ice·s de *writing* saisissent la transformation, tandis que la documentation produit un effet saisissant. Celui qui regarde le diptyque d'images du *hall of fame* et du nuage a l'impression d'accéder au sous-texte du tag. La publication en ligne de la documentation de *Tag Clouds* par *SüdDeutscheZeitung Magazin* en 2016 reprise par la plateforme *Reddit* a généré une circulation virale des images de l'intervention. Ces images partagées plus d'un million de fois produisent une lecture biaisée de l'intervention, étrangère aux enjeux situés de sa réception *in vivo*. Elle devient le siège d'une polarisation du discours sur le tag, entre hygiénisme et droit à l'opacité, alors que l'œuvre urbaine post-internet tisse un faisceau de relations complexes entre pratique du *writing*, territoire et usages numériques. Dans ce texte, il s'agit de revenir sur les effets de la circulation en ligne des images de l'intervention sur la compréhension de l'intervention urbaine *via* le récit d'expérience de sa mise en œuvre. Ce récit est articulé avec l'analyse du livre d'artiste *Tag Clouds Parable*, de l'article de la

chercheuse Aurelie MATHERON « “Tag Clouds” and the politics of cultural assimilation » et mis en perspective avec d’autres pratiques artistiques urbaines post-internet — matérialisation des usages numériques, de l’indexation au cryptage.

MOTS-CLÉS

art urbain, tag, viralité, post-internet, transcription

ABSTRACT

The specificity of street art practices at the beginning of the 21st century is to circumscribe the material existence of the work to a situated space and time, while at the same time informing of its existence within the dissemination of its documentation on a global and ubiquitous scale, often digital first, but also within paper publications. The text “Tag Clouds Parable”, based on a moral tale by the American artist John BALDESSARI published in 1972, exposes some of the positionings and paradoxes around “the best way to document street art”. *Tag Clouds* is an urban intervention that I have carried out in several European cities since 2010: a mural principle that consists of replacing a hall of fame of tags with legible transcriptions like those of the dynamic web’s keyword clouds. *Tag Clouds* points out the analogy between physical tags and virtual tags, both in their occurrence and in the tagging of a path. In the urban context, only those who enjoy writing will grasp the transformation, while the documentation produces a striking effect. The one who looks at the diptych of images of the hall of fame and the cloud has the impression of accessing the subtext of the tag. The online publication of the *Tag Clouds* documentation by *SüdDeutscheZeitung Magazin* in 2016 picked up by the *Reddit* platform generated a viral circulation of the images of the intervention. These images, shared more than a million times, produce a biased reading of the intervention, alien to the situated issues of its in vivo reception. It becomes the seat of a polarisation of the discourse on the tag, between hygienism and the right to opacity, while the post-internet urban work weaves a complex web of relationships between the practice of writing, territory and digital uses. In this text, the aim is to return to the effects of the online circulation of images of the intervention on the understanding of the urban intervention within the narrative of experience of its implementation. This narrative is articulated with the analysis of the artist’s book *Tag Clouds Parable*, the article by the researcher Aurelie MATHERON ““Tag Clouds’ and the politics of cultural assimilation” and put in perspective with other post-internet urban artistic practices—materialization of digital uses, from indexing to encryption.

KEYWORDS

street art, tag, virality, postinternet, transcription

TEXTE

Cet article s'inscrit dans une démarche de recherche-crédation en arts visuels. Il prend la forme d'un récit d'expérience sur les modalités d'existence d'une œuvre urbaine dont je suis l'auteur, depuis sa réalisation et sa réception dans la ville, vers sa diffusion sous forme de documentation et sa circulation virale en ligne. La compréhension du sens de cette intervention urbaine est mise en perspective de son interprétation par divers acteurs et actrices, issues du champ du *name writing graffiti* (graffiti de pseudonyme apparu aux États-Unis dans les années 1960), du journalisme, de la curation de contenu web et des sciences humaines. À l'instar d'autres pratiques artistiques urbaines post-internet, la matérialisation des usages numériques dans la ville et leur remise en circulation numérique en tant qu'iconographie induit des perméabilités ludiques, mais génère aussi beaucoup de confusion et d'instrumentalisation qu'il s'agit d'analyser.

