

Tremblin, Mathieu. 2026. « City of Play: Linking Play to Urban intervention ». In : City of Play. Cologne : ComeTogether Projekt e.V., p. 14-15.



INTRO

- 006 **Editorial** Text: Stefanie Klingemann
008 **Preface** Text: Georg Barringhaus
010 **Street Play** Martha Cooper, Text: Georg Barringhaus
014 **City of Play: Linking Play to Urban intervention** Text: Matthieu Tremblin

MÜLHEIM a.d. RUHR

- 016 **Mapping**
017 **City of Play – Playing with Perspectives** Text: Georg Barringhaus
018 **Playground**
024 **DIY Ping Pong** Markus Zimmermann / Superfiliale
028 **Bridging Gaps** Contemporary Circus
034 **FLUSS** Maik & Dirk Löbbert
038 **Mülheim Unfold** Frank Bölter
044 **playing around** Katze und Krieg
048 **unkown artists collective** Text: Stefanie Klingemann
052 **Hanging Out – Situations Between Body and Space**
Düsseldorf University of Applied Sciences, Faculty of Social Sciences and Cultural Studies
054 **Poetry, Geometry, and Street Sign Vocabulary: Text and Poster interventions by Coco Bergholm and OX** Text: G. Barringhaus
056 **TO WATCH WITH EYES UNCLOUDED** Coco Bergholm
060 **WE DON'T STOP PLAYING** Coco Bergholm
061 **PLAY, PLAY, PLAY** Coco Bergholm
062 **Poster Interventions** OX
068 **City Talk: Playful Cities – A Conversation on Art, Play, and Public Space** Moderated by: Annekathrin Kohout

MÜLHEIM UNFOLD PART 3

- 072 **Mülheim Unfold Part 3** Frank Bölter
074 **Mapping**

DUISBURG

- 080 **Mapping**
081 **Swimmable Cities: A Urban Pool in Duisburg** Text: Georg Barringhaus
082 **Playground**
088 **Climate Casino** Sebastian Quack
090 **Offside Traps** Sebastian Quack
092 **DUISPOOL** orrizontale
100 **PIZZA RAZZO** Studio Quack
104 **Tag Your Flag** Obisk 93 & Bobbi-Bianchi-230
108 **Level Up – Active Design for the Inner Harbour**
Technical University Dortmund, Department of Spatial Planning &
Cologne University of Applied Sciences, Master Programme Städtebau NRW

- 110 SMILE AT A STRANGER Coco Bergholm
- 111 YOU BELONG HERE Coco Bergholm
- 114 I'M NOT SENDING A MESSAGE,
I CREATE A PROCESS
FOR LOOKING Coco Bergholm
- 115 TO BE LIKE WATER / TURN ME INTO SOMETHING ELSE
Coco Bergholm
- 116 Flags OX
- 118 Swimmable Cities - A City Talk on Water, the Public,
and Urban Imagination Moderated by: Kay von Keitz

BURN FAT, NOT OIL

- 123 Burn Fat Not Oil Obisk 93 & Bobbi-Bianchi-230
- 124 Mapping

ESSEN

- 130 Mapping
- 131 Introduction to Political and Playful Education
Text: Mathieu Tremblin & Margrit Miebach
- 134 Summer School for Political and Playful Education
Mathieu Tremblin & Margrit Miebach
- 142 Playground
- 148 Between Actions And Words Sara Leghissa
- 152 The Art of Between Brad Downey & Igor Ponomov
- 156 i drop my shield Ann Messner
- 158 Systems of Misuse Evan Roth & Rachel Uwa
- 160 Schuld Evan Roth
- 162 What I Wish They Would Say Rachel Uwa
- 163 Pink Leaks Francesca Farina
- 164 Swing-Zoid Diego Alatorre Guzmán
- 166 The Line Tymke Ton
- 167 Space for Softness Sophia Lorena Gamboa
- 168 The Unruly City: Mapping Urban Resistance Adam Kraft
- 170 OPENING DOORS FOR ALL / SMILE AT A STRANGER /
WHERE I END & YOU BEGIN Coco Bergholm
- 174 Poster Interventions OX
- 180 Round Table Roulette about Playful Cities
Moderated by: Erik Hannerz & Susan Hansen
- 184 Dortmund University of Applied Sciences and Arts,
Faculty of Design Dortmund University of Applied Sciences and Arts, Faculty of Design

OUTRO

- 186 Artists Index
- 188 Contributors
- 190 Photo credits
- 191 Imprint

City of Play: Linking Play to Urban Intervention

INTRO

PLAY FREELY

In his book *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, published in 1938, Dutch cultural historian Johan Huizinga develops an analysis of play as a practice that is actively involved in the social construction of individuals and society, as it precedes culture. What makes this practice possible is that “play is first and foremost a free action” (Huizinga 1938: 25) because it always unfolds as a specific time outside of everyday life. Play establishes its own rules to which players consent; it can never be commanded, otherwise it would lose all its interest. This is, in fact, one of the motifs of dystopian games represented in cinema in recent decades: From *The Hunger Games* to the more recent *Squid Game*, the game becomes alienating when participants are forced to take part.

While “play is superfluous” (Huizinga: 26) because it is merely a pretext for escape, it encourages players’ agency by offering them a unique experience of social interaction within a liberated time, because it is chosen: Freeing up time to engage in a non-productivist activity already attests to the power of action it contains. In this way, play acts as a practical implementation of ethical and sensible issues that players may encounter in their daily lives. It simulates conditions of interaction in favour of a rule or a choice of players. For the duration of the game, it symbolically transposes and rearranges power relations existing outside the game and shifts players’ perception of the situations they experience.

POLITICAL PLAY

The philosopher of art Jacinto Lageira updates Huizinga’s thought: It is through this initiatory dimension that “it clearly appears that play is not only a free practice, but above all, play pushes one to act in order to achieve freedom. [...] Players are engaged in the action of play, which also represents human actions in their social and political interactions” (Lageira 2015: 157). Lageira calls for vigilance regarding the political dimension of play, particularly through the question of fair play in relation to sport: Depending on the values that frame the game, it can very easily become a tool for manipulation or enslavement. It is at this point that Huizinga’s approach is criticized by the Dutch artist Constant Anton Nieuwenhuys, known as Constant, in his introductory text to New Babylon, a utopian urban planning project he developed from 1956 onwards. More than vigilance, he delivers a formal notice on the role of play in a utilitarian society: Play must be a moment of leisure and not entertainment.

Behind the enslaved *Homo faber*, there is “a potential *Homo ludens* in each of us. The liberation of man’s ludic potential is directly linked to his liberation as a social being” (Andreotti 2008: 223). Play can only be an emancipatory framework if it serves the mass of workers, and not the prerogative of the idle owning class. It is necessary to invest in the inscription of play in the daily lives of players, as a space-time for re-subjection – that is, a moment when players can once again think of themselves as subjects in control of their actions—because “play is a struggle for something or a representation” (Huizinga: 35). One must have control over one’s own time, as one might have control over public space to develop ludic-constructive urban situations whose transformative power extends beyond the framework of representation.

Text: Mathieu Tremblin

“ART IN AND WITHIN THE CITY”

The same applies to art if we believe the vision held by the Situationist International, of which he is a member. At the turn of the 1960s and in the pursuit of the avant-garde, art was transformed into instructions, performance, and documentation (Szeemann 1969). It is simultaneously information and a form of life – it manifests itself in daily life, like a newspaper. The aim now is to live art to intensify life, and even to surpass art so that life becomes more interesting than art (Berréby 2004; Filliou 1998). The motive for creation becomes an incentive to take action, to realize utopias, or to materialize power dynamics. The urban space is the fertile ground for all experiments, starting with the right to the city—the capacity of everyone to produce public space in service of the common good.

The individual who engages in creative urban practice is an amateur player. Like professionals – urban artists – they identify the grey areas of urbanism, rewrite the rules of conventional usage, and develop practical knowledge of desire paths. Through symbolic and pragmatic experience, they immerse us in novel sensible configurations that contribute, through empathy, to re-defining our habitus and encourage our ability to act on our immediate environment. Art in and within the city, if not solely the product of authority, can be perceived as a game, as much as an initiation into citizen participation practices. Reciprocally, play as urban creation activates a political reading of spaces.

BIBLIOGRAPHY

Andreotti, Libero (éd.). 2008. *Le Grand jeu à venir, textes situationnistes sur la ville*. Paris: La Villette éditions, p. 240., Berréby, Gérard (éd.). 2004. *Textes et documents situationnistes 1957 – 1960*. Paris: Allia, p. 264., Filliou, Robert. 1998 [1970]. *Enseigner et apprendre, arts vivants*. Paris: Lebeer Hossmann, p. 261., Huizinga, Johan. 1938. *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*. Paris: Gallimard, p. 350., Lageira, Jacinto. 2015. "L'agir du jeu". In : Caillé, Alain; Chaniel, Philippe. 2015. *Revue du MAUSS*. No 45, "L'esprit du jeu. Jouer, donner, s'adonner". Paris: La Découverte, p. 155–167. Szeemann, Harald (dir.). 1969. *Live in your head: When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information*. Berne: Kunsthalle Bern, p. 172.

Tremblin, Mathieu. 12.2025. « Tag Clouds : parabole sur la diffusion virale de la documentation d'une intervention urbaine ». In : Diestchy, Mireille ; Gaillard, Hélène (dir.). Revue *Interrogations ?*. No 41, « Glocal Street art : penser le lieu des réalisations artistiques dans l'espace public ». URL : <https://www.revue-interrogations.org/Tag-Clouds-parabole-sur-la>.

Interrogations ?

revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales

Accueil du site > Dernier numéro

N°41. Glocal Street art : penser le lieu des réalisations artistiques dans l'espace public

Comité de rédaction, Diestchy Mireille, Gaillard Hélène, De street art à screen art : l'en-droit des productions artistiques en milieu urbain

Partie thématique

[Prevost Caroline](#), De la rue à l'interface : repenser la pratique murale latino-américaine à l'ère du numérique.

[Tremblin Mathieu](#), Tag Clouds : parabole sur la diffusion virale de la documentation d'une intervention urbaine.

[Gaillard Hélène](#), Le message urbain disséminé à l'ère pré-globale : étude du street art de John Fekner.

[Comoy Fusaro Edwige](#), Langues et récits du street art en Italie et en France. Étude comparative des scènes parisiennes et romaines.

[Parisi Vittorio](#), Muralismo occulto. Repenser le street art non autorisé en tant que muralisme contemporain des ruines. Le cas italien.

[Faucher Manon](#), De l'éphémère à l'archive : les photographes de l'art urbain, maillons de la mémoire urbaine ?.

Des travaux et des jours

[Weill Pierre-Edouard](#), Étudier l'Art urbain en représentations : une recherche multi-située.

Varia

[Lecerf Charlotte](#), Entre logique de financement et insertion des « invisibles » : analyse du décalage entre affichage public et conception d'un dispositif d'aide à la recherche d'emploi.

[Fugier Pascal](#), Les pratiques de restitution dans les recherches collaboratives.

[Pelissier Chrysta](#), [Roelens Camille](#), Éthique interdisciplinaire pratique et appliquée : hybridation pédagogique.

Index

Auteurs

Derniers numéros

- N°41. Glocal Street art : penser le lieu des réalisations artistiques dans l'espace public
- N°40. L'émerveillement : de l'émotion individuelle au geste social
- N°39 – Créer, résister et faire soi-même : le DIY et ses imaginaires
- N°38. Apports conceptuels et méthodologiques des entrecroisements entre productions artistiques et sciences humaines et sociales : une hybridité féconde
- N°37. Apports conceptuels et méthodologiques des entrecroisements entre pratiques artistiques et sciences humaines et sociales : accéder à l'autre, agir sur les territoires

▪ N°41. Glocal Street art : penser le lieu des réalisations artistiques dans l'espace public

- Comité de rédaction, Diestchy Mireille, Gaillard Hélène, De street art à screen art : l'en-droit des productions artistiques en milieu urbain

Partie thématique

- Prevost Caroline, De la rue à l'interface : repenser la pratique murale latino-américaine à l'ère du numérique.
- Tremblin Mathieu, Tag Clouds : parabole sur la diffusion virale de la documentation d'une intervention urbaine.
- Gaillard Hélène, Le message urbain disséminé à l'ère pré-globale : étude du street art de John Fekner.
- Comoy Fusaro Edwige, Langues et récits du street art en Italie et en France. Étude comparative des scènes parisienne et romaine.
- Parisi Vittorio, Muralismo occulto. Repenser le street art non autorisé en tant que muralisme contemporain des ruines. Le cas italien.
- Faucher Manon, De l'éphémère à l'archive : les photographes de l'art urbain, maillons de la mémoire urbaine ?.

Des travaux et des jours

- Weill Pierre-Edouard, Étudier l'Art urbain en représentations : une recherche multi-située.

Varias

- Lecerf Charlotte, Entre logique de financement et insertion des « invisibles » : analyse du décalage entre affichage public et conception d'un dispositif d'aide à la recherche d'emploi .
- Fugier Pascal, Les pratiques de restitution dans les recherches collaboratives.
- Pelissier Chrysta, Roelens Camille, Éthique interdisciplinaire pratique et appliquée : hybridation pédagogique.



Tremblin Mathieu

Tag Clouds : parabole sur la diffusion virale de la documentation d'une intervention urbaine

Pour citer l'article

Tremblin Mathieu, « Tag Clouds : parabole sur la diffusion virale de la documentation d'une intervention urbaine », dans *revue $\dot{\iota}$ Interrogations ?*, N°41. Glocal Street art : penser le lieu des réalisations artistiques dans l'espace public, décembre 2025 [en ligne], <https://www.revue-interrogations.org/Tag-Clouds-parabole-sur-la> (Consulté le 5 janvier 2026).

ISSN 1778-3747

Tous les textes et documents disponibles sur ce site sont, sauf mention contraire, protégés par la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France](#).



Résumé

Le propre des pratiques artistiques en milieu urbain 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. *Tag Clouds* est une intervention que l'auteur a 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. En situation urbaine, seul-es les amateur-ices de *writing* saisissent la transformation. En ligne, celui qui regarde le diptyque d'images a l'impression d'accéder au sous-texte du tag. La publication de *Tag Clouds* par *SüdDeutscheZeitung Magazin* reprise par *Reddit* en 2016 a généré une circulation virale des images. Partagées un million de fois, elles produisent une lecture biaisée de l'intervention, étrangère aux enjeux de sa réception située. Elle devient le siège d'une polarisation du discours, entre hygiénisme et droit à l'opacité. Il s'agit de revenir sur les effets de cette circulation pour analyser les paradoxes qui surgissent de la réinterprétation de cette intervention urbaine.

Mots-clés : art urbain, tag, viralité, post-internet, transcription

Summary

The defining characteristic of artistic practices in urban environments is the localization of the material existence of the street work within a specific space and time, while its existence is communicated on a global scale through the dissemination of its documentation. *Tag Clouds* is an intervention initiated by the author in various European cities starting in 2010. This project involves a mural painting technique that replaces a 'hall of fame' of graffiti tags with legible transcriptions resembling internet keyword clouds. In the urban context, only graffiti enthusiasts perceive this transformation. Online, viewers interpreting the diptych of images experience a sense of accessing the underlying meaning of the tags. The publication of *Tag Clouds* by *Süddeutsche Zeitung Magazin* and its subsequent sharing on *Reddit* in 2016 triggered viral circulation of the images. Shared over a million times, this dissemination produced a skewed interpretation of the intervention, disconnected from its situated reception. The project became a focal point for polarized discourse, oscillating between notions of sanitization and the right to opacity. This analysis revisits the effects of such widespread circulation to examine the paradoxes emerging from the reinterpretation of this urban intervention.

Keywords : street art, tag, virality, post-internet, transcription

S'inscrivant dans une démarche de recherche-crédation en arts visuels [1], cette recherche 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 acteur-ices, issus du champ du *writing* (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, la matérialisation des usages numériques dans la ville et sa 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.

Autour de l'intervention urbaine *Tag Clouds* et de sa documentation émergent trois problématiques qui mettent en évidence les transformations à l'œuvre entre une expérience localisée des œuvres urbaines et leur appréhension par procuration à travers les images diffusées à une échelle globale sur le web. Qu'est-ce que le pistage des tags peut nous apprendre sur les usages de la ville ? Comment une œuvre urbaine « post-internet » transforme-t-elle notre lecture de l'espace urbain ? Et inversement, comment la diffusion de sa documentation en ligne est susceptible de modifier son sens ?

Pour répondre à cette kyrielle de questions, il s'agira tout d'abord de dérouler la manière dont la pratique du tag peut constituer une entrée singulière pour appréhender l'espace urbain ; puis, de s'intéresser aux enjeux des usages numériques et à leurs transpositions artistiques dans un contexte urbain avec l'émergence d'œuvres dites « post-internet ». Ce double cadrage posé, il sera possible d'aborder l'intervention urbaine *Tag Clouds*. Elle est à la fois une manière d'encourager une lecture psycho-géographique de la pratique du graffiti, mais aussi une mise en perspective de la prégnance de nos usages numériques dans les espaces du quotidien, en regard de sa périodicité numérique spécifique correspondant à l'essor des blogs et du web dynamique, avant l'hégémonie des réseaux sociaux.

Enfin, l'analyse de la diffusion virale sur le web de cette œuvre urbaine « post-internet » et de sa réinterprétation à partir d'une expérience *primo* numérique invitera — sous la forme d'un conte — les chercheur·ses à une vigilance épistémologique quant à l'étude des œuvres urbaines, dont *Tag Clouds* est la parabole. Ceux-ci ne peuvent borner leur analyse à une expérience documentaire numérique parcellaire des œuvres urbaines. Ils se doivent d'intégrer à leur approche l'histoire sociale de l'art urbain, qui se distingue ontologiquement d'autres formes de création artistique conçues pour être présentées dans les espaces « neutres » que sont les lieux d'art.

La pratique du tag : une indexation à échelle un d'un arpentage urbain singulier



Essaimé dans les 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. Elle signifie littéralement « t'a fait regarder » — le sujet de qui fait regarder est à la fois « I » [je] l'auteur·e 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 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 *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. Si le *writing* ne contient pas d'information en soi (Baudrillard, 1976), le procédé selon lequel les *writers* insèrent leurs tags dans les interstices et parasitent les signes réglementés de la ville — signalisation ou publicité — informe une utilisation précise et potentielle de l'espace. La façon dont le destin du *writing* se lie à l'architecture agit comme un paratexte dans la ville formelle.

En nous faisant focaliser entre et au-delà de la fonctionnalité informative des signes, le graffiti devient un outil visuel améliorant notre capacité à regarder la ville. En passant du statut de regardeur·se à celui d'acteur·ice, le graffiti se révèle être plus qu'un filtre : il agit comme une méthode phénoménologique d'appropriation de l'espace urbain pour les citoyen·nes qui veulent revendiquer en actes leur « droit à la ville » (Zieleniec, 2016).

L'expérience du processus d'écriture de graffitis développe des compétences de *urban hacker* [2]. Les *writers* améliorent leur capacité à découvrir les angles morts de la ville en s'attachant à la partie nomade de celle-ci. Et parce qu'ils développent également des outils et des tactiques pour infiltrer les zones grises de la législation urbaine, ils sont capables de concevoir des modalités spécifiques d'adresse à une audience en dehors des conventions et des habitudes de la culture institutionnelle.

L'accumulation et l'intrication de ces pistes graffitées ont pour le non-initié une dimension démesurée et illisible dans sa globalité. Si chaque cheminement d'un *writer* donnait lieu à une cartographie, aborder frontalement la question d'une représentation de la ville graffitée condamnerait au même destin funeste que celui du cartographe espagnol Tomás Mauricio López De Vargas Machuca [3]. Avec le *writing* et le tag en particulier, ce 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 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 sont comme la matérialisation des flèches rouges invitant à décomposer et recomposer la lecture de la ville architecturée dans le *Guide psychogéographique de Paris : Discours sur les passions de l'amour*. Dans cette célèbre cartographie sensible publiée en 1957, le « stratège » Guy Ernest Debord y figure la dérive dans un plan de la ville à partir de des quartiers découpés comme autant d'îlots d'unités d'ambiance à expérimenter.

Seulement, la ville de la fin du xxe siècle est devenue tellement striée par la privatisation des espaces publics et l'avènement des quartiers résidentiels sécurisés qu'il devient quasi impossible de reconduire les expériences de l'Internationale Situationniste en Europe. L'écrivain Philippe Vasset nous le rappelle lors de son exploration des zones blanches de la carte en 2005 : « *Pour [arriver à déjouer les complexes mises en scène des urbanistes], 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 peut-être d'emprunter un de ces itinéraires arbitraires dont parle l'écrivain, pour retrouver 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. Il conçoit 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 permettant de visualiser des 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.



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 livre consacré à la documentation de l'émergence du *writing*. En ouverture et fermeture, on découvre en double page une liste de mots sur plusieurs colonnes. Ce sont les noms des *writers* dont certains graffitis sont reproduits en photographie par Mervin Kurlansky et Jon Naar. Elle contraste avec le corpus photographique délivrant en pleine page le florilège

explosif de lignes et de couleurs des graffitis new-yorkais qu'elle enserre. Cette liste 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 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-es, pour peu qu'iels s'y attardent.

Une lecture post-internet de l'arpentage urbain



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. 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 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 sont désormais associés à des transcriptions typographiques lisibles des pseudonymes de leurs auteur-es anonymes. L'indexation des systèmes de gestion de contenu produit un agencement inédit, collaboratif et cumulatif. En cliquant sur un mot-clé qui est aussi le blaze de l'auteur-e des graffitis, le site 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 espace 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 de 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, à mettre en lien avec le concept de sérendipité. Notion clé de la navigation sur le web, elle 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 des années 2000 peut s'expliquer entre autres par l'emboîtement des deux expériences de déambulations urbaine et numérique. Au cours de leurs trajets, les passant-es sont interpellé-es par des formes de créations urbaines 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 loin du clavier, déconnecté.

Avant que l'Internet ubiquitaire ne vienne redistribuer la donne 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 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 une seconde publication, *Le site et le paysage*, 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 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 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. 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 des médias sociaux et du 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. [...] 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 latente, à portée de pouce ; il y a une porosité et des allers-retours permanents entre perceptions et usages. Cette infiltration des outils numériques se traduit désormais, entre autres, par l'usage de pictogrammes, de typographies et autres éléments graphiques prélevés dans les interfaces et les applications. 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 — *culture 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 au visage flouté capturées à leur insu par la *Google Car* comme des fantômes numériques hantant *Google Street View* tandis que l'Australien Lush reproduit des mêmes Internet dans l'espace urbain. Ces gestes révèlent aussi un basculement de nos voyages en ligne, de la visite à la notification ; nous n'allons plus chercher l'information sur le web jusqu'à nous perdre, c'est elle qui vient, nous traque et qui se signale à nous. Dans l'intervention

urbaine, ce basculement se manifeste par une consommation culturelle exponentiellement supérieure en quantité et en qualité d'œuvres urbaines documentées que d'œuvres urbaines rencontrées sur les lieux de leur réalisation. La diffusion des traces est aussi devenue un réflexe de survie face à une 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.

C'est l'objet de l'intervention urbaine *Tag Clouds* que de venir simuler une expérience de lecture propre aux *writers* sur le plan graffité qu'ils participent à dessiner à échelle de la ville avec la communauté de leurs pairs. Elle trouve son origine à la faveur d'une observation des usages documentaires dans la communauté graffiti internationale.

Compréhension située de l'intervention urbaine *Tag Clouds*



L'intervention urbaine *Tag Clouds* vient exemplifier les enjeux de ce nouveau paradigme post-internet en mettant à jour 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 — une accumulation de calligraphies anonymes — 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 psycho-géographique 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 maquillée 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 *writers*. 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*. 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 réursive sur diverses surfaces. Elle génère de manière croissante des spéculations à mesure que le regard des passant-es est exposé à son blaze. Ces projections les renvoient à une inquiétante étrangeté autant qu'à des psychoses sociétales construites, comme la peur de l'étranger (Milon, 1999). Alors que, lorsqu'elle survient, la révélation publique de l'identité de l'auteur-e derrière la *persona* a l'effet inverse. Elle renvoie à la banalité du statut et de la conformité sociale de l'auteur-e, 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 s'adonne 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-es à des agresseur-ses physiques. Seulement, le tag manifeste une co-présence possible 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 (Vassart, 2006) incertaines plutôt qu'éphémères. 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 passant-es plutôt qu'aux initié-es, la peinture murale traduit une adhésion aux codes de communication visuelle publicitaire ou institutionnelle — ceux qui justement caricaturent le *writing* pour en faire un moyen de marchandisation ou de contrôle à destination des plus jeunes. Par là, mon opération de transcription est altruiste, puisqu'elle adresse et rend compréhensible aux passant-es ce que les signatures cachent. Mais elle procède aussi à l'éviction de la part d'altérité identifiable dans le tag. Une fois la calligraphie ornementale soustraite, le tag devient un élément décoratif et plus que jamais un signifiant vide (Baudrillard, 1976 : 130), 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 et ses effets sur les parcours des citoyen-nés. Le tag est à comprendre comme le mot-clé qui permet une navigation transversale dans les contenus : il est le marqueur d'une ville augmentée par la pratique quotidienne de ses usager-es. Contrairement à une idée répandue selon laquelle la ville appartient aux tagueur-ses — le geste interprété comme propriétaire puisque relevant de la signature —, il serait judicieux de reconsidérer que ce sont les tagueur-ses — 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, iel est capable de restituer à partir de l'image d'un *hall of fame* de tags l'espace-temps de son développement autant que la succession des *writers* qui ont vécu ou traversé un territoire.

Le *background graffiti* (culture pragmatique du *writing*) fournit une sorte de boîte à outils interactionnelle avec la ville. Le partage empirique qui préside à ces pratiques renvoie à des logiques de constitution d'une culture. Le déterminisme selon lequel elle 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 répliqueur·ices, la dimension altruiste se révèle être « *un facteur d'intensification des phénomènes de réplique et de déplacement* » (Blackmore, 2006 : 245-265). Avec pour seul horizon le désœuvrement, le graffiti apparaît comme un élément mémétique particulièrement propice à se transmettre parce que les comportements qu'il induit par imitation relèvent déjà d'une pratique altruiste en soi (Puech, 2012). Le·a *writer* s'approprie un mot du langage qu'il remet en circulation dans un univers de signes ; iel s'approprie un outil, des surfaces et leur attribue un nouvel usage qui fait fi de leur fonctionnalité en les transformant en support d'expression ; 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 part subversive du graffiti, un surlignage des « *défauts, les excroissances, les particularités de la ville* » qui la fait parler de manière différente (Milon, 2004 : 71).

Viralité numérique et réinterprétation de la documentation de l'intervention urbaine *Tag Clouds*



En 2016, à la suite de la publication de la série de mes interventions *Tag* 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 web, un effet boule de neige s'enclenche et génère, en quelques jours, des centaines de partages cumulant jusqu'à près d'un million de vues. Du partage de l'utilisateur·ice à celui d'une plateforme 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. 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, ici, selon que le·a lecteur·ice considère la présence de tags dans la ville comme une expression créative ou comme une pollution visuelle.

Ce qui se perd dans la diffusion virale, 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 entre deux états inscrits dans une temporalité quotidienne de circulation, mais une simultanéité ancrée dans le flux de circulation qui nous extrait et annule le rapport au temps et à l'espace : l'image devenue ubiquitaire, et le sourçage, la localisation, la datation et l'auctorialité sont réduits à des « métadonnées » accessoires.

Considérer *Tag Clouds* comme une traduction, plutôt que la transcription formelle dont elle relève, c'est méconsidérer que les tags soient déjà lisibles en l'état, avant l'intervention ; la photogénie de sa documentation, à l'instar d'un trompe-l'œil, tend à faire croire à un montage photographique consistant en une traduction d'une série de gribouillis en messages explicites, qui viendrait dès lors révéler le sens caché derrière chacun des pseudonymes tagués.

L'intervention se positionne effectivement en interface entre les néophytes et les initié-es au *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 et renouvelle son arpentage. 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. Seul-es 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-es 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-es, le temps de l'existence de la peinture murale. Cette 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 médias sociaux ; les blogs de veille n'étant plus les espaces premiers de diffusion du contenu, mais plutôt des espaces susceptibles de relayer celui généré par les utilisateur-ices sur les plateformes propriétaires comme *Facebook* ou *Instagram*, et dont l'expérience utilisateur-ice est entièrement tournée vers la captation et le redéfinition de nos habitudes numériques.

La disparition du champ référentiel numérique dans la compréhension de l'intervention induit une nouvelle lecture que la chercheuse en French Cultural Studies à la Pennsylvania State University Aurelie Matheron analyse dans l'article « Writing on the wall : Tremblin's "Tag Clouds" and the politics of cultural assimilation » [Écrire sur les murs : les « Tag Clouds » de 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 « la culture des banlieues ». Celle-ci sous-entend une construction symbolique et stigmatisante qui associe immigration, violence et pauvreté. La chercheuse en sciences politiques 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" [4] » (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. [5] » (Matheron, 2019 : 325)

La lecture que propose Matheron replace, à juste titre, le sens de l'intervention dans un prisme sociétal plus large en détaillant justement la manière dont le tag et plus largement le *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 ayant conditionné la forme de l'intervention. Son parti pris pose néanmoins un problème d'interprétation, parce que l'intervention urbaine s'en trouve réduite à une opération de traduction. S'attachant à cette opération, d'autres actions réalisées par des artistes se révèlent plus proche de l'enjeu que Matheron attribue à *Tag Clouds*. 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 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 éponyme 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 *writing* — qu'elle rencontre dans plusieurs villes du monde. Sa logorrhée fait prendre conscience que le graffiti est devenu une sorte de langage universel, sinon globalisé. En 2011-2012, le designer portugais Ricardo Carvalho réalise une série de pochoirs intitulée *Types* reprenant les noms des typographies les plus usitées qu'il confronte sur les murs aux pleins et déliés des tracés à la peinture aérosol des *writers*. 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*.

Le processus d'uniformisation auquel Matheron fait référence dans son article à propos de *Tag Clouds* 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. La chercheuse assimile la documentation en ligne à l'œuvre urbaine située, faisant fi de sa périodicité, particulièrement importante considérant qu'elle répond aux pratiques numériques, en perpétuelle évolution. La diffusion de la documentation de *Tag Clouds* a eu un succès viral incomparable en regard d'autres interventions artistiques urbaines qui soulèvent différemment la problématique de la transcription du tag. La principale raison de ce succès semble être liée à sa présentation comme une opération de pacification du tag, tandis que cette question est soulevée par plusieurs autres œuvres existant autour de la pratique du tag. Aussi, la réputation du graffiti à laquelle se réfère l'autrice 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). Enfin, la réinterprétation opérée par son argumentaire réside dans la répétition de l'idée selon laquelle 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 Jérémy Égry et Aurélien Arbet réalisent en 2007 sous les pseudonymes de Hello, une série d'inscriptions en Espagne où le duo réside (Hello, 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 d'encre, bougie de moteur ou fraise de ponçage, peinture aérosol de garage, canif. Arbet et Égry rendent ses lettres de noblesse à la culture de l'écriture « sauvage ». La persistance de 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).

Une parabole sur la circulation de la documentation des œuvres urbaines



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. 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 (site web, blog, de la lettre d'information, réseaux sociaux), mais aussi *via* des publications sur papier (fanzine, livre d'artiste, magazine, ouvrage collectif). Le texte de cette édition raconte 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 » (Tremblin, 2019). Conceptuellement, *Tag Clouds Parable* s'appuie sur le texte « La meilleure façon de faire de l'art » de l'artiste américain John Baldessari paru en 1972 (Baldessari, 1972 : 12). Dans ce conte, la question du rapport de l'art à la vie quotidienne 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, à leur échelle propre et avec toutes leurs aspérités matérielles. 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. 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. À cette dimension s'ajoute celle d'un devenir spectaculaire ou capitaliste dépendant d'une ingénierie culturelle plus large.

La publication dans les livres, les journaux et les magazines — 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 « *savoir qui [est] artiste, ce qui [est]* » (Baldessari, 1972 : 19). Baldessari veut nous signifier à renfort de paraboles qu'à la fin du xxe siècle, sous l'égide de l'art conceptuel : « *pour comprendre le sens d'une chose, il est bon d'en considérer l'usage* » (Baldessari, 1973). Prospectif, 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. Le conte moral *Tag Clouds Parable* est un prétexte à une mise en abîme autofictionnelle et autoréalisatrice de par la forme même de la publication. 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 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 de leurs documentations sous diverses formes de publication. Il réside une tension entre les deux régimes d'expérience des œuvres urbaines, dans la ville et en ligne, documentée. Pour les chercheur·ses, la pratique adéquate pour étudier ces œuvres serait de ne pas limiter leur approche à la dimension iconographique, mais d'intégrer les composantes sociales de leur histoire pour en saisir le sens — le récit d'expérience de l'auteur·e des œuvres urbaines et la fortune critique des personnes qui les ont fréquentées, documentées, commentées et diffusées à leur tour.



L'intervention *Tag Clouds* n'existe pas uniquement à travers un avant-après, du tag vers la typographie, mais dans un continuum de transformations dont la circulation virale occulte la complexité et polarise la lecture. L'art urbain est une pratique processuelle, sociale et créative, dont l'étude ne peut faire l'économie de l'analyse des modes d'existence des œuvres dans la vie et les espaces du quotidien. Si l'accès à l'œuvre urbaine semble immédiat, c'est parce qu'elle est toujours locale et perçue depuis le contexte de son expérience directe, tant elle est exposée et accessible en permanence sans autre forme de médiation. C'est tout le paradoxe puisque sa médiation globalisée nécessite un effort considérable pour en restituer la teneur contextuelle, un effort sans lequel la quotidienneté de son essence est trahie et la situation au sein de laquelle elle s'inscrit perd son sens.

Pour saisir les enjeux d'une œuvre urbaine, de sa réalisation locale vers sa circulation globale et inversement, il s'agit d'embrasser simultanément deux modalités de réception. L'une s'élabore à partir du récit autorisé que l'artiste fait de son œuvre, avec un processus créatif qui s'achève là où l'œuvre urbaine amorce son existence publique. L'œuvre fait trace du processus lorsque l'artiste accomplit son désœuvrement en l'abandonnant à son propre sort dans la ville au même titre que n'importe quel autre signe inscrit dans la ville, jusqu'à destruction. L'autre modalité de réception est conditionnée par l'expérience directe de l'œuvre urbaine, signe parmi les signes, informée par le contexte et située dans un espace-temps, à laquelle se greffe un autre récit, cumulatif et collectif. Ce récit se compose à partir de la fortune critique des occurrences orales, textuelles ou imagées de l'œuvre urbaine qui viennent attester de son existence, jusqu'à sa disparition. L'existence d'une œuvre urbaine ne saurait être réduite à une image unique postée sur le web sans contextualisation ni périodicité : la vie de l'œuvre urbaine s'établit, comme une étreinte, au seuil de ces deux récits qui articulent à la voix de l'artiste, une multiplicité d'autres.

Bibliographie

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

Baldessari John (1972), *Ingres and Other Parables*, Londres, Studio International Publications.

Baldessari John (1973) « L'histoire de Renoir », Herrmann Gauthier, Reymond Fabrice, Vallos Fabien (éds.) (2008), *Art conceptuel, une entologie*. Paris, Mix, p. 96.

Baudrillard Jean, (1976) « Kool Killer ou l'insurrection par les signes », *L'échange symbolique ou la mort*, Paris, Gallimard.

Blackmore Susan (2006), *La théorie des mêmes pourquoi nous nous imitons les uns les autres*, Paris, Max Milo.

Bridle James (2011), « The New Aesthetic », *James Bridle*, [en ligne] <http://jamesbridle.com/works/the-ne...> (consulté le 15 avril 2021).

Cauquelin Anne (2000), *L'Invention du paysage*, Paris, PUF.

Cauquelin Anne (2002), *Le site et le paysage*, Paris, PUF.

Chatonsky Gregory (26 mars 2015), « Dilution », in : *Blog de recherche Flux*,

[en ligne] <http://chatonsky.net/flux/?p=4792> (consulté le 10 mars 2018).

Cliquet Étienne, (octobre 2010 [2002]), « Esthétique par défaut. La beauté parfum vanille », Méline Béatrice (éd.), *Hypertexte*, no 3, p. 112-125.

Felonneau Marie-Line (2004), « Marginalité construite et inscription identitaire adolescente », Civilise, Anne-Marie (dir.), *Patrimoine, tags & graffs dans la ville : Actes des rencontres Renaissance des cités d'Europe*, Bordeaux, CRDP d'Aquitaine, p. 67-80.

Gatti Giuseppe (juin 2017), « Toxic-scapes : Representations of Graffiti in Narrative Cinema », *European Journal for the Philosophy of Communication*, vol. 8, no 1, p. 23-36.

Gillespie Katherine, (27 juillet 2016), « What Happens When a Six-Year-Old Piece of Street Art Goes Viral ? », *Vice*, [en ligne] <https://www.vice.com/en/article/wha...> (consulté le 8 août 2020).

Glissant Édouard (1990), « Pour l'opacité », *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, p. 203-209.

Hello (janvier-février-mars 2007), « Hello was here », Preitano Pietro, Stak Olivier (dirs.), *Nusign. Art-in-progress magazine*, no 1, p. 97-107.

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

Kessous Emmanuel, Mellet Kevin, Zouinar Moustafa (2010), « L'économie de l'attention. Entre protection des ressources cognitives et extraction de la valeur », *Sociologie du travail*, vol. 52, no 3, p. 359-373.

Kurlansky Mervin, Naar Jon, Mailer Norman (1974), *The faith of graffiti*, New York, Praeger Publishers.

Manning, Erin (2019), *Le geste mineur*, Dijon, Les Presses du Réel.

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

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

Milon Alain (2004), « Les expressions graffitiques, peau ou cicatrice de la ville ? », *Civilise*, Anne-Marie (dir.), *Patrimoine, tags & graffs dans la ville : Actes des rencontres Renaissance des cités d'Europe*, Bordeaux, CRDP d'Aquitaine, p. 121-138.

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

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

Spurloser Joachim, Wartenberg Stefan (2015), *Calyba. Gedichte*, Berlin, GraffitiMuseum, Possible Books.

Tremblin Mathieu (2019), *Tag Clouds Parable*, [édition PDF], Strasbourg, Éditions Carton-pâte, [en ligne] <http://www.editionscartonpate.com/t...> (consulté le 18 juin 2020).

Widmer Éric D., Languin Noëlle, Pattaroni Luca, Kellerhals Jean, Robert Christian-Nils (2004/2), « Du sentiment d'insécurité aux représentations de la délinquance », *Déviance et Société*, vol. 28, p. 141-157.

Vassart Sabine (2006/2), « Habiter », *Pensée plurielle*, no 12, p. 9-19

Vasset Philippe (2007), *Un Livre Blanc : Récit avec cartes*, Paris, Fayard.

