Entretien avec Mathieu Tremblin pour la publication Gestes d’écriture dans les pratiques artistiques contemporaines

Titre : Vers une histoire sociale des pratiques d’écriture « sauvage »

**Sally Bonn** : Tu as travaillé sur les pratiques artistiques urbaines en tant que chercheur et cela a donné lieu à une thèse, dans laquelle tu t’appuies notamment sur des récits d’expériences, mais l’espace public est aussi pour toi celui d’une pratique que tu développes en tant qu’artiste. Qu’est-ce que cette double approche a engagé dans ton appréhension de l’art dit urbain ?

**Mathieu Tremblin** : Cette double approche est celle de l’artiste-chercheur qui entretoise expérimentation et réflexivité à partir d’une expérience urbaine et empirique. Le cadre de la recherche-création permet de proposer des agencements inédits de relations — à la ville, aux acteur·ices, à la communauté — à travers de multiples formats de pratique. Ainsi, s’il est possible d’observer et documenter les œuvres urbaines, artistiques ou non, à travers les traces laissées par leurs auteur·ices derrière elleux, la compréhension de celles-ci ne peut se borner à une approche purement visuelle, au risque de produire une sorte d’historiographie formaliste de l’art urbain. Pour saisir le caractère contextuel d’un geste créatif dans l’espace urbain, il faut être en mesure de restituer les dynamiques de transformation urbaines et sociales silencieuses qui lui préexistent et l’accompagne.

Les pratiques créatives urbaines ont une dimension processuelle, informelle et temporaire — par opposition à la plupart des formes pérennes d’art public — qui leur confère un intérêt singulier. L’appareil d’analyse de l’artiste-chercheur·se trouve sa justesse dans sa capacité se constituer en une forme dialogique avec le sujet étudié. C’est-à-dire que cet appareil doit être susceptible de s’adapter à la versatilité des situations rencontrées. L’observation d’une œuvre urbaine est participante et située, parce que le regard porté transforme l’objet observé[[1]](#footnote-0) et actualise sa définition[[2]](#footnote-1). Le récit d’expériences est le moyen privilégié pour restituer et situer cette complexité, que d’autres méthodes de captation échouent à prendre en compte.

Le lâcher prise et la disparition comme condition d’existence pour une œuvre urbaine ouvrent l’expérience à l’expérimental, c’est-à-dire mettent ses auteur·ices 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’iels intègrent les variables situationnelles et relationnelles comme constitutives. L’œuvre urbaine, de sa conception à sa réalisation, jusqu’à sa destruction — en passant par sa découverte, sa documentation et son récit — est intriquée dans une histoire sociale du territoire où elle puise et trouve son sens[[3]](#footnote-2). De fait, son esthétique est pragmatique, toute en extériorité et perméable à nos affects : elle existe dans la vie quotidienne, elle n’a pas besoin d’être montrée dans un espace séparé et dédié à l’art pour être légitimée. Cet autre horizon de la création urbaine relève de ce que le philosophe italien Giorgio Agamben appelle une « puissance destituante[[4]](#footnote-3) ». L’usage et le désœuvrement déterminent un nouveau rapport de force politique à expérimenter, que celui, traditionnel, instruit par la production et l’action et qui président aux dynamiques d’institutionnalisation — et à une forme de taxidermie de la réalité. Le *writer* Mode 2 en témoigne à sa manière en se remémorant son scepticisme face à l’accueil réservé au hip-hop par des enseignants-chercheurs à l’Université Paris 8 au début des années 1990 : « Il me semble par définition [que le graffiti] est une culture anti-académique et anti-institutionnelle[[5]](#footnote-4). »

**SB :** Dans ce que l’on nomme largement « art urbain » à partir des années 1980, différentes pratiques sociales et créatives se rencontrent, aux formes elles aussi singulières. Parmi celles-ci, certaines relèvent plus spécifiquement d’un geste que l’on pourrait dire « d’écriture ». Pourrais-tu en décrire les caractéristiques ?

**MT** : Les années 1980 en Europe voient l'émergence d'une nouvelle forme d'inscription dans l'espace urbain : le *name writing graffiti* abrégé *graffiti writing graffiti* ou *writing*[[6]](#footnote-5) — littéralement « l'écriture de graffiti ». Cette catégorie de graffitis venue des États-Unis se concentre sur l'inscription stylisée de pseudonymes disséminés dans l'espace urbain, notamment *via* le réseau de transport métropolitain, sur diverses surfaces urbaines (wagons de métro, murs, mobilier urbain, puis progressivement toits et façades aveugles) et avec de multiples outils détournés de leur fonction initiale et remplis d’encre ou de peinture (bombe de peinture, marqueur indélébile, puis progressivement perche et rouleau à peinture, applicateur de cirage, stylo correcteur, pulvérisateur de jardin, extincteur). Cette forme est véhiculée hors États-Unis par deux objets culturels, entre autres, qui posent les bases d'une sous-culture et participent de sa mondialisation.

D'une part, le film *Beat Street*[[7]](#footnote-6) sorti en 1984 déroule un fond de fresque sociale une version archétypale du hip-hop, alors en pleine expansion outre Atlantique. Le film s'appuie sur les quatre piliers du mouvement — esquissés par le DJ Afrika Bambaataa fondateur du collectif Zulu Nation — que sont les pratiques du turntablism, du rap, du break dance et du graffiti. *Beat Street* agit comme une sorte de *soft power* de la contre-culture urbaine du Bronx à l'échelle de sa diffusion planétaire. En France, l'émission H.I.P. H.O.P. diffusée sur TF1 et animée par Sidney à partir de 1984 en atteste. D'autres films comme *Wild Style*[[8]](#footnote-7) ou le documentaire *Style Wars*[[9]](#footnote-8) restituent de manière plus précise[[10]](#footnote-9) l'émergence et les enjeux du *graffiti writing*, mais leur diffusion à l'internationale reste plus confidentielle.