1. Tag : indexation à échelle un d'un cheminement urbain singulier

[Fig. 01 – Autocollant « MUL crew », 2019, Cologne (DE) (photographie : Mathieu TREMBLIN)]

En 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 reproduite sur ces autocollants ou écrite sur les murs, pour elle-même ou accompagnée d'un blaze (pseudonyme utilisé par un·e *writer*). Cette formule est la devise et la signification de l'acronyme du *crew* (équipe) 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 l'objet « *It* » [il] l'autocollant lui-même. Elle sensibilise les passants à la capacité du *writing* à infiltrer 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 leurs 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. 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·se à celui d'acteur·rice — du point de vue d'un·e piéton·ne à l'expérience d'un·e *writer* — le graffiti se révèle être plus qu'un filtre : il agit comme une méthode phénoménologique d'appropriation de l'espace urbain pour les citoyen·ne·s qui veulent revendiquer en actes leur « droit à la ville » (ZIELENIEC, 2016).

L'expérience du processus d'écriture de graffitis développe à la fois des compétences de psychogéographe¹ et de hacker². Les praticien·ne·s 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

---

1 « Le graffiti semble être une mise en œuvre spontanée, simple et ludique des principes [que la psychogéographie] 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 a pas de place pour l'usager. Certes, "il y a une terrasse, mais il n'y a pas d'ombre". 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. » (TREMBLIN, 2011 : 67)

2 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 détourner 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.* » [Le métro est un système. Je regarde Style Wars et je pense à la façon dont ils piratent la ville, à la façon dont ils trouvent ce système et trouvent un moyen de le pirater, en diffusant leurs œuvres d'art à grande échelle dans toute la ville.] (RUSHMORE, 2013 : 5)

législation urbaine, iels sont capables de concevoir des 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 lea non-initié-e une dimension démesurée et illisible dans sa globalité, qui n'est pas sans rappeler celle de la bibliothèque de Babel imaginée par Jorge Luis BORGES³. Si chaque cheminement d'un·e *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 LOPEZ DE VARGAS MACHUCA⁴.

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. 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, telle qu'elle est traduite graphiquement dans le *Guide*

---

³ 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.

⁴ Don LOPEZ, après avoir étudié la géographie et la cartographie, devint le géographe officiel du Royaume d'Espagne à la fin du XVIII^e siècle. Le roi d'Espagne lui demanda de réaliser une cartographie du royaume en procédant à une enquête auprès de chaque municipalité. Il collecta auprès des curés espagnols des cartes manuscrites du territoire autour de leur paroisse. Le cartographe n'avait posé aucune autre contrainte que celle d'un rayon de quinze kilomètres autour du clocher tandis que les curés n'avaient jamais été initiés aux arcanes de l'art cartographique : l'entreprise se solda par un corpus de plus de cinq cents documents mêlant de multiples formes de cartographies sensibles alliant dessins, griffons, textes descriptifs ou récits littéraires, schémas et représentations approximatives. LOPEZ passa sa vie à essayer d'assembler celles-ci, jusqu'à mourir d'épuisement en 1802.

psychogéographique de Paris : Discours sur les passions de l'amour. Dans cette célèbre cartographie sensible de Paris publiée en 1957 par le Bauhaus Imaginiste, le « stratège » Guy Ernest DEBORD articule par des flèches rouges figurant une dérive les quartiers d'un plan de la ville découpés comme autant d'îlots d'unités d'ambiance à expérimenter.

Seulement, la ville de la fin du XX^e 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 l'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE 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. (VASSET, 2005 : 78)

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*, 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, contient les prémises de l'encodage du *handstyle* des writers dans un langage numérique nommé GML pour *Graffiti Markup Langage* et permettant de réitérer leurs gestuelles grâce à un programme informatique. 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 dans le cadre de l'exposition « Né dans la rue⁵ » 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.