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

Notes

[1] La méthode qui conduit cette forme de recherche est versatile, en ce qu'elle ne saurait être considérée comme un canevas reconductible : elle est élaborée depuis et pour son objet d'étude spécifique. Toute tentative de la figer mettrait en péril son objet et son intérêt même. C'est contre l'idée même de « méthode » dans le champ la recherche-crédation que l'artiste-chercheuse canadienne Erin Manning se positionne dans *Le geste mineur* (2019), en particulier parce que la rationalisation a tendance à extraire sujet et objet du domaine du sensible, ce qui pose un problème dans la compréhension et l'analyse de formes d'art pragmatiques : « le savoir tend à être relégué à la sphère de la "connaissance consciente", renvoyant à l'arrière-plan la richesse du champ relationnel de l'expérience en formation ; la force de changement qui anime un processus est étouffée ; l'inquiétude qui déstabilise la pensée est

renvoyée à l'arrière-plan ou complètement effacée. » (Manning, 2019 : 56)

L'objet et le terrain de cet étude s'inscrivant dans le champ de l'art urbain et de ses formes de médiation, il importe d'affirmer une approche processuelle, dynamique et vivante qui se fasse l'écho même des modes d'apparition, de partage et de commentaire des œuvres urbaines. Cette approche est garante d'une possible restitution de la fluidité entre des perceptions et points de vue en phase avec les expériences situées des œuvres urbaines, sans laquelle l'étude de l'art urbain se bornerait à une lecture iconologique, mettant de côté l'existence matérielle et sociale de son objet. Comme Manning le souligne : *« la recherche-crédation, en tant que trait d'union entre la recherche et la création, propose des formes singulières de savoir qui peuvent ne pas être intelligibles dans nos compréhensions courantes de ce à quoi le savoir devrait ressembler [...] : elle génère de nouvelles formes d'expérience, elle met en scène en tremblant une rencontre pour des pratiques disparates, [...] elle reconnaît en hésitant que les modalités normatives d'enquête et de confinement sont souvent incapables de déterminer sa valeur, [...] elle crée des stratégies opératoires pour un positionnement mobile qui prend en compte ces nouvelles formes de savoir, elle propose des agencements concrets pour repenser la question même de ce qui est en jeu dans la pédagogie, dans la pratique, et dans l'expérimentation collective. »* (Manning, 2019 : 48-49)

[2] L'artiste Evan Roth décrit comme un hack fondamental et radical l'acte des minorités consistant à détourner la bombe de peinture aérosol et à l'utiliser pour écrire sur les métros pour faire circuler leurs œuvres dans les années 1960 à Philadelphie et New York (RUSHMORE, 2013 : 5).

[3] Don López collecta auprès des curés des cartes manuscrites du territoire autour de leur paroisse dans le but de pouvoir composer une carte de l'ensemble du Royaume d'Espagne. Il passa sa vie à essayer d'assembler tous ces multiples formes de cartographies sensibles, jusqu'à mourir d'épuisement en 1802.

[4] « [...] *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"* »

[5] « *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.* »

Tremblin, Mathieu. 2025. « Trouver plutôt que montrer : des dispositifs pour l'art urbain », In : Cloutour, Cécile ; Demougeot, David ; Montel, Sophie (dir.). Exposer l'art urbain, Modalités de présentation d'un art éphémère et contextuel. Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, p. 45-63.

Exposer l'art urbain

Modalités de présentation d'un art éphémère et contextuel

sous la direction de Cécile Cloutour, David Demougeot
et Sophie Montel



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCHE-COMTÉ

Trouver plutôt que montrer : des dispositifs pour l'art urbain

Mathieu Tremblin

Avant même d'aborder la question de l'exposition de l'art urbain, il m'importe de poser quelques postulats de départ, afin d'éclaircir un certain nombre de quiproquos pouvant advenir si on se réfère au champ de l'art contemporain — ses usages et ses conventions¹ — lorsqu'on vient à parler d'exposition².

1. L'espace d'exposition archétypal dominant — le *white cube* — se pose comme un idéal de neutralité : un espace mental qui permettrait à celle ou celui qui rencontre l'œuvre d'en faire l'expérience en dehors de toute contingence. Cette conception de l'espace de monstration induit une certaine forme d'idéologie dans le rapport à l'œuvre-objet et à son autonomie en lien avec le récit dominant de l'histoire de l'art moderne, décrite par l'artiste et historien de l'art Brian O'Doherty dans une série de quatre essais écrits entre 1976 et 1981 et rassemblés dans le livre *Inside the White Cube*. Voir : O'DOHERTY, Brian, *White cube. L'espace de la galerie et de son idéologie*, Zurich, JRP Ringier ; Paris, La Maison Rouge, 2008.

Elle a pour conséquence première un conditionnement des productions artistiques contemporaines, auquel des artistes, comme le français Daniel Buren, s'opposent au travers de dynamiques *in situ* qui imposent une interdépendance entre œuvre et lieu. Plusieurs analyses ont pu pointer les limites de la réflexion de l'auteur. Par exemple, l'historienne de l'art contemporain Hélène Trespeuch met en lumière l'écueil d'une assimilation de l'espace pictural moderne à celui de l'espace de la galerie par O'Doherty. Puisque ces espaces ne fusionnent pas, mais dialoguent, le *White Cube* tend davantage à révéler la capacité de l'œuvre moderne à briser sa soi-disant autonomie dans le cadre, certes artificiel mais réel, de l'espace de la galerie, qu'à prouver comment l'un et l'autre fonctionnent de la même manière, sur le même principe d'un système clos » : TRESPEUCH, Hélène, « Quelques réflexions autour du White Cube de Brian O'Doherty », *exPosition*, [en ligne], 25 septembre 2017, disponible sur : [<http://www.revue-exposition.com/index.php/articles3/trespeuch-reflexions-white-cube-doherty/%20>], consulté le 11 janvier 2022. Il n'empêche que le principe « une œuvre = un mur » reste un usage par défaut, toujours d'actualité : une modalité privilégiée d'accrochage des œuvres d'art.

2. Les deux expositions collectives *Mapping the City* et *Venturing Beyond* curatées par l'anthropologue Rafael Schacter à la Somerset House à Londres en 2015 et 2016 jouent une certaine autonomie de l'œuvre d'art en rassemblant autant des *writers*, des artistes urbains que des artistes contemporains dont les productions présentées informent, documentent, mettent en récit ou prolongent dans des démarches artistiques ancrées dans la ville. Voir : [<https://www>.

L'art urbain, une pratique créative et sociale

Lorsque je dis art urbain, je considère la diversité des pratiques d'intervention urbaine existantes dans la ville anonymes ou signées, réalisées à diverses échelles spatio-temporelles, et pas seulement les fresques commissionnées de *néo-muralisme* : geste furtif, action performative, affichisme, graffiti, muralisme, détournement de l'existant, installation temporaire. Comme le rappelle le chercheur espagnol Javier Abarca³, une réduction s'est opérée d'une décennie à l'autre dans l'identification des diverses propositions créatives que l'art urbain recouvre (Fig. 1). Dans le sillage du succès mondial de l'exposition collective *Street Art*⁴ à la Tate Modern de 2008, on a vu l'émergence d'un courant dominant dans l'art urbain que l'auteur appelle « néo-muralisme ». Il s'agit d'une version édulcorée des traditions muralistes monumentales qui ont pu émerger au cours du XX^e siècle, au Mexique ou en Irlande par exemple, dont les composantes sociales et revendicatives induites par un ancrage spécifique sur un territoire seraient soustraites, pour n'en conserver que la dimension ornementale, voire décorative — s'inscrivant dans une certaine filiation avec le « pignonisme », cet art mural publicitaire développé en France des années 1930 aux années 1960 et qui génère chez l'observateur de ces peintures murales publicitaires une certaine nostalgie⁵ d'un art de faire disparu avec le métier de peintre en lettres (pignoniste⁶) et l'arrivée des panneaux publicitaires. Au cours des années 2010, cette forme d'art urbain est plébiscitée de manière exponentielle par les acteurs associatifs, municipaux ou privés parce que la conversation symbolique entre la ville, comme entité, et l'art, dans sa vision la plus stéréotypée (une réalisation esthétique et technique reconnaissable en tant qu'art pour ces deux seuls attributs), semble satisfaire un certain

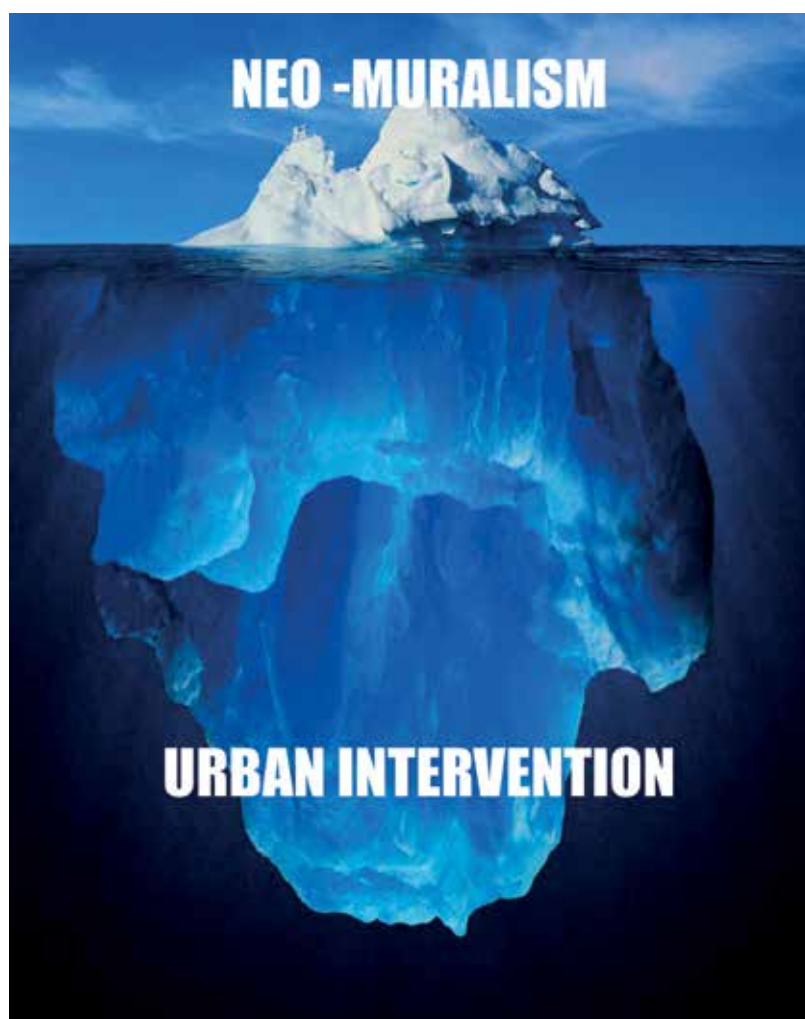
rafaelschacter.com/mapping-the-city], consulté le 11 janvier 2022 ; [https://www.rafaelschacter.com/venturing-beyond], consulté le 11 janvier 2022.

3. ABARCA, Javier, « From street art to murals: what have we lost? », *Street Art and Urban Creativity Journal*, vol. 2, n° 2, 2016, p. 60-67.

4. Le commissariat de l'exposition est assuré par l'anthropologue Rafael Schacter en collaboration avec l'artiste et essayiste Cedar Lewisohn. Elle rassemble Blu (IT), Faile (US), JR (FR), Nunca (BR), Os Gemeos (BR), Sixeart (ES). Elle inclut des visites et des actions urbaines avec un groupe d'artistes espagnols : 3ttman, Spok, Nano 4814, El Tono et Nuria ; et un événement public organisé par le collectif new-yorkais Graffiti Research Lab. Voir : *Street Art*. 23 mai-25 août 2008. Tate Modern, Londres (UK).

5. On peut faire un parallèle entre la réception de ces peintures murales à l'époque de la « ripolinisation » non régulée des campagnes et le phénomène d'attraction-répulsion que le néo-muralisme génère : qualifiées de « lèpres des routes » par leurs détracteurs, le « foudroyant succès des barioleurs des murailles » contemporains serait-il le signe d'une nouvelle « lèpre », des façades aveugles, celles-ci ? Engerand Roland (1930), dans PLAINCHAINGER, Thomas, ULMER, Bruno, « "La lèpre des routes" ? », *Les murs réclames : 150 ans de murs peints publicitaires*, Paris, Éditions Alternatives, 1986, p. 81.

6. « Ne cherchez pas la définition du mot pignoniste dans le dictionnaire, vous ne la trouverez pas. C'était le nom que l'on donnait aux peintres en lettres qui sillonnaient les routes, à peindre les publicités sur les pignons des maisons. » : « Dossier Claude Combe "un pignoniste" », *Atelier Maillet* [archive], 16 mars 2011, disponible sur : [https://web.archive.org/web/20110316163505/http://www.mallet.fr/pages07/Dossiers/Claude_Combe.html], consulté le 11 janvier 2022.



□ *fig 1*

Fig. 1.
Mathieu TREMBLIN.
La partie immergée
de l'art urbain. 2021.
Même. Image trouvée,
texte. Supports et dimen-
sions variables

nombre d'attentes tacites à l'endroit des artistes. Par exemple, leur rôle serait d'exemplifier la démocratisation culturelle (sous-entendant que l'art urbain serait par défaut un art populaire) ou de se constituer en outil de marketing territorial (nombre de villes se dotent d'un festival de néo-muralisme afin de demeurer compétitives sur le marché de l'attention touristique).

Abarca analyse l'émergence de ce phénomène et en conclut que cette dominante picturale se traduit par l'éclipse de tout un pan d'interaction avec l'espace urbain qui prédominait dans les pratiques des années 1960 jusqu'ici : la relation au contexte⁷ ; la capacité à réagencer le contexte⁸ ; l'échelle

7. Elle n'est pas une toile de fond, mais le point de départ et la matière première de l'œuvre, spatiale, sémantique, architecturale, sociale, historique — le néo-muralisme dans son mode de production rend que très difficile cette relation, puisque les artistes ne choisissent pas l'emplacement de leur œuvre et n'ont pas la possibilité d'enquêter sur le contexte dans lequel ils interviennent.

8. Elle permet de transgresser les limites déterminées par la propriété, les logiques marchandes

humaine⁹ ; la dimension géographique¹⁰ ; le temps comme composante¹¹ ; la dimension émotionnelle¹² ; la liberté de ton¹³.

En contrepoint de cette dominante dans le paysage de la diffusion de l'art urbain, les pratiques qu'il me semble important de considérer, quant à leur potentielle et pertinente exposition, correspondent à ce que le même Abarca désignait en 2011 comme « art public indépendant¹⁴ ». Non signé et

ou culturelles du fait du caractère non régulé de la pratique, et en agissant à un niveau symbolique à déstabiliser et retisser les petits arrangements du capitalisme avec la réalité pour rendre visibles les situations qu'il s'évertue d'occulter — le néo-muralisme fonctionne comme une validation du *statu quo*, confortant les logiques propriétaires à l'œuvre dans la ville.

9. Elle correspond à la construction d'une adresse spécifique entre la position de l'œuvre et celle des passant-e-s, tributaire de la capacité de l'artiste à investir tel ou tel espace par ses propres moyens, elle met en évidence les interactions possibles du corps avec l'architecture et l'aménagement urbain, y compris celle de pouvoir intervenir dessus — quand le néo-muralisme dialoguerait avec le paysage urbain à une même échelle que la planification urbaine et reconduisant par là même les dynamiques de contrôle de la population et de son environnement.

10. Soit la propension des artistes urbains à déployer un réseau d'œuvres par l'intervention répétée dans la ville proposant une expérience et cheminement sensible qui nécessite pour pouvoir être apprécié une action, une recherche, un arpentage de l'espace urbain — quand le néo-muralisme serait plus autoritaire en imposant la contemplation comme seul mode de relation à l'œuvre.

11. Les œuvres urbaines embrassent les aléas de la vie urbaine, elles ne sont pas immuables et leur état n'est pas figé. De cette façon, le temps lui-même peut être utilisé comme composante de l'œuvre — quand dans le néo-muralisme, tous les paramètres d'existence de l'œuvre sont déterminés par les commanditaires.

12. L'œuvre urbaine non autorisée va avoir tendance à véhiculer un ressenti — urgence et improvisation — lisible, son mode d'exécution tout comme son surgissement inattendu dans les trajets routiniers des passants aura tendance à provoquer une réaction — là où la conception et la découverte d'une peinture murale est prévisible, élaborée dans des conditions étrangères au contexte urbain, à distance, en conversation avec les commanditaires et les partenaires.

13. Parce que les artistes interviennent sans commissionnement, leur expression ne souffre d'aucune forme de censure préalable — contrairement au néo-muralisme où les commanditaires vont avoir droit de cité sur le propos de l'œuvre.

14. « De nombreuses œuvres d'art public sont réalisées de manière non officielle, sans l'approbation des entités qui contrôlent l'espace public. Ce type de production peut être qualifié d'art public indépendant, par opposition à l'art public officiel. La principale différence entre l'art public officiel et l'art public indépendant réside dans la méthodologie nécessaire à la mise en œuvre de chacun. Les artistes publics officiels obtiennent des autorisations et des budgets, mais au prix d'un remaniement de leur projet pour qu'il puisse passer à travers les filtres de validation officielle et d'un processus bureaucratique long et éprouvant. Les artistes publics indépendants doivent payer pour leurs propres outils, et leur pratique n'est jamais totalement autorisée. Ils doivent travailler dans la clandestinité et utiliser des matériaux légers de nature éphémère, mais ils peuvent diffuser leur message sans sélection ni filtrage externe, dès qu'ils le souhaitent. » [*Many works of public art happen unofficially, without approval from the entities that control public space. That kind of production can be referred to as independent public art, as opposed to official public art. The huge difference between official and independent public art lies in the necessary methodology of each. Official public artists get permissions and budgets, but at the cost of having to reshape their messages in order to pass official filters, and of having to deal with impossibly long bureaucratic processes. Independent public artists need to pay for their own tools, and their practice is never fully permitted so they need to work covertly and use lightweight materials of an ephemeral nature, but they can put out their message with no external selection*]

non autorisé, il n'est pas identifié en tant qu'art, à l'inverse d'une commande publique : il est considéré au même titre que n'importe quelle œuvre urbaine anonyme. Si la commande publique n'a pas besoin d'être exposée pour exister, il n'en va pas de même pour les œuvres urbaines anonymes. Leur dimension informelle et interstitielle induit une déconsidération, voire une invisibilisation. Il y a une nécessité à informer de leur existence ne serait-ce que pour pouvoir les comprendre en dehors de leur réception elliptique, en tant que corpus qui trouve une cohérence dans le morcellement spatio-temporel qui est propre à leur mise en œuvre non commissionnée, à leur apparition et à leur disparition. La nature de l'art urbain non autorisé est comparable à celle d'un art vernaculaire liant une communauté de pratiques sociales et créatives à un territoire : des gestes situés et adressés¹⁵ qui ne peuvent être compris que dans leur contexte. C'est à cet effet que j'emploie le terme « d'œuvres urbaines » pour désigner ces gestes ; comme Marcel Duchamp spéculait en 1913 sur la possibilité de faire des œuvres non artistiques¹⁶, le caractère artistique des œuvres urbaines est déclaratif par essence. Il est lié à la revendication de l'auteur·ice ou de le·a conservateur·ice ou l'historien·ne ou le·la chercheur·euse qui a intérêt ou mission à le désigner ou le conserver pour l'étudier ou le valoriser.

Les œuvres urbaines exposées : spécificités, écueils et enjeux

Les œuvres urbaines sont déjà exposées au regard dans leur contexte propre, mais pas forcément montrées en tant que telles. C'est-à-dire qu'elles ne disposent pas de tout l'appareillage de médiation que l'on retrouve d'accoutumée dans les espaces dédiés à l'art et qui informe la perception que les visiteur·euse·s en ont. Il semble primordial d'identifier ce qui est spécifique à l'appréhension de l'art urbain et ce qui est montrable et qui ne soit pas déjà visible en situation.

Des expériences directes et situées des œuvres : celles-ci induisent des déplacements et des lectures en conversation avec un contexte, des signes, des traces, des présences anonymes de l'ordre de la sérendipité¹⁷.

or filtering, as soon as they decide they want to.] dans ABARCA, Javier, « Teaching urban intervention, learning to see the city anew ». *Urbanario*, [en ligne], 7 mai 2011, disponible sur : [<https://urbanario.es/en/articulo/teaching-urban-intervention-learning-to-see-the-city-anew/>], consulté le 2 juin 2020.

15. « [Vernaculaire] désigne l'inverse d'une marchandise [...]. Était vernaculaire tout ce qui était confectionné, tissé, élevé à la maison et destiné non à la vente mais à l'usage domestique. », dans ILLICH, Ivan, *Le genre vernaculaire*, Paris, Seuil, 1983, p. 179.

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

17. « Le mot anglais *serendipity* a été créé en 1754 à partir d'un conte, *Les voyages des Trois Princes de Sérendip* [...]. Plus largement, la sérendipité est inhérente à la conduite humaine. Elle est considérée comme la capacité de découvrir, d'inventer, de créer ou d'imaginer quelque

Des documents et récits produits autour des œuvres : ceux-ci permettent dans la multiplicité de formes et le foisonnement des sources de mieux comprendre leurs processus, leurs expériences, leurs évolutions.

L'altruisme qui préside à la réalisation des œuvres urbaines et qui fait que leur jouissance n'est soumise à aucune contrepartie sinon celle d'un désir de découverte et d'une interprétation ouverte en situation : ce caractère fait écho au désintéressement quant à leur reconnaissance par des instances tierces et à l'entropie des œuvres, entendu comme un déterminisme, quand les exigences envers les œuvres d'art public tendent vers la conservation.

À ces points d'accroche répondent deux principaux écueils dans les habitudes d'exposition de l'art urbain qui ne sont pas sans générer quelques confusions sur le statut même des œuvres, à commencer par le paradoxe qui voudrait que l'on désigne comme œuvre d'art urbain une œuvre présentée dans un espace muséal.

La transposition formaliste hors contexte : la présentation de l'art urbain dans les espaces d'exposition est de manière prédominante abordée sous l'angle de l'œuvre-objet, indicielle de la pratique en situation, comme une nature morte ou un objet anthropologique. Cette transposition s'opère en toute ignorance ou rejet de l'histoire des médiums artistiques (peinture, sculpture, installation) dont les artistes contemporains ont pourtant déjà exploré les tenants ou les aboutissants. Cette déclinaison de l'œuvre en situation en produit dérivé d'une attitude urbaine a pour conséquence un renversement symbolique dans la démarche de l'auteur·ice de transformer la pratique urbaine en campagne promotionnelle et d'indexer l'adresse de l'œuvre à une économie (attention, finance) au lieu d'un écosystème (vivant, entropique).

La fétichisation de la documentation : à partir des années 1960, les documents de performance sont utilisés pour présenter celles-ci dans les espaces muséaux alors même que l'impulsion qui les motivait était celle d'échapper à la matérialité de l'œuvre-objet. Cette documentation devenue une forme par procuration de la performance, l'artiste ne peut s'y soustraire s'il veut trouver une économie. Il en va de même pour une partie de l'art urbain qui s'inscrit dans la lignée de cette vassalité marchande. La réduction iconique d'une œuvre urbaine à un résultat final ou à la photogénie de l'artiste en action éclipse le processus de création. Image figée, image unique, elle soustrait l'amateur·ice à la situation urbaine et à l'amalgame de signes et de pratiques dans lequel elle s'inscrit et qui fait la richesse et la substance de son expérience.

chose de nouveau sans l'avoir cherché, à l'occasion d'une observation surprenante qui a été expliquée correctement. La sérendipité ne commence pas par une savante hypothèse ou avec un plan déterminé. Elle n'est pas non plus due seulement à un accident ou au hasard. Les milliers de grandes ou petites innovations qui ont jalonné l'histoire de l'humanité ont un élément commun : elles n'ont pu se transmettre que parce qu'un observateur, un expérimentateur, un artiste, un chercheur à un certain moment ont su tirer profit de circonstances imprévues. », dans ANDEL van, Pek, *De la sérendipité dans la science, la technique, l'art et le droit : Leçons de l'inattendu*. Chambéry, L'Act Mem, 2008, p. 11.

L'enjeu de la monstration de l'art urbain résiderait de cette manière dans ce qui n'apparaît pas lors de la rencontre fortuite : la mise en récit, le processus de création, d'apparition, de réception et l'évolution de l'œuvre urbaine. Cette configuration nécessiterait un espace tiers susceptible de se soustraire à l'impermanence de l'art urbain et qui jouerait la diversité des postures possibles d'accompagnement des œuvres et des artistes expérimentées dans le champ de l'art contemporain par les commissaires d'exposition et les curateur·rices¹⁸. Le rôle du ou de la commissaire d'exposition serait de choisir dans une collection existante ce qui serait digne d'être montré et articulé. Cette collection serait à considérer comme le corpus non fini à disposition des œuvres urbaines, connues et inconnues, revendiquées comme artistiques ou anonymes par défaut. Elle s'appuierait sur un travail de documentation produit autant par les auteur·ice·s que par les amateur·ice·s et intégrerait la fortune critique de l'œuvre urbaine comme une manifestation de son existence et de sa réception. Le rôle du ou de la curateur·rice serait à la fois de prendre soin et d'éditorialiser en écho à l'étymologie du terme — celui qui guérit — et à son usage grandissant à partir de la fin des années 1990 sur le web — celui qui choisit dans le champ de la communication, du marketing ou des industries culturelles. Iel accompagnerait la mise en visibilité et l'accès à l'œuvre urbaine par la mise en œuvre d'un cadre inédit, considérant tous les obstacles à son appréhension qui ont pu être énoncés.

Cette amplitude entre ces deux postures ouvre quelques pistes pour l'exposition d'œuvres urbaines :

- Constituer des corpus et des collections documentaires singulières¹⁹, au-delà de l'approche thématique, du succès marchand ou du territoire qui n'ont aucun sens pour eux-mêmes.
- Concevoir une mise en exposition-dossier²⁰ qui permette d'accéder à

18. La possible distinction à opérer entre commissariat d'exposition et curation pourrait s'établir à partir d'une relation au musée et à sa collection. Le·a curateur·rice serait amené·e à se positionner en perspective des évolutions des formes de l'œuvre d'art et des formats de monstration et de leur perméabilité avec des espaces non dédiés à l'art. Cette fluidité de l'activité d'accompagnement des œuvres trouve une illustration dans cette définition de la curatrice portoricaine Mari Carmen Ramírez : « faire une médiation, négocier des échanges et opérer des traductions entre des mondes publics, privés, entrepreneuriaux et symboliques », dans GLICENSTEIN, Jérôme, *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 2015, p. 282.

19. La base de données *Arcanes. Centre national des Archives numériques de l'art urbain* initiée entre autres par l'éditeur Nicolas Gzeley et portée par la Fédération de l'Art Urbain avec le soutien du ministère de la Culture s'inscrit dans cette lignée.

20. L'exposition-dossier est un format muséographique conçu par des commissaires, conservateur·rice·s et chercheur·se·s en sciences humaines revêtant un caractère thématique et qui a pour objet de mettre en valeur la richesse et la diversité des collections. Transposé comme approche des pratiques artistiques urbaines, ce format est une possibilité parmi d'autres formes de documentation et diffusion de l'art urbain. Il ménage une lecture transversale, à la fois créative et documentaire, de la pratique par le document et la ressource plutôt que par l'œuvre-objet. Ce format est déjà exploré depuis plusieurs années par le champ de l'art actuel et les artistes développant une approche documentaire transdisciplinaire exemplifient cette posture : les Libanais Joana Hadjithomas et Khalil Joreige présentent leur recherche

la part cachée de l'oeuvre urbaine comme trace d'un processus de création répondant à une intentionnalité ; c'est cette approche documentaire²¹ qui est partagée dans les livres et sur les réseaux sociaux ou sur le site de l'artiste et qui mérite une attention spécifique tierce, l'apport d'un éclairage et d'une articulation nouvelle, une reconstitution de l'adresse.

– Concevoir des expositions à emporter²² : multiples, éditions, autocollants, affiches sont autant de supports qui existent déjà dans notre quotidien, mais dont la réception est éparse autant que leur mode de circulation prend pour principe la circulation virale.

– Concevoir des dispositifs qui donnent à voir en contexte urbain, qui jouent la rencontre, qui incluent d'autres œuvres déjà-là ou à venir et nourrissent la conversation entre formes artistiques revendiquées et formes anonymes considérées comme non artistique (pas seulement une programmation, mais un cadre réflexif qui produit une lecture singulière).

Des dispositifs artistiques en situation urbaine

Parmi ces pistes quant à la monstration des œuvres urbaines, je propose d'ouvrir la réflexion sur celle du dispositif comme exposition de l'art urbain. Dans son ouvrage *L'exposition à l'œuvre, stratégie de communication et médiation symbolique*²³, Jean Davallon (sociologue et professeur en sciences de l'information et de la communication) utilise le concept de dispositif formulé par Giorgio Agamben pour analyser en quoi les expositions ont un caractère de dispositif. Le philosophe italien énonce le dispositif comme « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants²⁴ ». Les expositions,

polymorphe menée pendant une quinzaine d'années autour des scams, les arnaques via les courriels sur le web ; le Libanais Walid Raad recourt à ce format pour interroger notre rapport à la figure impossible de la conservation des œuvres d'art, en particulier à valeur anthropologique, lors de l'exposition *Préface* au Carré d'Art à Nîmes du 23 mai au 14 septembre 2015.

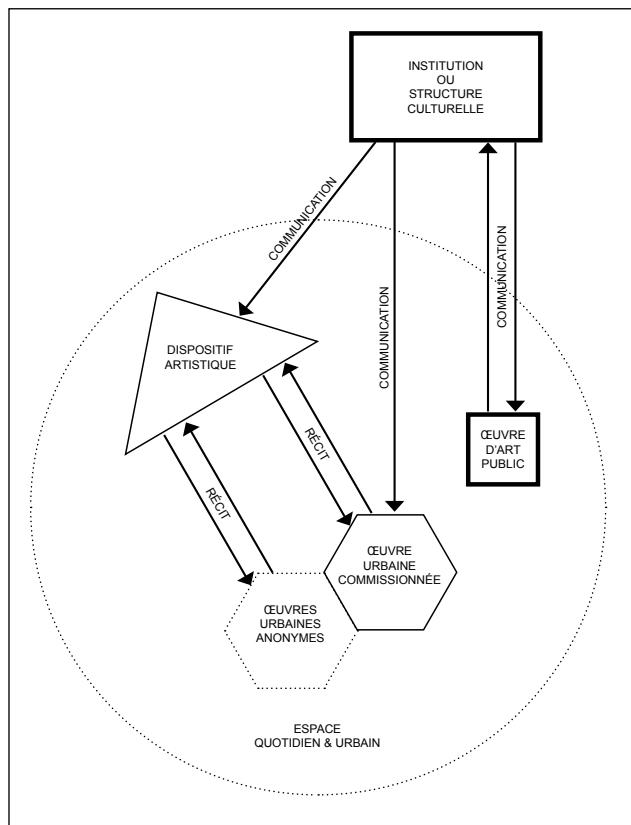
21. L'historien de l'art Christian Omodeo évoque la constitution de bibliothèques de graffiti et d'art urbain comme condition impérieuse de cette approche documentaire. In : OMODEO, Christian, « Face à l'urbain : bibliothèques d'art, graffiti et street art », *Perspective*, [en ligne], 2/2016, mis en ligne le 30 juin 2017, disponible sur : [<https://journals.openedition.org/perspective/6963>], consulté le 2 juin 2018.

22. Des exemples de cette typologie particulière d'exposition induisant une dissémination de l'œuvre existent dans le champ de l'art contemporain et actuel. L'exposition collective *Take Me (I'm Yours)* a lieu une première fois à la Serpentine Gallery à Londres du 24 mars au 30 avril 1995 sous le commissariat du curateur suisse Hans Ulrich Obrist. Elle est rejouée et actualisée avec une trentaine d'artistes internationaux à la Monnaie de Paris du 16 septembre au 25 octobre 2015 sous le commissariat partagé de l'artiste français Christian Boltanski, Hans Ulrich Obrist et l'historienne de l'art italienne Chiara Parisi.

23. DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégie de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Communication et civilisation », 1999.

24. AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages Poche Petite Bibliothèque », 2006, p. 31.

parce qu'elles résultent « d'un agencement de choses dans un espace²⁵ » ont un caractère de double dispositif. Elles sont à la fois un ensemble cohérent d'objets sur lesquels est produit un discours, mais aussi des espaces au sein d'une structure spécifique et institutionnelle qui agit sur le comportement des individus. L'acte d'exposition fait autorité, autant que l'espace qui l'accueille. Agamben souligne la nature stratégique du dispositif en ce qu'il module un rapport de force : « Le dispositif donc est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux²⁶ ». Ce rapport entre pouvoir et savoir, en regard de l'exposition en tant que dispositif, semble un des enjeux primordiaux à adresser si on souhaite exposer l'art urbain. Il s'agit d'embrasser l'histoire sociale des formes et des pratiques et non pas d'instituer leur contrôle. En attestent certains dispositifs en lien avec les pratiques urbaines, artistiques ou non, qui existent déjà dans la ville. Leur objet n'est pas forcément d'exposer les œuvres urbaines, mais plutôt de favoriser la pratique dans un cadre permissif leur offrant — soi-disant — légitimité et visibilité (Fig. 2).



□ fig 2

Fig. 2.
Mathieu TREMBLIN.
Mode d'existence du
dispositif artistique
dans les espaces
du quotidien. 2023.
Schéma. Supports et dimen-
sions variables

25. DAVALLON, Jean, *op. cit.*, p. 11.

26. AGAMBEN, Giorgio, *op. cit.*, p. 11.

Proposé par les municipalités conjointement avec des associations du champ social et culturel, le mur d'expression libre est un dispositif qui permet à toute personne qui le souhaite de venir peindre librement une surface dédiée. Certains de ces dispositifs ont été initiés par des personnalités impliquées dans la scène graffiti qui se sont saisies de ce cadre pour transformer, localement, le regard porté sur leur pratique. C'est le cas du dispositif du Réseau Urbain d'Expression (R.U.E)²⁷ initié en 2002²⁸ à Rennes répertoriant la trentaine de murs à disposition à ce jour. Toutes les villes ne proposent pas ce type de dispositif, et certaines négociations entre les pouvoirs publics et les associations qui ont la charge opérationnelle de ces dispositifs montrent les paradoxes de cet accompagnement. À Nantes, le Plan Graff²⁹ piloté par l'association hip-hop Pick Up Production a été initié de 2006 à 2020 et a compté une dizaine de murs (ce projet est maintenant piloté par l'association Plus de Couleurs sous le nom de Murs Libres). Son usage est attaché à une pénalisation de la pratique à la lisière de ses marges. À l'époque, la charte du dispositif³⁰ pose un certain nombre de conditions qui en limite l'accès et l'appropriation : limitations horaires concernant l'intervention sur les murs du dispositif — sans quoi la pratique de la personne est considérée comme illégale —, nécessité de s'identifier auprès de la structure porteuse avant toute intervention — permettant le contrôle social des usager·e·s puisque l'appropriation anonyme est rendue transgressive —, impossibilité à exprimer une opinion politique sur ces espaces — la municipalité allant jusqu'à revendiquer sa légitimité à censurer des productions au prétexte que le « *street art* ne doit pas être politique³¹ » — participent à rendre partiellement caduque

27. Voir : [<http://rue.bzh>], consulté le 5 septembre 2021.

28. En 2002, alors qu'il est animateur jeunesse pour le Centre Régional d'Information Jeunesse (CRIJ) à Rennes, le *writer* Mathias Orhan *alias* Brez initie avec son équipe d'animateurs « Graff en ville », un dispositif en partenariat avec la municipalité pour la mise en place de huit murs d'expression libre permanents. Au fil du temps, le dispositif prend de l'ampleur du fait de son succès et de son accueil positif par la population autant que par les acteurs de la scène, puisqu'il permet de faire exister la pratique du graffiti au grand jour et au quotidien dans la ville, de manière proportionnée du centre-ville aux marges urbaines et sans pour autant entraîner une pénalisation accrue de la pratique illégale en contrepoint. À la suite des États Généraux de la Culture en 2015, l'animation du dispositif bascule du service Enfance, éducation, jeunesse à la Direction de la Culture de la Ville en partenariat avec une association dédiée à son administration : l'Association de Soutien Au Réseau Urbain d'Expression (A.S.A.R.U.E).

29. Voir : [<https://www.pickup-prod.com/projets/le-plan-graff/>], consulté le 5 septembre 2021.

30. Voir : [<https://www.pickup-prod.com/app/uploads/2014/09/ChartePlanGraff.pdf>], consulté le 5 septembre 2021.

31. En 2012, le collectif Le Virage à Nantes réalise de manière diurne une fresque « Où sont les gens du Voyage à Nantes » sur le mur du quai de Loire inscrit dans le dispositif Plan Graff. Cette fresque vise à alerter la population sur la discrète expulsion des occupants de l'aire des gens du voyage en établissant un parallèle avec Le Voyage à Nantes, « un événement estival et un organisme de promotion touristique via la culture sur le territoire de la métropole nantaise » (sic). Suite à son effaçage, la mairie de Nantes énonce dans un communiqué : « Des personnes n'ont pas respecté cette libre expression [prévue pour les murs légaux] en recouvrant une partie du mur d'une couche de peinture grise, afin de pouvoir y inscrire un message qui ne cor-

le dispositif en regard de son ambition d'accueil affichée d'une « expression libre » et favorise la « mise en administration du graffiti » pour reprendre l'expression de la chercheuse en sciences politiques Julie Vaslin³².

Précédant l'apparition des murs d'expression, le panneau d'affichage libre est un autre dispositif mis à disposition par les municipalités : bien avant que la question de la régulation du graffiti non autorisé en France ne soit posée au début des années 1990, le panneau d'affichage libre intervient comme une réponse pragmatique aux pratiques d'affichage « sauvage » interdites avec la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse. La pratique de l'affichage « sauvage » trouve son origine dans les pratiques de placardage séditieuses³³, devenues légitimes en ce qu'elles transformèrent la place publique en forum d'expressions citoyennes au sortir de la Révolution française. Tandis que la loi du 29 juillet 1881 fait suite à l'apparition de la police de l'écriture³⁴ dans le sillage de La Commune au milieu du XIX^e siècle en France et visant à maintenir un contrôle de l'État sur le paysage urbain en octroyant toute latitude à ses agents pour accomplir une mission d'effaçage et de pénalisation. Cette régulation apparaît aujourd'hui comme une évidence dans les discours sur les politiques de ville alors qu'elle n'avait jamais été de mise dans l'histoire de l'humanité. Le panneau d'expression libre est au mieux un palliatif, au pire une figure impossible. Dans les faits, la surface d'affichage est investie par un palimpseste de campagnes de communication successives, associatives ou électorales, parfois publicitaires. Les couches de papier se succèdent jusqu'à une saturation qui nie l'existence du support par une surenchère de recouvrements ; leur arrachage « affichiste » manifeste quant à lui un lâcher-prise exceptionnel face au foisonnement des espaces publicitaires régulés. Le panneau d'affichage libre est plus le symbole matérialisé de la possibilité d'afficher — réminiscence ostentatoire de l'idée d'un espace public citoyen — qu'un outil approprié par les passant·e·s. Son usage se déplace progressivement comme sa nomination, éclipsant son initial rôle d'accueil des pratiques sociales ou créatives dans la ville. L'affichage libre devient « affichage associatif » ou « affichage municipal », banal « panneau d'informations » sans plus de considération pour les formes qui investissent les interstices et qui font face à la menace d'une amende pour interdiction d'afficher (Fig. 3).

respond en rien à la démarche artistique pour laquelle ce mur est réservé. Il s'agit ici de bien faire la différence entre des graffitis (style d'écriture artistique en volume, forme de street art, fresques...etc) et du tag ou d'autres inscriptions ne correspondant pas à l'Art du graff. Aussi la décision a été prise conjointement par les services de la Ville et de Nantes Métropole de recouvrir ce message afin de redonner cet espace d'expression aux graffeurs auquel il est destiné. » Voir : [<https://web.archive.org/web/20121111093921/http://nantes-actu.info/content/fresque-pol%C3%A9mique-la-mairie-justifie-leffacement>], archive consultée le 20 janvier 2022.

32. VASLIN, Julie, *Gouverner les graffitis : Esthétique propre à Paris et à Berlin*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, UGA Éditions, coll. « Politiques culturelles », 2021.

33. JAKOBOWICZ, Nathalie, « Les pratiques d'affichage dans l'espace public à Paris en 1830 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, décembre 2009, n° 39, p. 17-36.

34. ARTIÈRES, Philippe, *La police de l'écriture : l'invention de la délinquance graphique (1852-1945)*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Sciences humaines », 2013.