D'autre part, l'ouvrage *Subway Art*[[11]](#footnote-10) sorti en 1983 livre un regard documentaire sur le *graffiti writing* en se focalisant notamment sur la peinture de wagons de métro à New York. Ce n'est pas le premier ouvrage paru sur le sujet aux États-Unis, il y a eu *Golden Boy As Anthony Cool*[[12]](#footnote-11) en 1972 et *The Faith of Graffiti*[[13]](#footnote-12) en 1974 (diffusé la même année en Angleterre et traduit en Hollande et en France), mais *Subway Art* constitue un choc esthétique pour la jeunesse européenne. Livre le plus volé en Angleterre[[14]](#footnote-13) à sa sortie, il devient à mesure des générations un ouvrage culte. En tant que tel, il fait l'objet de citations directement dans la rue[[15]](#footnote-14) ou d'analyses académiques, notamment pour les biais[[16]](#footnote-15) que sa réception européenne enthousiaste a pu entrainer dans la pratique du *graffiti writing*.

Lorsque le g*raffiti writing* émerge en Europe, l'inscription de noms propres ou de pseudonymes existe déjà, mais elle se concentre principalement sur les monuments. L’historien Philippe Artières désigne cette typologie d'inscriptions comme « des écritures de routine » :

« [Ces graffitis] 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 [...]. 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. [...]. Cette marque abolit soudain le temps, elle efface l’écart entre les scripteurs : elle ne signifie pas seulement une présence, mais une coprésence. Elle fait appartenir le scripteur à une communauté anonyme. Étrange paradoxe[[17]](#footnote-16) »

Si le scripteur de monument européen dialogue avec une « communauté anonyme » à travers les âges, c'est désormais un rapport à l'espace qui sert de point d'entrée à la pratique scripturale. Lorsque le *writing* apparaît aux États-Unis, ce n'est pas une date qui est adjointe, mais un numéro de rue : le *writer* new yorkais Taki 183[[18]](#footnote-17) exemplifie la dimension spatialisée du *writing*, le nombre 183 dans son pseudonyme désignant la 183th Street où il réside alors.

[Fig. 01 – « Taki 183' Spawns Pen Pals ». 21.07.1971. The New York Times.]

ou

[Fig. 01bis – Wayne Roberts. Tag « Stay High 149 ». In : Kurlansky, Mervin ; Naar, Jon ; Mailer, Norman. 1974. The faith of graffiti. New York : Praeger publishers, 1974, 128 p.]

Contrairement aux inscriptions de routine qui se logent dans des lieux de mémoire, le *writing* active la ville comme un palais de mémoire à l'adresse de la communauté des *writers* qui pistent les signatures. Chaque inscription vient encapsuler l'expérience singulière du cheminement des *writers* dans une ville. Là où les scripteur·ses amoncelaient leurs inscriptions dans les plis du temps, autour du monument comme la manifestation d'un vertige existentiel, les *writers* disséminent leurs signatures dans l'ici et maintenant d'un paysage urbain dont le capitalisme constitue désormais le nouvel horizon planétaire. La globalisation progressive de formes urbaines soumises au joug marchand devient le véhicule d'une pratique scripturale renouvelée à la poursuite d'un désir illimité de visibilité, plutôt que d'un marquage de l'histoire.

Son apparition consubstantielle de la globalisation de la société de consommation, le jeu du *graffiti writing* est resté inchangé depuis les années 1960 : choisir un pseudonyme et l'inscrire sur le plus grand nombre de surfaces possibles, en adaptant les outils, techniques et styles aux typologies de *spots* investis selon un principe de surenchère.

[Fig. 02 – ANDRÉ, ZEVS, DRUIDE, DRAG, SKAM, POLUX, etc. Graffiti Hall of fame. s.d. [circa 2000]. Paris (FR). (photographie : Mathieu Tremblin)]

**SB** : Parlant de spécificité, qu’est-ce qui distingue ces pratiques d’écriture, souvent murales, rapides, nocturnes, d’autres pratiques artistiques ? En termes d’enjeux et en termes de formes. Sont-elles artistiques ?

**MT** : La dimension ludique du *writing* est primordiale, tant dans sa pratique que dans la formation et la transmission de sa culture : envisager le graffiti comme un jeu — avec l’identité, avec la ville, avec la surveillance, avec l’audience — permet de saisir son enjeu. L'engagement dans le jeu du graffiti — c'est-à-dire l'application à inscrire des graffitis dans la ville — amène à considérer l'inscription du *writer* dans la communauté des *writers*. L'anonymat favorise la dimension transgénérationnelle et transclasse de la pratique, dans la mesure où la culture du *writing* consiste précisément à la mise en récit des activités des *writers* : une *persona* habillée sous les traits d’une calligraphie singulière dont l'histoire s'invente au fur et à mesure de la dissémination d'un pseudonyme dans l'espace urbain. Processus créatif, traces dans la ville et documentation fabriquent une mythologie[[19]](#footnote-18) spécifique au champ du graffiti. Cette mythologie s'établit avec la *persona* que les graffitis matérialisent dans la ville et sur laquelle les amateur·ices de *writing* et autres *writers* vont enquêter en produisant des photographies et des récits[[20]](#footnote-19). Pour les *writers*, la *persona* est un jeu en soi et un jeu avec soi qui gagne en intérêt lorsque l'on est en mesure d'apprécier l'écart entre la *persona* et l'origine sociale et culturelle de l'auteur·ice — c'est-à-dire quand l'on parvient à entrer dans la culture du secret.