[Fig. 02 – KURLANSKY, Mervin ; NAAR, Jon ; MAILER, Norman, *The Faith of Graffiti*, New York : Praeger publishers, 1974, p. 2–3. (photographie : Mathieu TREMBLIN)]

Cette articulation entre calligraphie et taxonomie n'est pas sans rappeler un ouvrage de référence de la culture graffiti américaine. *The Faith of Graffiti* publié en 1974 est le second

---

⁵ « Né dans la rue – Graffiti ». 07.07.2009–10.01.2010. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris (FR). Commissariat : Leanne SACRAMONE, Thomas DELAMARRE.

livre consacré à la documentation de l'émergence du *name writing graffiti*. Il est accompagné d'un texte de commande par l'écrivain Norman MAILER caractérisé par une approche de mystique du geste d'inscription et qui donne son titre à l'ouvrage. En ouverture et fermeture, on découvre en double page une liste de textes en blanc sur fond noir sur plusieurs colonnes. Ce sont les noms des *writers* dont certains graffitis sont reproduits en photographie par Mervin KURLANSKY et Jon NAAR. Elle contraste d'avec le corpus documentaire photographique délivrant en pleine page le florilège explosif de lignes et de couleurs des graffitis new-yorkais qu'elle enserme. Cette liste semble à mi-chemin entre un registre policier archivant des écrits sédicioux et un poème bureaucratique de l'Ouvroir de Littérature Potentielle, tandis qu'elle fait office de colophon étendu : un tribut des auteurs du livre aux *writers* anonymes qui en sont les sujets et objets.

De la transcription des pseudonymes observés qui rend explicite l'imaginaire qu'ils recèlent au recensement de leur qualité plastique en situation urbaine, *Graffiti Taxonomy* et *The Faith of Graffiti* renseignent sur une généalogie existante de modalités de description adoptées pour témoigner du phénomène urbain du *writing*. Entre ces deux traductions plastiques polarisées, il y a un jeu : du choix du pseudonyme à la graphie, une foule d'informations s'offrent déjà aux passant·e·s, pour peu qu'iels s'y attardent, qui ouvrent à autant d'interprétations.

[Fig. 03 – Tags GECKO & ASAP, 2012, Arles (photographie : Mathieu TREMBLIN)]

Étant donné : GÉCKO & ASAP, deux tags sur un compteur électrique réalisés par un·e ou des anonymes à Arles. GÉCKO : un tag au marqueur, au contact de la surface, avec des lettres différentes, avec un tracé géométrique, en majuscules, en *broken handstyle* (lettres tracées séparément) ; entre guillemets comme un mot prononcé, avec un accent (sur le « E »), originaire du Sud de la France, un lézard, une figure locale, évoquant la farniente, au soleil. ASAP : un tag à l'aérosol, sans contact avec la surface, avec une répétition de lettres, et un tracé en cursive, en minuscules, en *oneline* (lettres tracées en ligature) ; un point, comme une affirmation, avec un acronyme, en anglais, donc global, *as soon as possible* [dès que possible], qui évoque la productivité et l'urgence, comme une fin de courriel lu sous une lumière artificielle. GÉCKO et ASAP renvoient à deux styles de blazes, pour deux écoles de style, et deux langues, soit deux individus, ayant deux imaginaires singuliers, renvoyant à deux conceptions du monde opposées, le jour et la nuit. Des liens entre l'appropriation-trace et l'appropriation-présence⁶ ressurgissent à travers l'analyse méticuleuse des outils de traçage,

---

⁶ 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 à 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. (VASSART, 2006).

du style de la calligraphie, du choix du pseudonyme, *etc.* Un continuum entre objet, espace et sujet s'établit, qui nous informe de la part intimiste et biographique que revêt le cheminement graffité du *writer*.

2. *Tag Clouds* : écarts de réception entre intervention et documentation

[Fig. 04 – Captures d'écran du site web *Ekosystem.org*, 2006]