Fig. 3.
Justin DELAREUX.
Fichage libre. 2011.
Le Mans (FR).
Panneau d'affichage libre
détourné. L = 200 cm ×
h = 150 cm × p = 10 cm
(chaque).
(photographie : Mathieu
Tremblin)



□ fig 3

Le mur d'expression libre ou le panneau d'affichage libre sont le reflet d'une pensée des pratiques urbaines à rebours de leur réalité effective, comme en témoigne la Ville de Rennes³⁵ en 2021 qui reste perplexe face aux pratiques « sauvages », considérées comme une « pollution visuelle », bien que leur nature ne diffère pas — graffiti ou affichage —, mais parce qu'elles dérogent aux dispositifs à disposition. Cette pensée prend pour point de départ l'idée qu'il faudrait pallier à la situation par un surcroît d'espace d'expression, alors que cette considération trahit une conception fonctionnaliste de la ville où les formes d'appropriation de l'espace urbain sont inexorablement renvoyées à des débordements et des pertes de contrôle : défiance, incivilité, voire délinquance. L'enjeu des dispositifs pour l'art urbain, entendus comme des structurations informelles de pratiques existantes, est de parvenir à se soustraire de la précarité inhérente à l'exercice de la créativité dans la ville afin de la soutenir pour ce qu'elle est, et ce sans l'aval d'aucune institution. Mais aussi, d'être prescriptif en expérimentant sur le terrain d'autres configurations que celles déjà en place, face à une frilosité ou à une faillite des dispositifs mis en œuvre dans le cadre de politiques publiques sur les questions du graffiti et de l'intervention urbaine.

Depuis la fin des années 1990, plusieurs dispositifs relevant de cette configuration ont été proposés et expérimentés en France par les artistes. Certains ont parfois été pérennisés avec la complicité des municipalités, sans pour autant reconduire les limitations que les deux dispositifs cités, parce que le cadre posé se veut force de proposition, plutôt que palliatif.

35. Voir [<https://www.ouest-france.fr/bretagne/rennes-35000/rennes-des-mesures-plus-prohibitives-contre-les-tags-et-depots-sauvages-1eaff094-d83c-11eb-a140-db026a1a9fd9>], consulté le 20 janvier 2022.

Le M.U.R. (Mobile Urbain Réactif)³⁶ est fondé en 2003 afin de permettre l'utilisation officielle, avec l'aval de la municipalité du XI^e arrondissement de Paris, de deux panneaux publicitaires rue Oberkampf à des fins de promotion de l'art urbain. L'association propose une programmation bi-mensuelle d'interventions rémunérées d'artistes urbains à partir de 2007. Elle s'est constituée à l'issue de la réquisition récurrente et illicite début 2000 de ces deux mêmes panneaux publicitaires par des artistes urbains comme Tomtom *alias* Thomas Schmidt, L'Atlas *alias* Jules Dedet, Jean Faucheur et le collectif antipublicitaire parisien Une Nuit entre 2002 et 2005. Depuis le dispositif a fait école et s'est déployé dans plusieurs villes comme Saint-Étienne, Épinal ou Strasbourg, porté par des artistes et des amateur·ice·s d'art urbain. À Rennes³⁷ pour l'inauguration du vingt-et-unième M.U.R. en France, la réquisition d'espace publicitaire à des fins créatives a laissé la place à la conception d'un mobilier spécifique. Sorte de cadre métallique géant dont les bordures et les pieds sont assortis aux couleurs du mobilier urbain de la ville, il se soustrait de cette manière à l'esthétique des panneaux publicitaires et converse avec l'environnement urbain, puisque son implantation ont été soumise à la validation de l'architecte des bâtiments de France³⁸. Suite à un ravalement de façade en 2019, il vient recouvrir un *hall of fame* spontané de graffiti au milieu duquel trônaient depuis longtemps deux panneaux « affichage associatif ». Le dispositif s'inscrit dans un certain esprit des lieux en même temps qu'il participe d'une police des usages créatifs du site au prétexte de la rhétorique problématique³⁹ du « musée à ciel ouvert », pour reprendre l'expression de Patrick Daniello, le président de l'association⁴⁰.

36. Voir : [<https://www.lemur.fr/>], consulté le 20 janvier 2022.

37. Voir : [<https://murderennes.fr/>], consulté le 20 janvier 2022.

38. Voir : [<https://www.ouest-france.fr/bretagne/rennes-35000/rennes-cest-n-est-pas-un-mur-mais-un-musee-ciel-ouvert-dedie-au-street-art-6493734>], consulté le 20 janvier 2022.

39. Le processus de muséification est décrit par les chercheuses Marlène Baudet et Morgan Meyer : « L'entrée dans la sphère muséale implique différentes traductions et pratiques : une volonté de mise en scène et de démonstration, de neutralité objective, de transmission de connaissances, de valorisation patrimoniale. [...] Cette opération se révèle encore plus délicate lorsqu'il s'agit du vivant. Paradoxalement, si on fait entrer des êtres naturels dans une institution culturelle comme un musée, on transpose dans un milieu confiné et contrôlé ce qui appartient à l'extérieur, au domaine du "sauvage" ; on rend figé ce qui est par essence dynamique et en évolution. », dans BAUDET, Marlène et MEYER, Morgan, « Muséifier le vivant », *Techniques & Culture*, [en ligne], Varia, 2019, mis en ligne le 15 janvier 2019, disponible sur : [<https://journals.openedition.org/tc/9287>], consulté le 20 janvier 2022. Le glossaire de *Géococonfluences* détaille les effets sur la ville de ce processus à l'entrée « muséification » consistant « à faire d'un lieu vivant un lieu seulement visité temporairement. Le risque de muséification est fréquemment évoqué dans des métropoles touristiques et des villes touristifiées par des élus, des journalistes et des chercheurs. » Voir par ex. : [<https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/museification>], consulté le 20 janvier 2022. Vecteur de tourisme, l'art urbain — en particulier le néo-muralisme — est souvent un levier symbolique pour l'embourgeoisement des espaces urbains.

40. *Ibid.*

D'autres dispositifs artistiques plus expérimentaux veillent à dessiner une médiation ou un accompagnement en proposant un cadre (une lisibilité) ou un mode opératoire (une légitimité) sans altérer la nature du geste d'intervention dans la ville. Les œuvres urbaines étant par principe déjà en vue, l'enjeu est qu'elles puissent à la fois être comprises au milieu de l'amalgame vivant de signes déjà-là et lues pour elles-mêmes dans un *continuum* d'autres gestes spécifiques cadrés par le dispositif de mise en visibilité — et ce sans pour autant se livrer au jeu de hiérarchisation idéologique des pratiques que perpétuent les municipalités. Il s'agit de re-produire et de favoriser les conditions de la découverte fortuite de gestes et de laisser la charge au dispositif de renseigner leur existence, plutôt que de les désigner de manière autoritaire en tant qu'œuvres, en situation. Il faut accompagner leur existence, leur rencontre et leur disparition.

Le projet *Art in Ad Places*⁴¹ associe le principe de l'*adbusting* [détournement publicitaire] à une programmation d'affiches artistiques en se saisissant d'une typologie spécifique d'espaces publicitaires. L'ensemble des interventions est documenté en temps réel par un site web dédié, communiqué par les organisateur·rice·s et artistes sur les réseaux sociaux et enfin archivé à son terme dans une auto-édition. Conçu par l'artiste Caroline Caldwell, le curateur RJ Rushmore et la photographe Luna Park, *Art in Ad Places* se déploie de 2016 à 2021 à New York avec plus d'une centaine d'artistes mobilisé·e·s. Il consiste à investir sans autorisation les porte-affiches publicitaires installés sur les flancs des dernières cabines téléphoniques de la ville. Caldwell, Rushmore et Park qualifient leur dispositif de « petit effort » répondant à un désir de transformation du paysage urbain saturé par une pollution visuelle publicitaire non consentie et dont il s'agit de requalifier les espaces : « En remplaçant les publicités par des œuvres d'art, *Art in Ad Places* a fourni un service public et une vision alternative de notre environnement public⁴². » La disparition progressive des cabines téléphoniques induit l'obsolescence de leur dispositif artistique comme elle sonne le glas d'un certain rapport à la communication dans la ville. En témoigne Luna Park dans un dernier billet :

« Sur leur déclin, les téléphones publics ont fini par occuper un espace liminal étrange dans la rue : omniprésents mais invisibles, des portails vers un passé pré-numérique pas si lointain. J'ai eu la grande joie de faciliter la suppression des publicités et d'injecter de l'art dans ces lieux. J'ai appris que les individus peuvent changer leur environnement s'ils s'en soucient suffisamment et s'ils le font. Veuillez nous pardonner de ne pas avoir demandé la permission⁴³. »

41. Voir : [<http://www.artinadplaces.com>], consulté le 20 janvier 2022.

42. « *What We Believe*. 1. *Outdoor advertising is visual pollution*. 2. *Outdoor advertising can be psychologically damaging*. 3. *Outdoor advertising is pushed on viewers without their consent*. 4. *Outdoor advertising marks underutilized venues for other messages*. 5. *By replacing advertisements with artwork, Art in Ad Places provided a public service and an alternative vision of our public environment*. » dans [<https://www.artinadplaces.com/about>], consulté le 20 janvier 2022.

43. « *In their decline, pay phones came to inhabit a strange, liminal space on the street: omni-*

*Allotopie*⁴⁴ est à l'origine un néologisme inventé en 1996 par l'artiste Roberto Martinez pour désigner une typologie de pratiques artistiques qui s'épanouissent en dehors des espaces dédiés à l'art. Martinez avec la complicité d'Antonio Gallego transforme le mot en programme à partir de 2001 par l'ajout d'un « s » et en invitant une dizaine d'artistes à réaliser chacun·e une allotopie dans la ville. « Allotopies » au pluriel fait s'emboîter l'esprit pirate de l'action artistique furtive et le potentiel viral de la publication à emporter. À mesure que les œuvres égrènent la ville, elles sont documentées, commentées et archivées dans des petits feuillets A4 un pli imprimés en reprographie et disponibles dans un lieu artistique ou culturel qui sert de base d'appui. Montpellier en 2001-2002, Rennes et Clermont-Ferrand en 2004, Limoges en 2005 puis Strasbourg en 2016, ce sont près d'une cinquantaine d'artistes qui conçoivent des propositions éclectiques, inédites et contextuelles :

« "Allotopie" désigne un "autre lieu possible pour l'art", un lieu en dehors des espaces conventionnels d'exposition. Des artistes sont invités à réaliser des œuvres éphémères dans l'espace urbain. Il y a des personnes qui font ou non une rencontre insolite sur leur trajet : une affiche, un banc public conviant à un échange, un son, une carte postale... Ces interventions ne donnent pas lieu à une exposition. L'édition d'un petit gratuit illustré commentant la réalisation, est disponible à l'occasion d'un temps public ouvert à tous en présence des artistes et des organisateurs et partenaires.⁴⁵ »

Avec *Allotopies*, il s'agit de préférer le couple « intervention et publication » dans un contexte urbain, à celui d'« œuvre et exposition » dans le lieu d'art. Il est question de cultiver des zones grises pour des pratiques à la croisée de plusieurs régimes de visibilité successivement adressés, de l'allotopie dans la vie quotidienne à sa documentation de la main à la main.

*L'Office de la créativité*⁴⁶ est un service fictif de la Ville de Toulouse, alliant une programmation artistique et une approche expérimentale de la communication et de la médiation culturelle. Il se développe de 2011 à 2015 à mon initiative, en partenariat avec plusieurs structures toulousaines : Lieu commun Artist Run Space, le BBB centre d'art, l'association NPAI et l'Espace Croix Baragnon. Quatre artistes sont invité·e·s en résidence avec le soutien de

present yet invisible, portals to a not too distant, pre-digital past. It's been my great joy to facilitate removing ads and injecting art into these places. I learned individuals can make a change in their environment if they care enough and just do it. Please forgive us for not having asked permission. », dans PARK, Luna, « The Serendipity Of It All », *Art in Ad Places*, [en ligne], 22 mai 2021, disponible sur : [https://www.artinadplaces.com/news/2021/5/22/the-serendipity-of-it-all], consulté le 20 janvier 2022.

44. Néologisme inventé en 1996 par l'artiste Roberto Martinez pour désigner une typologie de pratiques artistiques définie de cette manière : « Du grec *allo* "autre" et *topos* "lieu" : "en un autre lieu". 1. Class. L'allotopie : autre lieu ou proposition politique ou sociale que ceux qui ont existé. V. Utopie. 2. Ext. (XXI^e). Idéel, qui rencontre la réalité en son lieu même, ou en un autre lieu. Art. Remise en cause des lieux politiques habituels de l'art. »

45. Voir : [https://www.robertomartinez.fr/Allotopie/page78.html], consulté le 20 janvier 2022.

46. Voir : [https://www.officedelacreativite.com/], consulté le 20 janvier 2022.

Fig. 4.
THE WA pour l'Office
de la créativité.
ArbrôToulouse. 2012.
Quartier Bonnefoy,
Toulouse (FR).
Borne VélôToulouse, griffes
métalliques, cache-pots,
roulettes, oliviers.
 $L \approx 50 \text{ cm} \times h \approx 160 \text{ cm} \times p \approx$
 50 cm (chaque).
(photographie : Mathieu
Tremblin)



□ fig 4

Fig. 5.
Office de la créativité.
Communication virale
« Plaque de l'Office de la
créativité ». 2012.
Lieu-commun,
Toulouse (FR).
Plaque professionnelle en
Gravoply®. $L = 30 \text{ cm} \times h =$
 20 cm .
(photographie : Mathieu
Tremblin)



□ fig 5

la Ville de Toulouse sur une période de plusieurs semaines incluant un temps de repérage et un temps d'intervention en 2012 et 2013 avec des propositions à de multiples échelles : détournements de mobilier urbain, installations temporaires sculpturales, visuelles et sonores, performances participatives, actions furtives ou picturales (Fig. 4). Les moyens humains et logistiques déployés ont pour objet de rendre lisible le processus de création dans la ville, renseigner en temps réel sa temporalité et ses aléas, informer des présences artistiques sur le quartier Bonnefoy par leur mise en récit recourant un foisonnement de formes de communication interstitielles : des plaques gravées

avec numéro de téléphone installées en façade des lieux partenaires (Fig. 5) ; une boîte vocale accessible 24 heures sur 24 qui annonce les lieux de rendez-vous pour découvrir chaque intervention ; une communication virale co-conçue avec chaque artiste reprenant l'esthétique par défaut de supports signalétique auto-édités (autocollant de prostitué, affichette d'épaviste, annonce de recouvreur de crédit (Fig. 6), tract publicitaire de peintre) disséminée dans le quartier (Fig. 7) ; un dazibao sur le portail de Lieu-commun à l'adresse des habitué-e-s et des voisin-e-s dispensant quotidiennement des formules en lien avec la démarche de chaque artiste (Fig. 8) et rappelant les lieux de rendez-vous (Fig. 9) ; l'ensemble documenté et relayé par les canaux habituels du web (site web, réseaux sociaux et lettre d'information) ; à l'issue de la clôture de l'*Office*, un journal gratuit intitulé le *Bulletin de l'Office de la créativité* distribué de la main à la main en cinq-mille exemplaires (Fig. 10) . Il s'agit de reconduire les conditions quotidiennes de pratique des artistes urbains invité-e-s pour leur permettre d'expérimenter librement sur un nouveau



□ fig 6



□ fig 7

Fig. 6.

Vladimír TURNER pour l'Office de la créativité. Communication virale « Affichette Turner & Associates ». 2013. Quartier Bonnefoy, Toulouse (FR). Fausse annonce de recouvrement de crédit. Impression numérique sur papier machine. A5. 60 ex. (photographie : Mathieu Tremblin)

Fig. 7.

Office de la créativité. Dazibao. 2012. Lieu-commun, Toulouse (FR). Impression numérique sur papier fluo, colle, portail. A2 (chaque). (photographie : Mathieu Tremblin)



□ fig 8



□ fig 9



□ fig 10

Fig. 8 et 9.
David RENAULT pour
l'Office de la créativité.
Une sentence par jour avec
David Renault : Un mauvais
présage au coin de la rue.
2012.
Lieu-commun,
Toulouse (FR).
Impression numérique
sur papier machine, colle,
portail. A4. (photographie :
Mathieu Tremblin)

Fig. 10.
Office de la créativité.
Distribution du Bulletin
de l'Office de la créativité.
2015. Stations Esquirol,
Jean Jaurès et Capitole,
Toulouse (FR).
Impression offset sur papier
journal. L = 25,5 cm × h =
35 cm (fermé). 5000 ex.
(photographie : Mathieu
Tremblin)

territoire, c'est-à-dire sans autorisation ni validation de la Ville de Toulouse. Pour ce faire, j'ai négocié au préalable un accord tacite avec un opérateur de la mairie pour remise en état des sites investis en cas de litige ou de plainte. *L'Office de la créativité* invoque un imaginaire de ville où les services publics se positionnent en pourvoyeurs de poésie urbaine. Son ambition est d'intervenir à l'endroit de la politique culturelle et d'encourager la prolifération des gestes d'appropriation spontanés dans l'espace urbain, en dehors des impératifs administratifs et coercitifs (législatifs ou propriétaires) : ménager des zones blanches à investir dans la ville et des zones grises dans les législations, réfléchir à une possible souplesse, tolérance voire jurisprudence des usages de la ville par les citoyen-ne-s.

En conclusion, il importe de souligner le caractère situé et temporaire de chacun des dispositifs artistiques décrits. Quelques-uns des principes qui

les articulent peuvent être certes repris et redéployés, mais le tissu urbain, la législation et les usages propres à un territoire déterminent en creux un champ des possibles à expérimenter et à interpréter. Il ne pourrait en être autrement si on souhaite exposer les œuvres urbaines sans participer à leur muséification : le cheminement de l'amateur·rice dans la ville — jusqu'à se perdre — et la transformation progressive de l'œuvre urbaine — jusqu'à sa disparition — sont des composantes essentielles de l'expérience esthétique à adresser. Il faut trouver plutôt que montrer, c'est-à-dire poser la sérendipité et le désœuvrement comme enjeux primordiaux de l'accompagnement de l'art urbain.

Tremblin, Mathieu. 2025. « The Actumentary: from Documented Action to Action-Documentary ». In : Nuart Journal. Vol. 4, no 2, « Intangible », p. 92-104. URL : <https://nuartjournal.com/issues/intangible/the-actumentary-from-documented-action-to-action-documentary>.

2024 Volume 4 Number 2 ISSN 2535-549X

nuart journal

INTANGIBLE

4	Editorial Martyn Reed & Susan Hansen <i>Intangible</i>	
		9
		In Conversation John Fekner <i>On Art and Music: 'Musicians were painting... Watch the street.'</i>
15	In Conversation Ulrich Blanché <i>Tracing the Overlooked Origins of Street Art and Graffiti</i>	
		26
		Visual Essay Daniël de Jongh <i>Here Today, Gone Tomorrow</i>
37	Book Forum Sabina Andron, Katelyn Kelly, Heather Shirey & Julia Tulke <i>Urban Surfaces, Graffiti, and the Right to the City</i>	
		49
		Review Andrea Mubi Brighenti <i>Tracks and Traces: Exploring the World of Graffiti Writing through Visual Methods</i>
52	In Conversation Martha Cooper <i>The Role of Documentary Photography in the Heritage of Graffiti and Street Art</i>	
		56
		In Memoriam Maëlle Karl <i>Anderson 'Rato' Nascimento – Pixador from Rio de Janeiro (1991–2024)</i>
63	Keynote Erik Hannerz <i>FAME! The Totemic Principle In Subcultural Graffiti</i>	
		71
		Visual Essay Rubí Celia Ramírez Núñez <i>Oral Tradition and Heritage in the Practice of Graffiti and Street Art in Mexico City</i>
80	Review Daniël de Jongh <i>Repainting Subway Art – 'A Reincarnation of the Bible of Graffiti in Slow Motion'</i>	
		92
		Original Article Mathieu Tremblin <i>The Actumentary: from Documented Action to Action-Documentary</i>
106	Visual Essay Isabel Carrasco Castro <i>MÃE, MÃO – A Case of Outsider Graffiti in Monchique, Portugal</i>	

Mathieu Tremblin
Strasbourg National School of Architecture
(ENSAS), France

THE ACTUMENTARY:

Abstract

Through a series of examples, this essay explores the way in which artists' documentation of their actions in urban space has contributed to the development of what I term action-documentary practices – or actumentary. These practices are transformative in that urban intervention becomes a tool for documentary and experimental writing. I argue that action-documentary is formed in the reciprocal relationship that exists between urban action and its capture. This facilitates two levels of reception: the first where the urban action operates as a work of art in the real world, and the second where the documentation of the original action is no longer simply at the service of the action, but ultimately becomes an action in its own right that serves as an autonomous, supplemental narrative device. Through its viewing as action-documentary, the action documented can gain a certain intensity and replicate the effected experience in a different way.

FROM DOCUMENTED ACTION

TO

ACTION-DOCUMENT

URBAN INTERVENTION IN THE POST-MEDIA ERA

At the turn of the millennium, the democratisation of digital tools and the internet allowed for the development of open source amateur and professional practices and resources driven by the value of the freedom of information. However, this democratic open-access dynamic was undermined in the early 2010s, with the advent of social media and the growing control of online spaces by GAFAM (Google, Apple, Facebook, Amazon, and Microsoft). In 1989, the philosopher Félix Guattari forecasted this period as a post-media era, arguing for a reversal of 'mass-media power' by the reappropriation of 'machines of information, communication, intelligence, art, and culture'. Many artists working today are consciously part of the reappropriation that characterises this post-media era.

The artistic practices of urban intervention which developed at the beginning of the 2000s benefited from the development of accessible photographic and video-documentation devices and editing tools, and increasingly light, mobile, and fluid methods of dissemination. Until the shift of web culture towards ubiquitous, instantaneous, and proprietary use linked to smartphones and social media platforms, access to street art via documented action catalysed its popularity, since its in situ experience was then complex to post-produce. Beyond the spectacular wave of neo-muralism, the increased popularity of street art was courtesy of the dissemination by artists of photos and videos of their own creative processes on personal websites, blogs, and image-based online platforms.

FROM DOCUMENTED ACTION TO ACTION-DOCUMENTARY

In 2015, Matthias Wermke and Mischa Leinkauf created a series of actions entitled *Überwindungsübungen* (surmounting exercises, **Figure 1**) in collaboration with Lutz Henke. Having recovered archival footage from 1974–1975 showing East German soldiers simulating the crossing of the Berlin Wall, the artists transpose these exercises to the current environment along the former border that separated East and West Berlin. Most of the Berlin Wall was destroyed in 1989, but by playing with its absence and appealing to the memory of the body, they relocate the concept of an impossible border crossing to the landscape of residential buildings erected where the Iron Curtain once was. With the end of the Cold War and the globalisation of urban planning models, the only frontier now crossed in Berlin is that of the progressive enclosure of public spaces with the gradual domination of private residential neighbourhoods – carried over from the American model of gated communities – which produce a new separation, both social and capitalist.



Überwindungsübungen
in Zusammenarbeit mit Lutz Henke (2015)
Matthias Wermke & Mischa Leinkauf

Figure 1. 'Überwindungsübungen' by Mischa Leinkauf & Matthias Wermke in collaboration with Lutz Henke, 2015. A poster from the 2018 'Space is the Place' collective exhibition at BNKR, Munich, Germany. Photograph ©Matthias Wermke.

In 2019, American artist Brad Downey, who lives in Berlin, asked French artist Julien Fargetton to take on the role of a street performer for a day (Figure 2). Disguised as a mime, Fargetton walks along the demarcation line of the old separation wall, moving his hands flat in the

air and pretending to scan its surface for a breach. The pair cross the city centre to the very edge of the line's materialisation on the ground, until it disappears beneath the new buildings – the same buildings climbed by Wermke and Leinkauf.



Figure 2. 'The Ground Walks With Time in a Box', Brad Downey. Berlin, Germany, 2019. Stills from a video ©Brad Downey.

DOCUMENTING URBAN ACTIONS

In the field of street art, urban actions are often documented on video in a sequence shot in the tradition of 1960s performance filming. The duration of the shot underlines the labour of the body at work transforming the urban landscape. But it also quickly becomes a source of boredom, because it re-enacts the time-lapse of reality by embodying a point of view that replicates that of the static, curious passer-by, observing from a distance of around one and a half metres. There is no certainty over how such documentation is received by a certain audience.

My 'Graffiti Statue' project (Figure 3) is a clear example of this, since its documentation, like its production, is based on spectacular expectations which are not met. In a shopping street in the centre of Quimper, France, I'm a street performer enacting a statue, dressed entirely in black, wearing a hoodie, jogging bottoms, and trainers.

Here, capture is also part of the action, as Downey, camera in hand riveted on the mime, passes as a tourist in the midst of the crowd of tourists who have come to 'see' the old demarcation line, despite the fact that this is now an invisible border.

Together, these artists adopt a performative documentary style, in which history is told through a symbolic rematerialisation that takes place through the body. They address the difficulty of grasping a memory without the indiscriminate presence of artefacts in everyday life, since time, reconstruction, and urban planning through gentrification, district after district, has homogenised the city from west to east.

The archiving and displaying system adopted by the German duo, Matthias Wermke and Mischa Leinkauf, plays with the archaeology of the media: on the one hand, the original documents are exhibited as a reference and didactic source for their work; on the other, the installation in the Maxim Gorki Theatre in Berlin featuring six carousel projectors in a row which loop the slide images of the artists, trying to cross residential barriers. The deafening noise of the carousels lends a certain gravity to the installation.

In contrast, the video by American artist Downey is in the tradition of performance recordings. It consists of a long video capturing – on either side of the old line drawn by the wall – the same person crossing the space with a slow, confident gesture that lends a certain anachronistic burlesque to the situation.



Figure 3. 'Graffiti Statue', Mathieu Tremblin. Quimper, France, 2012. Stills from a video ©Mathieu Tremblin.

When someone throws a coin into the metal box at my feet, I come to life for a few seconds and slowly spray paint a few words. After a few coins, I compose the following sentences in succession: 'USUALLY I DO THIS FOR FREE', 'MONEY MADE ME DO IT', 'HURRY UP GUYS I HAVE TO FINISH BEFORE COPS ARRIVE', and then improvisationally 'MONEY MONEY MONEY MUST BE FUNNY'. The wall behind the writer-statue that I enact is covered with a picture rail of the same proportion and colour as the wall, so that an assistant can easily repaint it between two sessions. The action lasts two hours, while its documentation consists of a series of seven real-time videos of the seven slogans being painted. Each video lasts between five and ten minutes, depending on the slogan. The stillness of my frozen 'statue' stance between painting words creates a certain dramaturgy, but quickly wearies those who watch it online where the videos were shared. Graffiti Statue is intended to be read in the first

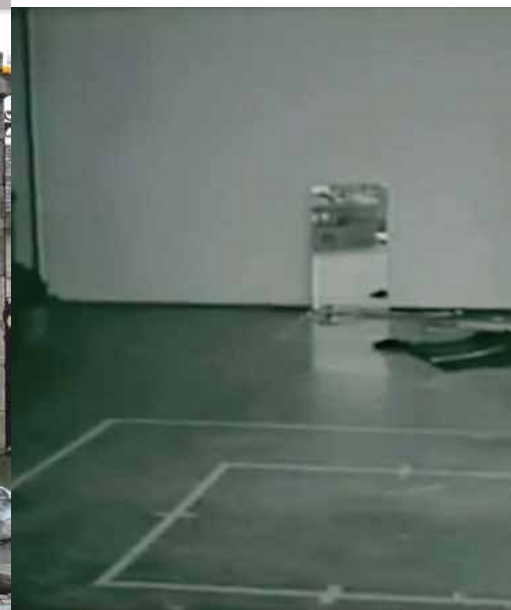
degree as well as the second: as a classic street performance of a statue with no artistic intention, except that it is deceptive because the performer interacts with the audience as little as possible. The games of seduction that usually attract the audience are here reduced to the act of writing itself; the spectacle of the writer who embraces the simulacrum of subversion to curry favour with the art market. In contrast with graffiti, street performance is socially accepted because it is legal and declared as such.

This practice of documentation operates pragmatically and sometimes takes on a performative dimension as the temporary group occupation of public space re-enacts a simulacrum of legitimacy. In February 2012, during the urban creation residency in Quimper in the context of which I created Graffiti Statue, we came together as groups several times, with between six and ten people taking part in each action (**Figure 4**).

Figure 4. Urban interventions as a team, David Renault, Mathieu Tremblin (Les Frères Ripoullain), and Art4Context. Urban creation residency '1 + 1 = 1, 1 + 1 = 2', Quimper, France, 2012. Photographs ©Mathieu Tremblin.



Figure 5. 'Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square', Bruce Nauman, 1968. Still from a ten-minute video ©Bruce Nauman.



At each event, artist and artistic director Éric Le Vergé acted as mediator for the curious, while Didier Thibault took on the role of stage manager, assisted where necessary by Ronan Chenebault and Bénédicte Hummel, two art school trainees. Meanwhile, Erwan Babin and Florian Stéphan, two documentary filmmakers from Torpen Production, assisted by their trainees, set up and moved their professional video recording equipment, taking care to leave areas for passers-by to pass through or stop to observe the filming.

As the philosopher Alain Milon (2004) points out in relation to tagging, the practice of urban art, i.e. bodies in action, creates a spontaneous theatricality that transforms architecture from a setting into a scenic space. This is amplified here by the ostentatious presence of the tripod-mounted camera turned towards the site of the urban intervention and filming in public space, which reinforces the idea of transposing the fourth wall that delimits the stage from the orchestra pit and the rest of the theatre to the location of the lens that frames and documents the action.

Documented action such as this effectively becomes an 'action-documentary' or 'actumentary'. This action-documentary is comparable to the register of the 'mockumentary'. This portmanteau of mock and documentary refers to the practice whereby the director announces that they are going to make their film in a documentary fashion, but stages certain facts in order to weave the narrative thread of the documentary. The mockumentary, which has now moved into the realm of fiction, can be a tool of parody, satire, or social criticism. By virtue of the predominant place it occupies, filming itself, at the time of its production, organises the gesture into a shot rather than a sequence – 'you have to make it for the camera', as artist Akay once put it (Les Frères Ripoulain, 2011). The operator, who was supposed to capture the situation on the sly or in a sequence, stepping back in the tradition of reporter-photographers, instead here intervenes to propose their cut, or stopping or repeating the action, which in turn becomes the film shoot.

VIDEO-PERFORMANCE

This concept of the action-documentary is distinct from video-performance, in which the artist uses the video medium in place of an audience and performs for the camera. The American Bruce Nauman introduced this practice in 1968 when he filmed himself in his studio walking exaggeratedly around a square traced on the floor (Figure 5).

Acknowledging that performance is always aimed at an audience (whether informed or not), Nauman took the shortcut of transposing and concentrating the audience's gaze into that of the camera lens – thereby bringing about a transformation in his performative practice. From then on, it was no longer just the framework of his studio that set the limits of his performance space, but also that of the recording device. This principle was later taken up by the feminist art movement of the 1970s to question the condition of women and the multiple roles assigned to them by their gender. The American artist Martha Rosler, for example, produced the performance 'Semiotics of the Kitchen' (Figure 6), in which she parodied the figure of the housewife – an archetype popularised by television cookery programmes in the 1960s – by performing non-utilitarian reiterations of mechanical gestures in the very space of domestic alienation.

Video-performance also finds a place in urban art, with a number of solitary, isolated gestures filmed in the hidden camera mode that Vladimír Turner has made his speciality, making a mockery of the romantic figure of the artist. In an untitled performance (Figure 7), he enters the field of the immaculate white camera and advances to the centre of the image with a red fire extinguisher in his hand, also wearing a full-body white suit. He lies down on his back in the snow and sprays the red paint into the air, which falls back onto his body. When he stands up again, the silhouette of his body is outlined, and he walks away from the frame.

In 'Sisysfos' (Figure 8), Turner moves through a hangar lying on his stomach on a wheeled trolley, using a bar table to pull himself along. The performance seems to last an eternity; he has modified and lengthened the soundtrack to give an impression of disproportionate space.



Figure 6. 'Semiotics of the Kitchen', Martha Rosler, 1975. Still from a video ©Martha Rosler.

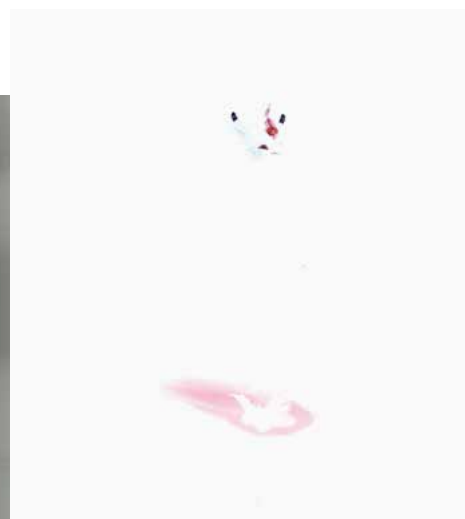


Figure 7. Untitled (Red), Vladimír Turner, 2011. Still from a video ©Vladimír Turner.



THE PERFORMATIVE SITUATION

As illustrated by these examples, the main difference between action-documentary and video-performance is that video-performance ignores the context and time of the situation by creating a single, non-human point of view to which the action is subject.

By contrast, the *raison d'être* of the action-documentary can be illuminated by the 'performative situation'. A performative situation, as defined by the artist duo Vincent + Ferial in conversation with art critic and curator Julia Hountou, is:

...a constant back-and-forth between different designations, but generically we can talk about performance. I tend to use the term lecture-performance, or performative situation, which I really like. We had previously developed and experimented with the notion of an 'evolving device'. In performance, the action focuses on the artist, who often becomes an 'actor' in a spectacular space. The situation calls for interaction. We try to use this form in relation to our preoccupations; it allows us to formulate, to present questions and we translate it into this act of presence. We are not in the business of representation.
(Vincent + Ferial, 2010: 35–36)

Understood in the 1960s as the encounter between the situation – as defined by the members of the Situationist International – and the performance, the performative situation aims to escape the 'spectacle' of performance and to introduce a sense of letting go, fluidity, and blurred contours: we no longer know where the performative situation ends and begins. This uncertain state makes it possible to go beyond the separation between artists

and spectators, since, as a situation, space-time becomes a form of spontaneous theatricality in which all those present are actors, whether they want to be or not. Any concomitant action by a third party is welcomed and organically linked to what is being played out. This idea of a performative situation is similar to Allan Kaprow's concept of the happening. Happenings are literally about welcoming 'what happens' at any given moment (1959: 4–24). On another level, they are also about intervening artistically in an environment, situation, or space in order to modify its content, while accepting and integrating the hazards that arise – which gives it a new dramaturgy that the artist underlined when he first proposed a definition in the 1950s.

During and at the end of each performative situation, Vincent + Ferial produce documents: photographs, videos, and texts. These documents can later give rise to a protean account of the experience, which rearranges this fragmentary, indexical base to shed new light on the situation, with a bias closer to a visual essay than a documentary work. But with so much material accumulating after the experience, they found that they were running out of time for editing and post-production. While the duo conceives and implements performative situations in announced settings (conferences, vernissages, exhibitions, workshops, biennials) that ensure the intelligibility of the artistic context, the action-documentary is instead organised around the creative process of urban work in everyday life. As the documentation has been anticipated as a second reading of the urban action, it is often produced by a third party, which represents an issue in itself, in taking advantage of all of the involuntary performativity that is consubstantial with the situation created by the action itself.



Figure 8. 'Sisyfos', Vladimir Turner, 2011. Stills from a video ©Vladimir Turner.

EXEMPLARS OF THE ACTION-DOCUMENTARY FORM

The action-documentary lies in this reciprocal relationship between an actual urban action and its capture. This allows for two levels of reception: one where the action itself is a work of art in the real world, and the other where the documentation is no longer simply at

the service of the action, but becomes an additional narrative tool. The documented action can gain a certain intensity and replicate the effected experience in a different way through its viewing. This is borne out by the following examples of artists who are experimenting with the documentary form and who are, in my view, exemplars of the action-documentary form.

In 'Genius Loci' (Figure 9), produced in 2013 as part of an urban creation residency with Station Vastemonde in Saint-Brieuc, we chose to focus on the production of a series of artistic gestures in the city consisting of three constrained strolls along three routes through the Brioche landscape. Each action took place over several days and was repeated several times, so that virtually all of it could be documented in real time. Rail-rafting was the first action and we used a draisine¹ on which a raft was fixed to travel the four kilometres of disused railway line linking the Beaufeuillage business park to the port of Le Légué, crossing various urban areas – industrial, educational, residential, leisure, and agricultural – and skirting the coastline. Our assistant Vincent Tanguy made the journey nine times, documenting it over a two-week period. He also extended the journey through the area, which took just thirty-five minutes each time we used the tracks.

'Easy 2 Sec' is a symbolic transposition of the myth of Sisyphus into a suburban environment. Over the course of a day, I crossed the four kilometres of valley in the heart of Saint-Brieuc – between Les Vallées campsite and the harbour in Le Légué – pushing ahead of me an ovoid structure on a human scale. This sphere was constructed from single-person folding tents, built one inside the other. This action re-enacts, in the field of consumer society, the punishment of Sisyphus, condemned for having dared to defy the gods by eternally rolling a boulder up a hill and rolling it back down again each time before reaching the top. This action, repeated twice, appears as an allegory of the condition of the nomad in the city – whether tourist or homeless.

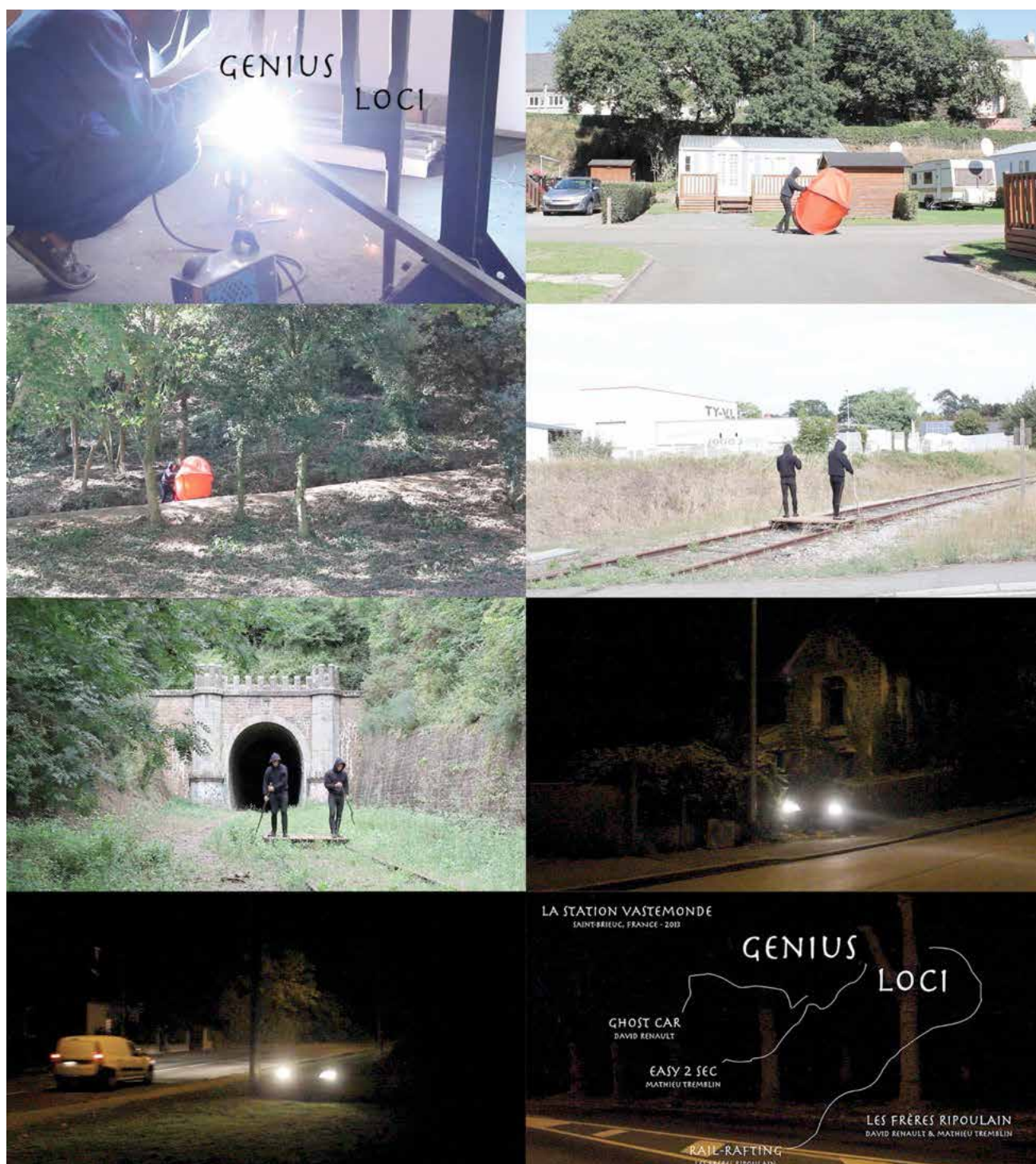


Figure 9. 'Genius Loci', David Renault and Mathieu Tremblin (Les Frères Ripoulain), Saint-Brieuc, France, 2013. Stills from a video ©Mathieu Tremblin.