Je partage le positionnement du chercheur espagnol Javier Abarca selon lequel le graffiti n'est pas de l'art, mais plutôt une forme de *Folk Art*[[21]](#footnote-20) [art vernaculaire]. Vernaculaire, la pratique est à la fois — et avant tout — créative et sociale, c'est-à-dire située et adressée à la communauté des praticien·nes du *writing*. Elle ne peut que difficilement être considérée comme artistique par les institutions dans la mesure où sa compréhension nécessite un changement de paradigme. La pratique du *writing* prime sur son esthétique et l'esthétique qui en découle est pragmatiste, pour reprendre l'expression du philosophe américain Richard Schusterman[[22]](#footnote-21). Elle établit son propre cadre de légitimation à considérer à l'aune de son propre champ et de sa propre histoire, et non de celui de l'histoire de l'art qui n'a eu de cesse de jouer de la « disjonction exclusive[[23]](#footnote-22) » d'avec les autres formes de créativité pour établir ce qui est digne d'être qualifié comme art ou non.

Enfin, il y a la question d'un processus « d'artification[[24]](#footnote-23) » du graffiti et du *writing*, perpétré à la fois par ses documentaristes, ses acteur·ices ou par des agent·es institutionnels.

Les documentaristes des écritures urbaines participent d'une valorisation des pratiques, autant que des archives, à l'attention des non-initié·es. Dans un texte aux accents mystiques intitulé « Du Mur des cavernes au mur d’usine[[25]](#footnote-24) » paru en 1933 dans la revue *Minotaure*, le photographe franco-hongrois Brassaï nous assure que « l'art bâtard des rues mal famées [...] renverse tous les canons laborieusement établis de l'esthétique[[26]](#footnote-25) ». Sa série *Graffiti* témoigne d'un intérêt pour la créativité des inscriptions gravées dans les murs parisiens, avec plus de cinq cent images réalisées entre 1933 et 1958. Mais elle ancre la compréhension de la pratique dans le registre des œuvres sans artistes popularisées à l'époque avec les formes d'art considéré comme « primitif » ou « brut », dont la qualité artistique échapperait à leurs auteur·ices, mais pas à « une imagination créatrice[[27]](#footnote-26) » capable de la percevoir. C'est l'inconvénient d'un regard mu par des problématiques esthétiques, il ne parvient pas à transformer la perception de la pratique du graffiti parce qu'il s'attache à la qualité « artistique » exceptionnelle de formes spécifiques au détriment de l'histoire sociale de la diversité des pratiques d'écriture urbaine.

Une autre forme d’artification procède du déplacement terminologique mobilisé à des fins marchandes. Au début des années 1980, le terme *post-graffiti* est utilisé pour désigner les œuvres picturales exposées en galerie et réalisées par des *writers* : l’exposition collective « Post-Graffiti » 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. En Europe, le terme *post-graffiti* réapparaît début 2000 de manière informelle avec une orthographe différente — *postgraffiti —* via des publications papier[[28]](#footnote-27) ou en ligne[[29]](#footnote-28) — jusqu'à être entériné par le travail de doctorat d'Abarca — pour regrouper une autre catégorie de pratique que le *writing*, proche de ce qui est désigné aujourd'hui comme art urbain : « 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 passant puisse percevoir chaque apparition comme faisant partie d’un continuum[[30]](#footnote-29) ». On retrouve une même logique de déplacement terminologique à la fin des années 2000 ayant pour objet l’introduction sur le marché de l’art de formes issues du *graffiti writing* et du *postgraffiti* sous l'égide du terme « *street art* » et décrite par le philosophe Christian Gerini dans son texte « Le street art a-t-il toujours / n’a-t-il jamais existé ?[[31]](#footnote-30) ». Ce processus tient de la prophétie autoréalisatrice : l’accolade du mot « art » dans la désignation par défaut des pratiques issues de la « *street* » [rue] permet 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. Plus récemment entre 2019 et 2024, l'artiste et curateur irlandais Stephen Burke a compilé un corpus d’œuvres exposées dont la composante commune est ce qu’il désigne comme *post vandalism*[[32]](#footnote-31) : « des œuvres qui explorent l'esthétique et le concept du graffiti[[33]](#footnote-32) ». 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 pour produire des œuvres d'art.

**SB** : Les écritures urbaines ont-elles pour vocation de délivrer un message, de transmettre des informations, de signaler une présence, d’occuper le territoire, de déjouer certaines stratégies politiques, de contrôle ? Tout cela ou rien de tout cela à la fois ?

**MT** : Pour le *graffiti writing*, il n'y a pas de message dans l'écriture d'un « blaze » (pseudonyme) autre que celui du signe de présence « je suis passé ici » : un balisage de cheminement ou un marquage territorial. Inscrire un blaze sur un *spot*[[34]](#footnote-33) difficile d'accès devient un défi à relever pour impressionner les autres *writers*. Cette attitude a pour corollaire de pousser celleux-ci à s'intéresser aux dispositifs de contrôle dans la ville : jouer de mimétisme d'avec les agent·es techniques de la ville ou de maintenance pour ne pas être identifié·e, analyser les brèches dans les systèmes de sécurité et fabriquer des outils spécifiques pour les infiltrer, développer des tactiques ou des stratégies pour agir rapidement impunément, en particulier pour peindre sur des supports comme les métros ou les trains. Ces démarches sont réalisées à dessein, mais leur caractère politique n'est pas l'objet de la pratique, il advient au corps défendant des *writers*. Le graffiti a été qualifié à ce titre « d'insurrection par les signes[[35]](#footnote-34) » par le philosophe Jean Baudrillard dès 1976, mais aussi décrit comme une manifestation spécifique du « droit à la ville[[36]](#footnote-35) » par le sociologue et géographe anglais Andrzej Zieleniec. Et on pourrait faire un lien avec la pratique du détournement[[37]](#footnote-36) de l'Internationale Situationniste en ce que le *graffiti writing* consiste un détournement du langage à d'autres fins qui parasite et requalifie la grammaire visuelle urbaine agissant sur les modes de circulation dans la ville à travers un usage créatif et ludique d'espaces, non prévus à cet effet.