C'est l'objet de l'intervention urbaine *Tag Clouds* que de venir simuler une expérience d'extralucidité propre aux *writers* sur le plan graffité à échelle de la ville qu'ils participent à dessiner avec la communauté de leurs pairs. Elle trouve son origine à la faveur d'une observation des usages documentaires dans la communauté graffiti internationale. Des années 1990 à la fin des années 2000, le recours progressif au web par les *writers* pour diffuser les images de leurs œuvres transforme la perception de l'espace à mesure des avancées technologiques. Ainsi, avec l'arrivée de blogs spécialisés autour du graffiti et de l'art urbain et leur architecture web dynamique, les images envoyées aux blogueurs comme le français EKO de *Ekosystem* ou l'allemand Alain BIEBER de *Rebel:Art* se retrouvent indexées dans les bases de données numériques et associées à des mots-clés, accessibles depuis des nuages de mots — *tag clouds* — sur les sites web. Dans l'expérience de consultation se produit un phénomène inédit, les graffitis soi-disant cryptiques sont désormais associés à des transcriptions typographiques lisibles des pseudonymes de leurs auteur·ice·s anonymes. L'indexation numérique des systèmes de gestion de contenu produit un agencement inédit, collaboratif et cumulatif. En cliquant sur le mot-clé « font » (comme la fonte de caractère typographique) qui est aussi le blaze du *writer* auteur des graffitis, le site rassemble et rend consultable instantanément un corpus d'images de graffitis disséminés dans la ville, parfois à des centaines de kilomètres les uns des autres. L'usage quotidien et progressivement ubiquitaire du web instruit une perméabilité entre IRL — *in real life* — et URL — *unreal life* —, physique et numérique décrite par le sociologue Stéphane HUGON. L'expérience de « voyage sur Internet » (HUGON, 2010) vient rejouer l'arpentage de l'espace urbain et mettre en perspective l'intrication sociale complexe et changeante qu'il héberge. Au sein de cet espace mouvant qu'est le web, l'expérience du voyage immobile que constitue la navigation en ligne est informée culturellement par une généalogie de pratiques artistiques de marche, d'exploration, de déambulation dont la plus influente demeure la dérive situationniste. En atteste le concept de sérendipité que l'on pourrait rapprocher de celui de dérive si on considère l'état d'attention nécessaire à sa pratique décrit par les membres de l'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. LA SERENDIPITE EST une notion clé de la navigation sur le web, qui vient pointer l'importance de la rencontre fortuite dans le processus cognitif valable autant dans un cadre expérimental que quotidien, physique que numérique. L'attrait accru et populaire pour les formes d'art urbain à partir des années 2000 peut s'expliquer entre autres par l'emboîtement des deux expériences de déambulations urbaine et numérique. Dans la ville au cours de leurs trajets, les passant·e·s sont interpellé·e·s par des formes de créations urbaines virales et interstitielles — graffiti, autocollant, affiche, détournement signalétique,

sculptures spontanées, *etc.* — qu’iels 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*, 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* 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 de cette transposition du paysage comme cadre non adressé et soi-disant naturel vers l’interface numérique. 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 boîtiers relais. Cette interpénétration des espaces numériques et des espaces physiques demeure impossible à cartographier 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 désigne comme un art « post-internet » à partir de 2008

afin de faire une distinction d'avec le *net art* (entendu comme l'art sur Internet). Le *net artist* et chercheur Gregory CHATONSKY actualise cette définition en 2015 à l'heure post-réseaux sociaux et post-*smartphone* où le numérique est devenu invisible tellement il est omniprésent.

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 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. (CHATONSKY, 2015)

Un glissement s'opère du vécu vers le vu, mais aussi du visualisé vers le vécu, car si l'information n'apparaît 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. 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 : les codes de l'esthétique par défaut (CLIQUET, 2002), devenue dominante, imposent un nouveau paradigme visuel, une *new aesthetic*. Collectée, analysée et théorisée à partir de 2011 par l'artiste anglais James BRIDLE, cette nouvelle esthétique 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*. Ces signes de la *new aesthetic* prennent encore une autre ampleur lorsqu'ils sont recontextualisés par les artistes urbains. L'artiste allemand Aram BARTHOLL installe des puces géantes avec armature bois ou métal à l'échelle du territoire reprises de Google Maps ; l'italien Paolo CIRIO 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 reproduit des memes 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 traquer 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 coercition 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 (ZUBOFF, 2018).

[Fig. 05 – Mathieu TREMBLIN. *Tag Clouds « Rue de Gaillon »*. 2010. Rennes (FR).]