Figure 10. 'Funeral', Vladimír Turner. The Ore Mountains, Czech-German border, 2016. Stills from a video ©Vladimír Turner.

Finally, 'Ghost Car' was a nocturnal stroll in which David Renault used a car lighting system to simulate the ghostly presence of a stationary car. Parked in a number of unlikely urban niches or on the side of the road for two evenings, the Ghost Car generated a fleeting and silent ghostly presence, like a disquieting mechanical sentry. Bringing together these three strands, Genius Loci takes a contemplative, melancholy look at Saint-Brieuc, a dormitory town haunted by its industrial and seaport past in decline.

In a similar poetic engagement with the environment, in 2016, Vladimír Turner directed 'Funeral' (Figure 10) in which he initiated a symbolic dialogue with an industrial

landscape of coal mines, unfolding like a pagan ode to the Anthropocene. In front of the camera, Turner 'partly improvises scenes and invents installations and performances with the allure of post-industrial land art.' He plays not only his own role as an artist, but also that of an allegorical figure caught up in 'a kind of imaginary funeral celebration for the dusty place and for this cursed landscape of the Ore Mountains'. He set out to create an eco-activist film, but it evolved into something much more experimental as the actions and recordings progressed: 'a surreal collage of scenes and ambivalent tableaux vivants inhabited by an affective and critical vision of the way we treat the landscape' (Turner, 2016: n.p.).



Figure 11. 'Melania' (first part), Brad Downey. Melania, Rožno, Slovenia, 2019. Stills from a video ©Brad Downey.



Figure 12. 'Melania' (second part), Brad Downey, 2020. Stills from a video ©Brad Downey.

On a trip to Slovenia in the summer of 2018, American artist Brad Downey discovered that Melania Trump, then first lady of the United States, was born in the small Slovenian village of Rožno. There he met Maxi, a local who claimed he was born on the same day and in the same hospital as her. When Downey returned the following summer, he suggested to Maxi, a folk artist, that he create a one-scale chainsaw sculpture of Melania from a poplar tree on a nearby plot of land that he had bought.

As Downey follows the creative process, the focus shifts from the sculpture to Maxi, becoming a portrait of this singular figure and his relationship to the world. The anecdotal nature of Downey's approach to the sculpture becomes a kind of symbolic conversation with the persona of Melania Trump – with the whole liberticidal imaginary of the policies being pursued by her husband, then US President Donald Trump, in the background. In July 2019, Downey published his documentary online (Figure 11). Immediately, the sculptor's clumsiness was mocked in memes. The sculptural portrait, naive and crude, was used by detractors of Trump to mock him.

A second phase of documentation began around the reception and parodic appropriation on the web of Downey's work produced in collaboration with the Slovenian sculptor. Exactly one year after the inauguration of this 'monument' to Melania Trump, the sculpture was set on fire by an anonymous arsonist on July 4, 2020. Given the political context, Downey had prepared a cast of the sculpture in anticipation, and a few months later, he replaced it with a bronze version. At the end of 2020, he made a second part of the documentary (Figure 12), this time focusing on the online reception of the statue, mixing videos of YouTubers expounding their conspiracy theories with news channels reporting on the reception of Melania Trump's 'monument' as a new tourist attraction, or even a place of pilgrimage. Here, the narrative has effectively escaped its creator, who is now apparently merely a witness to the most unexpected developments.

Both Downey and Wermke and Leinkauf draw their action towards the documentary – as actumentary – not from the original narrative of the action, but from its reception, which is an integral component of this re-reading of the 'artistic event'.

Similarly, Turner had already deliberately experimented with this principle. Since the mid-2000s, the anonymous Czech guerrilla art collective Ztohoven has been known for its virulent criticism of political corruption and the mass media. On June 17, 2007, its members hacked into the national television channel ČT2 and broadcasted live on the morning news a nuclear explosion in the middle of the Krkonoše mountain landscape. Their proposal, entitled *Media Reality*, is like an updated version of Orson Welles' 1938 radio hoax 'War of the Worlds'. As with Welles, the aim of their diversion was not to frighten the public – it was obvious to viewers watching that the explosion was fake – but to highlight the media manipulation at work. Their plan worked perfectly, and within a few weeks the artists found themselves at the heart of a colossal police and surveillance operation, being charged with terrorism.

Turner, who was secretly a member of the group at the time, decided to do his final year project on the reception of this action at the film school in Prague where he was studying. In 2008, he produced 'On Media Reality' (Figure 13), a documentary film in which he first follows the art collective in action, and consequently shows the response by the media and incredulous onlookers, the detectives in charge of the investigation, the National Gallery presenting Ztohoven with an award, and the terrorism trial. He details a profusion of points of view, using his student hat to be both judge and party to the action.



Figure 13. 'On Media Reality', Vladimír Turner, 2008. Stills from a video ©Vladimír Turner.

CONCLUSION

This essay has considered the ways in which artists' documentation of their urban actions have contributed to the development of what I term action-documentary – or actumentary – practices. As the examples above illustrate, this is transformative in that urban intervention has become a catalytic tool for documentary and experimental work. In contrast to conventional video-performance, in which the artist uses the video in place of an audience and performs for the camera, the action-documentary is formed in the reciprocal relationship between an urban intervention and its capture. This allows for two levels of reception: one where the urban action itself is a work of art that is produced in the real world, and the other where the documentation of the action is no longer simply at the service of the action, but rather becomes an additional – and sometimes unpredictable – narrative device in the post-media era.

References

Downey, B. (2019) *The Ground Walks With Time in a Box*. Full HD video, colour, sound, 16:9. 18 min 59 s.

Downey, B. (2019) *Melania*. Full HD video, colour, sound, 16:9. 12 min 11 s. [Online] Accessed August 20, 2024: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=5tY62-dSx40&t=16s>.

Downey, B. (2020) *Melania*. Full HD video, colour, sound, 16:9. 8 min 11 s. [Online] Accessed August 20, 2024: <https://vimeo.com/501813677>.

Guattari, F. (1989) *The Three Ecologies*. London: Continuum.

Kaprow, A. (1959) 'The Demiurge'. *Anthologist*, 30(4).

Les Frères Ripoulain (2011), 'Le graffiti comme carte psychogéographique'. *Graffiti*, 36: 66-73 (proceedings of the seminar 'Graffiti as Psychogeographical Map: The New European Urban

Intervention' (directed by Abarca, J.), August 22-26, 2011, Menéndez Palayo International University, Santander Spain).

Les Frères Ripoulain (2012) Urban creation residency '1 + 1 = 1 1 + 1 = 2. 2011-2012'. Pôle Max Jacob, Quimper, France – curation: ART4CONTEXT. [Online] Accessed August 20, 2024: <http://art4context-residence-ripoulain.over-blog.org>.

Les Frères Ripoulain (2013) *Genius Loci*. Full HD video, colour, sound, 16:9. 21 min 18 s. [Online] Accessed August 20, 2024: <https://vimeo.com/videos/244805602>.

Milon, A. (2004) 'Les expressions graffitiques, peau ou cicatrice de la ville?' in: Civilise, A-M. (dir.) *Patrimoine, tags & graffs dans la ville: Actes des rencontres Renaissance des cités d'Europe*. Bordeaux: CRDP d'Aquitaine, 2004: 122-138.

Nauman, B. (1968) *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*. 16mm film transferred to video, black and white, silent, 4:3. 10 min. [Online] Accessed August 20, 2024: <https://www.moma.org/collection/works/117947>.

Rosler, M. (1975) *Semiotics of the Kitchen*. Video, black and white, sound, 4:3. 6 min. 09 s. [Online] Accessed August 20, 2024: <http://www.moma.org/collection/works/88937>.

Tremblin, M. (2012) *Graffiti Statue*. Full HD video, colour, sound, 16:9. 10 min 06 s, 6 min 01 s; 9 min 15 s. [Online] Accessed August 20, 2024: <http://www.demodetouslesjours.eu/graffiti-statue/>.

Turner, V. (2008) *On Media Reality*. Full HD video, colour, sound, 4:3. 44 min 20 s. [Online] Accessed August 20, 2024: <http://sgnlr.com/works/on-screen/on-media-reality-2008-prague/>.

1 A human-powered light auxiliary rail vehicle used to transport materials for railway maintenance.

Turner, V. (2011) *Untitled (Red)*. Full HD video, colour, sound, 16:9. 2 min 13 s. [Online] Accessed August 20, 2024: <http://sgnlr.com/works/on-screen/untitledred-2011-prague/>.

Turner, V. (2011) *Sisyfos*. Full HD video, colour, sound, 16:9. 2 min 17 s. [Online] Accessed August 20, 2024: <http://sgnlr.com/works/on-screen/sisyfos-2011-strasbourg/>.

Turner, V. (2016) *Funeral*. Full HD video, colour, sound, 16:9. 10 min. [Online] Accessed August 20, 2024: <http://sgnlr.com/works/on-screen/funeral-2016-north-bohemia/>.

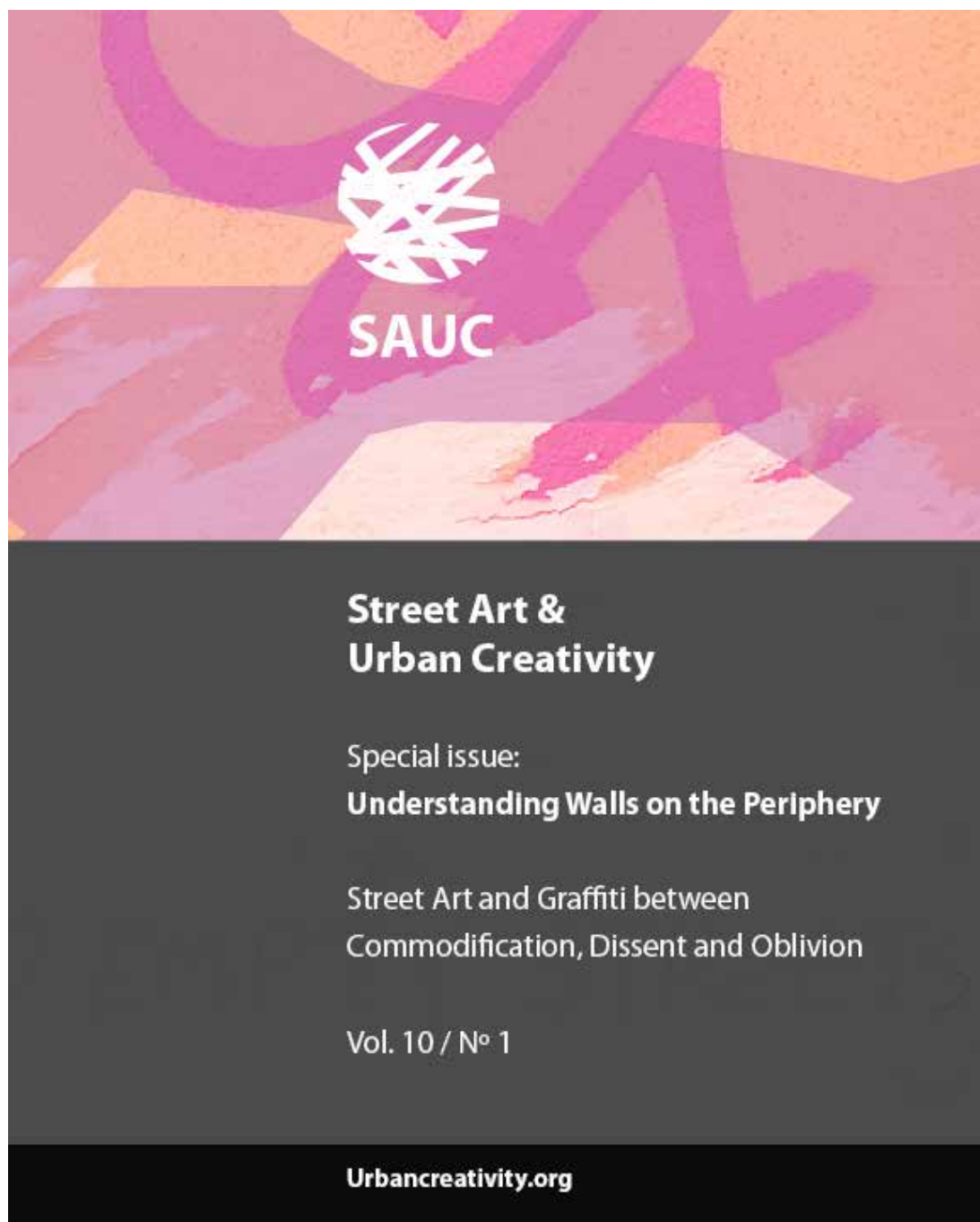
Vincent + Feria (2010) *Post Post Antarctica. Situations performatives*. Paris: Editions Hallaca.

MATHIEU TREMBLIN (1980) is a French artist-researcher and associate professor in Visual Arts in the School of Architecture of Strasbourg (ENSAS), France. He lives in Strasbourg and works in Europe and beyond. Tremblin is inspired by anonymous, autonomous, and spontaneous practices and expressions in urban space. He uses creative processes and simple, playful actions to question systems of legislation, representation, and symbolisation in the city.

He is also developing a practice-based research linking urban intervention, urbanities, and globalisation. It takes the form of editorial direction, exhibition curation, or collaborative proposals and has resulted in initiatives and projects such as Éditions Carton-pâte, Paper Tigers Collection, Office de la créativité, Post-Posters, Anarcadémisme, the documentary collection of the Amicale du Hibou-Spectateur, Die Gesellschaft der Stadtwanderer.

Tremblin's research focuses on the relationship between the right to the city and artistic urban practices, as well as on sensible diagnosis as a tool for citizen empowerment, processes of co-creation and self-dissemination in relation to social struggles, and the permeability of uses between digital and urban spaces.

Tremblin, Mathieu. 05.08.2024. « Affect and Effect of Overpainting at the Age of Neo-muralism », SAUC – Street Art and Urban Creativity, Vol. 10, no 1 « Understanding Walls on the Periphery », p. 98–123. URL : <https://journals.wisethorough.com/index.php/sauc/article/view/922/554>.





SAUC

Street Art &
Urban Creativity

Scientific Journal

[Current](#)

[Submissions](#)

[Archives](#)

[About](#) ▼

[Home](#) / [Archives](#) / Vol 10 No 1 (2024): Understanding Walls on the Periphery



Understanding Walls on the Periphery: Street Art and Graffiti between Commodification, Dissent and Oblivion

This thematic issue is a direct result of the international conference "Periphery of Street Art / Street Art on the Periphery", held as part of the Ljubljana Street Art Festival in 2022. The two-day event merged the rigor and freshness of academic papers with the multimodal artist interventions, including artists' presentations, film screenings, installations and photo essays. It took two years after the initial call for papers to ripen and recompose into a collection of contributions that deal with the interplay of street art and peripheries, both in terms of space-power relations and from the perspective of liminal, extra-institutional street art practises and historically significant, but marginalized and neglected, graffiti-scapes.

Published: 2024-05-08

Articles

Editorial

Understanding Walls on the Periphery: Street Art and Graffiti between Commodification, Dissent and Oblivion

Sandi Abram, Eric Ušić

1 - 9

[Download full-text](#)

On the Margins of Memory

World War II Graffiti in the Northern Adriatic Borderland

Eric Ušić

10 - 25

[Download full-text](#)

Proto Street Art in Ljubljana in the 1980s and 1990s

The Case of Mizzart

Helena Konda

26 - 39

[Download full-text](#)

Graffiti, Street Art and Murals in the Age of the Neoliberal City

The Muralization of Capital

Sandi Abram

40 - 53

[Download full-text](#)

Graffiti, Street Art and Murals Against the Neoliberal City

Wall-Written Dissensus

Sandi Abram

54 - 71

[Download full-text](#)

Queering the Urban Space

The Adventures of Inspector Yoda the Wrinkled in Belgrade, Serbia

Srdan Tunic

72 - 89

[Download full-text](#)

On the Concept of graffiti

Kyle Proehl

90 - 97

[Download full-text](#)

Affect and Effect of Overpainting at the Age of Neo-muralism

Mathieu Tremblin

98 - 123

[Download full-text](#)

Affect and Effect of Overpainting at the Age of Neo-muralism

Mathieu Tremblin¹

¹ATR (Arts et Techniques de la Représentation), Strasbourg School of Architecture, 67200 Strasbourg, France;

E-Mail: mathieu.tremblin@strasbourg.archi.fr

Abstract

The art historical term *pentimento* is used to indicate areas in painting that have been modified or overpainted by the artist during the creative process. The process of tagging, covering and erasing existing graffiti and street art murals transforms the original visual work. When not restored, these 'agonist ornaments' generate an in-between graphic status to the mural, highlighting an ongoing conversation at the scale of the city. This dialogic aspect invites us to consider the shape of urban landscape as collective responsibility. Each overpainting transformation can thereby be considered to have the possibility of revealing affect and effect related to hidden power dynamics. Considering the walls of the city as a palimpsest, the author analyses a series of murals through the lens of overpainting dynamics and offers an updated and site-specific understanding of the concept, combined with urban core topics such as social control tendencies, game as urban approach, and expression of emotions in public space. The author concludes that the upcoming processual beauty of contemporary muralism can be attributed to a chain of interactions where various actors depends one each other, the 'pentimento' of the collective author.

Keywords

Neo-muralism; graffiti fresco; overpainting; pentimento; conversation in acts; processual beauty

1. Introduction

When it comes to the overpainting and the erasure of graffiti and street art, one can find many examples of documentarists (McCormick, 2001; Good, 2011), street artists (Stavrov, Kuznetsov, 2018), contemporary artists (Gill, 2006–2008; Martin, 2015; Powers, 2023) and researchers (Vaslin, 2021; Barra, Engasser, 2023) that have been working since the end of the 1990s around the topic of the 'buff', in other words, the vernacular name in graffiti culture for both covering and erasing; the act of overpainting someone else piece being called 'toy' and by assimilation 'toy' is also used to point the non-initiated graffiti writer who overpaint someone else's graffiti acting like a 'toy' (Powers, 1999, p. 154–155). The aim of this article is to go beyond the graffiti-centred reading of the buffing phenomenon, thus to embrace a larger spectrum of the actor's perspective. Graffiti writers, street artists, muralists, anonymous citizens, activists, city workers, members of cultural organisation or elected

officials, but also unfortunate destructions and vagaries are participating to an urban ecosystem in which in their contradictory actions are in fact complementary as many parts of continuum. More than a simple aesthetics (Tremblin, 2021a, 2021c), the painting, overpainting and erasure of graffiti and street art murals illustrates the transformative cycle of the urban landscape, echoing to the one of the city.

In this article, I will first acknowledge the existing dynamics of overpainting in graffiti culture that are considered fair use by the members of the community. I will unravel a series of case studies detailed as narratives of experiences that illustrate a variety of authors' positions replying to control, playfulness or emotional dynamics. I will propose a new definition of types of overpainting for the city context in continuation of the tradition of picture restoration. It will open to the understanding of the urban landscape as a palimpsest rather than a canvas, opening to the idea of *pentimento*, considering that the graffiti and street art we

see in public space is the result of a collective authorship, the sum of artists, activists, citizens and city workers overpainting each other. I will open with a practice-based research experimentation over several existing murals challenging the idea of individual authorship and conclude with the notion of ‘processual beauty’ to describe the fundamental interest that lies in the transformation of the urban landscape, rather than in the frozen aesthetics of muralism.

The field of research about graffiti and street art shall not be confused and reduced to the studying of an aesthetic, as is typically the case in the consensual approach of the art history field, deriving from the idea that graffiti and street art can be considered as art. “Graffiti is not art” as stated by Spanish researcher and former graffiti writer Javier Abarca (2019). As a matter of fact, graffiti and street art are on the opposite of contemporary art legitimization dynamics: both are to be considered as counter-institutional practices¹ (Tremblin, 2021b).

As with folk art practices, graffiti and street art are situated and addressed practices (Abarca, 2021) that cannot be fully understood and analysed outside of their territory and community. As French historical graffiti writer, artist and cultural producer Fuzi stated it with his podcast motto: “It’s for us, by us, to us” (Fuzi, 2020). Therefore, researchers of the graffiti and street art field are developing a participatory observation so as to open up and enable its legitimacy in approaching their actors (Powers, 1999). Research about graffiti and street art is practice-based,

and is researched with and within the graffiti and street art community. Taking part in the process of storytelling, documenting and publishing graffiti and street art culture is the way to collect, gather and analyse data. Thus the data remain in the type of narrative of experiences, the first being the one of the author of the graffiti and street art pieces, the second that of the citizen that will experience it as anonymous creative vandalism; thirdly the one that the researcher will combine at various stages of awareness of the way the piece was produced and evolved away from its author, in the life of unknown neighbours, acknowledged and documented in various and informal ways—including its own.

The material to be studied is not a still object, it is instead a trajectory interfering within the urban phenomenon. Transformations are permanent, silent, imperceptible or brutal, natural or intentional disasters. The case study needs to be analysed through the lens of any given type of data that the researcher could gather: storytelling, narrative of experiences or memories collected within informal conversations or interviews; images, sounds, texts, comments collected within direct field experience, amateur or professional publications, personal or institutional archives.

2. From restoration to overpainting: Creative alteration

In 2012, Cecilia Giménez carried out a non-commissioned restoration—granted by a priest, if the amateur restorer is to be believed—in the Santuario de Misericordia in Borja,

1 - Disappearance as a horizon is the very condition of existence of graffiti and urban art; graffiti writer and street artist chose to be dispossessed of their piece by creating it in the streets without permission. This precariousness offers its protagonists the counterpart of opening up the experience to experimentation. Since the beginning of the 20th century, they have developed modes of operation that are not exhausted by repetition, because they integrate situational and relational variables as constitutive. Italian philosopher Giorgio Agamben explains that the precarious condition of existence is linked to a form of “destituting power” (Agamben, 2015), a capacity to deconstruct attempts to seize power. He proposes replacing the pairing of “production and action” with that of “use and *désœuvrement* [dispossession as a choice or as a submission]” to bring about a shift in political strategy. It would serve as a starting point for a rethinking of our relationship to modes of governance, to power and to the people in society. Enlightened by Agamben, the difficulty for graffiti and urban art to come to terms with the institution proves exciting, since the practice and its accompaniment keep the field in the register of the immanence of the living. More than a difficulty, it may even be an ontological impossibility that encourages its actors to generate new configurations and regenerate existing ones, without going through a third-party agent or power, already instituted and centralising, as would be that of globalised contemporary art.

Spain. The piece entitled *Ecce Homo* by Spanish painter Elías García Martínez around the year 1930, depicting Jesus Christ, saw its face transformed from what could be perceived as a naïve, to a rather coarse, style, interpreted as an overpainting sacrilege by professional restorers, and blasphemy by the believers. Within internet culture, the cartoonish awkwardness of the drawing became a meme entitled 'Potato Jesus'. This meme appears as a *mise en abîme* of the modes of appropriation and transformation at work in the digital culture of memes. Paradoxically, online reception pacified the situation which in turn put the author at odds. Eventually, online distribution generated what could be termed a pilgrimage to Borja, namely of curious believers and meme enthusiasts. Giménez claimed intellectual ownership of her pictorial gesture and reclaimed the financial windfall that the exploitation of her *Potato Jesus* generated, as it was distributed in the form of images or derivative products sold online. She donated half the raised money to the parish, and the unintended success of the restoration ultimately enables her to employ a professional restorer to refresh the original *Ecce Homo*².

In the restoration process of an artwork or a mural, restorers usually disappears behind the original author. Their work is meant to be invisible in order to bring back the artwork to its "potential unity" (Brandi, 1963). Therefore, restorers are relegated to the same status as the various operators that are pertinent to the "authorised narrative" (Poinsot, 2008) of the artwork. French art historian Jean-Marc Poinsot defines such an authorised narrative as an "organic link" (Poinsot, 2008, p. 98) between an artwork and its context of creation and diffusion. The authorised narrative gathers all the non-artistic information that document the existence of an artwork, from its condition of production to the name of the collectors or restorers. Contrary to the process of classic painting restoration that would have condemned the restorer to relative anonymity, Giménez's restoration became an independent narrative in itself, away from the serious convention of the history of art.

The viral nature of the restoration came with the

understanding of Giménez as a second author that, in the process of overpainting thereby updates the original work. Her interpretative gesture creates an unexpected shift from the idea of the origin of the artwork—its "potential unity" that had to be restored—to a post-modern version, one that is a 'potential becoming else' that the various and successive appropriations of the memetic effect illustrated. This shift was made especially possible due to the fact that the new artwork consisted of a mural granted with public access, existing at the fringe of a physical space and an online conversation.

So, what might the *Potato Jesus* story tell about the state of mural restoration today? It perhaps delineates the position that it is not so lamentable that unwanted overpainting is taking place over the walls we see around us in daily life. Non-commissioned restoration brings awareness on intellectual property issues that are opposed to conservation dynamics. In the beginning of the 21st century, the creative destruction of an artworks saw the rise in the debate on authorship that transcends the framework of understanding in art history. The collective and transformative aspect that *Potato Jesus* gives rise to more interest in the phenomenon of murals and mural painting. Such humorous debate even encourages individuals to go on pilgrimage. It affords the desire to experience the artwork in the flesh rather than within its image, a situation that would not even exist without it, because neither the aesthetics of the original mural nor its author would be especially worthy of such attention.

2.1. A collective body of authors: The practice of overpainting in graffiti culture

In the traditional game of graffiti, there is a certain unwritten hierarchy between the form of graffiti practice, which is supposedly meant to follow the growing amount of skill and energy the writer will need to invest in order to achieve it. Every writer who tends not to be a beginner will respect this hierarchy, to which is attached a second unwritten rule: you are not supposed to overpaint on someone that was bold enough to 'invent' a spot—as is the

2 - URL: <https://www.nytimes.com/2012/08/24/world/europe/botched-restoration-of-ecce-homo-fresco-shocks-spain.html>.

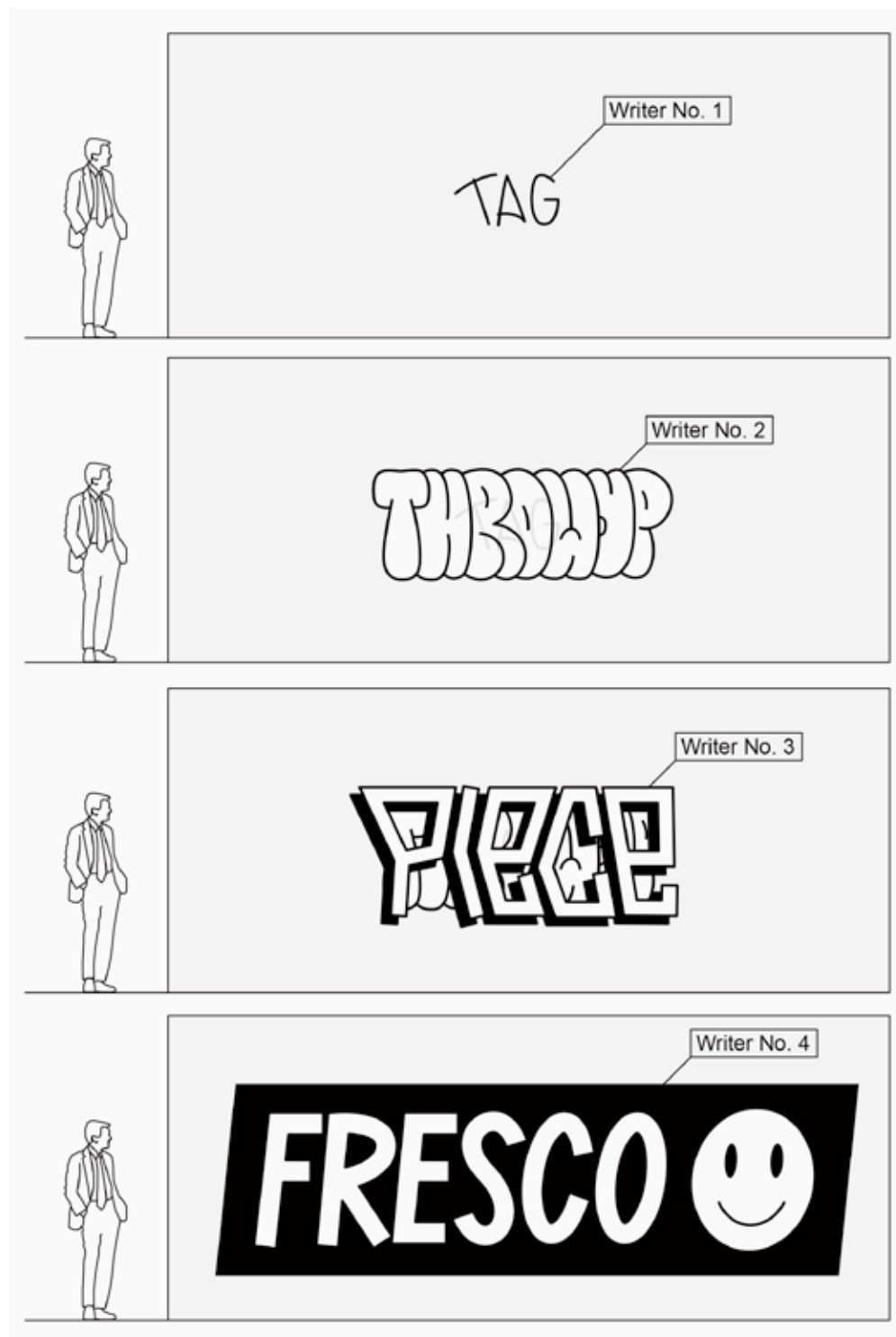


Figure 1. Mathieu Tremblin, Fair use of overpainting practice in name writing graffiti culture, 2010–2023.

case when we speak of discovering treasure; discovering and investing a new blank location with your graffiti. Conversely, in the graffiti game one should not paint over the graffiti of someone better known than you.

The fair use of graffiti practices makes it easy to play by the book until you follow at least the hierarchy of forms of graffiti. A tag will be covered by a throw-up; a throw-up will be covered by a graffiti piece; the graffiti will end up being covered by a graffiti fresco including background and characters (see Figure 1); itself maybe being overpainted by a mural painting, considering that the neo-muralism movement³ (Abarca, 2016) also exploits the spots that were illegally invented by writers to turn these into commissioned ones with the agreement of the owner of the wall.

Each spot ending as a graffiti or street art mural is shaped by the sum of interactions that played by the fair or unfair use of overpainting dynamics existing in graffiti writing—which could in turn be perturbed by third party actors (e.g. city workers, municipality, non-profit organisations, private companies) and that might also reset it by censoring, erasing, destroying the piece.

The interesting aspect in this overpainting process in comparison to the one that existed on canvas is that the wall acts as a fluid receptacle for intellectual property shift. It could be compared to the existing dynamics in copyleft and open source culture applied to the arts. French artist and researcher Antoine Moreau initiated in the beginning of 2000s a collective of artists, researchers and lawyers meant to conceive an open source license that could be applied to artwork. Named Copyleft Attitude, this collective wrote in July 2000 a juridical text entitled 'Licence Art Libre'⁴ that will later—between 2005, 2007 and 2014 following the different version of the text—become the equivalent of Creative Commons BY+SA license created in January 2001 by programmer, activist and hacker Aaron Swartz.

Moreau illustrated this principle applied to the arts by the creation of a painting on canvas on which a series of contemporary and street artists overpainted, one after another, generating an entirely new artwork over the previous one, but over the same frame. Since 2005, *Peinture de peintres*⁵, or 'painting of painters' is a simple infinite and unfinished painting hanging over the couch and exposed to the visitors of Moreau's flat.

Like Moreau, graffiti writers organised their non-commissioned graphic activity around the idea that the wall is common palimpsest, a space for creativity to be shared with the respect and acknowledgement of the previous authors they overpainted, as if the wall was welcoming an infinite and unfinished artwork created by a collective body of authors.

2.2. New categories for urban overpainting

Writers are used to taking advantage of the principle of overpainting in graffiti culture for their own agenda. In the 2000s, the French writer and artist RCF1 held the practice of painting trucks in Paris and received a certain amount of acclaim out of the numbered pieces he succeeded to invest in—without permission, it should be noted. He details his technique:

In the beginning of the 2000s, I overpainted myself several times on the white trucks parked in Barbès neighbourhood in Paris. Sometimes, I was tagging them so I could save the spot for later on. But most of the time I was first doing a throw-up as a test so I could identify how the different trucks behave (see Fig. 2), to see if they would stay, drive along or disappear, to spot the frequency of a specific truck on the market place, or even its habits, if it parks the day before for example. And then I would come back to cover my own throw-

3 - Neo-muralism corresponds to the dominant worldwide trend since the mid-2000s of commissioned contemporary murals painted on city walls, often on a monumental scale, and not linked to a situated creative practice, as was the case with the militant muralism of the early 20th century.

4 - URL: <https://artlibre.org/>.

5 - URL: <http://www.antoinemoreau.org/index.php?cat=peintpoint>.



Figure 2. RCF1, RCF1 Throw-up, 2004, Paris (FR), Photography: RCF1.



Figure 3. RCF1, La pauvreté, les mots, le graffiti, 2004, Paris (FR), Photography: RCF1.

up with a more complex graffiti fresco (see Fig. 3). One evening the owner of a florist caught me doing a throw-up on his truck. I hadn't finished, but he told me where he was going to park, two metro stations away. I joined him and suddenly I was able to make a large *Ghosttown* piece with the stepladder without fearing his anger too much. (RCF1, Tremblin, 2023)

RCF1 follows and plays with the rules of overpainting in graffiti, but he uses it to achieve a different goal than the one of purely aesthetic consideration, namely marking the spot in order to be able to invest it later. This meta-game of RCF1 suggests the necessity to detail the various ways of overpainting, thereby updating the categories of art history so it can fit in with the context of urban life.

In *Lexique des Termes d'art* published in 1880, the French artist and historian Jules Adeline defines the basic elements of classic painting restoration vocabulary, whether applied to canvas or in the context of murals. He acknowledges two transformative gestures that might be discovered later by restorers while using radiography technics applied to artworks. The first one is *repeint* [overpainting] and the second one is *repentir* [*pentimento*]:

'*Repeint*' [overpainting]: Parts of a painting to which new colors have been applied. — In a painting, this is especially true of portions that were painted after the work was completed. Repainting is one of the most dangerous and damaging restoration techniques. '*Repentir*' [*pentimento*]. — First contours on which the artist returned and which he modified. Sometimes, in a painting, old *pentimento* reappear through a new layer of colors applied when the first was not dry enough. (Adeline, 1880, p. 360)

In art history, several types of overpainting can be highlighted depending on the reason that motivated the overpainting intervention on the canvas. 'Technical' overpainting consists in restoring to its integrity a part of the painting that has been damaged. 'Style' overpainting consists in the updating of the look of a painting to have it

fit to the taste of the day, or to a different stylistic canon. 'Modesty overpainting' consists in correcting some moral issue of the painting. The most famous one is the covering of the nudity with a veil performed in 1564 by Daniele da Volterra over Michelangelo's Sistine Chapel. 'Iconographic overpainting' consists in changing some parts of the painting so as to bring a new meaning. The painting *Bacchus* painted between 1510 and 1515 is attributed to Leonardo Da Vinci's studio. Its original form was representing Saint John the Baptist; between 1683 and 1693, the crucifix that the character held in his hand was overpainted with a thyrsus so that it became the pagan deity of Bacchus.

The term 'Urban overpainting' (*repeint urbain*) introduces a distinction between the tradition of overpainting taking place mainly in the medium of canvas from the 17th to the 18th century—discovered by restorers and analysed by classic art historians—and its particular use in the city regarding the walls covered by various types of signs created by private or public urban actors—from graffiti to street art, including activist slogans and commissioned muralism.

3. Urban overpainting: affect and effect in the city

In this section I detail the various types of interaction—and the various intents behind it—that urban overpainting could lead to, regarding the previous existing art history categories of canvas overpainting. Hopefully, these categories will pertain to its description and analysis in a more subtle way with regards to the transformative phenomenon of urban landscape through muralism, thus embracing a bolder and more ambitious way of framing the chain of transformation—rather than sticking to the binary reading of vandal versus decorative status that usually opposes graffiti practices to muralist ones.

3.1. Urban overpainting: Control

The control type of overpainting is explored at various scales of urban landscape. We begin with the story of the VH crew self-overpainting an illegal slogan, continuing with the narrative of experience of Escif with a commissioned mural that had been partially overpainted by the municipality. We

move then through the press releases of Blu's comrades who overpainted a mural they commissioned ten years before, so as to protest against the instrumentalisation of the anti-gentrification mural.

Rennes, 2011, saw four members of VH crew painting a black and chrome block letters graffiti displaying the slogan "*Sarko, les VH te baisent*" [Sarkozy, VH crew fucks you] at the edge of the city. 'Sarko' was the short name for Nicolas Sarkozy, a president of French republic that was implementing an antisocial political agenda which the writers opposed. The piece was never overpainted by any writer, considering that even if it could be read as a political slogan, it still remained to be considered by the local scene as a graffiti piece—thus subject to the same unwritten rules of the graffiti culture regarding overpainting dynamics.

About ten years later, the mural was still standing after three presidential terms, but the group has been long dissolved. The fresco remained intact, like a time capsule of a different urban and political landscape. In 2022, while demonstrations were ongoing against Emmanuel Macron government's reforms, Zeko, former member of VH crew—who had not been involved in the painting of the graffiti mural (VH crew, Tremblin, 2023)—decided to renew the graffiti to make it fit to the recent political narrative. According to the writer, Sarkozy and Macron, both presidents of French republic, were sharing an authoritarian, corrupt and anti-worker vision of democracy. After a small discussion at an opening taking place at the gallery Drama, Zeko went by night to proceed to the update of the block letters, replacing 'Sarko' with 'Macron' (see Fig. 4). The renewed lettering was tantamount to an anachronistic message addressed by a group of writers from the past to the new generation; a *pentimento* graffiti highlighting the fact that the control of the graffiti game can be used to enter in echo with political context.

In 2017, the Spanish artist Escif was invited by Bretagne's Teenage Kicks festival to create a site-specific mural in the harbour of Saint-Malo. In a text shared on the Watchlist and published later on his blog *Street Against*, Escif describes his view on the political spectrum that his intervention puts in perspective:

Any public intervention is political as it modifies the daily lives of people in cities. This modification can be directed in two possible directions, bringing people closer to their reality or away from it. Even if painting is enclosed inevitably on spectacle limits, I thought that there are ways to bring it closer to reality; to symbolise the boundaries between life and spectacle, between presentation and representation, between contemplation and experience, between landscape and territory, between the power of institutions and the power of the people. (Escif, 2017)

The mural intervention of Escif consisted in the collection of the various texts he found on view or graffitied in the neighborhood, activist slogans such as "*Non à la destruction de Notre-Dame-des-Landes*" [No to the destruction of the Notre-Dame-des-Landes ZAD]; "JOSEPH ROTY ii", the name of a boat; graffiti game related lettering like "LTDT" and "WORST GANG". The last text was a play of words related to a naturalist illustration of a gigantic salmon "*à consommer de préférence avant la fin du capitalisme*" [to be consumed before the end of capitalism], which plays with the idea of the expiration date of fresh fish and the planned obsolescence characteristic of modern capitalism. By putting these found texts in dialogue with an aquatic visual element, Escif drew the social context of the harbor in order to "amplify the noise from the street, on the other side it allows me to underline and confront these origins of contemporary muralism" (Escif, 2017).