Et il y a aussi d'autres démarches qui échappent au contrôle, parce qu'elles se développent à bas bruit, avec discrétion dans les interstices urbains, tandis que certain·es *writers* — dont je fais partie — considèrent d'autres héritages et relations à la ville que la seule mythologie américaine. En définitive, le processus qui va permettre le graffiti génère autant, sinon plus, d'attrait pour les *writers* et les amateur·ices de *writing* que l'inscription même, spécifiquement dans la documentation[[38]](#footnote-37) de la pratique qui est devenue le véhicule principal de la culture, alors qu'elle fait paradoxalement charge de preuve lors d'enquêtes judiciaires[[39]](#footnote-38).

**SB** : Peut-on distinguer ce qui relève du signe, ce qui relève du sens, ce qui relève du geste ?

**MT** : Le tag, c'est-à-dire la forme élémentaire de signature du *graffiti writing*, est assez adaptée pour dérouler cette distinction. Dans son essence, le tag est un « signe vide[[40]](#footnote-39) », une simple manifestation physique de la *persona* d'un·e *writer*. La recherche de *fame* (célébrité) pousse les *writers* à une recherche de lisibilité pour persister dans la rétine des passant·es, mais aussi pour être identifié rapidement au milieu des flux de circulation dans la ville : c'est pourquoi celleux-ci recourent majoritairement à l'inscription de leur blaze en lettres capitales.

[Fig. 03 – Exemple de tag en broken handstyle « BLAZE ». s.d. [2023]. Krefeld (DE). (photographie : Mathieu Tremblin)]

Le geste de tracé du tag oscille entre deux traditions d'inscription qui se complètent autant qu'elles s'opposent : le *broken handstyle* est style calligraphique de tag consistant à tracer et juxtaposer les lettres d’un pseudonyme sans recourir à la ligature ; le *oneline* est un style calligraphique de tag consistant à ligaturer toutes les lettres d’un pseudonyme pour pouvoir les tracer en un seul trait. C'est à cet endroit que réside l'invention calligraphique inédite du *writing*, entre une volonté de conserver un maximum de lisibilité dans l'inscription de son blaze et dans le même temps de réaliser celle-ci le plus rapidement possible, une autre forme de ligature que celle de l'écriture cursive survient, qui vient complexifier le geste et devient un enjeu de stylisation en soi, différent du dessin typographique, bien qu'il partage avec lui le même principe de systèmes de dessin de lettres.

[Fig. 04 – Exemple de tag en online « ANAR ». s.d. [2021]. Rennes (FR). (photographie : Mathieu Tremblin)]

Enfin, si le tag n'a pas de sens en soi, il prend souvent un sens dans son expérience : un sens confidentiel pour lea writer en ce qu'il est indiciel de son récit de vie et le fil rouge de son exploration des territoires ; un sens plus explicite en ce qu'il se lie au destin des citadin·es et vient faire écho au phénomène urbain. Par exemple, au cours des années 1990–2000, le *writer* Kicé (Céki ou Kicey), interpelle les Rennais·es. En 2010, l'ancienne conseillère aux arts plastiques de la ville de Rennes me confie que les habitant·es nourrissent envers son graffiti une certaine affection en raison de la dimension ironique de son pseudonyme, parce que Kicé met en évidence le désir de révélation qui anime 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.

[Fig. 05 – Tags « GECKO » & « ASAP ». s.d. [2012]. Arles (FR). (photographie : Mathieu Tremblin)]

Pour exemplifier cette lecture stratifiée entre signe, geste et sens par rapport au tag, on peut s'attarder sur deux tags, Gécko et Asap, réalisés sur une armoire de trottoir à Arles.

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.

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.

Gécko et Asap ➡ deux styles de blazes ➡ deux écoles de style ➡ deux langues ➡ deux individus ➡ deux imaginaires ➡ renvoyant à deux conceptions du monde opposées.

Bien-sûr, ce jeu d'interprétation est complètement spéculatif, mais il montre bien comment un simple « signe vide » comme le tag peut devenir signifiant, à partir du choix du pseudonyme, du geste, de l'outil et du contexte d'inscription.

**SB** : Avec L'Amicale du Hibou-Spectateur, un fonds documentaire que tu as initié, qui documente les écritures urbaines, une mémoire se crée de ces inscriptions éphémères, une archive. Quel est l’usage, mais aussi le sens de cette récolte ?

**MT** : À la toute fin des années 1990, Jiem L'Hostis m'a initié au *graffiti writing* en m'invitant à rejoindre son crew (équipe) nantais HF (pour Happy Family) et nous avons pratiqué ensemble régulièrement pendant une dizaine d'années, avant que je ne dévie vers d'autres formes d'intervention urbaine. En 2020, Stéphane Bruneau, fondateur des éditions Paths et producteur d'événements artistiques avec l'association Trafic à Lille, nous a proposé de partager une curation d'exposition pour l'espace Le Carré avec le soutien de la Ville de Lille. Nous avons eu le champ libre pour revenir sur deux décennies d'expériences en lien avec la culture du *writing*. Nous avons initié le Fonds documentaire de l'Amicale du Hibou-Spectateur de la cadre de l'exposition « Graphomanies : écritures urbaines obsessionnelles » pour rassembler et produire une archive collective sur le continuum entre graffitomanie et *graffiti writing*. Nous sommes partis du constat que la pratique de certain·es *writers*, graffiteur·ses et graffitomanes reflétait leurs obsessions personnelles, remarquable à leur manière singulière d'investir le paysage urbain au-delà des conventions de la culture du *graffiti writing*.