L'intervention urbaine *Tag Clouds* vient exemplifier les enjeux de ce nouveau paradigme, en mettant à jour — de la réalisation, à la documentation et à la diffusion, jusqu'à la circulation virale des images — la nouvelle complexité d'appréhension des espaces physiques et numériques en regard des relations sociales qu'ils convoquent. Réalisée entre 2010 et 2016 à Nantes, Rennes, Berlin, Nice, Quimper, Arles, Eindhoven et Lyon, *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 du tag, latente parce que non adressée, 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 praticien·ne·s 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 (MILON, 1999). Alors que la révélation publique de l'identité de l'auteur·ice 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·ice, à l'opposé du spectre d'interprétations qui sont faites de ses inscriptions. En 2013, l'arrestation du *writer* anglais VAMP *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.

Dans le récit rebelle construit par les médias de masse (FELONNEAU, 2004 : 71) relayé par le cinéma, la présence de tags est souvent associée à un imaginaire de violence, vectrice du sentiment d'insécurité : un *toxic-scape* [paysage toxique] (GATTI, 2017) imaginaire. Cette association atteste certes de l'influence effective du graffiti sur l'esprit des lieux — ou de la construction sociale d'un stéréotype (FELONNEAU, 2004 : 72) —, mais associe aussi le tag à une violence, c'est-à-dire assimile ses auteur·ice·s à des agresseur·se·s physiques. Seulement, le tag manifeste une co-présence latente et la potentialité d'une rencontre fortuite avec un·e inconnu·e 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 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'éphémères — 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 l'anthropologue Marc AUGÉ désigne comme les espaces de la surmodernité (AUGÉ, 1992) : 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 (WIDMER, 2007).

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 les pseudonymes des *writers*. En rendant ces pseudonymes lisibles aux néophytes alors que leur 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, c'est-à-dire des « signifiants vides » (BAUDRILLARD, 1976 : 130). 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 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 *writers* 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 termes 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. 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. Le partage empirique qui préside à ces pratiques renvoie à des logiques de constitution d'une culture. Le déterminisme selon lequel elle se transmet, se reproduit et se transforme est à rapprocher de la logique d'un système de mèmes. De la biologie vers l'information jusqu'à la culture où ses hôtes sont ses répliqueurs, la dimension altruiste se révèle être « un facteur d'intensification des phénomènes de réplication et de déplacement » (BLACKMORE, 2006 : 245–265). Avec pour seul horizon le désœuvrement, 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 (PUECH, 2012). Le *writer* s'approprie et transforme un mot du langage qu'il remet en circulation dans un univers de signes ; iel s'approprie un outil, la bombe de peinture aérosol, et le détourne de son usage premier ; iel s'approprie des surfaces et leur attribue un nouvel usage qui fait fi de leur fonctionnalité en les transformant en support d'expression ; iel s'infiltré dans les interstices, déborde les dispositifs de contrôle, exploite les aspérités de l'environnement urbain ; iel interpelle les regards pour développer à son endroit une sorte d'économie spéculative de l'attention — une « insurrection par les signes » (Baudrillard, 1976) qui constitue la seule subversive du graffiti, un surlignage des « défauts, les excroissances, les particularités de la ville » qui la fait parler de manière différente (MILON, 2004 : 71).

Le désir de transcription qui meut l'intervention urbaine *Tag Clouds* trouve d'autres occurrences à travers des actions réalisées par des artistes, mais qui n'ont pas reçu la même éléction⁷ au cours de leur réception *in vivo* ou *on screen*. En 2006 à Halle, l'allemand Konrad MÜHE recouvre toute la surface d'un spot de graffiti toléré en indexant tous les noms des *writers* présents sur le mur, rappelant l'index des noms en pages de garde de *The Faith of Graffiti*. En 2007, l'allemand Anton STEENBOCK 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

---

⁷ 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 liée à un biais de lecture qui présente l'intervention comme une opération de pacification du tag.

Ismaël BENNANI 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 » peint à New York et utilisé en guise d'affiche pour le film culte du même nom réalisée par Charly AHEARN en 1982. En 2009, l'artiste colombien Ivan ARGOTE efface et reproduit dans une version plus formaliste — More Formal — des slogans politiques dans une typographie à empattements. En 2010, Camille LLOBET enregistre plusieurs 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 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 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*.

[Fig. 06 – Mathieu TREMBLIN, *Tag Clouds Parable*, Strasbourg : Éditions Carton-pâte, 2019, 24 p.]