After the artist arrived back home in Valence, he received an email from the festival's organiser who stated that the municipality was asking for the slogans—already existing in the neighborhood—to be removed, because the financing of the festival depended on the political neutrality of the murals produced by the artists. Thus, the texts reproduced in Escif mural were covered up with grey paint bubbles, despite the willing of the artist. The only text left was somehow the title of the mural "Zone d'espoir" [area of hope] that obviously refers to 'Zone à défendre' (ZAD) [area to be defended], the French neologism used to point a militant occupation meant to physically blockade



Figure 4. VH crew, Sarkozy les VH te baisent, 2011, Rennes (FR), Photography: VH crew. Zeko after VH crew, Macron ! les VH te baisent, 2022, Rennes (FR), Photography: Mathieu Tremblin.



Figure 5. Escif, Zone d'espoir, 2017, Saint-Malo (FR), Photography: Escif.



Figure 6. Blu, Reclaim your city!, 2010 [2007–2008], Berlin (DE), Photography: Julia Bource.

Current state of Blu's Redacted Reclaim your city! Mural site, 2023 [2014], Berlin (DE), Photography: Matthieu Martin.

a development project in an area. In its current state, the mural seemed somewhat tainted with melancholy than hope. The grey shapes now acknowledge the control exercised by the institution over the artist's expression, when ironically, the random texts and political slogans remain in the neighborhood. (see Fig. 5)

In a somewhat similar vein, the Italian artist Blu is known for murals on the scale of entire buildings, recognisable by the clear line drawing carried out with pole and the brush and their recurring anti-capitalist themes. They are carried out most of the time without authorisation and not sponsored. On the 11th December, 2014, following Blu's request, Lutz Henke of the Kreuzberg Murals organisation, with aid of additional artists, entirely covered two gigantic walls in black, scaling to a height of twenty-five meters in 2007 and 2008 in the neighborhood from Kreuzberg to Berlin (see Fig. 6). One depicting two figures removing each other's balaclavas (a metaphor of the two Berlins revealed by their hands making 'E' and 'W' gang signs) and the other the bust of a businessman adjusting his tie, fists handcuffed by a gold chain.

During this black-washing, their cover-up revealed a hand making a middle finger and 'your city', part of the original slogan 'Reclaim your City'. The reason for the deletion was explained by Henke in a column in *The Guardian*, where he expressed the wish for his iconic work not to be associated with the identity of the neighbourhood, as well as his desire for it not to be used as a marketing tool for the new real estate project which came to gentrify the historic wasteland spaces in Kreuzberg—the investors were marketing the new built flats as having a breathtaking view on Blu mural: "Unintentionally, we had created an ideal visual representation of the imaginary Berlin of the 1990s and its promises: a city full of wasteland offering plenty of space for affordable living and creative experimentation among the ruins of its recent history" (Henke, 2014). As these murals represented a bygone era of a Berlin takeover by its citizens, it appeared normal that they disappeared along with it in order to pave the way of an urban cycle path. Mirroring municipality dynamics, it is not unheard of for street artists to destroy, erase or recover their non-commissioned work so that their narrative is not incorporated as a commodity by the city.

To conclude, control urban overpainting could be defined as an overpainting expressing a will on how the urban landscape should look so to maintain its consensual aesthetics. Such a strategy could be performed by anonymous citizens or any form of legitimate power, for example the author of the mural, city workers, the owner of the wall, the municipality or perhaps even the institution commissioning the mural.

3.2. Urban overpainting: Playfulness

The playful type of overpainting is explored within the confrontation of styles: through the narrative of experience of Idfix and Datura's radical graffiti which overpainted contemporary artist's public artwork thus highlighting the thin line between cultural legitimacy and authority, via the story of Saeio interacting with the writers who overpaint with his graffiti pieces to enhance his style.

In 2020, the French writers Idfix and Datura painted their name over the mural *Soleil et Garde-corps* created by Daniel Buren in 1996 on the roof of the Théâtre des Abbesses in Paris (see Fig. 7). The contextual dimension of Buren's visual tool, these famous 8.7 cm wide strips of colour inspired by an upholsterer's pattern, had the appearance of a backdrop for the graffiti writers, as they claim that "we overpainted Buren's mural by mistake; in the half-light, the blanded tone of the stripes suggested that it was an ornamental pattern and not an artwork". It's a case of the biter being bitten: Buren's artwork is so *in situ* that it disappears and becomes the decorum—the background—of another type of visual tool, a graffiti based one: block letters in chrome and black. The chrome and black graffiti is an archetypal sign-stamp that is often found under bridges along ring roads because it flashes in the light of the car or train headlights.

This urban overpainting is a determinism of the end of the 20th century which underlines the bankruptcy of the modern fantasy of the sacred and the eternity of public art and of the romantic and demiurgic image to which the artist is associated. Graffiti also reveals its environment. Vandal reluctantly, Idfix and Datura established a plastic dialogue between two forms of public art—one commissioned, the other without authorisation—which determine a playful spectrum in which are inscribed all the signs that punctuate



Figure 7. Idfix and Datura pieces over Daniel Buren's *Soleil et Garde-corps* commissioned work, 2021, Théâtre des Abesses, Paris (FR), Photography: Mathieu Tremblin.

our daily journeys. It comes to point out the latent balance of power about who is legitimate to define what the urban landscape should look like.

Another example of playful overpainting is the series of urban overpainted trucks between 2014 and 2015 entitled *Nolens Volens*⁶ by Parisian writer Saeio. It was exhibited as part of his solo show 'Phases: Le graffiti comme performance' conceived by French curator Laura Morsch-Kihn in 2016 at Frac Sud, Marseille (see Fig. 8). After having witnessed his graffiti pieces on trucks in Paris overpainted by the graffiti pieces of several Parisian writers, Saeio decided to play with the unfair overpainting as a starting point of what could be seen as clumsy abstractions. Large brushes and acrylic or glyceric paint were all employed to

reenact the gesture of the writer covering his 'anti-style' pieces with 'Parisian style' throw-ups. Yet this was executed in an approximative and expressive manner in order for both the overlapping graffiti pieces started to merge in a unexpected style, as if someone had been rubbing the metal surface with acetone or other solvent, mixing the colours and melting the pieces together.

The final render is close to the *Bad Painting*, an American style of figurative painting on canvas from the 1970s—its title given by American critic and curator Marcia Tucker with the aim of gathering figurative paintings in the New Museum of Contemporary Art, New York. The shape encapsulates both the overlaying of names that determined the organisation of colours and lines, and its vanishing

6 - URL: <http://saeio.paris/nolens-volens-4/>.



Figure 8. Saeio, Nolens Volens, in: "Phases. Le graffiti comme performance", 2016, Frac Sud, Marseille (FR), Curation: Laura Morsch-Kihn, Photography: Mathieu Tremblin.

process. Saeio exploits the fair use of overpainting of graffiti and brings it to another field of expression, where the pattern to be looked at is neither one nor the other, the unpredictable result of a process.

To conclude, playful urban overpainting could be defined as an overpainting which interacts in the frame of the common and informal rules of graphic intervention fields; the intervention could be addressed to the member of the community of inhabitants or to the ones of graffiti and street art scene.

3.3. Urban overpainting: Emotional

The emotional type of overpainting is explored within the personal and memorial relations to space, like Restif de la Bretonne engraving his diary in the stones of the bridges of Île Saint-Louis in Paris; by the story of the Steve Maia Caniço mural memorial which is traversed by various personal interpretations of the parties involved; and through the narrative of experience of TPA crew members who restore graffiti pieces from older writers, thus maintaining a kind of intangible cultural heritage alive.

Since the end of the 18th century, with the rise of urban life, individuals have been drawing a personal even intimate relationship with the city—especially poets, artists and philosophers like the French graphomaniac Restif de la Bretonne (1788–1794), the German philosopher Walter Benjamin (1982), the International Situationist thinker Guy Debord (1957) or the New York writer and flâneuse Lauren Elkin (Elkin, 2017). The city became an entity, subject and vector of emotions, as the streets became a theatre of social life and struggles. Citizens, activists, graffiti writers and street artists take the role of drawing a life-size ‘geography of emotions’ (Bochet, Racine, 2002) where both map and territory overlap. Urban overpainting embodies these particular relations and can give insight into these intimate narratives.

Emotions come obviously in graffiti writing with the question of ephemerality; each tag is in itself a self portrait and still life painting of its own author. The life of the writers and the energy they dedicate to writing is the condition of

existence of their name. As their activity stops, and as their death occurs, their names slowly vanish alongside their graffiti succumbing to the elements and time itself, erased by city workers or overpainted by other writers.

The common way to create a memorial in graffiti culture consists of making the name of the deceased writers alive in the city, long after they have passed away. Several writers embody the dead name and paint his name all over the city (see Fig. 9). In the 2000s, the Parisian writer groups UV and TPK often paid tribute to their friend Zeab who died in a car accident by painting his name. After Saeio died in 2017—also in a car accident—his friends from PAL crew continued to tag his name in various places in order to enact a living memorial, so that his name continues to be passed on to this day.

On the 21st June 2019, a free party took place at Quai Président Wilson in Nantes during Fête de la Musique. After police forces were sent to stop the party, a violent altercation ensued, with several dancers falling into the river, resulting in one partygoer, Steve Maia Caniço, tragically drowning. Several gatherings, demonstrations and spontaneous demonstrations of solidarity occurred in the following days claiming ‘Justice pour Steve’—posters, graffiti, fresco, demonstration signs and banners throughout the city. Nantes Révoltée, a local hard left media organisation, quickly went on site to paint the facade of a building belonging to the harbour company with a giant mural impersonating the scenes of police brutality against the free party participants, with Steve Maia Caniço in the center of the composition surrounded at the top by the question “Que fait la police?” [What is the police doing?] and “Justice pour Steve” at the bottom. (see Fig. 10)

The facade had previously been used first in 2012 as a spot for a muralist program led by Plus de Couleurs, a non-profit organisation, whose mission is centred around promotion of graffiti culture. It was repainted as part of another event organised by the association in 2017 until it became its headquarters in 2019, while the organisers were starting to negotiate with Nantes municipality to take charge of the management of ‘Plan Graff’ and change it to ‘Mur libre’ [free wall] to serve the community of the graffiti writers by



Figure 9. Fuzi, Trane, Rap, Salo, Kilo, Zeab RIP graffiti, France, Photography: Fabien 'Rap' Azou.

offering them various walls among the city for engaging in their practice without the existing constraints imposed by municipality. This was to be a preliminary declaration of intent for graffiti over the walls, including specific restrictions, such as no political, religious or sexual content. After more than ten years of activity, and with minimal financial support, the efforts of the organisers began to reap their benefits as they finally found a broad base of support for more permanent activities like workshops and permanent mural programs, seeing two facades of their headquarters changing every two or three months.

Nantes Révoltée painted one of the two walls in front of the nearby car park. Plus de Couleurs subsequently decided to postpone their muralism program which encompassed their demand for social justice that the wall was echoing and symbolising in France and beyond⁷. In the following

months, extreme right activists scrawled controversial messages over the memorial against police violence, with certain messages relating to the death of Steve Maia Caniço. After each incident, Nantes Révoltée restored them respectively. On 18th February 2020, locals saw the wall being covered with black spray paint in the form of a fire extinguisher⁸. All human figures were redacted and a giant Celtic cross—fascist symbol of GUD far-right students union from the 1960s—was drawn in the middle of the wall. The degradation of the mural received a big media coverage and was even condemned by the Mayor of Nantes⁹. It was only restored three months later after the end of the lockdown¹⁰.

On 24th September 2021, the memorial wall was overpainted entirely in black by Plus de Couleurs with the help of Steve Maia Caniço's family as a symbolic act of

7 - URL: <https://www.nytimes.com/2019/07/30/world/europe/france-death-anger-police.html>.

8 - URL: <https://www.20minutes.fr/societe/2721259-20200218-affaire-steve-maia-canico-nantes-fresque-hommage-jeune-homme-vandalisee>.

9 - URL: https://twitter.com/Johanna_Rolland/status/1229769244667150341.

10 - URL: <https://www.20minutes.fr/nantes/2781535-20200518-nantes-saccagee-fevrier-fresque-hommage-steve-maia-canico-restauree>.



Figure 10. Google Street View, “ Que fait la police ? Justice pour Steve” by Nantes Révoltée over Plus de couleurs headquarters, quai Président Wilson, Nantes, August 2019, September 2020, January 2021, September 2022, Source: Google.



Figure 11. Plus de couleurs, “ Steve Maïa Caniço memorial covered in black” over Plus de couleurs headquarters, quai Président Wilson, Nantes, September 2021, Source: Plus de couleurs.

grieving (see Fig. 11). After many months of having the wall defaced by the fascists and restored by the antifascists, and following daily attention from several media and social networks, the family of Steve Maïa Caniço felt it was impossible for them to continue their process of mourning. They commented that it was difficult for their son’s image to be in the middle of an symbolic fight among activists, appearing randomly across the city, constantly being associated with various types of symbolic and graphic violence from the fascists. The use of their son’s image by Nantes Révoltée made him a local martyr of police violence, with several parallels with the Italian leftwing activist Carlo Giuliani—killed in 2001 by the Carabinieri during alter-globalisation demonstrations in Genoa against the summit of the eight most industrialised countries (G8). It must be noted, however, that Steve Maia Caniço was not a self-defined leftwing activist; he simply happened to

die while attending a free party. The family felt that it was simply time to restore and celebrate the memory of their son’s life, without political agendas getting involved.

With the help of Ju’Steve collective, Plus de Couleurs offered to paint another memorial to Steve Maïa Caniço, limited to his portrait and his name on a blue background on the side of their headquarters, in order to separate the tribute from the fight for justice (see Fig. 12). Following this move, Plus de Couleurs restarted its mural program after a break of almost two years, declaring that the antifascist struggle was not at all part of the associative campaign for which they had the building made available and responsible of. On their side, Nantes Révoltée made a press release claiming that Plus de Couleurs assumed the role of the authorities by censoring the struggle against police violence, while totally missing the point by neglecting



Figure 12. Plus de couleurs, “ Steve Maia Caniço memorial” painted over Plus de couleurs headquarters, quai Président Wilson, Nantes, September 2021, Source: Plus de couleurs.

the affect related to the use of Maia Caniço’s portrait (Sirizzotti, 2022). It was a great shame that the symbol disappeared¹¹, but from activism to graffiti, non-commissioned murals are not meant to stay forever like a stamp over the urban landscape; several other manners of expressing emotional attachment to a cause or celebrating the memory of past generations exist in order to transmit and maintain the culture alive.

Two members of the TPA crew developed a specific manner of approaching overpainting practices through the restoration of vanished graffiti pieces made by older writers along the railway in the South of France. This practice came to them as they started graffiti in the middle of the 1990s. As teenagers, they were not comfortable with switching from tag to graffiti pieces, so they initiated a practice of

painting over the manipulated or vanished extant pieces that they could find in the wastelands of their city. Rather than mimicking the gesture or copying the style, the young writers were embodying the *persona* of another writers in order for them to be able to feel the flow, and thus learn by doing, and also by filling letters and drawing the line of another name. After one year of this experiment, the two aforementioned writers began to develop their own style and graffiti practice. (TPA crew, Tremblin, 2023)

Almost 20 years later, in 2015, the two writers of TPA crew went back on the paths and places they used to wander around when they started graffiti, namely the railway surrounding Nîmes. They were surprised to rediscover some of the pieces they were admiring at the time. Thanks to this, they wished to pay tribute to the writers of the ‘old

11 - URL: <https://www.streetpress.com/sujet/1635427442-nantes-fresque-steve-maia-Cani%C3%A7o-mort-police-loire-remplacee-%C5%93uvre-tags-extreme-droite>.



Figure 13. TPA crew, Restoration of 'Odrey' graffiti piece attributed to Sten originally painted in the beginning of the 1990s, 2023 Nîmes railway (FR), Photography: TPA crew.

school' that have been influencing them, and whose pieces had almost disappeared. They came back to their starting point, but this time with sufficient skills and experience to be able to reenact the original gesture of their peers. During a period of five years, drawing from their memories to the few pigments that remained on the walls, they performed between thirty and sixty restorations of the pieces of the writers they considered influential in their personal history. They aimed to reproduce the same flow—for example, electric filling of the piece—using the same type of cans that have been used at the time (Auto-K or Julien rather than Montana), and documenting it with cheap analogue film as could have been done in that period (see Fig. 13). This process found its conclusion in overpainting their own old pieces, to replace them with the ones from other writers they had been overpainting when they were beginners. (TPA crew, Tremblin, 2023) Such a peculiar learning process they initiated around 1995 as teenagers served as a matrix to contribute as adults to the maintenance of an urban patrimony from Nîmes, that would from that moment on include graffiti.

UNESCO defines the concept of intangible cultural heritage¹² as including “oral traditions, performing arts, social practices, rituals, festive events, knowledge and practices concerning nature and the universe or the knowledge and skills to produce traditional crafts¹³”. By performing restoration on old graffiti writers pieces they evaluate, the TPA writers advocated for graffiti perceive as an immaterial patrimony and offered some hints for good safeguarding practices in the field.

To conclude, emotional urban overpainting could be defined like an overpainting that embodies an affected perception of the author of the intervention, giving rise to another layer of meaning over the original artwork.

3.4 Practice-based hypothesis: Urban overpainting as co-authorship

In order to put these singular case study exploration in perspective, I developed several experiments to investigate the ways such types of urban overpainting could be put in motion so as to create an assumed co-authorship between the original author of the commissioned mural, the creative destruction performed by anonymous citizens and my approach that aims to visually articulate these two conflictual gestures.

I initiated a series entitled *Wrong Restoration*, which including reworkings of commissioned street art murals partly destroyed by urban forces—such as city workers—or defaced by graffiti, an “agonist ornament” (Schacter, 2014) against the urban order that somehow neo-muralism embodies. The resulting shape appears as an alternative version of the mural. Instead of bringing back the mural to its original state, it maintains its aspect in-between two statuses, neither accurate nor defaced. This could be seen as a graphical consensus integrating a visual widespread dissent that highlights the legitimate presence and tense relationship between graffiti and muralism, between vandalism and decoration. The ‘wrong’ restoration acknowledges the state of transformation of the original mural and materialise its ‘potential becoming else’.

In 2017 in Strasbourg, I restored the *Point Noir* [black dot] which French street artist Benjamin Laading painted in 2011 as part of Perffusion festival organised by the association Démocratie Créative. After few years of existence, the mural representing an oversized fat cap spray paint black dot was covered with various graffiti. With the agreement of Laading, I came to restore the mural using a different colour so that the result—a black and red abstract shape—

12 - The main characteristics of intangible cultural heritage are works that are:

- Traditional, contemporary and living at the same time, in other words, not limited to the past, but also embracing rural and urban contemporary practices;
- Inclusive, contributing to social cohesion and helping individuals to feel part of communities and wider society;
- Representative, existing as the roots of certain communities, meant to be transmitted rather than just evaluated as a cultural good;
- Community-based, recognised as a cultural good by the concerned community.

13 - URL: <https://ich.unesco.org/en/what-is-intangible-heritage-00003>.



Figure 14. Mathieu Tremblin after Jože Slak - Đoka & 1107 klan, Wrong Restoration "Sax Pub", 2022, Ljubljana (SI), Photography: Mathieu Tremblin.

made the transformative process readable. I proceed in the same way in 2020 with the *Freedom* mural of German street artist Yeah as he was invited in 2015 by muralism festival Colors. The mural that was covered by tags now displays a golden geometrical shape that makes it unreadable, but understood as a kintsugi—a traditional Japanese restoration technique that uses gold to magnify the cracks of a restored pottery.

As part of an invitation to the Ljubljana Street Art Festival, I performed a 'wrong' restoration of historical Sax Pub

mural created by Slovenian painter Jože Slak-Đoka in 1988, considered to be the first graffiti mural in Slovenia. The principle of my intervention was to invert the colours of the original fresco and repaint it completely (see Fig. 14) so that its original state could be only perceived through the lens of a digital camera (see Fig. 15), inverting the colours in its positive condition. The Sax Pub mural is completed by a sentence painted in the backyard of the house and highlighting the stakes of the restoration gesture: "The best way to keep a culture alive is to prevent its objectification, sus fetishisation. Old stories become models for new



Figure 15. Mathieu Tremblin after Jože Slak - Đoka & 1107 klan, Invert documentation of Wrong Restoration "Sax Pub", 2022, Ljubljana (SI), Photography: Črt Piksi (Ljubljana Street Art festival).



Figure 16. Mathieu Tremblin after Jože Slak - Đoka & 1107 klan, Wrong Restoration “Sax Pub”, 2022, Ljubljana (SI), Photography: Mathieu Tremblin.

narratives. Negative memories are turned into positive in order to bring about a paradigm shift.” (see Fig. 16)

In their book *Antigraffitiism*, French researcher Jean-Baptiste Barra and Timothée Engasser describe the graffiti removal policies as a manner of controlling space and bodies. When Julie Vaslin, in *Gouverner les Graffitis: Esthétique propre à Paris et à Berlin*, analyses these same policies from a quantitative point of view, she concludes that the dominant trend that puts commissioned muralism and illegal graffiti practices in opposition. I pledge for the actors to include the development of overpainting dynamics rather than buffing ones, so that commissioned murals would not reproduce the institutional mistakes of public art in urban space—the scale of space and time related to the city rather than to its inhabitants, that leads the

public artwork to be separated from the community. Thus the determinism of the vanishing of graffiti and street art could be pursued into the commissioned pieces, by having these adhere to the processual beauty of the unstoppable transformation of the urban landscape. This dynamic would be a new type of commissioned public artwork that would be transformative, in a process of becoming other through the process—from the individual to the collective brought by overpainting interactions—rather than a permanent and boring *nature morte*—‘still life’ but in a literal negative French sense, in literal terms, ‘dead nature’, a parody of the graffiti and street art urban phenomenon.

4. Conclusion

Contemporary muralism is mostly not considered as patrimony like other types of public art. Thus it is rarely restored or conserved when the destruction of buildings occur. One example would be the *Bleu de Matisse* mural, painted in 1982 by Haitian artist Hervé Télémaque on the side of Le Liberté concert hall as part of a series of mural commissioned by France's then Minister of Culture Jack Lang. This work was overpainted in 2009 as part of the renovation of the concert hall. On the opposite, the *Crack is Wack* mural was painted in 1986 by American artist Keith Haring (who died of AIDS in 1990) over a wall of an East Harlem handball court. As it became a symbol of anti-drug activism, it was first restored in 2007, then a second time in 2019, funded by The Keith Haring Foundation. On further level of complexity, in 2016 a team of restorers developed a technique for allowing to separate a very thin film from the surface of the wall in order to extract a mural painting while preserving both the materiality of the paint and its support. They applied their innovative technique on a mural painted by the Italian artist Blu that was intended to be destroyed. It was exhibited in Genus Bononiae, at Bologna's History Museum, as part of the exhibition 'Street Art, Banksy & Co. / L'arte allo stato urbano' curated by Italian-French art historian Christian Omodeo and Italian restoration historian Luca Ciancabilla. The exhibition generated a polemical answer from the local graffiti scene, resulting in the covering up of all the illegal murals by the Italian artist, in order to protest against the removal and exhibition of Blu's work without his consent.

Urban overpainting tends to redefine our understanding of what we should expect from graffiti and street art pieces. Through the filter of graphic intervention, the beauty of the urban landscape could be considered a processual one, the beauty of the daily micro-transformation entering in dialogue at a human scale. This transformative beauty could be opposed to the frozen aesthetics of the imposing public art and certain commissioned murals over oversized proportions, conserving their authoritarian aesthetics even when confronted to a lower scale type of transformation. The various expressions of this processual beauty come with a typology of interactions within the city.

Urban overpainting proceeds differently depending on the position of the author of the overpainting, encompassing perceptions of politics, overpainting in the name of power perceptions of graffiti and street art, overpainting in the name of the graffiti game; social perceptions, overpainting in the name of affect.

These overlapping interventions could be understood as the production of a specifically collective authorship. One could consider a collective body of authors who would overpaint parts of their own work several times so that it evolved over time to their renewed taste. We could use the term 'urban pentiment' to define successive layers appearing in public space over the same walls over several decades. Considering the various types of urban overpainting explored, the notion of *pentimento* becomes more relevant to describe how the process of successive overpainting becomes the subject of the discourse, rather than the piece, as an autonomous artwork could be perceived. Considering that what we are looking at—the processual beauty of murals—is produced by a chain of interaction of various actors that depends one each other. The responsibility of the transformation of urban landscape could be considered as belonging to a collective authorship where the wall exists as a form of commons.

If the wall is indeed a common space, then the state of the muralism should not be the expression of a consensus nor the unwilling expression of a dissensus. It should embodies multiple authors and be the explicit subject of the controversy—dissensus within the consensus—both aspects being the spectrum of the democratic conversation: an "institutionalised conflict" (Ricœur, 1991, p. 175) rather than the pacified expression of the authority of both the author of the mural, the owner of the wall and the institution that framed their creative desire.

Conflict of Interests and ethics

The author declares no conflict of interests. The author also declares full adherence to all journal research ethics policies, namely the participation of subject anonymity and/or consent to publish.

Acknowledgements

The writing in English of this article has been made possible by the input from translator Jade Teurlai, who helped shed light on the complex uses of art history vocabulary from French to English.

Proofreading by Pascal Ansell.

References

- Abarca, J., 2016. From street art to murals: what have we lost?, in: SAUC – Street Art and Urban Creativity, Vol. 2, No. 2, 60–67.
- Abarca, J., 2020. Graffiti is not “Art”, in: Screens and Beyond – User, Human, Life-Centered Design panel, Urban Creativity, User Experience Online Conference, Lisbon University, Lisbon.
- Abarca, J., 2021. Graffiti is folk art, in: Fonds documentaire de l'Amicale du Hibou-spectateur, Éditions Carton-pâte, Strasbourg.
- Adeline, J., 1880. *Lexique des Termes d'art*, A. Quantin éditeur, Paris.
- Agamben, G., 2015. Vers une théorie de la puissance destituante, in: *L'usage des corps : Homo Sacer*, IV, 2., Seuil, Paris, p. 290–306.
- Barra, J-B., Engasser, T., 2023. Antigrafittisme. Aseptiser les villes, contrôler les corps, *Le passager clandestin*, Lorient.
- Benjamin, W., 1989 [1982]. *Paris, capitale du xixe siècle. Livre des passages [Das Passagen-Werk]*, Le Cerf, Paris.
- Bochet, B., Racine, J-B., 2002. Connaître et penser la ville : des formes aux affects et aux émotions, explorer ce qu'il nous reste à trouver. *Manifeste pour une géographie sensible* autant que rigoureuse, in: *Géocarrefour*, Vol. 77, No. 2, 117–132.
- Brandi, C., 2011 [1963]. L'unité potentielle de l'œuvre d'art, in: *Théorie de la restauration*, Éditions Allia, Paris.
- Burke, S., Clarke, S., 2016–2019. Buff, Ireland, URL: <http://stephenburkeart.com/buff-film>.
- Couvert, J., Dubois, A., Van Schoute, R., Verougstraete-Marcq, H. (Eds.), 2006. *La peinture ancienne et ses procédés : copies, répliques, pastiches, actes du Colloque XV pour l'étude du dessin sous-jacent et de la technologie dans la peinture*, Bruges, 11–13 September 2003, Peeters Uitgeverij, Leuven.
- Debord, G., 1957. *Guide psychogéographique: Discours sur les passions de l'amour. (Pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiances)*, Mouvement international du Bauhaus imaginiste, Copenhagen.
- Denis, J., Pointille, D., 2022. *Le soin des choses. Politiques de la maintenance*, La découverte, Paris.
- Elkin, L., 2017. *Flâneuse: Women Walk the City*. Farrar, Straus & Giroux, New York.
- Escif, 2017. About Limits on Institutional Art, in: *Street Against*, URL: <https://www.streetagainst.com/2017/11/16/los-limites-del-arte-institucional/>.
- Fréchuret, Maurice. 2016. *Effacer – Paradoxe d'un geste artistique*. Les Presse du réel, Dijon.
- Fuzi, 2020. Le podcast de Fuzi, in: Instagram, URL: https://www.instagram.com/fuzi_podcast/.
- Gill, S., 2006–2008. *Covered or Removed*, Nobody Books, London.
- Good, M., 2011. *Vigilante Vigilante: The Battle for Expression*, Open Ranch Productions, United States.
- Henke, L., 2014. Why we painted over Berlin's most famous graffiti, in: *The Guardian*, URL: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/19/why-we-painted-over-berlin-graffiti-kreuzberg-murals>.
- Martin, M., 2015. *Cover Up, Rouge Inside*, Sainte Colombe.

- McCormick, M., 2001. *The Subconscious Art of Graffiti Removal*, Rodeo Film Company, United States.
- Mora, L., Mora, P., 1977. *La Conservation des Peintures Murales*, Éditions Compositori, Bologne.
- Poinsot, J-M., 2008. *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Musée d'Art Moderne et Contemporain / Les Presses du réel, Genève / Dijon.
- Powers, Stephen. 1999. *The Art of Getting over: Graffiti at the Millennium*, St Martin's Press, New York.
- Powers, S., 2023. *Community Service Zine, First & Fifteenth*, New York.
- Pressouyre, L., 1981. *Restauration ou Dérestauration*, in: *Restaurer les Restaurations*, actes du colloque de la section française de l'ICOMOS, 22-25 April 1980, ICOMOS, Paris.
- RCF1, Tremblin, M., 2023. Confidential conversation by voicemail, in: Instagram.
- Restif de la Bretonne, N., 1788-1794. *Les Nuits de Paris ou le Spectateur nocturne*, Tome I-XVI.
- Ricoeur, P., 1991. *Lectures 1. Autour du politique*, Seuil, Paris.
- Ruard, G., 2007. *Restauration, dérestauration en peinture murale: un problème entre histoire et actualité*, Master thesis in arts and history of art directed by S. Costa, Pierre Mendès France University.
- Schacter, R., 2014. *Ornament and Order. Graffiti, Street Art and the Parergon*, Ashgate, London.
- Sirizzotti, A., Tremblin, M., 2022. Informal interview by phone as a member of association Plus de Couleurs.
- Stavrov, K., Kuznetsov, O. (eds.), 2018. *Buffvantgarde*, Invalid Books, Institute for the Study of Street Art, InLoco Foundation, Saint-Petersburg.
- Taralon, J., 1981. *Le problème des peintures murales*, in: *Restaurer les restaurations*, actes du colloque de la section française de l'ICOMOS, 22-25 April 1980, ICOMOS, Paris.
- Teurlai, J., 2021. *Révéler le repentir en peinture*, Master thesis in translation directed by C. Breffort, ESIT – Sorbonne Nouvelle University.
- TPA crew; Tremblin, M., 2023. Confidential conversation by voicemail, in: Instagram.
- Tremblin, M., 2020. *Cover-up, maintenance and restoration*, in: *Urban Creativity. User Experience online conference*, Lisbon.
- Tremblin, M., 2021. *Pouvoir destituant et enjeux de recherche*, in: *Pratiques artistiques urbaines et création-recherche: récits d'expériences, dialogues et enjeux*, doctorate thesis under the direction of Pr. F. Vincent-Feria and G. Giacco, Strasbourg University, Strasbourg, pp. 66-76, URL: <https://theses.hal.science/tel-03696187v1>.
- Tremblin, M., *L'effaçage comme esthétique and Le repassage comme conversation*, in: *Pratiques artistiques urbaines et création-recherche : récits d'expériences, dialogues et enjeux*, doctorate thesis under the direction of Pr. F. Vincent-Feria and G. Giacco, Strasbourg University, Strasbourg pp. 297-303, pp. 304-310, URL: <https://theses.hal.science/tel-03696187v1>.
- Tremblin, M., 2022. *Le repentir, nouveau paradigme pour les œuvres urbaines*, in: *Revue 303*, No. 172, *Refaire le mur Peintures murales dans l'espace public*, 64-71.
- Vaslin, J., 2021. *Gouverner les graffitis: Esthétique propre à Paris et à Berlin*. Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.
- VH crew, Tremblin, M., 2023. Confidential conversation by voicemail, in: WhatsApp.

Pignol-Mroczkowski, Alexandra ; Tremblin, Mathieu. 2023.
« Über sensitive 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.



Index

- Allgemein
- Duisburg
- Krefeld

- Editorial → Uta Winterhager → 004
- Was ist TRANSURBAN?
→ Georg Barringhaus → 006

Thematisieren

- TRANSURBAN Residency 2023: Kunst und Stadt im Dialog am Niederrhein: Perspektiven für die Transformation der Innenstädte → Georg Barringhaus → 010
- Schumacher gewinnt!*
- Robert Kaltenhäuser → 018
- Krefeld, ein Automärchen
→ Thomas Schoger → 025
- Die soziale Stadt braucht den öffentlichen Raum → Harald Schuster → 032
- Stadt ohne Handel–Folgen der Corona-Pandemie und Lehren für lebendige Innenstädte → Felix Hartenstein → 037
- Übergangszeit – Zur Zwischennutzung von Kauf- und Warenhäusern
→ Nina Hangebruch → 046
- Typologien der obsoleten Stadt
→ Marius Gantert und Julia Siedle → 051
- pRecycling – use it BEFORE they use it!
→ umschichten → 062
- sensitive diagnosis:
An der Schnittstelle von künstlerischer Untersuchung und Nutzer:innenerfahrung
→ Alexandra Pignol-Mroczkowski und Mathieu Tremblin → 064
- Convivial Ground → Constructlab → 069
- Annäherungsstrategien für den Gebrauch der Stadt → Nicolas Beucker → 075
- „Wir lieben diesen Platz!“
→ Meryem Erkus → 078

Netzwerken

- Künstlergespräch mit Lukasz Lendzinski/umschichten → 089
- Im Sinne des urbanen Ungehorsams
→ Kollektiv Von Null → 098
- Macht die Stadt zur Bühne!
→ Christian Wagemann über das Soziokulturelle Zentrum Stapeltor → 100

- Die Aktivierung der Baustelle
→ Constructlab → 103
- Die Gemeinwesenentwickler
→ im Gespräch mit Katrin Mevissen
und Marcel Beging, freischwimmer e.V.
Krefeld → 104

Räume entdecken. Räume erforschen. Räume verhandeln.

- Averdunkplatz, Duisburg
→ Bildstrecke Florian Yeh → 110
- Eine kurze Chronologie der Duisburger
Innenstadt → Viola Martinez, Uta Winter-
hager → 116
- Im Dauerwandel → Claudia Jansen → 124
- Öffentliche Räume in der Innenstadt –
Raum für alle? Untersuchungen am Averdunkplatz → Yasemin Utku, TH Köln → 128
- Making Averdunk Island → Von Null → 142
- Gedankensplitt, gesammelt auf
Averdunk Island → Ravi Sejk → 146
- Averdunk Island → Ravi Sejk → 149
- Walls of Vision → 152
- Westwall Krefeld → 155
- Wie soll die gebaute Stadt eigentlich
sein? Eine Betrachtung der vier Wälle
→ Anna-Kristina Knebel → 164
- Stadt und Teilhabe, Untersuchungen
auf dem Westwall → Isabel Finkenberger,
FH Aachen → 170
- Ausschnitte einer Annäherung an
den Westwall → Vier Visionen von
Masterstudierenden des UNESCO
Lehrstuhls für Kulturerbe und Städtebau
der RWTH Aachen → 178
- Die vier Wälle und ein Spaziergang
aus der Vergangenheit in die Zukunft
→ Jan Gerrits → 186

Urbane Praxis – Summer School

- Experimentieren erlaubt! Temporäre
Interventionen am Westwall → Margrit
Miebach → 192
- Die Toolbox der TRANSURBAN Summer
School → Margrit Miebach → 196
- Summer School Modul 1 – 5 → 198

Commoning

- Prozessraum Duisburg → 228
- Der Stapelkiosk ist los!
→ umschichten → 229
- „Cornern ist keine aktivistische Praxis,
es ist vielmehr eine Rückeroberung des
öffentlichen Raums“ → Im Gespräch mit
Max Wernicke → 236
- City Spotlight → Von Null → 238
- Das Dasein auf dem Averdunkplatz –
Ein Containertagebuch
→ Franziska Kocks → 244
- Prozessraum Krefeld → Karte → 257
- Von Schirmen und Dächern
→ Constructlab → 258

Was bleibt

- Die koproduktive Stadt: Kultur
und Stadtentwicklung im Dialog
→ Anja Kolacek mit Marcel Beging,
Claudia Jansen und Christian
Wagemann → 276
- Öffentlicher Raum gehört der
Öffentlichkeit Stadtgespräch in Krefeld
→ Viola Schulze-Diekhoff mit Yasemin
Utku, Peter Köddermann, Alexander
Römer und Meryem Erkus → 280

Abschließen

- Akteur:innenverzeichnis → 286
- Bildnachweise → 288
- Förderungen und Partnerschaften → 289
- Impressum → 290

Über sensitive diagnosis ●

Text: Alexandra Pignol-Mroczkowski
Matthieu Temblin

Im Hinblick auf die Möglichkeit einer sensiblen – und künstlerischen – Annäherung an dieses Thema erscheint der Begriff der „sensitive diagnosis“ an der Schnittstelle von zwei Themen: der künstlerischen Untersuchungen und der Nutzer:innenerfahrung.

Berücksichtigung des praktischen Wissens der Bürger:innen

Die sensitive diagnosis ist ein Konzept, das darauf abzielt, öffentlich gemacht zu werden, sie wirkt wie eine Reflexion oder ein Spiegel, den Bürger:innen der Gesellschaft vorhalten: dem:der Geldgeber:in oder dem:der Gesetzgeber:in, wem auch immer sie zugedacht ist, denn sie soll einen Ausreißer oder eine Überschreitung des Fachwissens der Hersteller:innen, Architekt:innen und Stadtplaner:innen der Stadt darstellen und eine nützliche Voraussetzung für die Festlegung von städtebaulichen Vorgaben sein. Diese Art der Analyse entspricht der Dynamik der partizipativen oder kollaborativen Stadtplanung seit den 1970er Jahren und kann mit dem Begriff des „praktischen Wissens“ in Verbindung gebracht werden – in Anlehnung an die Ideen und Konzepte, die erstmals von John Dewey zu Beginn des 20. Jahrhunderts theoretisiert und seitdem in den Theorien der Autogestion (Selbstverwaltung), der Partizipation und der Bürgerbeteiligung weitgehend aufgegriffen wurden.

Der Begriff des praktischen Wissens sollte unmittelbar mit den verschiedenen Ebenen der Bürgerbeteiligung und des sozialen und politischen Handelns in Verbindung gebracht werden – und trägt dazu bei, die Möglichkeit der Einbeziehung der Bürger:innen in die Entscheidungsfindung im öffentlichen und politischen Leben zu hinterfragen. Er bezieht sich auf das Wissen, das ein Individuum oder ein Kollektiv über seine unmittelbare und alltägliche Umgebung hat, das auf Erfahrung und Nähe beruht. Diese sowohl wissenschaftliche als auch empirische Kategorie

eröffnet die Debatte über die Verschiebung der traditionellen Grenzen zwischen den verschiedenen Akteur:innen und ihrem Wissen bei der Entscheidungsfindung in der Stadtplanung.

1969 entwarf die amerikanische Soziologin Sherry Arnstein ein Diagramm, das die „Leiter der Bürgerbeteiligung“ zusammenfassen sollte und drei progressive Stufen der Beteiligung der Öffentlichkeit an der städtebaulichen Umgestaltung aufzeigt: Nichtbeteiligung, Tokenismus, Bürger:innenmacht. Die sensitive diagnosis soll ein ermächtigendes, demokratisches Werkzeug für die Stadtplanung sein. Sie bringt Bewohner:innen, Nutzer:innen und Künstler:innen zusammen, um gemeinsam eine Sicht auf ihre informelle Nutzung der Stadt zu erarbeiten. Das auf diese Weise gewonnene praktische Wissen kann daher als Ausgangspunkt für die Festlegung der Dynamik der Stadterneuerung herangezogen werden.