[ Fig. 06 – Monsieur Cinéma. Graffitis de nom de films et de série sur container à verre. s.d [2021]. Douarnenez (FR). (photographie : David Renault, Mathieu Tremblin)]

Le foisonnement de formes textuelles et graphiques dénote un imaginaire spécifique à l'Europe, riche d'une histoire sociale pétrie par les urbanités et les luttes. Nous nous sommes retrouvés dans l'approche des écritures urbaines (ou exposées) qui, dans leur diversité, nous avaient nourries et que nous avions beaucoup documenté pendant cette vingtaine d'années d'amitié : inscriptions vernaculaires et poétiques ; graffitis, pochoirs et affiches syndicaux ou politiques ; banderoles et pancartes en manifestation ; enseignes peintes à la main ou peinture en lettres ; *etc*. Nous avons lancé un appel dans notre réseau et avons reçu beaucoup de contributions de *writers*, artistes, chercheur·ses et amateur·ices qui partageaient aussi cet intérêt pour d'autres formes d'inscriptions, et qui avaient comme nous constitué une sorte d'archive populaire, parfois sur plusieurs années, tout en se refusant à une quelconque forme d'artification. Le fonds a pris forme à partir de là, en privilégiant des médiums qui restituent de manière légère et vivante ces collectes : des documents (graphiques, iconographiques, prélèvements) et des récits chorals diffusés en affiches et fanzines, présentés et discutés à l'occasion d'expositions-dossiers et de rencontres publiques.

[ Fig. 07 – Louis Binet. « Le Hibou-Spectateur, marchant la nuit dans les rues de la Capitale ». s.d. Jiem L’Hostis. « Portrait de Restif de la Bretonne en Hibou-Spectateur ». 2021.]

Le nom « Amicale du Hibou-Spectateur » est un composite : « hibou-spectateur » fait référence à l ‘écrivain français , graphomane et graffitomane, Nicolas Edme Restif de la Bretonne. « Hibou-spectateur » c’est le surnom qu’il se donnait lorsqu’il arpentait Paris et consignait les situations nocturnes qu’il rencontrait à la fin du xviiie siècle. Au début de son ouvrage *Les Nuits de Paris, ou Le spectateur nocturne[[41]](#footnote-40)* paru en 1794 figure un portrait qu’il avait commandé au graveur Louis Binet où on le voit en pied dans les rues de Paris, un hibou juché sur le chapeau. « Amicale » renvoie à une volonté de mobiliser des personnes intéressées par le graffiti et la graffitomanie selon un principe affinitaire. Leur démarche de collecte peut être autant opportuniste, amatrice, indépendante que professionnelle, puisque la connaissance de l’objet étudié demeure informelle sur les territoires.

Cette démarche se conjugue avec d'autres en Europe qui ont pour objet d'écrire l'histoire sociale des écritures urbaines avec des approches collaboratives et transdisciplinaires.On peut citer entre autres : l'éditeur académique indépendant portugais Urban Creativity[[42]](#footnote-41) fondé par le chercheur Pedro Soares Neves qui organise annuellement des rencontres et diffusent des actes de ces rencontres autour des liens entre graffiti, art urbain et urbanisme depuis 2014 ; les cycles The Tag Conference[[43]](#footnote-42) et Art and Place Conference[[44]](#footnote-43), deux formats de rencontres qui tournent autour des graffiti studies et permettent aux writers, artistes urbain·es et chercheur·ses du champ de se retrouver à l'international depuis 2017 à l'initiative du chercheur indépendant espagnol Javier Abarca ; l'Observatoire des littératures sauvages[[45]](#footnote-44) fondé en 2020 par le chercheur belge en littérature Denis Saint-Amand qui rassemble un réseau de chercheur·ses autour des pratiques « sauvages » d'écritures urbaines ; enfin, les deux expositions documentaires sur l'histoire du graffiti organisées d'une part par deux writers, artistes et chercheurs indépendants Nicolas Gzeley et Patrice Poch « Aérosol, une histoire du graffiti[[46]](#footnote-45) » en 2024 à Rennes et 2025 à Nancy et d'autre part par l'historien de l'art Ulrich Blanché en 2025 à Sarrebruck « Illegal: Street Art Graffiti 1960-1995[[47]](#footnote-46) ».

**SB** : Peux-tu évoquer, à travers ta propre pratique d’artiste-chercheur, le rôle qu’a la flânerie, le corps confronté au mur, le geste d’écrire ?

**MT** : L'arpentage urbain — plutôt que la dérive à laquelle je me référais à l'époque suite à la lecture attentive des écrits de l'Internationale Situationniste — a constitué mon entrée dans la pratique artistique, comme moyen de saisir le phénomène urbain dans sa complexité et sa richesse. Puis, un intérêt pour l'histoire sociale des lieux urbains a pris racine dans la documentation photographique de sites industriels abandonnés à Rennes au début des années 2000, que nous arpentions avec des ami·es quotidiennement lorsque nous étions étudiant·es. En parallèle, je pratiquais avec elleux le *graffiti writing* et cette convergence entre pratique documentaire et intervention urbaine — parce qu'elles prenaient appui sur les mêmes typologies de sites — a été le point de départ de ma démarche d'artiste-chercheur. Par la suite, j'ai développé entre 2008 et 2015 des formes de diagnostics sensibles[[48]](#footnote-47) en solo ou en duo avec David Renault sous le pseudonyme des Frères Ripoulain dans le cadre de résidences de création dans diverses villes comme Rennes, Toulouse, Saint-Brieuc, Marseille, *etc*. Leur principe fonctionnait selon le même principe : une phase d'observation et de relevés des usages lisibles dans l'espace urbain ; une collecte informelle de micro-histoires ; une série d'interventions urbaines furtives à échelle humaine ; une forme de restitution entre publication, conférence et exposition documentaire.