Cette dimension de réplique et déplacement, ne se limite à la déclinaison et à la transformation de proche en proche d'un répertoire de formes 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. La publication *Tag Clouds Parable* 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. En ce sens, dans sa forme et dans son sujet, l'artiste 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 » interroge le lecteur sur son rapport à la consommation culturelle et sur ses modalités d'accès aux œuvres à travers la figure d'un amateur de CEZANNE qui collectionne les reproductions de ses tableaux dans les magazines et autres imprimés, bien qu'il n'en ait jamais vu en vrai ; la morale de l'histoire « Il est difficile de mettre un tableau dans une boîte aux lettres » (BALDESSARI, 1972 : 13) renvoie à la déception de l'amateur lorsqu'il découvre pour la première fois une œuvre en situation et observe sa plasticité rugueuse à échelle un. 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 CEZANNE au temps de sa réalisation à la fin du XIX^e 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 —, 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 XX^e siècle comme souligné par BENJAMIN : « À mesure que les différentes pratiques artistiques s'émancipent du rituel, les occasions deviennent plus nombreuses de les exposer » (BENJAMIN, 1935 : 29). 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. 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 » où le statut d'artiste en semble résolument tributaire : « pour être artiste, il faut publier ». 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 ». En somme, BALDESSARI veut nous signifier à renfort de paraboles qu'à la fin du XX^e siècle, sous l'égide de l'art conceptuel : « Pour comprendre le sens d'une chose, il est bon d'en considérer l'usage » (BALDESSARI, 1972 : 96). 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 XXI^e 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 (du fanzine au livre d'artiste, des magazines, 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 rue⁸. 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 expositions⁹. 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 portfolio¹⁰. 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.¹¹

Moralité : Il est plus facile de mettre une intervention urbaine en ligne ou dans un livre que

---

⁸ Cette formulation peut être comprise comme une description du principe de l'intervention urbaine *Tag Clouds*.

⁹ Cette formulation informe du refus récurrent chez la plupart des artistes urbains du début du XXI^e 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.

¹⁰ 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.

¹¹ 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'intervention urbaine.

dans un musée. (TREMBLIN, 2019 : 24)

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. 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), 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 CEZANNE — 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 ou non, presse quotidienne ou mensuelle, catalogues d'exposition ou de salon, ouvrages de veille ou de recherche.

[Fig. 07 – Publications reprenant des images de documentation de l'intervention urbaine *Tag Clouds*, 2019 (photographie : Mathieu TREMBLIN)]

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* reprend les images, les anonymise en les postant sur la plateforme *Imgur*, 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 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 » (KESSOUS, 2010) 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 est dans les médias de masse un ressort de communication qui motive le partage. Dans le cadre du buzz de *Tag Clouds*, la diffusion accrue va rétroactivement encourager une polarisation des lectures à plusieurs titres : selon que le lecteur·ice est citoyen·ne ou *writer*, selon qu'il 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.

[Fig. 08 – Mathieu TREMBLIN, *Memetic Poem*, 2016]

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 *SüdDeutsche Zeitung 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* [poème mémétique], 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 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 (GILLESPIE, 2016), 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 rumorale 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 méconstruire 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 initié·e·s au

name writing mais c'est pour mieux dresser un parallèle entre l'espace physique et l'espace numérique 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 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 reconnaîtront la présence antécédente du tag, parce qu'ils ont une connaissance de la scène graffiti locale. *Tag Clouds* permet aux passant·e·s qui l'observent d'incarner à leur corps défendant le point de vue des *writers*, de regarder le paysage urbain à travers les yeux de ces dernier·e·s, 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 *Instagram*, 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 chercheuse en French Cultural Studies à la Pennsylvania State University Aurélie MATHERON analyse dans l'article « Writing on the wall: Mathieu Tremblin's "Tag Clouds" and the politics of cultural assimilation » [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 chercheuse 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 [...], 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”¹² » (MATHERON, 2019 : 322). 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 » (GLISSANT, 1990 : 203-209) :

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. 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.¹³ (MATHERON, 2019 : 325)