Untersuchung zur Form und Untersuchung als Form an sich

In dem von ihm in Auftrag gegebenen Text für den 1974 erschienenen Bildband *The Faith of Graffiti* trifft Norman Mailer auf die Gemeinschaft der Graffiti-Writer, die zu den Anfängen der Name-writing-Graffiti-Kultur in New York gehören. Da es um „Crime Art“ geht, beginnt er seinen Text mit dem Pseudonym „A-I“ als Spiegelspiel mit seinen Gesprächspartner:innen, die unter Pseudonymen auftreten.

Journalismus ist Unfreiheit, es sei denn, man sieht sich selbst als Privatdetektiv:in, der:die die Geheimnisse eines neuen Phänomens erforscht. Dann wird man vielleicht zum Aesthetic Investigator, ist bereit, eine eigene Rolle im Mysterienspiel des 20. Jahrhunderts zu übernehmen. Aesthetic Investigator! Schreib den Namen A mit einem Bindestrich und der römischen Ziffer I, denn es geht um Graffiti. Damit verkündet Mailer seine Parteinahme für die Erzählung von Erfahrungen und die teilnehmende Beobachtung. Die Initialen „A-I“ stehen für „Aesthetic Investigator“: Mailer etabliert den Rahmen der „ästhetischen Untersuchung“ (Aesthetic Investigation) als eine situierte Art und Weise, sich Schriftsteller:innen zu nähern und Schreibfragen aus dem Feld heraus zu identifizieren: die Beschreibung und Artikulation des Untersuchungsgegenstandes zu seiner Produktionssituation, relativiert durch ein breiteres soziales Bezugsfeld.

Im weiteren Sinne kann die ästhetische Untersuchung jenen Teil des kreativen Prozesses von Schriftsteller:innen bezeichnen, der darin besteht, manchmal nach eigenem Ermessen oder dem ihrer Gemeinschaft eine Bestandsaufnahme des Aktes der Vermessung und der sozialen und kreativen Praxis des städtischen Raums zu erstellen. Im letzten Jahrzehnt schuf der Verleger und Graffiti-Writer Fabien „RAP“ Azou Graffalife eine Reihe von dokumentarischen Fotobüchern über die Graffiti-Szene in den Pariser Vororten, die er in den 1990er Jahren dokumentierte, als er selbst Teil dieser Szene war. Stanislas „FUZI“ Baritoux, ein ehemaliger Kollege der UV-TPK-Crew, folgte diesem Beispiel und veröffentlichte 2022 Tag, eine Übersicht mit kurzen Bild- und Textserien über die Praxis des Schreibens.

Der Begriff der ästhetischen Untersuchung oder „Aesthetic Experience“ (in Anspielung auf den 2006 veröffentlichten Artikel von Richard Schusterman) kann mit den Methoden der visuellen Soziologie in Verbindung gebracht werden. Sie lassen sich mit den Erfahrungen einer „visuellen Soziologie“ (Rouch und Morin, 1960) und – zur gleichen Zeit, aber in einem anderen Kontext – mit den Experimenten deutscher Fotograf:innen der Neuen Sachlichkeit in Verbindung bringen: Bernd und Hilla Becher entwickelten Anfang der 1960er Jahre ein fotografisches Verfahren, das sich an den fotografischen Protokollen der wissenschaftlichen Dokumentation orientierte. Das Ziel ihres Verfahrens war es, Bilder zu produzieren, die dazu tendieren, die Kontextelemente – Lichtvariationen, Maßstab, Perspektive –, die die Erfahrung des:der Betrachter:in stören würden, so weit wie möglich zu neutralisieren, als ob dieser typologische Ansatz von Forscher:innen wie zuverlässige wissenschaftliche Daten verwendet werden könnte. Die Grenzen dieser Methode liegen in der Festlegung eines konzeptionellen Rahmens, der es erlaubt, bestimmte Bilder auszuwählen, um so die visuelle Wirkung der Serie zu verstärken – eine künstlerische Tautologie.

Seit der Geburt der Fotografie, die mit der umfassenden Entwicklung der Städte einhergeht, haben Künstler:innen, Forscher:innen und Amateur:innen Untersuchungsmethoden entwickelt, um die Art und Weise, in der sich das urbane Phänomen auf menschlicher Ebene manifestiert, lesbar, wenn nicht sogar verständlicher zu machen. Es geht darum, die zu dokumentierende urbane Situation als „Tatort“ zu betrachten, um den Ausdruck des deutschen Philosophen Walter Benjamin in Bezug auf die Fotoserie der nächtlichen Straßen von Paris von Eugène Atget zu verwenden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigt die Straßenfotografie von Eugène Atget, dass das Bild ein visuelles Element ist, das analysiert werden muss, und nicht nur ein einfaches Werkzeug der mimetischen Darstellung, das betrachtet werden kann. Der fotografische Akt wird damit zu einer Art der Dokumentation und Archivierung der Realität. Es wurde zu Recht gesagt, dass er diese Straßen so fotografiert hat, wie man den Schauplatz eines Verbrechens fotografiert. Auch der Tatort ist menschenleer. Die Aufgabe des Fotos, das wir machen, ist die Spurensuche. Bei Atget werden die Fotografien zu Beweisen im Prozess der Geschichte. Darin liegt ihre geheime politische Bedeutung. Sie rufen bereits nach einem entschlossenen Blick. Sie eignen sich nicht mehr für eine distanzierete Betrachtung. Sie irritieren die, die sie betrachtet; um sie zu erfassen, für die Betrachtung muss zunächst ein eigener Zugang gefunden werden.

Die deutsche Philosophin Jessica Nitsche zieht eine Parallele zur Figur des Flaneurs. Wie der wandelnde Fotograf des frühen 20. Jahrhunderts, der sich in der Stadt umschaut, wird der Flaneur zum Geschichtenerzähler des Genius Loci: „Die Dinge nehmen den Charakter von Spuren an, die leiten und bezeichnen; seine Wahrnehmungsfähigkeit wird schärfer, seine Tätigkeit wird zu der eines Detektivs, auch er beginnt, nach Spuren zu suchen.“ Die menschliche Präsenz verschwindet in den Fotografien von Atget aufgrund der Beschränkung der Belichtungszeit, die es damals nicht erlaubte, Bewegung einzufangen und einzufrieren. Die abwesende Information im Bild ist der Körper, der am Tatort fehlt, und auf den der Betrachter achten und versuchen sollte, ihn anhand der hinterlassenen Spuren zu identifizieren.

Ihre Analyse wird durch die französische Philosophin Aline Caillet ergänzt, die ein neues Verständnis der Tatort-Metapher mit dem indexikalischen Paradigma eröffnet, das der Kunsthistoriker Carlo Ginsburg beschrieben hat – eine Methode zur Identifizierung von Elementen eines Gemäldes als Anhaltspunkte für die Interpretation der Geschichte. Bei der Verknüpfung mit der Mordermittlung geht es nicht so sehr darum, den Schuldigen zu ermitteln, sondern darum, eine Methode zur Entschlüsselung von Spuren aufzuzeigen, um so eine Interpretation zu ermöglichen. Bei der Untersuchung geht es um die Diagnostik selbst und nicht um das zu lösende Rätsel. Spuren zu entschlüsseln, bedeutet, von „experimentellen Fakten“ zu den nicht direkt erfahrbaren Phänomenen zurückzugehen, die ihre Ursache sind. Das indexikalische Paradigma schlägt in diesem Sinne ein Modell vor, das die Ordnung des Sichtbaren und des Unsichtbaren, die Ordnung der Wahrnehmung und des induzierten Wissens artikuliert.

In einem späteren Text über die Fotografie beharrt Benjamin auf der Methodik zum Verständnis des Gebrauchs der Stadt. Der Philosoph vertritt einen Ansatz des Urbanismus, der eher die reale Erfahrung als die Betrachtung von Repräsentationen der Architektur in Betracht zieht. Benjamins sensible Wahrnehmung würde durch zeitbasiertes Experimentieren erfolgen, sodass das urbane Phänomen in seiner Vielfalt und Komplexität betrachtet werden könnte. Es ginge darum, die informellen Nutzungen, die die architektonische Form bevölkern, in ihrer täglichen Erfahrung zu identifizieren. Und um diese Nutzungen zu verstehen, müsste man das praktische Wissen mit einer neuen ästhetischen Produktion verbinden, die sie verständlich macht, da sie sich unserem Blick entziehen.

Künstler:innen, Forscher:innen, Amateur:innen entwickeln daher Untersuchungsmethoden, um die Art und Weise, in der sich das urbane Erscheinungsbild auf menschlicher Ebene manifestiert, lesbar – wenn nicht sogar verständlicher – zu machen. Diese Methoden des Sammelns und Ordners von Daten erfinden (so wie man einen Schatz erfindet, indem man ihn entdeckt) – das heißt, sie erzeugen eine singuläre, indexikalische, narrative, typologische, nicht-lineare Form, die der Untersuchung einen ästhetischen Charakter verleiht, Untersuchung der Form und Untersuchung als Form an sich. Zum Beispiel: Der französische Künstler und ehemalige Graffiti-Writer Olivier Kosta-Théfaine dokumentierte 2012 im Rahmen eines Straßenkunstfestivals in Polen, wie Unkraut im Straßenpflaster wuchs, als Aufforderung, auf die Artenvielfalt in den Straßen von Breslau zu achten und diese zu erhalten. Der deutsche Künstler und Designer Moritz Zeller sammelte und präsentierte 2017 in Leipzig in einer Ausstellung und Publikation die abstrakten Zeichnungen, die durch an den Fassaden heruntergekommener Gebäude heruntergelassenen blauen Stoff entstanden waren.

Die künstlerischen Datensätze, die im Rahmen der sensitive diagnosis gesammelt werden, haben einen anderen Stellenwert als statistische Daten etc. Sensitive diagnosis agiert an dem jeweiligen Ort. Wie andere Arten der induktiven Wissensproduktion in der Humanwissenschaft zielt sie darauf ab, eine Erzählung zu erstellen, die aus der kollektiven Interpretation der Fragmente – den künstlerischen Daten der sensitive diagnoses – besteht, die von den an ihrer Ausarbeitung beteiligten Personen während eines beträchtlichen Zeitraums und ihrer Präsenz vor Ort gesammelt und produziert wurden.

Allgemeine Prinzipien der sensitive diagnosis

Ziel der sensiblen Diagnose ist, Informationen über den informellen Aspekt städtischer Situationen zu sammeln. Sie versucht, die Genius Loci eines Gebietes durch die Beobachtung der Einstellungen der Bewohner:innen oder ihrer Spuren der Anwesenheit zu beenden. Es wird durch drei Arten von Interaktionen durchgeführt: Erkundung, Beobachtung und Gespräch. Sie erfolgt durch drei Erhebungsmodi, um praktisches Wissen durch praxisbezogene Forschung hervorzuheben: Dokumentation, Beschreibung, Stichproben.

Die sensitive diagnosis ist wie jede andere Art der quantitativen Diagnostik eines Territoriums: eine Angelegenheit des Sammelns, Erzeugens, Organisierens und Analysierens von Daten. Das gesammelte und produzierte Material kann daher von unterschiedlicher Art sein: ein Bildatlas, ein „sensitives mapping“ ein Erfahrungsbericht, heuristische Strukturen und andere konzeptuelle Diagramme usw.

Die Methode, mit der die Daten gesammelt werden, ist bei jedem:jeder Praktiker:in unterschiedlich und hängt von den angetroffenen Situationen und den genutzten Werkzeugen ab (d. h., von der individuellen Sensibilität und der Art sie auszudrücken). Im Gegensatz zum quantitativen Ansatz, der davon ausgeht, dass der:die Forscher:in von der Umgebung isoliert ist, ist die sensitive diagnosis eine teilnehmende Beobachtung.

Die Art und Weise, wie die Daten gesammelt und produziert werden, bezieht bestehende Dynamiken und Sichtweisen ein. Die Forscher:innen geben bekannt, woher und mit wem sie sprechen. Subjektivität ist das Prisma: Die Qualität der Daten hängt von der Fähigkeit des:der Forscher:in ab, die Situation wahrheitsgetreu und mit Einfühlungsvermögen zu erfassen.

Der amerikanische Soziologe Howard Becker erläutert dies so: „Keine Methode garantiert, dass sie die beste Wahl ist. Sie sind alle gut darin, etwas zu kommunizieren. Dieselbe Realität kann auf verschiedene Weise beschrieben werden, da die Beschreibungen verschiedene Fragen beantworten können.“

Dieser Text ist die Synthese mehrerer Jahre Forschung und Lehre rund um die Dokumentation, Sammlung und Analyse von „artistic data“ über die informelle Stadt, die von dem Künstler und Forscher Mathieu Tremblin und der Philosophin und Forscherin Alexandra Pignol-Mroczkowski erstellt wurden. Beide sind assoziierte Professor:innen an der ENSAS – Strasbourg School of Architecture, wo sie gemeinsam Architekturstudent:innen bei der Vorbereitung und Entwicklung ihrer Masterarbeit im Rahmen der Methodik der sensitive diagnosis unterstützen.

Pignol-Mroczkowski, Alexandra ; Tremblin, Mathieu. 2023.
« Über sensitive diagnosis » (traduction française). 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.

Résumé

Le texte « À propos du diagnostic sensible » constitue la synthèse de plusieurs années de recherche-crédation et d'enseignement axés sur la documentation, la collecte et l'analyse de « données artistiques » relatives à la ville informelle, produites par l'artiste-chercheur Mathieu Tremblin et la philosophe et chercheuse Alexandra Pignol-Mroczkowski. Tous deux maîtres de conférences à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg (ENSAS), ils collaborent afin d'accompagner les étudiant-es en architecture dans la préparation et l'élaboration de leur mémoire de recherche en master, s'inscrivant dans le cadre des méthodologies de « diagnostics sensibles ».

Article

Autour de la question d'une approche sensible — et artistique — du territoire, la notion de « diagnostic sensible¹ » se situe à la croisée de deux préoccupations : l'enquête esthétique et l'expertise d'usage.

Considérer les savoirs pratiques des habitant-es

Le diagnostic sensible est destiné à être rendu public, comme un miroir tendu par les citoyen-nés à l'ensemble de la sphère publique : au commanditaire ou au législateur, quel qu'en soit le destinataire, puisqu'il vise à constituer un élément atypique ou hors champ à l'expertise des fabricant-es de la ville, architectes et urbanistes, et un préambule utile à l'établissement de cahiers des charges urbanistique. Ce type de diagnostic s'inscrit dans la dynamique de l'urbanisme participatif ou collaboratif depuis les années 1970 et peut être associé, voire rapproché, de la notion de « savoir pratique² » — en référence aux idées et concepts initialement

1 « Il s'agit de considérer l'expertise d'usage comme une expertise du quotidien fondée notamment sur des compétences et des savoir-faire liés à la pratique et à l'usage d'un territoire et des composantes qui le constituent (équipements, infrastructures, services publics...). [...] Les savoirs d'usage sont notamment mobilisés dans des instances participatives qui s'inscrivent dans le cadre d'un nouveau management public [...]. L'idée générale est d'adapter l'action publique aux besoins des usagers par l'intermédiaire d'instruments tels que les enquêtes de satisfaction, les panels d'usagers, ou encore par le biais d'instruments « plus discursifs » favorisant le dialogue et la mise en partage des connaissances des différentes parties prenantes par l'intermédiaire de groupes de travail ou encore des conseils de quartiers. » In : Moretto, Sabrina. 2009. « L'expertise d'usage au défi de la concertation : quelles marges de manœuvre pour les usagers des transports ? ». Communication aux premières journées doctorales sur la participation du public et la démocratie participative. École Normale Supérieure de Lyon, 27–28 novembre 2009, p. 2.

2 « La notion de savoir d'usage se réfère à la connaissance qu'à un individu ou un collectif de son environnement immédiat et quotidien, en s'appuyant sur l'expérience et la proximité. Cette catégorie à la fois scientifique et pratique ouvre des débats sur les déplacements des frontières traditionnelles entre les différents acteurs et leurs savoirs dans la prise de décision en urbanisme. » Nez, Héloïse. 2022. « Savoir d'usage ».

théorisés par le philosophe américain John Dewey au début du xx^e siècle et largement repris depuis dans les théories de l'autogestion, de la participation et de l'implication citoyenne.

La notion de savoir pratique doit être immédiatement mise en relation avec les différentes échelles de participation citoyenne et d'action sociale et politique — et aide à interroger la possibilité d'impliquer les citoyen·nes dans la prise de décision dans la vie publique et politique. Elle fait référence aux connaissances qu'un individu ou un·e collectif·ve possède de son environnement immédiat et quotidien, fondées sur l'expérience et la proximité. Cette catégorie, à la fois scientifique et empirique, ouvre le débat sur les déplacements des frontières traditionnelles entre les différents acteur·ices et leurs savoirs dans la prise de décision en matière d'urbanisme.

En 1969, la sociologue américaine Sherry Arnstein conçoit un diagramme visant à résumer l'échelle de la participation citoyenne, mettant en évidence trois étapes progressives d'implication de la population en matière de transformation urbanistique : la non-participation, la coopération symbolique et le pouvoir citoyen. Le diagnostic sensible se veut un outil démocratique et émancipateur pour la planification urbaine. Il réunit habitant·es, usager·es et artistes pour travailler ensemble à l'élaboration d'une vision de leurs usages informels de la ville. Le savoir pratique ainsi créé peut être pris en considération comme point de départ des cahiers des charges de la dynamique de renouvellement urbain.

Investigation sur la forme et investigation comme forme en soi

Dans le texte de commande qu'il rédige pour l'ouvrage photographique *The Faith of Graffiti* paru en 1974, l'écrivain américain Norman Mailer va à la rencontre la communauté des writers [graffeurs] du début du graffiti américain à New York. Le sujet étant le *crime art*³ [l'art du crime], il amorce son texte en adoptant le pseudonyme « A-I » comme un jeu de miroir avec ses interlocuteurs qui apparaissent sous des pseudonymes.

Le journalisme est une corvée. C'est même un véritable esclavage sauf si vous réussissez à vous prendre pour une sorte de détective privé enquêtant sur un phénomène nouveau. Dans ce cas vous pourrez peut-être même devenir un Enquêteur Esthétique et jouer un rôle dans le mystère du vingtième siècle. Enquêteur Esthétique! Et prenez donc pour nom « A trait d'union I » en chiffre romain car c'est de graffiti qu'il s'agit.⁴

In : Blondiaux, Loïc ; Casillo, Ilaria ; Fourniau, Jean-Michel ; Gourgues, Guillaume ; Hayat, Samuel ; Lefebvre, Rémi ; Petit, Guillaume ; Rui, Sandrine ; Wojcik, Stéphanie ; Zetlaoui-Léger, Jodelle (éds.). *Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la Participation, DicoPart 2^e édition*. GIS Démocratie et Participation. <https://www.dicopart.fr/savoir-d-usage-2022>.

3 *Art Crimes. The Writing on the Wall* est le premier site web dédié au graffiti aux États-Unis et en Europe et créé en 1994 par la photographe américaine Susan FARRELL. Voir : <https://www.graffiti.org>.

4 Mailer, Norman. 1974. In : Kurlansky, Mervin ; Naar, Jon ; Mailer, Norman. *The faith of graffiti*. New York : Praeger publishers, p. 45.

En procédant ainsi, Mailer affirme son parti pris envers le récit d'expériences et l'observation participante. Les initiales « A-I » signifient « *Aesthetic Investigator* » [enquêteur esthétique] : Mailer pose le cadre de « l'enquête esthétique » comme une approche située pour aborder les *writers* et de cerner les enjeux du *writing* depuis le terrain. Il s'agit de la description et de l'articulation de l'objet d'étude à sa situation de production, mise en perspective par un champ référentiel social plus large.

Par extension, l'investigation esthétique peut désigner cette portion du processus créatif des *writers* qui consiste à produire, parfois à leur propre discrétion ou à celle de leur communauté, un état des lieux d'un aspect de l'expérience d'arpentage et de pratique sociale et créative de l'espace urbaine. Au cours de la dernière décennie, l'éditeur et graffeur Fabien « RAP » Azou a créé *Graffalife*, une collection de livres photographiques documentaires sur la scène graffiti des banlieues parisiennes qu'il a documentée dans les années 1990, alors qu'il en faisait partie. Dans cette lignée, Stanislas « FUZI » Baritoux, ancien collègue du crew UV TPK, a créé *Tag* en 2022, une revue rassemblant de courtes séries d'images et de textes sur la pratique du *writing*.

Cette notion d'enquête esthétique ou « d'expérience esthétique⁵ » peut être mise en relation avec les méthodologies de la sociologie visuelle. Elles peuvent être liées aux expériences d'une « sociologie visuelle⁶ » et — à la même période, mais dans un contexte différent — aux expérimentations des photographes allemands du mouvement de la Nouvelle Objectivité. Les artistes allemands Bernd et Hilla Becher ont développé au début des années 1960 un processus photographique inspiré des protocoles de documentation photographique scientifique. L'objectif de leur démarche était de produire des images tendant à neutraliser autant que possible les éléments contextuels - variation de lumière, d'échelle, de perspective — qui perturberaient l'expérience du spectateur, comme si cette approche typologique pouvait être utilisée comme des données scientifiques fiables par les chercheurs. Les limites de cette méthode résident dans l'élaboration du cadre conceptuel qui permet de choisir — discriminer — certaines images, renforçant ainsi l'impact visuel de la série — une tautologie artistique à cet égard.

Depuis la naissance de la photographie, corrélée au développement extensif des villes, artistes, chercheurs et amateurs ont développé des méthodologies d'investigation pour rendre lisible — sinon plus intelligible — la manière dont le phénomène urbain se manifeste à l'échelle humaine.

Il s'agit de considérer la situation urbaine à documenter comme une « scène de crime », pour reprendre l'expression du philosophe allemand Walter Benjamin concernant la série de photographies des rues de Paris la nuit d'Eugène Atget. Au début du xx^e siècle, la photographie de rue d'Atget fait émerger l'idée que l'image devient un élément visuel à analyser plutôt qu'un simple outil de représentation mimétique à contempler. L'acte photographique devient un moyen de documenter et d'archiver la réalité.

5 Shusterman, Richard. 2006. « Aesthetic Experience : From Analysis to Eros ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 64, n° 2, p. 217-229.

6 Rouch, Jean ; Morin, Edgar (réal.) . 1960. *Chronique d'un été*. France : Argos Films, 147 min.

On a dit à juste titre qu'il avait photographié ces rues comme on photographie le lieu d'un crime. Le lieu du crime est aussi désert. Le cliché qu'on en prend a pour but de relever des indices. Chez Atget, les photographies commencent à devenir des pièces à conviction pour le procès de l'Histoire. C'est en cela que réside leur secrète signification politique. Elles en appellent déjà à un regard déterminé. Elles ne se prêtent plus à une contemplation détachée. Elles inquiètent celui qui les regarde ; pour les saisir, le spectateur devine qu'il lui faut chercher un chemin d'accès.⁷

La philosophe allemande Jessica Nitsche établit un parallèle avec la figure du flâneur. À l'instar du photographe ambulant du début du xx^e siècle déambulant dans la cité, le flâneur devient le narrateur du *genius loci* :

Les choses revêtent le caractère de traces, qui guident et qui signifient ; sa réceptivité s'aiguise, son activité se mue en l'activité du détective, il se met lui aussi à rechercher des traces.⁸

La présence humaine est estompée dans les photographies d'Atget en raison des contraintes liées au temps d'exposition qui ne permettaient pas à l'époque de capturer et de figer le mouvement. L'information absente de l'image, c'est le corps sur la scène de crime. C'est cette absence de corps sur lequel le spectateur devrait porter son attention et tenter d'identifier en examinant les traces laissées. Son analyse est complétée par la philosophe française Aline Caillet, ouvrant sur une nouvelle compréhension de la métaphore de la scène de crime avec le paradigme indiciaire décrit par l'historien de l'art Carlo Ginzburg — consistant en une méthode d'identification des éléments d'un tableau comme indices pour interpréter l'histoire.

Si l'enquête renvoie souvent de façon un peu fantasmatique à sa forme policière, c'est parce qu'elle procède, ainsi que l'a établi Ginzburg, par énigme et interprétation d'indices, comparable en cela à la méthode du détective.

Cette analogie tient toutefois moins de la nature policière même de l'enquête — au sens où il faudrait identifier un « coupable » — que de sa méthode proprement dite, fondée sur le déchiffrement de traces. C'est d'elle qu'il convient donc de repartir pour évaluer la pertinence de cette analogie, et non de la notion d'énigme, qui est seconde (voire secondaire). Le déchiffrement de traces est l'activité ancestrale du chasseur, aujourd'hui commune à l'historien d'art — déchiffreur de signes picturaux —, au détective — déchiffreur d'indices — et au psychanalyste — déchiffreur de symptômes. C'est bien plutôt l'idée de diagnostic que celle d'énigme qui relie ces trois figures et constitue la pierre de touche du paradigme indiciaire. Et si l'enquêteur se doit de déchiffrer des signes pour progresser dans la connaissance, c'est moins parce que le sens en serait dissimulé, que la chose à laquelle il renvoie, absente. Il faut donc entendre l'opération de déchiffrement dans le sens non pas d'un décodage (déchiffrer un hiéroglyphe), mais d'une découverte

7 Benjamin, Walter. 2000. *Œuvres III*. Paris : Gallimard, p. 286.

8 Nitsche, Jessica. 2007. « Espaces urbains photographiques. Lecture de l'image de la ville. La réception par Walter Benjamin des photographies de Paris d'Eugène Atget ». In : Witte, Bernd (éd.). *Topographies du souvenir, « Le Livre des passages » de Walter Benjamin*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, p. 143-155.

ou d'une interprétation ; sens quelque peu différent, là encore, de celui convoqué dans le déchiffrement d'une énigme qu'il s'agirait « d'éclaircir » ou de « démêler ». Déchiffrer des traces, c'est être capable, à partir « de faits expérimentaux », de remonter aux phénomènes non directement expérimentables qui en sont la cause. Le paradigme indiciaire, en ce sens, propose un modèle qui articule ordre du visible et de l'invisible, ordre de la perception et de la connaissance induite.⁹

Le lien à établir avec l'enquête criminelle ne concerne pas tant la découverte du coupable que le dévoilement d'une méthode de déchiffrement des traces, permettant ainsi de produire une interprétation. Les enjeux de l'enquête résident davantage dans le diagnostic lui-même que dans l'énigme à résoudre. Déchiffrer les traces signifie être capable, à partir de « faits expérimentaux », de remonter aux phénomènes non directement expérimentiels qui en sont la cause. Le paradigme indiciaire, en ce sens, propose un modèle qui articule l'ordre du visible et de l'invisible, l'ordre de la perception et du savoir induit. Dans un autre texte sur la photographie¹⁰, Benjamin insiste sur la méthodologie permettant de comprendre les usages de la ville.

Le philosophe préconise une approche de l'urbanisme qui considère l'expérience à taille humaine plutôt que la contemplation des représentations de son architecture. La réception sensible de Benjamin procéderait par une expérimentation temporelle, afin que le phénomène urbain puisse être considéré dans sa diversité et sa complexité. Il s'agirait d'identifier les usages informels qui peuplent la forme architecturale à partir de leur expérience quotidienne. Et pour comprendre ces usages, il serait nécessaire de combiner les connaissances pratiques et une nouvelle production esthétique les rendant intelligibles puisqu'ils échappent à notre regard.

Les artistes, chercheur·ses, amateur·ices développent des méthodologies d'enquête pour rendre lisible — sinon plus intelligible — la manière dont le phénomène urbain se manifeste à l'échelle humaine. Ces méthodes de collecte et d'organisation des données inventent (comme on invente un trésor en le découvrant) — c'est-à-dire induisent et produisent — une forme singulière, indiciaire, narrative, typologique, non linéaire, *etc.* qui confère un caractère esthétique à l'enquête ; investigation sur la forme et investigation comme forme en soi.

À titre d'exemple : dans le cadre d'un festival d'art urbain en Pologne en 2012, l'artiste français et ancien *writer* Olivier Kosta-Théfaine a documenté la façon dont les mauvaises herbes poussent dans le pavage comme une invitation à prêter attention et à préserver la biodiversité dans les rues de Wrocław ; l'artiste et designer allemand Moritz Zeller a collecté et présenté à Leipzig, sous forme d'exposition et de publication, les dessins abstraits du tissu bleu recouvrant les façades des bâtiments délabrés en 2017.

9 Caillet, Aline. 2019. *L'art de l'enquête. savoirs pratique et sciences sociales*. Paris : Éditions Mimésis, p. 82-83.

10 « Les édifices font l'objet d'une double réception : par l'usage et par la perception. En termes plus précis : d'une réception tactile et d'une réception visuelle. On méconnaît du tout au tout le sens de cette réception si on se la représente à la manière de la réception recueillie, bien connue des voyageurs qui visitent des monuments célèbres. Dans l'ordre tactile, il n'existe, en effet, aucun équivalent à ce qu'est la contemplation dans l'ordre visuel. La réception tactile se fait moins par voie d'attention que par voie d'accoutumance. » Benjamin, Walter. 2003. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Éditions Allia, p.72-73.

Les données artistiques recueillies dans le cadre du diagnostic sensible ont un statut différent de celui des données statistiques, *etc.* Le diagnostic sensible opère à cet endroit. À l’instar d’autres types de méthodes inductives de production de connaissances en sciences humaines, son objectif est de produire un récit¹¹ consistant en l’interprétation collective des fragments — les données artistiques du diagnostic sensible — rassemblés et produits par les personnes impliquées dans son élaboration au cours d’un temps et d’une présence considérables sur le territoire.

Principes généraux du diagnostic sensible

L’objectif du diagnostic sensible est de recueillir des informations sur l’aspect informel de situations urbaines. Il tente de mettre en évidence le *genius loci* d’un territoire en observant les attitudes des habitant·es ou leurs traces de présence. Il se déploie à travers trois types d’interactions : l’exploration, l’observation, la conversation. Pour produire de la connaissance, il procède selon trois modes privilégiés de collecte par le biais d’une recherche fondée sur l’expérience et la pratique : la documentation, la description, l’échantillonnage.

Le diagnostic sensible fonctionne comme tout autre type de diagnostic quantitatif d’un territoire : il est affaire de collecte, de production, d’organisation et d’analyse de données. Ainsi, les matériaux recueillis et produits peuvent être de diverses natures : atlas d’images, cartographies sensibles, récits d’expériences, schémas heuristiques et autres diagrammes conceptuels, *etc.*

La méthodologie de collecte des données varie selon les praticien·nes, en fonction des situations rencontrées et des outils propres à chaque enquêteur·rice (c’est-à-dire leur sensibilité et la manière dont iels tendent à l’exprimer). Contrairement à l’approche quantitative — qui suppose que l’enquêteur·rice soit coupé·e de son environnement — le diagnostic sensible relève de l’observation participante.

La manière dont les données sont collectées et produites intègre les dynamiques et points de vue existants. Les enquêteur·rices annoncent d’où et avec qui iels parlent. La subjectivité est le prisme : la qualité des données dépend de la capacité de l’enquêteur·rice à être fidèle à la situation — dans une démarche empathique. Comme l’explique le sociologue américain Howard Becker :

11 « L’histoire — mais je me risque à reprendre ce constat pour le compte des sciences humaines dans leur ensemble — repose ses énoncés principalement sur une démarche descriptive et interprétative du monde. Elle exige tout d’abord que l’on rende compte du réel, et cette retranscription du réel passe nécessairement par un exercice narratif. L’histoire, dit-il, est toujours un “récit”, elle ne fait pas état d’un vécu vrai mais plutôt d’une “narration” produite par le chercheur à propos de ce vécu. Elle ne peut, par ailleurs, qu’être interprétative, puisque les événements étudiés sont toujours saisis de manière incomplète et parcellaire “à travers des documents ou des témoignages, disons à travers des *tekmeria*, des traces”. Il revient donc au chercheur de recomposer à partir de ces fragments. [...] La démarche herméneutique [théorie de la compréhension : “sa manière d’expliquer, c’est de ‘faire comprendre’, de raconter comment les choses se sont passées”] ne vise ainsi pas à trouver des causalités, mais à établir des interprétations narratives par la description de fragment du réel. » Maeder, Thierry. 2022. *Terrain critique. Des nouveaux usages de l’art en urbanisme*. Genève : MétisPresses, p. 47.

Aucune méthode ne garantit de faire le meilleur choix. Elles sont tous bonnes pour communiquer quelque chose. La même réalité pourrait être décrite de diverses manières, étant donné que les descriptions pourraient répondre à diverses questions.¹²

12 Becker, Howard S. 2013 [2007]. *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et sciences sociales*. Paris : La Découverte, p. 42-43.

Jauréguiberry, Anne ; Tremblin, Mathieu. 2023. « Dans les interstices et les plis du tissu urbain, une "microruine" », In : Cressman, Gwendolyne ; Ibata, Hélène (dir.). Revue Interfaces. No 49, « Ruines contemporaines ». URL : <https://journals.openedition.org/interfaces/6445>.

INTERFACES

IMAGE TEXTE LANGUAGE

RUINES CONTEMPORAINES
CONTEMPORARY RUINS



COLLEGE OF THE HOLY CROSS
UNIVERSITÉ DE PARIS
UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE - Dijon

uB 49

SOMMAIRE

Ruines

Introduction

Hélène Ibata

The Sarcophagus and the City: Reflections on Chernobyl and the Dystopian Imagination

Miles Orvell

Penser autrement les ruines : du Tiers paysage rural à la réinvention des communs

Damien Darcis

A tour of Nancy Holt's ruins: from entropic monuments to system works

Monica Manolescu

Une archéologie photographique du présent

Jonathan Tichit

Ruines et paysages bruts. Sur l'art involontaire

Maud Hagelstein

The Weird and the Urban. The aesthetic experience of ruins in Italian street art

Vittorio Parisi

Dans les interstices et les plis du tissu urbain, une « microruine »

Anne Jauréguiberry et Mathieu Tremblin

Rêver ou penser l'Anthropocène ? Usages de la ruine dans la non-fiction de l'extrême contemporain

Marine Aubry-Morici

Varia

Le "corps du poème". Pour une approche phénoménologique des liens entre poème et expression corporelle dans le bharatanatyam, style de danse traditionnelle de l'Inde du Sud

Federica Fratagnoli

Fresques murales durant la révolution libanaise de 2019 : des graffs, mémorial d'une nation réunie

Fady Calargé et Maha Badr

Entretiens

L'enquête photographique au cœur du paysage-territoire contemporain

D'après un entretien avec le photographe Bertrand Stofleth (23 novembre 2022)

Gwendolyne Cressman

Entretien avec Rodolphe Leroy

Sophie Aymes et Rodolphe Leroy

“Geniuses really are losers who try harder”

Interview with Ralph Steadman
Donald Friedman

Recensions

Susan Stewart, *The Ruins Lesson. Meaning and Material in Western Culture*

Hélène Ibata

Miles Orvell, *Empire of Ruins. American Culture, Photography, and the Spectacle of Destruction*

Carolin Görgen

Melinda Blós-Jani, Hajnal Király, Mihály Lakatos, Judit Pieldner and Katalin Sándor, eds,
Intermedial Encounters: Studies in Honour of Ágnes Pethő

“Fostering Intermedial Encounters”, a book review of *Intermedial Encounters: Studies in Honour of Ágnes Pethő*
Fátima Chinita

Sarah Tremlett, *The Poetics of Poetry Film: Film Poetry, Videopoetry, Lyric Voice, Reflection*

Re-defining poetry through motion: A book review
Fátima Chinita

Dans les interstices et les plis du tissu urbain, une « microruine »

A “micro-ruin” within the folds and interstices of the urban fabric

Anne Jauréguiberry et Mathieu Tremblin



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/interfaces/6995>

DOI : 10.4000/interfaces.6995

ISSN : 2647-6754

Éditeur :

Université Paris Cité, Université de Bourgogne, College of the Holy Cross

Référence électronique

Anne Jauréguiberry et Mathieu Tremblin, « Dans les interstices et les plis du tissu urbain, une « microruine » », *Interfaces* [En ligne], 49 | 2023, mis en ligne le 30 juin 2023, consulté le 20 janvier 2025. URL : <http://journals.openedition.org/interfaces/6995> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/interfaces.6995>

Ce document a été généré automatiquement le 20 janvier 2025.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Dans les interstices et les plis du tissu urbain, une « microruine »

A “micro-ruin” within the folds and interstices of the urban fabric

Anne Jauréguiberry et Mathieu Tremblin

- 1 Cet article s’inscrit dans le sillage d’une démarche de recherche-crédation en arts visuels. Il a pour objet d’exposer une réflexion en cours qui prend sa source dans une hypothèse notionnelle formulée par Mathieu Tremblin et Anne Jauréguiberry. Cette notion témoigne d’un intérêt mutuel à la croisée de deux champs complémentaires, les arts visuels et l’architecture, qui font écho aux activités professionnelles des auteur·ice·s, l’une étant architecte et urbaniste — susceptible de participer à la fabrique des espaces de la ville — et l’autre artiste urbain — susceptible d’investir les espaces de la ville avec des gestes créatifs. La forme de l’article est fragmentaire à dessein, comme un écho à la conversation qui permet la formulation de la notion ; différents registres d’écriture sont mobilisés pour leur plasticité propre et articulés avec des références. Le récit d’expériences, le commentaire réflexif ou la licence poétique sont des outils propres au travail artistique et déjà éprouvés en tant que méthode de recherche-crédation en particulier lorsqu’il s’agit de s’intéresser aux pratiques artistiques urbaines. Considérées comme singulières, les pratiques urbaines, créatives ou non, sont soumises aux mêmes conditions d’existence que les urbanités. Elles demeurent difficiles à circonscrire et à représenter avec des outils quantitatifs ou statistiques ; seul le recours à la description est à même de restituer la complexité organique de l’urbanisme vécu, dès lors qu’on prend en compte les usages effectifs de l’espace initiés par les habitant·e·s. Il est nécessaire d’embrasser une approche pluri-focale et transdisciplinaire pour mieux comprendre le phénomène urbain, allant de l’expertise d’usage¹ au diagnostic sensible². L’ambition formelle de cet article est de remettre en jeu les modalités d’exercice de cette approche sensible et située de la ville à une échelle moindre.
- 2 Le fil de l’article se déroule à partir du récit d’une expérience. Un workshop prend place au milieu des ruines d’un ancien abattoir dans un quartier marseillais promis à une requalification urbaine prochaine. La question soulevée est celle de la réparation

de la ville. À l'issue du workshop, cette question devient le prétexte à un arpentage du Vieux Port tout juste rénové et à une conversation entre Mathieu Tremblin et Anne Jauréguiberry qui fait émerger la notion de « microruine ». Cette notion est à entendre comme un processus d'altération inéluctable se situant à une échelle moindre que celle de l'attention portée à la ville par les gouvernants et leurs agents. Plutôt que de faire advenir un espace spécifique dans le tissu urbain, la « microruine » se niche dans l'interstice comme une somme de traces de la ville vécue : la transformation des matières, des éléments ou des œuvres urbaines qu'aucune forme de pouvoir ne peut endiguer, parce qu'elle est le fait des intempéries et des usages combinés. Elle apparaît comme un indicateur du vivant dans la ville et de la ville comme écosystème. Puis, la dimension de palimpseste inframince que la « microruine » revêt est explorée en miroir de l'approche idéologique hygiéniste voire coercitive à laquelle son existence répond. Elle est éclairée à l'échelle urbaine par la pensée de l'artiste-chercheur italien Francesco Careri qui s'intéresse aux phénomènes transitoires et aux libertés circulantes à partir des pratiques qui se déploient dans les délaissés urbains et les terrains vagues. Enfin, en ouverture de cette conversation, la « microruine » est abordée depuis son intégration à un processus de création inscrit dans la ville à partir de quelques œuvres urbaines qui dressent une courte généalogie lacunaire de la compréhension et des usages possibles de la notion par des artistes.

« Réparer la ville »

Figure 1. Vue du quartier des Crottes . 15 mai 2021. Marseille (Fr)



© Photographie : Mathieu Tremblin.