Avec David, la première forme que nous avons adopté entre 2006 et 2008 et qui a servi de socle à nos activités en duo était la peinture murale d'aphorismes[[49]](#footnote-48) — une quinzaine au total de 1,5 à 6 m de haut et 4 à 35 m de long. Ces textes s'appuyaient sur notre expérience du territoire et mettaient en évidence des micro-histoires liées au processus de gentrification de la ville de Rennes. Ils étaient peint à échelle de notre corps et tracés au rouleau et à la peinture acrylique premier prix, puis relevés à la peinture aérosol. Nous utilisions le terme « typograffiti » pour désigner le mode de traçage direct que nous utilisions, directement inspiré d'un système typographique de dessin de lettres et contraint par l'outil patte de lapin. Un des intérêts de ce système était la possibilité de permettre à d'autres de produire du texte en respectant le diagramme que nous produisions en guise de croquis préparatoire. De cette manière, un lettrage « Get Up » a pu être réalisé par différentes équipes (incluant notre duo) entre Rennes, Belgrade, Cluj-Napoca, Saint-Ouen entre 2010 et 2013.

[Fig. 08 – David Renault, Mathieu Tremblin. Get Up. 2013. Cluj (RO).

Notice, craie, peinture acrylique, rouleau. 2300 × 700 cm. (photographie : Vaczi Roland)]

Depuis lors, je recours au graffiti, à la bombe ou au rouleau, à l'affichage, au pochoir ou à la banderole, voire à la peinture murale, selon le message à faire passer ou le lien sémantique que je veux établir avec le contexte. Progressivement, j'ai substitué la pratique du tag à la diffusion virale d'autocollants dans la mesure où le principe de ce « signe vide » confinait à une certaine vacuité — malgré le plaisir personnel et un peu égoïste que je prends toujours à tracer une calligraphie sur un support urbain — pour affirmer un positionnement poétique et politique dans la cité. Préparer un texte critique sur une problématique urbaine en choisissant une fonte et une échelle adaptée permet de mobiliser une audience inattendue, quand celle du *writing* est circonscrite à la communauté des *writers*, ou des *haters*. En outre, comme l'affichage « sauvage », il y a plus de tolérance pour les autocollants en France.

[Fig. 09 – Mathieu Tremblin. Petite histoire de la Ceinture « Usages nomades I ». 2025. Strasbourg (FR). Récit, pochoir, charbon, amidon, pinceau. 380 × 140 cm.]

En 2022, j'ai commencé à déployer une série de récits urbains spéculatifs et situés dans la poursuite de ces expérimentations au long cours avec les écritures urbaines. À Grenoble, Völklingen et Strasbourg, j'ai collecté des micro-histoires en lien avec les usages d'un territoire pour élaborer en fonction de chaque site d'intervention une fiction-panier[[50]](#footnote-49) qui restitue en situation ces expériences urbaines pour en proposer une lecture allégorique qui mette en exergue un tissage de relations. L'écriture au temps du récit et l'essentialisation des acteur·ices produit un décalage qui rend possible une énonciation des rapports de force existants. Les inscriptions sont réalisées au pochoir grand format et avec un mélange de poudre de charbon et d'amidon appliqué au pinceau : putrescibles, ces interventions peuvent être réalisées sur des bâtiments classés ou dans la ville sans autorisation puisqu'elles seront amenées à disparaître avec les aléas. La disparition progressive confère une épaisseur à la vie de tous les jours. Embrasser sans regret la disparition des œuvres urbaines est une des leçons que je retiens de mon expérience du *writing*. La recherche d'une persistance rétinienne laisse place à une survivance mémorielle, une histoire à raconter plutôt qu'un artefact à exposer. Le désœuvrement encourage chacun·e à maintenir « l'histoire-vivante[[51]](#footnote-50) » dans le quotidien urbain, plutôt qu'à travers la seule archive.