La lecture que propose MATHERON a le mérite 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. Elle réintroduit une complexité que le partage viral avait fait disparaître, tout en actualisant sa compréhension dans une perspective dégagée de l’imaginaire numérique en ayant conditionné la forme de l’intervention : ce parti pris pose un problème d’interprétation. Le processus d’uniformisation auquel elle fait référence est un biais de confirmation provoqué par la diffusion virale anachronique de l’œuvre urbaine qui la soustrait à son contexte culturel post-internet originel. Tandis que la réputation du graffiti à laquelle se réfère l’auteur est une construction médiatique : « Dans le discours des journalistes, tags, graffs et culture hip-hop rejoignent et illustrent l’imaginaire des banlieues [...] ils tendent à devenir l’image symbolique d’une jeunesse marquée par l’exclusion, la délinquance et la galère. » (FELONNEAU, 2004 : 71) Puis, l’association du graffiti aux classes défavorisées et aux banlieues — qui était une réalité du graffiti à son origine aux États-Unis — n’est pas transposable puisque, contre l’intuition des sociologues, l’étude des origines sociales de writers en France révèle que le *graffiti writing* est transclasse (FELONNEAU, 2004 : 72). Dans les années 1980, les 93NTM originaires du département de la Seine-Saint-Denis

---

12 « [...] *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”* »

13 « *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.* »

peignent au côté de BANDO *alias* Philippe LEHMAN, petit-fils d'un des fondateurs de la banque d'investissement Lehman Brothers. Enfin, le point aveugle de son argumentaire réside dans la répétition du cliché selon lequel les tags sont illisibles et que leur stylisation serait la marque de l'exercice d'un droit à l'opacité. Ironisant sur cette croyance pour y opposer les obsessions de la recherche de lisibilité des *writers*, les artistes français issus du graffiti Jérémie ÉGRY et Aurélien ARBET réalisent en 2007 sous les pseudonymes de HEX et HEPT une série d'inscriptions en Espagne où le duo réside ; elle est documentée et diffusée *via* le magazine *Nusign* (ARBET ; ÉGRY, 2007). Clarendon Haut, Ink Courier, Scratching Times, Occupado Helvetica, Love was here Aristocrat : sur un mur en brique, un camion blanc, une vitre de métro, un mur de terrain vague et un tronc d'arbre, ils transposent certaines esthétiques canoniques du writing en fontes de caractères associées chacune à un couple outil et support, altérant et revisitant en actes le dessin des lettres de classiques de la typographie autant que du *writing* — peinture avec rouleau et perche, applicateur de cirage rempli encre, bougie de moteur ou fraise pour perceuse, peinture aérosol de garage, canif. ARBET et ÉGRY rendent ses lettres de noblesse à la culture de l'écriture « sauvage ». La persistance de la lisibilité d'un tag malgré sa stylisation est un critère fondamental d'appréciation des compétences et du talent des *writers*. En témoigne déjà en 1974 Norman MAILER rapportant la parole des concernés à propos de ceux qui graffitaient « lâchement, timidement, furtivement, nerveusement. "Mon vieux, tu as une écriture de cochon." Telle était la condamnation de leurs pairs. » (KURLANSKY, 1974 : 45).

BIBLIOGRAPHIE

AUGE, Marc, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Le Seuil, 1992.

BALDESSARI, John, *Ingres and Other Parables*, Londres, Studio International Publications, 1972.

BALDESSARI, John. « Deux artistes », in : HERRMANN, Gauthier (éd.) / REYMOND, Fabrice (éd.) / VALLOS, Fabien (éd.), *Art conceptuel, une entologie*, Paris, Mix, 2008.

BAUDRILLARD, Jean, « Kool Killer ou l'insurrection par les signes », in : *L'échange symbolique ou la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2003 [1935].

BLACKMORE, Susan, *La théorie des mêmes pourquoi nous nous imitons les uns les autres*, Paris : Max Milo, 2006.

BRIDLE, James, « The New Aesthetic », in : *James Bridle*, [en ligne], 2011 [consulté le 15

avril 2021], consultable à : <http://jamesbridle.com/works/the-new-aesthetic>.

CAUQUELIN, Anne, *L'Invention du paysage*, Paris, PUF, 2000, 180 p.

CAUQUELIN, Anne, *Le site et le paysage*, Paris, PUF, 2002, 194 p.

CHATONSKY, Gregory, « Dilution », in : *Blog de recherche Flux*, [en ligne], 26 mars 2015

[consulté le 10 mars 2018], consultable à : <http://chatonsky.net/flux/?p=4792>.