- 3 15 mai 2021, Halles Slimani, Marseille : l'association Va Jouer Dehors³ invite l'architecte Anne-Sophie Kehr à rassembler une équipe strasbourgeoise de praticien-ne-s, enseignant-e-s et étudiant-e-s à l'ENSAS dont Anne Jauréguiberry, architecte et urbaniste particulièrement investie sur la commune de Grigny dans l'Essonne en Île-de-France, deux étudiant-e-s et moi-même, Mathieu Tremblin, artiste urbain et chercheur. Nous nous retrouvons à Marseille avec les équipes ambadrices de cinq autres villes pour constituer « la plus grande agence internationale d'architecture du monde ». Lille,

Nantes, Strasbourg, Saint-Étienne, Marseille, Athènes et Beyrouth. Pendant une journée, soixante-dix participant·e·s formulent des hypothèses sur les possibilités de « réparer la ville⁴ » dans un contexte de crise sanitaire et climatique dont on commence seulement à mesurer les effets délétères. Ce workshop — ou plutôt ce « do tank » pour reprendre les éléments de langage de la communication — prend place dans le futur écoquartier Les Fabriques au sein du quartier des Crottes. Avec Bougainville, ces quartiers du 15^e arrondissement sont en cours de « rénovation urbaine ». L'opération est menée par Euroméditerranée, un établissement public d'aménagement qui réalise une « smart-city » ou « éco-cité » nommée « Smartseille » et pour laquelle le groupe de construction et de concessions français Eiffage est un des opérateurs. La halle où se déroule le workshop est un ancien abattoir en friche. Abandonné depuis plusieurs années, il va entrer dans une phase de requalification et il est aménagé de manière temporaire par l'association, sous l'impulsion de l'architecte Matthieu Poitevin : un plateau de travail est dégagé au milieu des gravas. La halle est prêtée par le tandem Bouygues Immobilier – Linkcity qui a la charge de la transformation de la zone sous la bannière de la société XXL Marseille.

- 4 Notre proposition tourne autour de la transformation de l'infrastructure de l'A35 à Strasbourg — ses ponts et ses bretelles — en réponse à son hypothétique abandon suite à l'ouverture du grand contournement autoroutier ouest (GCO). Quelles redéfinitions possibles des modes de circulation et d'occupation pour une infrastructure longue de plusieurs kilomètres traversant la ville et qui ne peut être déconstruite ? Le basculement d'un couloir de pollution de l'air à une coulée verte — un poumon — apparaît comme un impératif. L'idée d'un chemin de traverse piéton et cyclable qui redistribuerait les quartiers est une des hypothèses probante et séduisante. Le sujet de l'émergence d'un morceau de ville en greffon est travaillé à l'ENSAS par les enseignant·e·s et étudiant·e·s avec des entrées multiples. Depuis plusieurs mois, des groupes se livrent à un exercice de style et d'imagination abordant le site étendu selon diverses perspectives architecturales et urbanistiques.

Figure 2. « Mindmap autour de la transformation de l'infrastructure de l'A35 réalisée par l'équipe de l'ENSAS ». 15 mai 2021. Marseille (Fr).



© Photographie : Mathieu Tremblin.

- 5 Le workshop est l'occasion de faire une synthèse transversale et de potentialiser des réflexions menées autour de cette infrastructure : un belvédère « post-autopia » à horizon double ; une tiers route comme on parle de Tiers paysage ; la jachère des délaissés comme programme urbain ; la ruine et le terrain vague comme conditions des urbanités ; le surinvestissement des services oubliés qui activent l'espace public. Anne-Sophie Kehr résume pour la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* notre proposition sous la forme d'un « mode d'emploi pour une utopie concrète » afin de réenvisager de manière positive la place de cette infrastructure dans la ville. Elle synthétise plusieurs recommandations issues de nos réflexions partagées :

1. Ralentir pour créer la transversalité douce.

[...] On force les nouvelles habitudes des automobilistes en les limitant, on construit le territoire du franchissement. [...] la réduction de vitesse et de la capacité routière se traduit par une amélioration des conditions de déplacement.

2. Déclasser la voie sans la modifier.

[...] Le nomadisme pédestre s'aventure dans ce nouvel espace de la ville. [...] On laisse la place à d'autres occupations de l'espace : [...] l'infrastructure et son obsolescence laisse l'infra-ville apparaître, la nature recolonise les structures.

3. Sanctuariser les vides existants, magnifier le vide, construire le silence.

[...] Asphalte éventré, le vivant ressurgit, la biodiversité colonise, on assiste à un retournement de situation. [...] Laisser la ruine se reconstruire sur elle-même est en soi générateur d'économie substantielle.

4. Révéler la topographie en habitant le lieu vague.

[...] On crée du vide qualifié, qui accueille de nouveaux usages, une forêt dense d'instruments sociaux [...] ponctue les futurs territoires des nouvelles hétérotopies urbaines.

L'infrastructure devient le support d'implantations possibles, et évitant ainsi l'imperméabilisation des sols limitrophes.

5. Qualifier le terrain vague de nos nécessités fictives.

D'est en ouest, les hétérotopies transversales [...] vont déployer des possibles de nouvelles poches de potentialités indéterminées ou déterminées [...] appui et socle d'une nouvelle manière d'habiter l'entre-deux de la ville. (Kehr)

- 6 L'écart entre les moyens mobilisés sur la production de l'événement « Réparer la ville » — en atteste la foule de partenaires privés-publics positionnés⁵ — et la courte durée de cette recherche en pratique de possibles réparations d'un tissu urbain déchiré nous interroge. Dans une certaine mesure, ce workshop nous apparaît comme une sorte de voile communicationnel qui vient occulter une réalité sociale : le collectif d'habitants On se laisse pas faire soutenu par l'union locale CGT, dénonce la transformation de ces deux quartiers ouvriers et délabrés comme une « opération de gentrification ». Une certaine évidence s'impose à nous. Si on ne veut pas avoir à réparer la ville peut-être serait-il intéressant de commencer par ne pas la casser. Il faudrait parvenir à se soustraire au cycle à l'œuvre dans la plupart des métropoles occidentales qui consiste en un processus d'abandon — de la maintenance des infrastructures et des bâtiments, des services publics — puis de requalification — à renfort de partenariats privés-publics. Ce cycle repousse vers les marges de la ville et précarise toujours plus les populations originelles des quartiers et les pratiques informelles qu'elles accueillent. Dans son sillage, il entraîne aussi la désertion des pouvoirs publics quant à la gouvernance des espaces communs, remplacés peu à peu par des galeries marchandes à

ciel ouvert où la jouissance désintéressée et la rencontre fortuite sont remplacées par les logiques du consumérisme et de la surveillance. Si on ne veut pas avoir à réparer la ville, il s'agirait de ne pas déchirer le tissu social qui est si difficile à tisser, et autant sinon plus difficile à recoudre que le tissu urbain. Il s'agirait de prendre soin de la ville en considérant les dynamiques écosystémiques, sociales et pragmatiques qui se nichent dans les délaissés : informelles et pas seulement infrastructurelles.

Une attention aux « microruines » dans un quartier rénové

- 7 Notre groupe strasbourgeois se sépare à l'issue de la journée de travail. Avec Anne Jauréguiberry, nous décidons d'aller voir le MUCEM et ses environs pour constater la rénovation du Vieux port et du Panier qui a été consubstantielle à sa construction. Comme des égratignures sur la surface de l'image de carte postale touristique dont s'est dotée la vieille ville, des signes de résistance interstitielle et des traces de microdestructions égrènent notre arpentage du Vieux port transformé en « musée à ciel ouvert ». Déjà, dans les espaces indéfinis à l'abri des regards, dans les blancs tournants de la communication institutionnelle, dans les recoins du mobilier urbain flambant neuf, on retrouve la Marseille débordante de vie et de lâcher-prise que l'on connaît, et que l'on apprécie à sa juste valeur.

Figure 3. Tremblin, Mathieu. *Veille urbaine*. 16 mai 2021. Marseille (Fr)



© Photographie : Mathieu Tremblin.

- 8 L'autocollant occultant microperforé de l'entrée du parking souterrain s'effrite avec la chaleur du soleil et dessine des motifs de végétaux.

Figure 4. Tremblin, Mathieu. *Veille urbaine*. 16 mai 2021. Marseille (Fr)



© Photographie : Mathieu Tremblin.

- 9 Sur le panneau du musée Regards de Provence, les gilets jaunes ont apposé à une échelle moindre leurs messages qui concurrencent ceux de la nouvelle institution, rappelant leur posture de contre-Léviathan⁶ : des foules de corps sans tête, mais avec des dos à message qui s'agglomèrent dans les franges urbaines en opposition à l'atomisation du corps social.

Figure 5. Tremblin, Mathieu. *Veille urbaine*. 30 septembre 2022. Marseille (Fr)



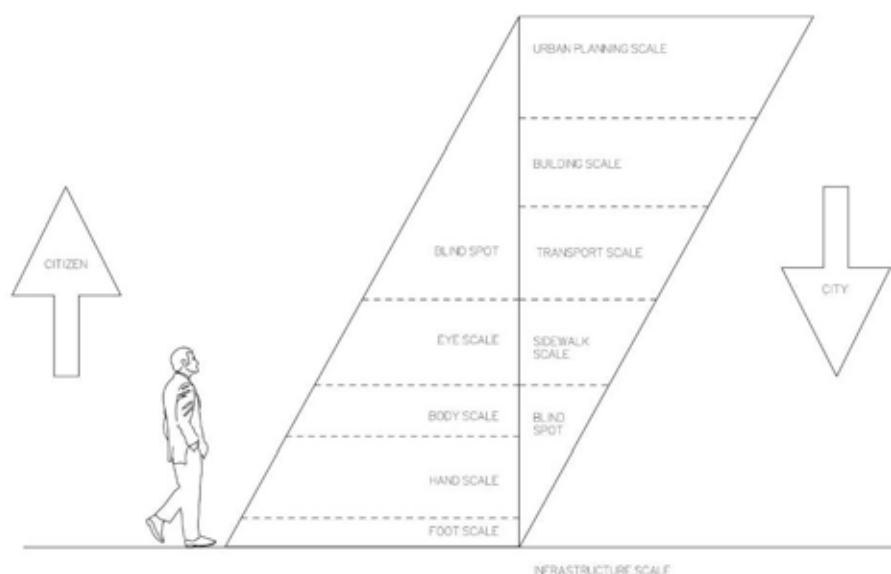
© Photographie : Mathieu Tremblin.

- 10 Passé le musée, les autocollants circulaires identifiant les visiteur·euses du MUCEM glissent progressivement par grappe des revers des vestons aux poteaux des lampadaires et ponctuent la promenade. Mois après mois, rincés par les éléments, ils tatouent les surfaces de petites touches de poussière figées par la colle, une fois le papier désagrégré.

- 11 De proche en proche, de l'échelle du regard à celle de la main, une notion émerge de notre conversation alors que nous arrivons au Vieux Port : « microruine ». Dans la ville fraîchement renouvelée, où l'architecture et l'aménagement donnent pourtant une impression de contrôle, des traces des usages et d'usure persistent et débordent toutes les formes de prévention situationnelle. Il est question de rechercher dans ce qui est bâti et organisé les interstices, les délaissés et les vides urbains minuscules, ingouvernables plutôt que négligeables. Il est question d'une lecture inframince de la ville, à une échelle piétonne avec la pulpe des doigts qui passe sur les surfaces : une lecture qui échappe ou qui est ignorée par les personnes en charge de sa maintenance.
- 12 La « microruine » nous apparaît comme une notion pour penser le phénomène urbain à échelle humaine, soit à une autre échelle que celle de sa planification et de sa gouvernance. Elle est ce processus d'altération inéluctable qui persiste sous nos yeux malgré les moyens gigantesques déployés quotidiennement pour l'entretien de l'espace urbain. Au-delà d'une lecture unilatéralement spatiale, elle invite à se concentrer sur la dimension temporelle dans la ville, l'espace travaillé par le temps, le temps lisible dans l'espace : la ville en transformation, la ville en érosion permanente, au plus proche des corps. La « microruine » est un processus plutôt qu'un espace, un déterminisme qui se déploie en deçà des obsessions de contrôle et de polissage de l'espace urbain des gouvernants. Elle permet à l'usager-e de conscientiser le temps qui passe et qui se manifeste à une échelle microscopique quand tous les éléments architecturés ou de mobiliers de l'environnement urbain sont conçus sur le mode de la négation, sinon la résistance au facteur temporel — la promesse et l'horizon d'un ordre urbain.

Le phénomène urbain : une histoire de points de vue

Figure 6. Tremblin, Mathieu. *Addressing the pedestrian: a matter of scale and perspective*. 2017



© Photographie Mathieu Tremblin.

- 13 Le schéma *Addressing the pedestrian a matter of scale and perspective* [S'adresser au piéton : une question d'échelle et de perspective] synthétise une cécité double — deux points

aveugles en champ-contrechamp l'un de l'autre — selon qu'on regarde la ville dans une perspective *bottom-up* — du point de vue de l'usager·e — ou *top-down* — du point de vue des gouvernant·es de la ville.

- 14 Arpentant l'espace urbain à pied, notre horizon est obstrué par le bâti. Cette impossibilité d'embrasser l'entièreté du phénomène urbain, à commencer par son paysage, force le regard à composer à partir de l'échelle humaine. Une appréciation de l'environnement se met en œuvre et mobilise tout le corps. À mesure du pas, le pied foule la chaussée et esquive les flaques, détritiques et autres obstacles. Avec le toucher, la main active le bouton d'appel du feu signalétique piéton ou effleure les potelets qui délimitent la zone piétonne. Enfin, l'œil fait le tri dans la multitude d'informations qui excitent la rétine : la signalétique réfléchissante capte l'attention lorsqu'elle est éclairée par les phares des voitures ; le bruit visuel des courbes, des lettres, des tags qui recouvrent divers supports et perturbent la lecture linéaire de l'espace architecturé.
- 15 En contre-point, il faut que les gouvernants fassent preuve d'une certaine abstraction pour approcher la complexité du phénomène urbain. Embrassant leur point de vue, il va s'agir pour les agent·es qui opèrent la maintenance et l'entretien des espaces occupés par les usager·es de satisfaire les grilles d'évaluation⁷. Pour contenter cette attente, l'espace piéton doit se conformer à leur vision surplombante ; une vision indifférente aux détails qui fourmillent pourtant et font la saveur de l'expérience urbaine à échelle humaine. La tâche à accomplir par les agent·es est de l'ordre du châtiement de Sisyphe : l'espace urbain maintenu ne peut satisfaire les exigences technocratiques de contrôle que si les usager·es ne s'en servent pas.
- 16 Michel De Certeau attribue l'émergence d'un « pouvoir omni-regardant » (141) à la genèse de la représentation de la ville, liée à des procédures techniques qui emboîtent le pas aux représentations en survol au Moyen Âge et à la Renaissance — « [cette] fiction [qui] muait déjà le spectateur médiéval en œil céleste » (141). Pour le philosophe, cette projection omnisciente est le point de départ d'un rapport biaisé au phénomène urbain, une mise à distance : « La ville-panorama est un simulacre 'théorique' (c'est-à-dire visuel), en somme un tableau, qui a pour condition de possibilité un oubli et une méconnaissance des pratiques. » (141) Il continue plus loin sur la question du dispositif de regard, à la fois point de vue et anticipation, qui confine à l'abstraction par nécessité : « Vue perspective et vue prospective constituent la double projection d'un passé opaque et d'un futur incertain en une surface traitable. Elles inaugurent (depuis le XVI^e siècle ?) la transformation du fait urbain en concept de ville. » (143) Cette ville-concept n'est rendue possible — donc gouvernable — qu'à la condition de se départir d'une certaine attention à la réalité des pratiques. L'approche technique permet de quantifier et de réguler par la réduction de cette complexité à des logiques de forces et de flux, tout en occultant leur composante organique et vivante. Les approches unilatérales du phénomène, législatives ou bureaucratiques, favorisent cette tendance à l'essentialisation de la ville : une entité⁸ mue par une volonté propre sur laquelle les usager·es n'ont que peu de prise.
- 17 De Certeau décrit ce modèle urbanistique comme utopique puisqu'il demeure dans le registre de la spéculation, nonobstant qu'il contraigne l'appréhension et la pratique de la ville. Il est le résultat d'une triple opération : « 1. la production d'un espace propre » (143) — sans l'instauration duquel la gouvernance ne peut garantir son organisation rationnelle ; « 2. la substitution d'un non-temps, ou d'un système synchronique, aux résistances insaisissables et têtues des traditions » (143) — une organisation technique

des rythmes de vie qui privent les usager·e·s de toute capacité à ruser, c'est-à-dire à user de l'espace d'une autre manière que celle qui leur est commandée ; « 3. la création d'un sujet universel et anonyme qui est la ville même » (143) — le tissu urbain dense et complexe, mélange inextricable d'affects et d'espaces individuels et collectifs est transcendé dans une entité finie, articulée, cohérente et stable : une autre forme de Léviathan qui n'a rien à envier au modèle politique décrit par le philosophe Thomas Hobbes.

- 18 En l'état, les gouvernants entretiennent une cécité volontaire face à la réalité du terrain urbain. Les traces d'usage dans la ville — tantôt négligées, tantôt considérées comme des négligences à faire disparaître — sont les marqueurs de la vivacité du phénomène urbain. Le « bien sale⁹ » est le mal propre de la ville, pour reprendre l'expression du philosophe Michel Serres dans son ouvrage du même nom. Selon Serres, ce mal propre mis en résonance avec notre comportement de pollueur-possesseur s'oppose dans une certaine mesure au bien commun. L'enjeu pour que l'humain dépasse sa condition de pollueur-possesseur est de réussir à agir en se pensant comme composant d'un écosystème — soit de passer d'une figure parasite à une figure symbiotique. Or, le dépassement de ce déterminisme ne peut être achevé qu'en acceptant et en embrassant l'existence de ce bien sale à une échelle microscopique, et qui persiste malgré une forme de contrôle et d'entretien de l'espace urbain échafaudée par les gouvernants depuis leur lecture macroscopique. Les tensions entre usages et contrôle qui résultent de cette perspective dominante sur l'ordre et le désordre urbain produisent du jeu. Elles génèrent des espaces résiduels à investir et ménagent des zones grises pour des usages autres — un registre de pratiques qui ouvre à un autre modèle de ville :

Échappant aux totalisations imaginaires de l'œil, il y a une étrangeté du quotidien qui ne fait pas surface, dont la surface [...] est un bord qui se découpe sur le visible. Dans cet ensemble je voudrais repérer des pratiques étrangères à l'espace « géométrique » ou « géographique » des constructions visuelles, panoptiques ou théoriques. Ces pratiques de l'espace renvoient à une forme spécifique d'opérations (des « manières de faire »), à « une autre spatialité » (une expérience « anthropologique », poétique et mythique de l'espace), et à une mouvance opaque et aveugle de la ville habitée. Une ville transhumante, ou métaphorique, s'insinue ainsi dans le texte clair de la ville planifiée et lisible. (De Certeau 142)

- 19 Le modèle idéologique de la ville moderne se craquèle, laissant les usager·e·s s'infiltrer, arpenter et occuper les brèches. Les interstices produisent des configurations inattendues qui amènent artistes et architectes à repenser le phénomène urbain à partir de l'échelle humaine. En témoigne l'exploration initiatique des délaissés urbains et terrains vagues de la métropole romaine par le collectif italien d'architectes et d'artistes Stalker en 1995. Cette marche de 65 km les amène à élaborer une théorie urbaine par le fragment et par le vide, considérant les jachères urbaines comme autant d'« archipels fractals » qui émergent de la ville finie. La plasticité de ces espaces n'a d'égal que leur versatilité : à rebours de la ville planifiée, ce sont les agglomérats d'usages incertains qui vont moduler l'émergence et la disparition de ces fragiles écosystèmes. Dans son ouvrage *Walkscapes: La marche comme pratique esthétique*, l'artiste-chercheur Francesco Careri revient sur l'expérience de Stalker et apporte des éclaircissements sur cette intuition de l'archipel et son mode d'existence :

Les vides sont des parties fondamentales du système urbain. Ce sont des espaces qui habitent la ville de façon nomade. Ils se déplacent toutes les fois que le pouvoir essaie d'imposer un nouvel ordre. Ce sont des réalités qui se développent hors et

contre le projet moderne, lequel s'avère encore incapable d'en reconnaître la valeur, et donc d'y accéder. (Careri 180)

- 20 Participant d'un même état des lieux, l'écrivain Philippe Vasset s'attelle avec les artistes Xavier Courteix et Xavier Bismuth sous la bannière de l'Atelier de Géographie Parallèle à l'exploration des zones blanches de la carte IGN de Paris pendant plusieurs mois. Son compte rendu paru en 2007 sous le titre *Un Livre blanc* constitue autant le récit d'expériences de ce qu'il découvre au jour le jour dans ces zones vierges de toute cartographie, qu'un essai sur les dynamiques qui sous-tendent l'existence de zones blanches à Paris.

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 78)

- 21 Vasset fait le deuil d'une certaine conception de la dérive, puisque dans le Paris du XXI^e siècle, les plaques tournantes psychogéographiques ont laissé la place à des zones autonomes temporaires ; à partir des années soixante, la privatisation grandissante des chemins de traverse, des arrière-cours et des impasses — qui réservaient dans la ville une part d'inconnu — a concouru à la disparition des unités d'ambiance et rendu caduque la mobilité psychique que leur identification sous-tendait pour les membres de l'Internationale situationniste. Le capitalisme global a redessiné les villes autour d'un ordre marchand et propriétaire composé d'îlots, tant est si bien que la seule manière d'accéder au sous-texte de la ville est de se concentrer sur les à-côtés de son chantier permanent.

- 22 La notion de « microruine » intervient à cet endroit comme une autre production de l'espace. Comme le terrain vague — espace résiduel du capitalisme foncier —, elle accueille un réservoir de pratiques fertiles et compose avec les cycles de construction et de destruction. Elle rejoue à une autre échelle urbanistique, environnementale et microscopique, des dynamiques indicielles et processuelles propres à la ville nomade décrite par Careri. La dialectique « présent-passé continuité-absence » conférerait à la ruine romantique une « aura de poésie » — pour reprendre le propos de l'archéologue Alain Schnapp —, mais cette conception obéit désormais à la vision surplombante du pouvoir urbanistique omniscient. La ruine est devenue un motif urbain aveugle à ses usages mêmes, une image inanimée. En tant que ruine contemporaine, la « microruine » se départit du paysage romantique, et investit un vide existant. Elle le transforme en espace-temps de potentialité, terreau d'une nouvelle poésie. Elle s'impose comme un autre paradigme de ruine, propre à une société capitaliste où la ruine n'est plus romantique. Il s'y joue ce même rapport à l'espace et au temps que dans le terrain vague tel qu'il est détaillé par l'architecte Ignasi De Sola-Morales Rubio (traduit par l'historien de l'art Luc Levesque) :

[Le terrain vague] apparaît enfin comme la contre-image de la cité, autant dans le sens de sa critique que dans celui de l'indice de son possible dépassement. La relation entre l'absence d'utilisation et le sentiment de liberté est fondamentale pour saisir toute la puissance évocatrice et paradoxale du terrain vague dans la perception de la ville contemporaine. Le vide c'est l'absence, mais aussi l'espérance, l'espace du possible. [...] La présence du pouvoir invite à la fuite de son emprise totalisatrice, le confort sédentaire appelle au nomadisme non protégé, enfin l'ordre

urbain appelle à l'indéfini du terrain vague, véritable indice territorial du questionnement esthétique et éthique que soulève la problématique de la vie sociale contemporaine. (De Sola-Morales Rubio 27-28)

- 23 L'existence de la « microruine » est moindre, invisible et pourtant omniprésente. Elle est le signe d'un désordre qui affleure, et auquel l'espace urbain et le monde tout entier est promis. Elle est comme le sable du désert porté par le sirocco qui vient couvrir d'un voile pastel la carrosserie des véhicules stationnés sur un parking et qui ne se révèle qu'à la faveur du toucher parce qu'il laisse une tache orange sur la pulpe des doigts. Elle est inframince comme le coin d'une gigantesque affiche publicitaire qui se décolle de manière imperceptible du panneau publicitaire sur laquelle elle a été posée. Elle est stratification et balise dans l'espace, plutôt qu'espace à parcourir ; elle égrène et essaime le chemin quotidien ou elle surgit dans le cheminement routinier pour nous rappeler le déterminisme funeste et inéluctable auquel toute matière est soumise. Et dans ce mouvement, elle nous entraîne à considérer avec elle la ville comme un organisme vivant : pelures de murs et croûtes de bitume.

La « microruine » à l'œuvre

- 24 La conversation se poursuit quelques mois plus tard à l'ENSA de Strasbourg avec Anne Jauréguiberry. Nous prolongeons l'analyse pour approcher l'érosion qui se joue dans les interstices à travers des pratiques artistiques furtives ou micro-architecturales qui nous permettent de mieux cerner la notion. La « microruine » qui s'installe dans les plis du tissu urbain fait infuser la possibilité d'un renversement de perspective sur le phénomène urbain, opéré à partir de la conscientisation des usures et des usages : un creuset d'urbanités à venir. Les artistes qui en jouent et œuvrent avec elle sont des opérateurs de la révélation de cette dynamique interstitielle, où la « microruine » est à la fois un indicateur de la ville vécue et vivante et un dessein de l'œuvre urbaine, elle-même sujette aux mêmes altérations que n'importe quel autre élément urbain, signalétique, mobilier ou architectural. Nous ouvrons la discussion avec quelques exemples qui nous semblent révélateurs de cette complexité¹⁰.
- 25 En 1947, alors que Raymond Hains réalise les premiers prélèvements de fragments d'affiche dans les rues parisiennes, Jacques Villeglé ramasse des débris en métal du Mur de l'Atlantique à Saint-Malo pour réaliser une sculpture¹¹. Les compères développent par la suite une pratique d'affichiste dont l'objet consiste à tenir une sorte de « journal du monde de la rue » qui désigne la préoccupation des artistes de tendre un miroir à la société :
- Un artiste se trouve comme tous devant un monde complexe. Son œuvre doit répondre à ce monde et l'artiste qui veut répondre aux interrogations de son époque doit concilier dans l'œuvre qu'il fera toutes ses contradictions personnelles [...], je savais qu'une œuvre ne pouvait être vivante que si j'étais capable, dans celle que je concevais, d'y mettre des mondes contraires.¹²
- 26 Hains et Villeglé campent les bases de la *non-action painting* [peinture de la non action], une peinture du déjà-là qui s'accommode d'un art du laisser-aller : l'usage du temps et la destruction de l'ouvrage humain deviennent des composantes-clés de l'œuvre. Leurs gestes répétés reprennent et actualisent les enjeux allégoriques de la nature morte, aussi parce qu'ils célèbrent la mort de l'auteur. Les œuvres sont vivantes en ce qu'elles

parviennent à éclipser la figure de l'artiste en tant qu'opérateur démiurgique du processus de création.

Figure 7. Downey, Brad. *Searching for Something Concrete*. 2010



© Avec accord de l'artiste. Source <https://www.braddowney.com/>

- 27 C'est avec cette même obsession d'utiliser le temps et la destruction comme matière de l'œuvre que l'artiste américain Brad Downey est amené à collaborer avec la restauratrice professionnelle Magdalena Recova à Vienne en 2010. Au cours de deux jours de travail, Recova accompagne Downey à renfort de produits chimiques et de procédés mécaniques dans la mise à jour, couche après couche, de plus de quinze années de repeint sur le *graffiti wall of fame* de la ville. La documentation de l'opération, réalisée en *stop motion*, a des allures de film expérimental. L'opération d'effaçage-révélation s'inscrit à rebours de la logique même du recouvrement vertueux de la pratique du *writing* sans pour autant la contrarier. Il ne s'agit pas de nier l'existence des expressions graphiques spontanées comme les campagnes de dégraffitage perpétrées par les pouvoirs publics et privés, mais plutôt de saisir l'épaisseur de leur histoire. Chaque couche qui apparaît contribue à rendre lisible la sculpture sociale qui a pu se construire à l'échelle de la ville au travers de la pratique communautaire du graffiti.

Figure 8. Jongeleen, Jeroen. *Ghost*. 2008. Rotterdam (NL)



© Avec accord de l'artiste, source : <http://www.jeroenjongeleen.nl/>

- 28 En 2006, l'artiste hollandais Jeroen Jongeleen expérimente l'intervention intitulée *Ghost* autour de son studio à Rotterdam. Puis, sur une vitrine en verre dépoli à Amsterdam en 2008, il colle une série d'autocollants blancs de diverses formes. L'agglomération en nuage des figures géométriques est saisissante parce qu'organique : elle évoque le recouvrement progressif du mobilier urbain par les *stickers* aux motifs de pictograffiti des artistes urbains qui investissent les capitales européennes depuis une dizaine d'années. Seulement, réduites à des silhouettes muettes, soustraites à l'ego ou au pictogramme qu'elles véhiculent d'accoutumée, c'est désormais la composition qui fait signe pour elle-même. Elle traduit autant le processus d'accumulation à l'œuvre çà et là que celui de l'érosion inéluctable des supports. Sans affect plutôt que désaffecté, elle véhicule à travers le vide une ouverture à toutes les disséminations possibles, une invitation à poursuivre le geste d'« insurrection par le signe » que décrivait le philosophe Jean Baudrillard en 1976 et dans la continuité duquel la pratique virale du *sticker* s'est popularisée.

Figure 9. Tremblin, Mathieu. *Crépuscule*. 2020–2021. Strasbourg (Fr)



© Photographie : Mathieu Tremblin.

- 29 L'œil attentif au quotidien lorsque j'arpente l'espace urbain et l'acuité travaillée par cette typologie de gestes inframinces, j'identifie en 2016 un principe de production visuelle involontaire dans la ville en documentant pendant plusieurs mois les autocollants de communication collés par des syndicats et des anarchistes. La dominante colorée en noir et rouge qui compose la charte graphique de la plupart des organisations militantes réserve d'heureux hasards, lorsque vent, pluie et soleil attaquent jour après jour la surface de l'autocollant. Parmi les couleurs quadri, les pigments cyan, jaune et magenta résistent moins bien aux intempéries que les noir. Les couleurs des autocollants militants se fanent jusqu'à disparaître pour ne laisser lisible qu'une couche parcellaire des messages qui évoquent désormais des collages dadaïstes. En 2020, je conçois *Crépuscule* (ou *Dusk* en anglais), une série d'affiches et d'autocollants en noir et rouge pensée pour deux états correspondant chacun à deux temporalités qui activent le principe de disparition-apparition du sous-texte. L'état premier se donne à lire :

LA VILLE INFORMELLE A LA VERSATILITÉ DU VIVANT PARCE QU'ELLE EST EN TRANSFORMATION PERMANENTE. RALENTIR ET CONSIDÉRER AVEC AUTANT D'ATTENTION LES MODES D'EXISTENCE HUMAINE ET NON HUMAINE (ANIMAL, VÉGÉTAL, MINÉRAL) EST LA SEULE ISSUE POUR POUVOIR EMBRASSER LA COMPLEXITÉ DE NOTRE ÉCOSYSTÈME (ENVIRONNEMENTAL, SOCIAL, MENTAL) ET ÉVITER AINSI DE VOIR NOTRE ESPÈCE DISPARAÎTRE, COMME LE PIGMENT ROUGE DE CETTE AFFICHE S'EFFACE PEU À PEU EXPOSÉ AUX ÉLÉMENT (SOLEIL, VENT, PLUIE).

- 30 L'état second, travaillé par la « microruine » s'énonce :

ANIMAL, VÉGÉTAL, MINÉRAL
ENVIRONNEMENTAL, SOCIAL, MENTAL
SOLEIL, VENT, PLUIE

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités

ASSOCIATION ARTEFACT. « Processus d'action artistique située ARTEFACT ». *Centre de ressources de musiques actuelles (CRMA) & Plateforme* (2020). <http://www.artefact.org/crma-plateforme/action-culturelle/processus-daction-artistique-situee-artefact> (page consultée le 8 novembre 2020).

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

BOIDY, Maxime. « Qu'est-ce qu'un bloc en politique? Techniques du voir et techniques de l'apparaître ». *Techniques & Culture* 74, « Semer le trouble. Soulèvements, subversions, refuges » (2020) : 40–55.

CARERI, Francesco. *Walkscapes : La marche comme pratique esthétique*. Paris : Jacqueline Chambon ; Arles : Actes Sud, 2013.

DE CERTEAU, Michel. *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990.

DE SOLA-MORALES RUBIO, Ignasi et Luc LEVESQUE (traduction). « Urbanité intersticielle ». *Inter* 61 (1995) : 27–28.

EGANA, Miguel et Olivier SCHEFER, dir. *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction*. Rennes : PUR, 2015.

KEHR, Anne-Sophie. « Infrastructures positives : Un désastre magnifique ». Mai 2021. In: Dossier « Réparer la ville » prévu pour *L'Architecture d'aujourd'hui*. No 444. Juin 2021 [non publié].

MORETTO, Sabrina. « L'expertise d'usage au défi de la concertation : quelles marges de manœuvre pour les usagers des transports ? ». Communication aux premières journées doctorales sur la participation du public et la démocratie participative. École Normale Supérieure de Lyon, 27–28 novembre 2009. <http://www.participation-et-democratie.fr/l-expertise-d-usage-au-defi-de-la-concertation> (page consultée le 28 octobre 2020).

SCHNAPP, Alain. *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*. Paris : Seuil, 2020.

SCHNAPP, Alain. « Alain Schnapp : 'La ruine, c'est un indicateur de l'équilibre nécessaire entre passé et présent' ». « La Grande Table idées », prod. Olivia Gesbert. *France Culture*. 18 février 2021. 32 min. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-idees/alain-schnapp-la-ruine-c-est-un-indicateur-de-l-equilibre-necessaire-entre-passe-et-present-2818267> (page consultée le 9 septembre 2022).

SERRES, Michel. *Le Mal propre : Polluer pour s'approprier ?*. Paris : Le Pommier, 2008.

STALKER. *À travers les territoires actuels*. Paris : Les nouvelles éditions Place, 2000.

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

NOTES

1. « Il s'agit de considérer l'expertise d'usage comme une expertise du quotidien fondée notamment sur des compétences et des savoir-faire liés à la pratique et à l'usage d'un territoire et des composantes qui le constituent (équipements, infrastructures, services publics...). [...] Les savoirs d'usage sont notamment mobilisés dans des instances participatives qui s'inscrivent dans le cadre d'un nouveau management public [...]. L'idée générale est d'adapter l'action publique aux besoins des usagers par l'intermédiaire d'instruments tels que les enquêtes de satisfaction, les panels d'usagers, ou encore par le biais d'instruments "plus discursifs" favorisant le dialogue et la mise en partage des connaissances des différentes parties prenantes par l'intermédiaire de groupes de travail ou encore des conseils de quartiers ». (Moretto 2).
2. Anne Jauréguiberry et Mathieu Tremblin ont toutes deux été conviées à prendre part à la démarche mise en œuvre par l'association Artefact de « diagnostic sensible, artistique et participatif » avec les habitant·es et artistes de la ville, à l'adresse des pouvoirs publics dans le cadre de la rénovation urbaine du quartier. Le diagnostic s'articule autour de processus conjoints menés de manière autonome par des artistes, des acteur·ices et des publics constitués avec des partenaires sociaux du territoire. Ils produisent des contenus d'auteurs sur la base de pratiques artistiques et exploratoires urbaines ou collectent des matériaux qui alimentent un corpus de "relevés sensibles" traduit sous forme de rapport diagnostique constamment alimentés. Ce diagnostic est partagé auprès des décideur·ses, penseur·ses et professionnel·les de la transformation urbaine et vient enrichir leur expertise. (Association Artefact)
3. Voir : <https://va-jouer-dehors.fr/> (page consultée le 23 août 2022).
4. L'ambition affichée est de rassembler « la plus grande agence éphémère d'architecture du monde ». Ce deuxième événement fait suite à un think tank ayant eu lieu en octobre 2021. Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=xEQfrWCWhrA> (page consultée le 23 août 2022).
5. Les logos des partenaires sont énumérés à la fin de la vidéo de documentation de l'événement. En plus des entreprises qui ont à charge la transformation de la zone, on relève des structures associatives comme la Friche La Belle de Mai ou pédagogiques comme l'ENSA Marseille comme, semi-publics comme SNCF Immobilier et d'autres privées comme le constructeur Léon Grosse.
6. Le frontispice de l'ouvrage *Leviathan, or The Matter, Forme, & Power of a Common-wealth Ecclesiasticall and Civill* de Thomas Hobbes of Malmesbury, publié en 1651, est iconique. Sur cette gravure attribuée à Abraham Bosse et illustrée à partir des instructions de Hobbes, on trouve un personnage dont la tête est celle du souverain — reconnaissable à sa couronne —, mais dont le corps est composé de milliers d'individus — le peuple qu'il gouverne. Le sociologue Maxime Boidy recourt souvent à cette illustration pour poser une réflexion sur les « corps sans tête » des manifestations des Gilets Jaunes. Elle lui permet d'ouvrir à une analyse des nouvelles formes politiques de la foule. (Boidy 40–55)
7. Par exemple, la Ville de Rennes emploie des civil·es pour la réalisation d'enquête de circulation. Ces agent·es remplissent un formulaire et comptabilisent les passages des piéton·nes, vélos et voitures. L'approche, purement statistique, va servir d'appui à la décision du service de l'urbanisme pour la piétonisation d'une voie.
8. Cette personnification de la ville trouve une longue généalogie dans la littérature ou le cinéma. Voir par exemple : Godard, Jean-Luc, réal. *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

France ; Italie : Argos Films ; Anouchka Films ; Les Films du Carrosse ; Parc Films, 1967, 95 min.

9. Cette formule est empruntée à l'artiste urbain Obêtre qui réalise une intervention en mars 2013 dans le tunnel du midi à Bruxelles, en faisant apparaître en réserve par une opération de nettoyage le lettrage « LE MAL PROPRE » dans la couche de particules de carbone qui recouvre les murs. Tandis qu'une collective anonyme lui répond en procédant de la même manière pour faire apparaître un lettrage « LE BIEN SALE » à l'autre bout du tunnel quelques semaines plus tard. Voir : <https://www.brusselslife.be/fr/article/jeux-de-mots-pour-un-tunnel> (page consultée le 2 septembre 2022).

10. La relation entre ruine de l'œuvre et œuvre en ruine en tant que modalité esthétique est abordée dans un ouvrage collectif : Egaña, Miguel et Schefer, Olivier, dir. *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction*. Rennes : PUR, 2015.

11. Villeglé, Jacques. *Fils d'acier (Chaussée des Corsaires)*. 1947. Voir : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cEnpexg> (page consultée le 9 septembre 2022).

12. Voir : <https://espacejacquesvillegle.com/sculptures> (page consultée le 9 septembre 2022).

RÉSUMÉS

En mai 2021, l'association *Va Jouer Dehors* rassemble à Marseille des équipes de praticien·ne·s, enseignant·e·s et étudiant·e·s ambassadrices de six villes pour constituer « la plus grande agence internationale d'architecture du monde ». Au sein d'une ruine industrielle, soixante-dix participant·e·s formulent des hypothèses sur les possibilités de « réparer la ville » avec le contexte de crise sanitaire et climatique en arrière-plan. Poursuivant les pistes de réflexion ébauchées au milieu des gravas, un arpentage du Vieux Port devient le point de départ d'une conversation entre l'architecte et urbaniste Anne Jauréguiberry et l'artiste-chercheur Mathieu Tremblin. À partir d'une lecture inframince de l'espace, iels interprètent l'attachement des artistes urbains aux traces d'usage et d'usure dans la ville. Une sorte de « micro-ruine » se déploie au sein de la ville rénovée à une échelle moindre. Elle se niche dans les interstices et les plis du tissu urbain pour déployer son lent processus de transformation de l'environnement urbain.