1. Mode 2, membre de l’équipe 93 NTM, est une des personnes clés du mouvement hip-hop des années 1980 et de la scène graffiti mondiale. Son témoignage est recueilli à l'occasion du festival Battle of the Year 2018 à Montpellier où il exprime un désaccord radical avec la figure de Georges Lapassade, enseignant-chercheur en psychosociologie, soutien de la reconnaissance, mais aussi expert autoproclamé de la culture hip-hop à la fin des années 1980 : « Nous, aujourd'hui, nous sommes toujours en train d'apprendre ce qui s'est passé avant [à New York]. Et là, y a des personnes qui sont à peine arrivé dans le [hip-hop] qui commencent à se la raconter comme des grands savants. [...] Parce que tu es un prof et [les étudiants] vont croire que ce que le prof dit c'est forcément la [vérité]. Et bien non, c'est juste un prof qui essaie de nous faire coller à ses théories d'ethnologie. [...] Imaginons à combien de personnes il a raconté ça, sans qu'il y ait un de nous qui soit là pour le contredire. Combien de personnes sont parties déjà très tôt sur une fausse piste ? Le reste de leur construction de leur pensée sur cette culture va être complètement faussée à la base. ». In : Pascal Tessaud (réal.). 2017. *Paris 8 - La fac Hip-Hop*. France : Arte, 31 min 33 s. URL : https://www.youtube.com/watch?v=tCxLeLPk\_30 [↑](#footnote-ref-0)
2. L’artiste urbain britannique Banksy l’a bien compris : ses interventions sont le moteur de conversations entre les espaces urbains et les espaces médiatiques. [↑](#footnote-ref-1)
3. Le writer Swen actif dans les années 1980 avec son équipe 93 NTM en témoigne à propos du graffiti : « Chaque tag, chaque graffiti il a une anecdote, moi je juge plus sur ça que sur la beauté de ton graffiti ou quoi ». In : *Ibidem*, 28 min 16 s. [↑](#footnote-ref-2)
4. Agamben, Giorgio. 2015. « Pour une théorie de la puissance destituante ». In : *L’usage des corps : Homo Sacer, IV, 2*. Paris : Seuil, p. 290–306. [↑](#footnote-ref-3)
5. Mode 2. In : Pascal Tessaud. *Op. cit.*, [↑](#footnote-ref-4)
6. J'utilise les terminologies américaines parce que leur traduction française en « tag » et « graff » utilisées pour distinction d'avec les formes vernaculaires, politiques et poétiques de graffiti prêtent à confusion dans la mesure où elles se concentrent sur la forme produite et pas sur la pratique. [↑](#footnote-ref-5)
7. Lathan, Stan. *Beat Street*. États-Unis : Orion Pictures, 1984, 105 min. [↑](#footnote-ref-6)
8. Ahearn, Charlie (réal.). *Wild Style*. États-Unis : Wild Style, 1982, 82 min. [↑](#footnote-ref-7)
9. Silver, Tony (réal.). *Style Wars*. États-Unis : Tony Silver & Henry Chalfant, 1983, 70 min. [↑](#footnote-ref-8)
10. Plutôt que de recourir à une réinterprétation fictionnelle qui confine à l'absurde — les graffitis de Beat Street étant réalisés par des peintres en décors —, le réalisateur de *Wild Style* Charlie Ahearn implique directement les *writers* dans la réalisation : Lee Quinones et Lady Pink interprètent une version romanticisée de leurs propres rôles dans la scène de l'époque et participent avec d'autres à la peinture des fresques du writer fictif Zoro qui constituent une des trames de l'intrigue. [↑](#footnote-ref-9)
11. Chalfant, Henry ; Cooper, Martha. *Subway Art*. Londres : Thames & Hudson, 1984, 128 p. [↑](#footnote-ref-10)
12. Hinton, James ; Kohl, Herbert. *Golden Boy As Anthony Cool. Photo Essay on Naming and Graffiti*. New York: Dial Press, 1972, 177 p. [↑](#footnote-ref-11)
13. Kurlansky, Mervin ; Naar, Jon ; Mailer, Norman. *The faith of graffiti*. New York : Praeger publishers, 1974, 128 p. [↑](#footnote-ref-12)
14. Kindynis, Theo. 06.04.2018. "Bomb Alert: Graffiti Writing and Urban Space in London". *The British Journal of Criminology*. 58 (3), p. 515. [↑](#footnote-ref-13)
15. Tripl a.k.a. Furious. 2024. *Repainting Subway Art*. Amsterdam : Ruyzdael Publishing, 196 p. [↑](#footnote-ref-14)
16. Birzin, Edward a.k.a. Nov. 2025. *Subway Art(efact)*. Amsterdam : Ruyzdael Publishing, 100 p. [↑](#footnote-ref-15)
17. Artières, Philippe. « Archives de basse tension ». In : Pressac, Laure (dir.). *Sur les murs. Histoire(s) de graffitis*. Paris : Éditions du patrimoine, 2018, p. 56. [↑](#footnote-ref-16)
18. [La rédaction de The New York Times]. 21.07.1971. « Taki 183' Spawns Pen Pals ». In : *The New York Times*.‎ [↑](#footnote-ref-17)
19. Le Saux, Joëlle. *Transmission et mythologie dans le graffiti*. Brest : Éditions Peinture, 36 p. [↑](#footnote-ref-18)
20. Par exemple, Fabien « Rap » Azou avec la série de publication *Graffalife* retrace l'histoire de la scène parisienne du début des années 1990 et tente de reconstituer les récits de vie et de pratique des *writers* qu'il a côtoyé quand il était actif. [↑](#footnote-ref-19)
21. Abarca, Javier. 2021. *Graffiti is Folk Art*. Strasbourg : Fonds documentaire de l'Amicale du Hibou-Spectateur, 16 p. [↑](#footnote-ref-20)
22. Shusterman, Richard. 1992. *L’Art à l’état vif. La pensée pragmatiste et l’esthétique populaire.* Paris : Éditions de Minuit, 272 p. [↑](#footnote-ref-21)
23. Saez, Jean-Pierre ; Shusterman, Richard. Été 2019. « L’esthétique pragmatiste : un enjeu politique ». *L’Observatoire*. No 54, p. 4. [↑](#footnote-ref-22)
24. L’artification est un néologisme élaboré par la sociologue de l’art Nathalie Heinich et la sociologue Roberta Shapiro pour désigner les processus de transformation de formes ou pratiques non-artistiques en formes ou pratiques artistiques. 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. Voir : Heinich, Nathalie (dir.) ; Shapiro, Roberta (dir.) . De l’artification : Enquêtes sur le passage à l’art. Paris : Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012, 335 p. [↑](#footnote-ref-23)
25. Brassaï. 1933. « Du Mur des cavernes au mur d’usine » In : Tériade, E. (dir.). *Minotaure, revue artistique et littéraire*. No 3–4, p. 6–7. [↑](#footnote-ref-24)
26. *Ibid.*. [↑](#footnote-ref-25)
27. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-26)
28. Gzeley, Nicolas (éd.) ; Stak, Olivier (éd.). Hiver 2003. *WorldSigns©*. No 2, p. 3.