CLIQUET, Étienne, « Esthétique par défaut. La beauté parfum vanille », [2002], in : MELINE, Béatrice (éd.), *Hypertexte*, octobre 2010, n° 3, p. 112–125.

CONTRERAS-KOTERBAY, Scott / MIROCHA, Łukasz, *The New Aesthetic and Art:*

Constellations of the Postdigital, [édition PDF], Amsterdam : Institute of Network Cultures, 2016, consultable à : <http://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.

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. 67–80.

GATTI, Giuseppe, « Toxic-scapes: Representations of Graffiti in Narrative Cinema », in : *European Journal for the Philosophy of Communication*, juin 2017, vol. 8, n° 1, p. 23–36.

GILLESPIE, Katherine / TREMBLIN, Mathieu, « What Happens When a Six-Year-Old Piece of Street Art Goes Viral? », in : *Vice*, [en ligne], 27 juillet 2016 [consulté le 8 août 2020], consultable à : http://www.vice.com/en_us/article/z4qd4e/legible-graffiti-viral-mathieu-tremblin

GLISSANT, Édouard, « Pour l'opacité », in : *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 203–209.

HELLO, « Hello was here », in : PREITANO, Pietro (dir.) / STAK, Olivier (dir), *Nusign. Art-in-progress magazine*, janvier–février–mars 2007, n° 1, p. 97–107.

HUGON, Stéphane, *Circumnavigations. L'imaginaire du voyage dans l'expérience Internet*, Paris, CNRS, 2010.

KESSOUS, Emmanuel / MELLET, Kevin / ZOUINAR, Moustafa, « L'économie de l'attention. Entre protection des ressources cognitives et extraction de la valeur », in : *Sociologie du travail*, 2010, vol. 52, n° 3, p. 359–373.

KURLANSKY, Mervin / NAAR, Jon / MAILER, Norman, *Graffiti de New-York*, Paris, Chêne, 1974.

KURLANSKY, Mervin / NAAR, Jon / MAILER, Norman, *The faith of graffiti*, New York, Praeger publishers, 1974.

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], consultable à : <http://www.lesinrocks.com/2015/04/22/arts/internet-est-mort-vive-le-post-internet-11743219/>.

MATHERON, Aurelie. « Writing on the wall: Mathieu Tremblin's "Tag Clouds" and the politics of cultural assimilation », in : *French Cultural Studies*, novembre 2019, vol. 30, issue 4, p. 317–334.

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

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. 121–138.

PUECH, Anne, « L'art public altruiste dans l'Espagne contemporaine. Similitudes avec la fonction de l'art selon les théories anarchistes », in : *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, [en ligne], 2012/1, « L'anarchisme espagnol » [consulté le 8 avril 2020], consultable à : <http://journals.openedition.org/ccec/3981>.

RUSHMORE, RJ, in : *Viral Art: How the internet has shaped street art and graffiti*, [édition PDF], New York, Vandalog, 2013, consultable à : <http://viralart.vandalog.com/read> [consulté le 01 février 2019].

SPURLOSER, Joachim / WARTENBERG, Stefan, *Calyba. Gedichte*, Berlin, Graffitimuseum ; Possible Books, 2015.

TREMBLIN, Mathieu, « Le graffiti comme carte psychogéographique », in : *Graff It*, Septembre–décembre 2011, n° 36, p. 66–73.

TREMBLIN, Mathieu, *Tag Clouds Parable*, [édition PDF], Strasbourg, Éditions Carton-pâte, 2019, consultable à : <http://www.editionscartonpate.com/tag-clouds-parable/> [consulté le 18 juin 2020].

VASSART, Sabine, « Habiter », in : *Pensée plurielle*, 2006/2, n° 12, p. 9–19

VASSET, Philippe. *Un Livre Blanc : Récit avec cartes*. Paris, Fayard, 2007.

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.

ZIELENIEC, Andrzej, « The right to write the city: Lefebvre and graffiti », in : *Urban Environment*, [en ligne], 2016, vol. 10, [consulté le 9 avril 2019], consultable à : <http://journals.openedition.org/eue/1421>.

ZUBOFF, Shoshana. *L'Âge du capitalisme de surveillance*. Paris : Zulma, 2020 [2018].