    255 Hundertmark, Christian (éd.). 2003. *The Art Of Rebellion: The World Of Street Art*. Großostheim : Publikat Verlags und Handels KG, 208 p. [↑](#footnote-ref-27)
29. Eko (dir.). 15.04.2010. « 10 years of ekosystem.org 1/3 ». In : *Ekosystem: Graffiti & Street-art since 1999*. URL : http://blog.ekosystem.org/2010/04/10-years-of-ekosystem-org-part-23/. [↑](#footnote-ref-28)
30. Abarca Sanchís, Javier Francisco. 21.06.2010. « 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, p. 385. [↑](#footnote-ref-29)
31. Guerini, Christian. 28.07.2016. « L’“artification” du street art ». In : « Le street art a-t-il toujours / n’a-t-il jamais existé ? ». *Cahiers de Narratologie*. No 30. URL : http://journals.openedition.org/narratologie/7492. [↑](#footnote-ref-30)
32. Burke, Stephen (éd.). 2025. *Post Vandalism*. Glasgow : Stephen Burke, 144 p. [↑](#footnote-ref-31)
33. In : http://www.instagram.com/post\_vandalism/. [↑](#footnote-ref-32)
34. Good Guy Boris. 2025. Podcast *Kind Regrets*. Épisode 1 « The Spot - The Stage, The Paradox, and The King's Code ». Bulgarie : Good Guy Boris. 67 min 15 s. URL : https://www.youtube.com/@GoodGuyBoris. [↑](#footnote-ref-33)
35. Baudrillard, Jean. « Kool Killer ou l’insurrection par les signes ». In : *L’échange symbolique ou la mort*. Paris : Gallimard, 1976, p. 128–138. [↑](#footnote-ref-34)
36. Zieleniec, Andrzej. 2016. « The right to write the city: Lefebvre and graffiti ». *Environnement Urbain / Urban Environment*. Vol. 10. URL : https://journals.openedition.org/eue/1421. [↑](#footnote-ref-35)
37. Wolman, Gil J. ; Debord, Guy Ernest. 05.1956. « Mode d'emploi du détournement ». *Les Lèvres Nues*. No 8, p. 2–9. [↑](#footnote-ref-36)
38. Pieterse, Jonathan. 2024. *With One Eye Open - The Series. A short documentary series about photography in graffiti culture*. 4 épisodes. Hollande : Jasper Van Es. ≈ 6 min (chaque). URL : https://www.youtube.com/@jonathan.pieterse. [↑](#footnote-ref-37)
39. Saeio. 2015. Do ut des. Paris : Saeio, 111 p. ; Cokney ; Vitrani, Hugo. 2015. Chiaroscuro : Chiaro – N°10012A12/10112A12. Scuro – N°1203264038. Paris : Classic, 160 p., 178 p. [↑](#footnote-ref-38)
40. Baudrillard, Jean. *Op. cit.* [↑](#footnote-ref-39)
41. Restif de la Bretonne, Nicolas-Edme. 1788–1794. Les nuits de Paris, ou Le spectateur nocturne. Tome 1. Paris : Gallica, BNF. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6423512k/f8.item. [↑](#footnote-ref-40)
42. Pedro Soares Neves (éd.). Depuis 2014. Urban Creativity. URL : http://journals.wisethorough.com/index.php/. [↑](#footnote-ref-41)
43. Abarca, Javier (dir.). Depuis 2017. The Tag Conference. URL : https://thetagconference.com. [↑](#footnote-ref-42)
44. Abarca, Javier (dir.). Depuis 2025. Art and Place Conference . Bridging the Gap Between Street and Contemporary. URL : https://art-and-place.com/. [↑](#footnote-ref-43)
45. OLSa – Observatoire des littératures sauvages. Depuis 2020. Université de Namur. URL : https://olsa.unamur.be/. [↑](#footnote-ref-44)
46. Gzeley, Nicolas (cur.) ; Poch, Patrice (cur.). 15.06–22.09.2024. « Aérosol, une histoire du graffiti ». Musée des Beaux-Arts, Rennes (FR). [↑](#footnote-ref-45)
47. Blanché, Ulrich (cur.). 18.05.2024–30.06.2025. « Illegal: Street Art Graffiti 1960-1995 ». Saar Historical Museum, Saarbrücken (DE). URL : https://www.historisches-museum.org/illegal-street-art-graffiti-1960-1995. [↑](#footnote-ref-46)
48. Pignol-Mroczkowski, Alexandra ; Tremblin, Mathieu. 2023. « Über sensible diagnosis ». In : Barringhaus, Georg (éd.) ; Winterhager, Uta (dir.). *Trans Urban Urban Art in NRW Residency 2023 am Niederrhein in Duisburg und Krefeld*. Cologne : ComeTogether Projekt e. V., p 64–68. [↑](#footnote-ref-47)
49. Renault, David ; Tremblin, Mathieu. 2019. *Ripoulainisation*. Strasbourg : Éditions Carton-pâte, 52 p. URL : https://www.editionscartonpate.com/ripoulainisation/. [↑](#footnote-ref-48)
50. Le Guin, Ursula K. ; Cohen, Aurélien Gabriel (trad.). 14.10.2018 [1986]. « La théorie de la Fiction-Panier ». *Terrestres. La revue des écologies radicales*. URL : https://www.terrestres.org/2018/10/14/la-theorie-de-la-fiction-panier/. [↑](#footnote-ref-49)
51. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-50)