In May 2021, the association *Va Jouer Dehors* based in Marseille mobilized teams of practitioners, teachers and student ambassadors from six cities in France to form "the world's largest international architecture agency". In the middle of an industrial ruin, seventy participants gathered to think about ways in which to "repair the city" in a context affected by climate change and a public health crisis. Pursuing the lines of inquiry that were sketched out during the conference, a walk through the Vieux Port became the starting point for a conversation between the architect and urban planner Anne Jauréguiberry and the artist-researcher Mathieu Tremblin. Through an infra-thin reading of space, they investigate the predilection of street artists for traces of wear and tear in the city. They observe the emergence of what could be called a 'micro-

ruin' within the renovated city, nesting in the folds of the urban fabric and in-between spaces of the city, partaking of a slow process of transformation of the urban environment.

INDEX

Mots-clés : ruines, inframince, échelle moindre, représentation urbaine, diagnostic sensible, expertise d'usage

Keywords : ruins, infra-thin, small scale, urban representation, sensitive diagnosis, use expertise

AUTEURS

ANNE JAURÉGUIBERRY

ENSAS, Strasbourg

Anne Jauréguiberry est architecte et urbaniste, fondatrice de l'agence aupa et maître de conférences en Ville et Territoire à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg (ENSAS). Son agence développe le projet urbain en ayant une approche morphologique, contextuelle et environnementale à travers les thèmes suivants : Prospective urbaine, Master plan, Projet de territoire ; Renouvellement urbain ; Mission d'architecte coordinateur de ZAC ; Urbanisme du transport ; Maîtrise d'œuvre d'espace public ; Maîtrise d'œuvre architecturale.

MATHIEU TREMBLIN

ENSAS, Strasbourg

Mathieu Tremblin est artiste-chercheur, docteur en arts visuels (Université de Strasbourg) et maître de conférences en Arts et Techniques de la Représentation à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg (ENSAS). Tremblin s'inspire des pratiques et expressions anonymes, autonomes et spontanées dans l'espace urbain. Il met en œuvre des processus de création ou des actions simples et ludiques pour questionner les systèmes de législation, de représentation et de symbolisation de la ville. Il développe aussi une recherche-crédation autour des liens entre pratiques artistiques urbaines, urbanités et globalisation. Elle prend la forme de direction éditoriale, de curation d'exposition ou encore de propositions collaboratives : Éditions Carton-pâte, Paper Tigers Collection, Office de la créativité, Post-Posters, fonds documentaire de l'Amicale du Hibou-Spectateur.

Tremblin, Mathieu. 29.05.2023. « Disobey Giant : envers et contre le capitalisme, devenir même plutôt que de devenir même », In : Saint-Amand, Denis (dir.). Revue Fabula. Dossier « Écritures sauvages de la contestation ». URL : <https://www.fabula.org/colloques/document9518.php>.



LA RECHERCHE EN LITTÉRATURE

les actualités

WEB LITTÉRAIRE
PARUTIONS
QUESTIONS DE SOCIÉTÉ
APPELS & POSTES
AGENDA

nos revues

Acta fabula
Revue des parutions
Fabula-LhT
Littérature, Histoire, Théorie
Index des revues

nos ressources

Atelier de théorie littéraire
Colloques en ligne



Annuaire Fabula
Tendances
Projet
Équipe & Partenaires
Contacts
Connexion
[Suggérer une annonce](#)



Colloques
fabula

Accueil / Colloques

CATALOGUE
PRÉSENTATION
COMITÉS DE RÉDACTION ET DE LECTURE
NOTE AUX RÉDACTEURS ET RESPONSABLES DE SOMMAIRE

Les écrits sauvages de la contestation



Le présent sommaire reprend et prolonge les échanges qui se sont tenus à l'occasion du colloque inaugural de l'Observatoire des Littératures Sauvages (OLSa), *Les écrits sauvages de la contestation*, organisé les 2 et 3 juin 2022, au centre culturel le Delta de Namur. Les crises sociales et politiques sont souvent accompagnées d'écrits spontanés et éphémères accueillis sur des supports de fortune: collages contre les féminicides, revues artisanales, tags, banderoles du confinement et pancartes brandies lors des marches pour le climat reposent de la sorte sur une dynamique collective et anonyme, font rayonner des revendications et nous interpellent. Comment ces écrits émergent-ils ? Quelles sont leurs formes, leurs logiques et leurs enjeux ? Quelles argumentations et quels récits esquissent-ils ? Comment tirent-ils parti du support qui les accueille ? Comment un slogan devient-il viral ? Comment ces écritures sauvages survivent-elles ? C'est à ces écrits sauvages contestataires qu'est consacré le premier sommaire de la collection « Le fond de l'air ».

Textes réunis par **Denis Saint-Amand**
et mis en ligne par **Vincent Berthelier, Jean-Christophe Corrado, Esther Demoulin, Marco Doudin et Marie Vigy**

DOI : <https://doi.org/10.58282/colloques.9277>

Rumeur latérale et griffonnages. Introduction

DENIS SAINT-AMAND

Penser les écrits de la contestation en diachronie

La loi du 22 mars 1968 contre la loi du 29 juillet 1881. Écritures sauvages et presse gauchiste

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

« Ils ont chanté, ils ont scandé, ils ont même crié. » Slogans et mobilisations infirmières en Belgique (1971-1989)

ALEXANDRA MICCICHE

Écritures contestataires et ordre graphique

PHILIPPE ARTIÈRES

Changer la ville

Les écrits de seuil, entre publicité et propriété

FRANÇOIS PROVENZANO

Les batailles graphiques de la Plaine — l'événement d'écriture entre espace physique et espace médiatique

ZOÉ CARLE

L'expérience sémiotique des écrits encratiques

ALEXANDRE LANSMANS

Collages, banderoles, pancartes

« Rage against the Machism ». Regard sociologique sur les collages féministes

MICHEL KOKOREFF

De l'appel du mur à l'"artivisme" : les banderoles du collectif Black Lines

SABRINA DUBBELD

Les collages féministes : une pratique en trois temps. Matérialité, performativité et ethos

LAURA ZINZIUS

« Sous le plastique la plage ». Les pancartes de Youth for Climate

LAURA DEGRANDE

Devenirs : de la fiction à l'artialisation

Vivre en dystopie mais lutter contre. La fiction d'anticipation comme expression militante

VALÉRIE STIÉNON

Le graffiti de Tiquun au Comité Invisible

LÉO VESCO

Disobey Giant : envers et contre le capitalisme, devenir même plutôt que de devenir même

MATHIEU TREMBLIN

Le phototexte engagé : de la rue au musée

MAGALI NACHTERGAEL

Le fond de l'air est jaune

Écrire sur son gilet jaune. Amorce d'enquête sur un acte d'écriture

MATHILDE ROUSSIGNÉ

Les écritures sauvages des supporters ultras

JEAN-MARC BAUD

Carte blanche

Plein le dos, la rue contre le mépris

LOUISE MOULIN

Disobey Giant : envers et contre le capitalisme, devenir même plutôt que de devenir même

Disobey Giant. Against capitalism, becoming a meme rather than becoming the same

Mathieu Tremblin



Pour citer cet article

Mathieu Tremblin, « Disobey Giant : envers et contre le capitalisme, devenir même plutôt que de devenir même », *Fabula / Les colloques*, « Devenirs : de la fiction à l'artialisation. Les écrits sauvages de la contestation », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document9518.php>, article mis en ligne le 29 Mai 2023, consulté le 14 Janvier 2026

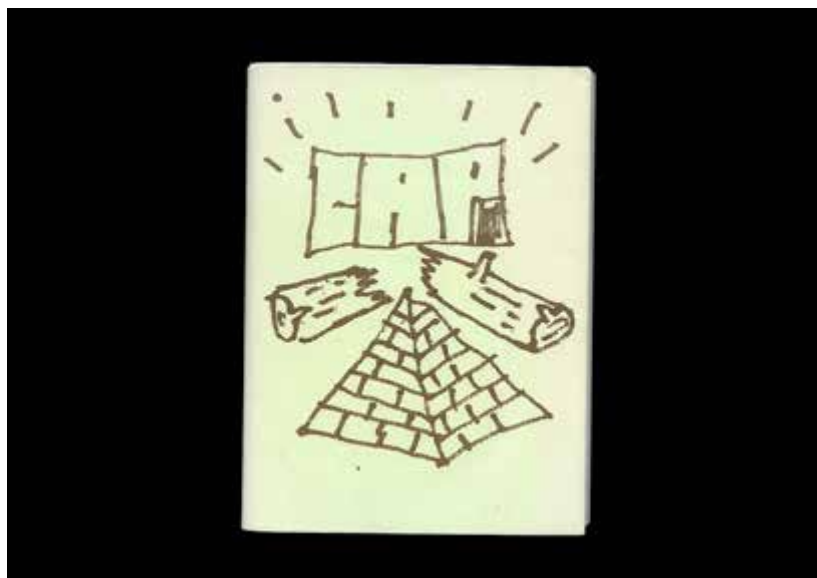
Disobey Giant : envers et contre le capitalisme, devenir même plutôt que de devenir même

Disobey Giant. Against capitalism, becoming a meme rather than becoming the same

Mathieu Tremblin

En tant qu'artiste-chercheur intervenant dans l'espace urbain dans une démarche de recherche-création, j'enjoins toujours mes interlocuteurs   considérer le graffiti (le *name writing graffiti*) pour son amplitude de positionnements en actes. Si on serait tenté de classer intuitivement cette pratique créative du côté de l'anticapitalisme, elle se révèle souvent très compatible avec les valeurs capitalistes au prisme d'une expérience et d'une analyse de terrain. Malgré une écriture collective globalisée qui romantise son histoire, le graffiti en tant que moyen d'expression au sein de la société reste soumis à l'adage « *medium is message* » [le message, c'est le médium] du théoricien de la communication Marshall McLuhan ; et chaque praticien va dessiner un cheminement singulier mettant en tension deux réalités antagonistes — pro et anti capitalistes — qui influera sur la réception de ce qui est donné à voir.

Le graffiti compatible avec le capitalisme



Dans la monographie éponyme *CAP. Crew Against People* consacrée au crew de graffiti tchèque CAP¹, rassemblant notamment Blez et Mosd, des writers influents en Europe dans les années 2010 pour leur style « anti-graffiti² » très proche d'une peinture entre la figuration libre et l'art brut, l'artiste et curateur tchèque Václav Magid³ articule sa réflexion sur l'émergence du *name writing* aux États-Unis et sa diffusion mondiale autour de la fin de la modernité. Pour l'auteur, le *name writing graffiti* est le contre-point des mouvements de révolte qui égrènent les années 1960. Une sous-culture repliée sur soi et sur un rapport au local, qui succède au foisonnement de contre-cultures ambitionnant la transformation du monde de manière globale. Dans sa perspective, le *writing* (qu'il désigne de manière générale par « graffiti » dans son texte), est une exemplification de la postmodernité, entendue comme la fin des grands récits critiques de l'ordre mondial et symptomatique de la victoire du libéralisme où :

L'homme postmoderne n'a plus envie de participer à un projet d'envergure pour changer le monde. Cette tâche est laissée à l'initiative de la croissance économique ; le mieux que l'on puisse faire, c'est de se faire connaître dans un domaine particulier. Le graffiti est une activité qui endommage la propriété privée ou publique et, en tant que tel, est un ennemi de l'ordre capitaliste. Mais ce serait une erreur de l'interpréter pour cette raison comme une manifestation de révolte. Les graffitis ne sont pas une forme de critique des rapports de propriété ou même une représentation d'une attitude alternative ; au contraire, ils sont une démonstration de la simple présence. [...] Le graffiti n'est pas une critique (c'est-à-dire moderne), mais une réaction conservatrice à l'ordre capitaliste. Il n'aspire pas à remettre en cause les valeurs prédominantes, mais représente des valeurs beaucoup plus profondes et primitives. Sa psychologie est celle de la bande, de la famille ou de la tribu. Le graffiti est caractérisé par des attributs de société archaïque tels que la loyauté envers l'équipe, le quartier ou la ville à laquelle on appartient, la compétition et l'agonisme, l'attention et le soin apportés à l'histoire collective, préservée sous la forme d'une narration quasi-mythique [...], le culte de valeurs véritables et authentiques, un rapport de hiérarchie soigneusement entretenue, l'expression du respect aux figures d'autorités et l'humiliation des

¹ URL : <http://crewagainstpeople.org/> [consulté le 24 août 2020].

² Comme le sous-entend l'acronyme « CAP » de leur collectif même, « Crew Against People » [équipe contre les gens], leur positionnement artistique se définit à rebours de l'existant : « La position exprimée par le CAP est paradoxale pour le champ du graffiti. Les pièces du CAP peuvent être décrites dans cette optique comme anti-graffiti, ou comme des graffitis qui contiennent leur propre autocritique. Comme ce fut le cas avec le mouvement Dada, qui se déclarait antiart mais ne pouvait fonctionner comme tel que dans le contexte de l'art, l'approche du CAP est une tentative de négation du graffiti qui n'a de sens que dans le cadre de cette discipline particulière. Il ne s'agit pas de dépasser les limites du graffiti, mais plutôt d'un effort pour établir de nouvelles lignes critiques dans ce domaine. » (Blez 2007, p. 22-23). Sauf mention contraire, tous les textes en anglais sont traduits par l'auteur de cet article.

³ URL : <http://www.vaclavmagid.com> [consulté le 24 août 2020].

débutants. Cet ordre archaïque et patriarcal se manifeste également dans la composition essentiellement masculine de la scène du graffiti, avec des effets connexes tels que le sexisme et l'homophobie. (Blez 2007, p. 13-14)

L'idée défendue par Magid est que ce qui sépare les contre-cultures des sous-cultures correspond à la dépolitisation des praticiens en regard de leur pratique ; c'est-à-dire un renoncement à transformer le monde dans son entièreté pour lui préférer des logiques d'existence micro-communautaires qui vont, pour se maintenir, s'accommoder du capitalisme si elles ne parviennent pas à s'en départir.

Les pratiques créatives urbaines que sont le *writing*, le skateboard, l'*urbex* ou les *free parties* ont en elles-mêmes un caractère politique qui s'exprime dans leur existence, à la fois en présence et friction avec les espaces-temps urbains qu'elles investissent parce qu'elles viennent bousculer les modes d'organisation et de contrôle de la ville. Cette dépolitisation de la pensée en actes, contre l'action politique au corps défendant de ceux qui la font, favorise une perméabilité accrue et une certaine forme de vassalité avec la société de consommation. Ces sous-cultures, caractéristiques d'une atomisation des formes collectives historiques, ne cherchent pas à aller à l'encontre du système qui les oppresse, en le renversant ou en le transformant ; elles se bornent à « être contre le système » — cette « essence contre » devenant le prétexte, autosuffisant, de leur mise en œuvre plutôt que le point de départ d'une structuration pour la lutte. Elles existent par et pour elles-mêmes. Celles-ci sont omniprésentes dans les traces qu'elles laissent à dessein ou non, quitte à s'accommoder des logiques de marchandisation qui leur sont étrangères pour survivre et se diffuser — des logiques contradictoires de par la procuration consumériste qu'elles favorisent au détriment de l'expérience initiatique et *do it yourself*.

Si la perspective que Václav Magid propose semble pour une part décevante, ce n'est pas tant sur la question du graffiti en lui-même que pour sa propension à considérer la postmodernité de manière unilatéralement pessimiste : c'est-à-dire sans l'envisager comme un ressort créatif et critique s'exprimant sur un autre mode que celui de la modernité⁴. Sur la question du graffiti, son analyse met bien en lumière le distinguo à opérer entre les mouvements artistiques et les pratiques créatives urbaines, qui du fait de leur caractère social, ne peuvent échapper à un rapport instrumental et pragmatiste, là où l'art constituera à l'inverse comme l'affirmation d'un positionnement. Même envisagé comme un ennemi de l'ordre capitaliste par essence, le *writing* peut aussi embrasser et servir des logiques

⁴ Dans ses ouvrages *Postproduction* puis *Radicant*, le curateur et critique d'art Nicolas Bourriaud détaille une lecture plus positiviste — tout aussi critiquable — à partir de positionnements artistiques. Il propose des manières de composer avec notre condition postmoderne pour la dépasser et être en mesure de résister aux écueils du nivellement que produit la globalisation. Cf. Bourriaud Nicolas, *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2002, 92 p. ; Bourriaud Nicolas, *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*, Paris : Denoël, Paris, 2009, 224 p.

capitalistes, car il reconduit par sa structuration sociale un ordre duplice, qui peut autant être le point de départ d'une autoémancipation que d'une autoaliénation. Les attributs de société archaïque listés par l'auteur peuvent trouver chacun un antagoniste, si on déploie une lecture plus positive de la pratique. L'aspect tribal peut s'entendre autrement, sous la forme d'une construction de communauté et de communs⁵ — la solidarité et la générosité étant aussi des attributs effectifs chez les *writers* ; la compétition et l'agonisme peuvent être entendus comme des dépassements de soi. C'est d'ailleurs le sens du « *get up* » dans la culture graffiti et du « *battle* » (que je traduis par agonisme ici) dans la culture hip-hop, dont l'objet est autant une démonstration de style qu'un dépassement de ses propres limites ; le rapport à la mise en récit de soi et au récit collectif partagé correspond à une nécessité propre aux pratiques culturelles immatérielles, qui se maintiennent et se transmettent d'abord par le récit oral⁶ ; le culte de valeurs véritables et authentiques est quant à lui sans cesse remis en perspective des dynamiques locales peu connues qui constituent autant de variation et d'interprétation qui mettent en crise le récit globalisé⁷ du *writing* ; enfin, sur la composition masculine de la scène du graffiti, il convient de rappeler ici que l'absence d'occupation paritaire de l'espace public par les femmes trouve son origine dans des problématiques sociales, mais aussi architecturales puisque, comme l'analyse le chercheur en géographie Yves Raibaud⁸, la ville est faite par et pour des hommes. Si celle-ci se constitue en terrain de jeu — de garçons —, c'est par la reconduction des biais sexistes qui existent dans la société et auxquels le champ de l'art n'échappe d'ailleurs pas non plus⁹.

⁵ Le collectif Road Dogs — avec en appui le collectif de writers 4TH et leur plateforme éditoriale les Éditions Croatan — met en récit visuel et textuel ses traversées européennes clandestines en transport de fret et rencontres avec d'autres acteurs à travers une série de « campagnes » qui témoignent du mode de vie qu'une pratique singulière du graffiti peut engendrer au-delà des stéréotypes. Cf. les éditions du collectif : <http://shop.croatan-edition.com/campagne.html> [consulté le 20 août 2020] ; et le reportage de l'émission « Tracks » diffusée le 26 avril 2014 sur Arte URL : <http://www.youtube.com/watch?v=9Zeufg2AOwg> [consulté le 20 août 2020].

⁶ L'artiste urbain Stephen Powers en atteste en introduction de *The Art of Getting over: Graffiti at the Millennium* : « Le graffiti [...] est quelque chose de permanent [...] et vit de deux manières, par la photographie et l'histoire. Ces deux méthodes sont à leur manière imparfaites. C'est ce qui rend l'histoire de cette expression si difficile à raconter, mais si captivante à entendre. [...] La vraie histoire du graffiti est nécessairement orale. Les bonnes histoires font le tour de la planète en quelques minutes et restent à jamais dans les mémoires » (Powers 1999, p. 6). L'historienne de l'art Joëlle Le Saux consacre un petit texte à cette même question : « Les quelques articles publiés dès les débuts du graff sont importants et sont d'ailleurs souvent cités par les fans eux-mêmes, car ils ont donné les bases des récits autour des pères fondateurs. Plus précisément, ils indiquent le rapport des peintures à son public dans le cadre d'un jeu médiatique. En tant que culture populaire informée, les mythes, images et leurs modes de diffusion racontent le lien très précis et cohérent entre les formes, les gestes et leurs significations [...]. » (Le Saux 2015, p. 11).

⁷ Le duo d'artistes suisse et slovène Veli & Amos a notamment réalisé *Style Wars 2*, un documenteur reprenant la trame du documentaire américain *Style Wars* (Silver 1983) et le transformant en quête initiatique tournant en dérision la sacralisation perpétuée par certains acteurs de la scène graffiti mondiale (Angeles, Silver 2013).

⁸ Cf. Raibaud Yves, *La ville faite par et pour les hommes*, Paris, Éditions Belin, 2015, 72 p.

⁹ Cf. Buscatto Marie, *La reconnaissance artistique à l'épreuve des stéréotypes de genre*, Paris, Éditions L'Harmattan, 170 p.

De la propagande tautologique à l'injonction consumériste

Considérant la prégnance du graffiti sur les pratiques artistiques urbaines, et en particulier celles qualifiées en Europe de picto-graffiti¹⁰ ou de postgraffiti¹¹ à la fin des années 1990, cette ligne de crête entre anticapitalisme et consumérisme trouve une illustration particulière dans la démarche de l'artiste américain Shepard Fairey. Issu du milieu du skateboard, il développe à partir du début de 1989 ce qu'il désigne comme « *propaganda*¹² » : une forme de propagande artistique, articulée à partir du détournement potache de la figure du catcheur et acteur français André René Roussimoff dit « *André The Giant* » (André Le Géant en français). Une première phase de sa campagne consiste en la dissémination d'autocollants *André The Giant Has a Posse* [André Le Géant a une équipe] (Marshall, 2012) figurant un unique visuel où le visage en contraste du catcheur est accompagné du slogan éponyme ; le style de l'autocollant renvoie alors autant à des formes de communication graphique vernaculaire (affichettes, petites annonces) qu'à des visuels issus de la culture skate ou punk. Puis, succède une seconde phase à partir du milieu des années 1990, où l'artiste revisite le visage du catcheur en le stylisant à la manière d'un pictogramme et en y adjoignant le slogan « *Obey* » [obéis] sur un bandeau rouge reprenant les codes visuels du travail de collages et de détournements de l'artiste américaine Barbara Kruger¹³. La troisième phase de développement de son vocabulaire

¹⁰ Dans le texte « La peinture encapulée: Les picturo-graffitis », l'historien de l'art Denys Riout décrit ce qu'il nomme picturo-graffiti comme des formes de graffiti qui prennent naissance au début des années 1980 : « Non autorisées, les peintures urbaines sauvages relèvent bel et bien des "inscriptions, signes ou dessins", autrement dit des "graffitis", que la loi interdit quels qu'en soient le "contenu" ou la "forme" » (Conte 1985, p. 25-34). Se revendiquant de l'héritage des picturo-graffitis des années 1980, les artistes et directeurs éditoriaux français Olivier Kosta-Théfaine et Nicolas Gzeley emploient courant 2000 la version actualisée en picto-graffiti pour désigner ces writers qui substituent à leur tag une signature visuelle déclinable, un pictogramme qui emprunte au registre de la communication visuelle et du marketing viral dans son mode de dissémination. « "Picto" peut faire référence au latin pingere, "peindre", mais aussi au nom masculin "pictogramme" qui désigne un "dessin, figuratif ou symbolique, propre à certains systèmes d'écriture et représentant à lui seul un être, un objet, une idée ou une notion" et par extension tout "signe, dessin schématique et normalisé, utilisé notamment dans les lieux publics et destiné à guider, à renseigner les usagers." » (Cloutour 2017, p. 126).

¹¹ L'artiste et historien de l'art Javier Abarca définit les pratiques de postgraffiti comme « le comportement artistique non commercial par lequel l'artiste propage sans autorisation des échantillons de sa production dans l'espace public, en utilisant un langage visuel intelligible pour le grand public et en répétant un motif graphique constant ou un style graphique reconnaissable, afin que le spectateur puisse percevoir chaque apparition comme faisant partie d'un continuum. » dans Abarca Sanchís Javier Francisco, « El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad », thèse de doctorat en esthétique et création artistique sous la direction de Agustín Martín Francés, Université Complutense de Madrid, 21 juin 2010, p. 385. En France, le terme postgraffiti apparaît dans l'éditorial du fanzine WorldSigns© no 2 paru en 2003 sous la plume de l'artiste et directeur éditorial français Olivier Kosta-Théfaine.

¹² Dans une série de publications retraçant la scène européenne de l'art urbain dans les années 2000, le blogueur Eko revient sur la terminologie utilisée en 2000 : « le mot street art n'existe pas encore, pas mal de gens commencent à faire des affiches et des stickers sous l'influence du géant californien, on parle alors de "propaganda". » (Deployart 2010). L'usage du terme propaganda est rapidement abandonné au profit de picto-graffiti ou postgraffiti qui sont moins affiliés à Shepard Fairey, comme en témoigne Olivier Kosta-Théfaine alias Stak : « Il y a ces termes que nous nous refusons à employer comme "street art" ou "propaganda" parce qu'ils ne veulent plus rien dire. » (Gzeley et Stak, 2003, p. 3).

plastique consiste en une déclinaison et une articulation du visage en pictogramme et en slogan absurde « *Obey Giant* » [obéis au géant] jusqu'à l'injonction seule « *Obey* ». Fairey publie en 1999 sur son site web un manifeste intitulé « *A social and psychological explanation of Giant Has a Posse* » [une explication sociale et psychologique du Géant a une équipe] daté de 1990 où il énonce les enjeux de sa campagne.



Capture d'écran de l'archive du site web www.obeygiant.com de Shepard Fairey, « *A social and psychological explanation of Giant Has a Posse* », 1999.

La campagne d'autocollants *Giant* peut être expliquée comme une expérience de phénoménologie. Heidegger décrit la phénoménologie comme « le processus qui consiste à laisser les choses se manifester ». La phénoménologie tente de permettre aux gens de voir clairement quelque chose qui est juste devant leurs yeux, mais qui est obscurci ; des choses qui sont tellement considérées comme allant de soi qu'elles sont assourdies par une observation abstraite. Le premier objectif de la phénoménologie est de réveiller un sentiment d'émerveillement à propos de son environnement. L'autocollant *Giant* tente de stimuler la curiosité et d'amener les gens à s'interroger à la fois sur l'autocollant et sur leur relation avec leur environnement. Comme les gens ne sont pas habitués à voir des publicités ou de la propagande dont le produit ou le motif n'est pas évident, les rencontres fréquentes et inédites avec l'autocollant provoquent la réflexion et une frustration éventuelle, tout en revitalisant la perception et le souci du détail du spectateur. L'autocollant n'a pas de signification, mais existe seulement pour faire réagir les gens, pour les amener à contempler et à chercher un sens à l'autocollant. Comme *Giant has a Posse* n'a pas de signification réelle, les diverses réactions et interprétations de ceux qui le regardent reflètent leur personnalité et la nature de leur sensibilité. (Fairey, 1999)

La campagne d'autocollants devient selon Fairey une manière d'amener les passants à jeter un œil nouveau sur leur environnement par la répétition d'un signe

¹³ URL : <http://www.barbarakruger.com/> [consulté le 28 août 2020].

non fonctionnel qui vient s'insinuer de manière interstitielle entre ceux, injonctifs et informatifs, déjà présent dans la ville. En somme, ce que Shepard Fairey sous-entend quand il nous dit que l'autocollant n'a pas de signification, c'est que c'est le dialogue circonstanciel qui va s'instruire entre l'objet de la propagande, ses récepteurs et l'environnement urbain immédiat, et va produire une interprétation plus qu'un quelconque message ; l'autocollant est à assimiler, pour lui-même, comme un signe vide dans un espace visuel sursignifié — surchargé de signes. Signe vide : cette lecture s'inscrit dans la droite lignée de celle proposée par le philosophe français Jean Baudrillard à propos du tag dans la ville. On trouve une confirmation de cette conception du médium comme message dans le fait qu'il modifie rétroactivement son manifeste en remplaçant « *Giant* » par « *Obey* » dans la version actuelle du manifeste publié sur son site. Le fonctionnement premier de sa campagne de *propaganda* tient principalement au fait de contaminer l'écosystème visuel urbain par un signe, à la fois évanescent et persistant comme un filigrane.

Le basculement début 2000 de la figure prétexte comique de André Le Géant vers une forme d'injonction autoritaire « *Obey* » s'accompagne d'une reprise progressive de répertoires iconographiques mélangeant la culture populaire américaine avec des références graphiques issues du champ politique, voire avec des formes de propagande autoritaire issues de régimes totalitaires, dont il s'inspire ou qu'il recycle parfois assez littéralement. La diffusion accrue de sa *propaganda* alliée à la richesse iconographique et à la propriété historiquement influente de sa matière première amène de nombreuses parodies (diffusées dans la rue ou en ligne) qui viennent témoigner du succès de sa campagne autant que souligner aussi une certaine ambiguïté de ses positionnements. Du constructivisme russe à la propagande soviétique, du pop art aux films de série B et Z, la galerie de portraits qu'il produit en affiches sérigraphiées entretient cette ambivalence puisqu'il fait se côtoyer souvent sur un même plan, *Hope*, le portrait du candidat à la présidence américaine Barack Obama avec d'autres figures reconnues du champ culturel américain comme l'artiste Andy Warhol, la chanteuse de Blondie, le rappeur Tupac Shakur ou issues de la contre-culture comme l'activiste afro-américaine et philosophe Angela Davis, le sous-commandant Marcos, militant altermondialiste mexicain zapatiste, ou le linguiste anarchiste libertaire Noam Chomsky, le président américain conservateur George W. Bush, le président américain conservateur Ronald Reagan, le président irakien Saddam Hussein, ou le président chinois Mao Zedong. L'alignement des personnalités issues de bords politiques et de contextes historiques étrangers les uns aux autres ramenés indifféremment au rang d'ambassadeur de sa campagne par l'apposition autoréférentielle de son slogan « *Obey Giant* » [obéis au géant] ou « *Obey* » [obéis] se voudrait une sorte de critique ontologique de l'idée même de propagande. La dimension cumulative de figures, de styles et de références peut donner l'impression d'un effet d'annulation des

messages véhiculés autant que du discours de l'artiste. Et c'est peut-être à cet endroit que se situe le caractère expérimental de son travail, par le dénivèlement de toutes les formes visuelles de propagande, quelles que soient leurs origines qui confinent *in fine* à une forme de pure communication, tautologique, jusqu'à rendre l'expérience visuelle nulle, voire vaine ou dispensable, comme une antimatière.

Son succès planétaire s'établit en même temps que celui, progressif, de la marque de vêtements Obey Clothing¹⁴. Des premiers t-shirts comme produits dérivés de sa démarche artistique, à l'usage de son slogan « *Obey* » comme image de marque, Obey Clothing trouve un développement entrepreneurial propre à partir du milieu des années 2000 et devient une activité économique consubstantielle de sa pratique. Un transfert d'aura s'opère de Obeygiant.com, nom du site consacré à son travail, vers Obeyclothing.com, nom du site de sa marque de vêtements : doit-on obéir au Géant ou au vêtement ?

Son expérience phénoménologique semble se conclure par une tenaille entre le « devenir même » de son appropriationnisme initial et le « devenir même », correspondant à une uniformisation des contenus comme corrélation du libéralisme. Ce revirement jette un opprobre sur la démarche de l'artiste et transforme inéluctablement le regard que l'on porte sur sa production graphique : son travail n'est plus reconnu pour lui-même et devient accessoire puisque ses consommateurs vont jusqu'à ignorer la démarche artistique qui le fonde. L'art de Shepard Fairey, disparu derrière le succès commercial de la marque Obey Clothing, donne l'impression que le travail artistique est — ou aurait toujours été — par un jeu d'inversion typiquement spectaculaire où « le vrai est un moment du faux » (Debord 1968, p. 19) une campagne publicitaire déguisée, une gigantesque opération de marketing de contrebande, consistant à assimiler, digérer et recracher, neutraliser, tous les codes visuels de l'endoctrinement et de la propagande afin de servir un objectif secret : rendre l'autoritarisme cool en vendant des t-shirts à motif.

Le phénomène d'attraction-répulsion envers la société de consommation et la capacité du capitalisme à assimiler toutes les formes de résistance s'illustre à merveille dans l'évolution et la diffusion du travail de Shepard Fairey. Un des ressorts sous-jacents de la campagne *Obey Giant* mérite d'être éclairci pour saisir la manière dont cette articulation entre culture et contre-culture se joue encore à un autre niveau. Le slogan « *Obey* » glissant d'un registre potache à un autre plus sérieux eu égard de cette notion de *propaganda* revendiquée par l'artiste. Ce dernier provient du film de science-fiction *They Live !* réalisé par John Carpenter en 1988. L'apparition de ce slogan sur un panneau publicitaire correspond dans le film au moment de la révélation d'une imposture, lorsque John Nada, le personnage

¹⁴ URL : <http://obeyclothing.eu/> [consulté le 18 août 2020].

principal du film, regarde le monde à travers une paire de lunettes spéciales. Dans *The Pervert Guide to Ideology*, un documentaire de la réalisatrice anglaise Sophie Fiennes écrit et interprété par le philosophe et psychanalyste slovène Slavoj Žižek, Fiennes utilise des scènes de films hollywoodiens dans lesquels elle vient insérer Žižek en commentateur, soit par le biais d'une incrustation dans le plan du film, soit par un plan de coupe avec un astucieux raccord reconstituant le décor ou l'ambiance de la scène. Planté au milieu de deux scènes du film de Carpenter qui ouvre le documentaire, Žižek analyse les tenants et aboutissants du scénario de *They Live !* et détaille ce de quoi cette imposture est le nom :

They Live ! de 1988 [...] raconte l'histoire de John Nada. « Nada » est bien sûr un mot espagnol qui signifie « rien ». Un sujet pur, dépourvu de tout contenu substantiel. Un travailleur sans-abri de Los Angeles [...] trouve une étrange boîte de lunettes de soleil. Et lorsqu'il en met une, en se promenant dans les rues de L.A., [...] ces lunettes lui permettent de voir le vrai message qui se cache en dessous : toute la propagande, les paillettes publicitaires, les affiches, etc. Vous voyez un grand panneau publicitaire qui vous dit que vous avez les vacances de votre vie et lorsque vous mettez les lunettes, vous voyez juste sur le fond blanc une inscription grise. [...] Nous vivons, nous dit-on, dans une société post-idéologique. [...] Quand vous mettez les lunettes, vous voyez la dictature en démocratie. C'est l'ordre invisible qui soutient votre liberté apparente. [...] Selon notre bon sens, nous pensons que l'idéologie est quelque chose de flou, qui brouille notre vue immédiate. L'idéologie devrait être des lunettes qui déforment notre vue, et la critique de l'idéologie devrait être à l'opposé, comme si vous enleviez les lunettes pour pouvoir enfin voir la réalité des choses. C'est précisément cela, et ici le pessimisme du film, de *They Live !*, est bien justifié ; c'est précisément l'illusion ultime : l'idéologie ne s'impose pas simplement à nous-mêmes. L'idéologie est notre relation spontanée avec notre monde social. D'une certaine manière, nous apprécions notre idéologie. [...] Sortir de l'idéologie — ça fait mal. C'est une expérience douloureuse. (Fiennes, 2012)

Si s'extraire de l'idéologie se révèle douloureux, c'est parce que l'effort de déconstruction nécessaire pour aller à l'encontre des forces du désir que nourrit et véhicule notre société est soumis au joug du capitalisme. Il nous demande de refuser la médiation de ce désir, dans nos relations avec l'espace quotidien, recouvert par la société de consommation, mais aussi avec nos semblables, dans l'espace social, considérant que ceux-ci ne sont probablement pas prêts à enlever les lunettes idéologiques qui leur permettent de rester dans un état de dissonance cognitive et de soutenir la violence inégalitaire et oppressive inhérente au système capitaliste globalisé. Plus loin dans le documentaire, Žižek revient sur cette question du lien entre violence et consumérisme après avoir fait un détour filmique sur les liens entre principe de plaisir et principe de réalité. Prenant comme appui des images d'émeutes au Royaume-Uni d'août 2011, il déroule la pensée accidentelle du Premier ministre anglais d'alors, David Cameron, lorsqu'il condamne, non pas les

violences des émeutiers envers les personnes, mais le fait que ces derniers brûlent des magasins pour s'enfuir sans payer avec les marchandises ; cette sorte de pillage ne peut selon lui trouver aucune justification idéologique :

De façon très limitée, Cameron avait raison, il n'y avait aucune justification idéologique. [Ce pillage] est la réaction de gens qui sont totalement pris dans l'idéologie dominante, mais qui n'ont aucun moyen de réaliser ce que l'idéologie exige d'eux. C'est donc une sorte de comportement sauvage dans cet espace idéologique de la consommation. Même si nous avons affaire à une brutalité apparemment totalement non idéologique — « je veux juste brûler le bâtiment pour avoir des objets » — il est le résultat d'une constellation sociale et idéologique très spécifique, où la noble idéologie qui lutte pour la justice, l'égalité, etc. se désintègre. Si la seule idéologie qui fonctionne est le consumérisme pur alors il n'est donc pas étonnant d'en arriver à cette forme de protestation. (Fiennes, 2012)

L'analyse de Žižek rejoint celle de Václav Magid : si le consumérisme pur est la seule idéologie fonctionnelle, c'est parce qu'il est tautologique, en ce qu'il reconduit la satisfaction d'un désir illimité, de fait insatisfaisable. La solution pour y contrevenir, c'est la destruction pure et simple du capitalisme comme système ; en ceci l'approche frontale des *writers* qui s'attaquent à la propriété publique et privée est vaine, elle est facilement récupérée et participe, souvent à son corps défendant, au maintien des logiques de contrôle et de surveillance voire à leur extension. De la même façon, abordant l'idéologie sous l'angle de sa possible annulation par la surenchère, la seule chose à laquelle parvient Shepard Fairey, c'est à mettre en œuvre un consumérisme idéalisé qui ne dit pas son nom, à réaliser le pessimisme du film de Carpenter. Ce renversement de la *propaganda* de l'artiste vers une captation d'attention à des fins marchandes — où son objet, un signe vide, devient une marque — n'a donc rien de paradoxal en ceci qu'elle illustre bien comment le médium est le message ; comment le picto-graffiti, reprenant les mécaniques de publicité virale, peut basculer indifféremment de l'autopromotion d'une *persona* à la publicité pour une marque — le *personal branding* étant une des clés du capitalisme avancé.



Mathieu Tremblin, *Tautological Propaganda*, 2015, San Francisco (US), slogans, typographie, impression numérique sur vêtements, dimensions variables, vidéo HD, couleur, son, 16 :9, 14 s

Dans le sillage des diverses appropriations que son univers visuel génère, j'amorce la série *Tautological Propaganda*, à l'occasion de l'exposition « F.A.T. Gold¹⁵ » en 2015 à San Francisco avec le collectif Free Art and Technology dont je fais partie. Cette série a pour objet de mettre en évidence à la fois la dérive ambivalente du travail de Fairey, et de prolonger la fiction de John Carpenter à travers une lecture positiviste formulée par Slavoj Žižek, dans laquelle les passants ont enlevé les lunettes idéologiques dont la campagne *Obey* relève, qu'elle soit indifféremment artistique ou marchande. *Tautological Propaganda* est une série de vêtements reprenant l'esthétique dépouillée des divers supports de communication présents dans la fiction et dont le port donne lieu à des performances spontanées. Elle est complétée par une collection de portraits détournés, réalisés à partir de photographies partagées par les clients d'Obey Clothing sur les médias sociaux, sur lesquels je viens appliquer le filtre des lunettes de soleil du film *They Live* ! Les images qui en découlent font apparaître en négatif vingt messages autoritaires tirés de la fiction dont les modèles deviennent les étendards involontaires en se mettant en scène pour adhérer au récit global de l'artiste autant que de la marque :

Obey [Obéis] ; *Doubt Humanity* [Doute de l'humanité] ; *Work 8 Hours Sleep 8 Hours Play 8 Hours* [Travaille 8 heures Dors 8 heures Joue 8 heures] ; *Do Not Question Authority* [Ne conteste pas l'autorité] ; *Marry and Reproduce* [Marie-toi et reproduis-toi] ; *Buy* [Achète] ; *No Ideas* [Pas d'idée] ; *Submit* [Soumets-toi] ; *Honor Apathy* [Honore l'apathie] ; *Consume* [Consomme] ; *This is your God* [C'est ton Dieu] ; *Obey and Conform* [Obéis et conforme-toi] ; *Stay Asleep* [Reste endormi] ; *No Independent Thought* [Pas de pensée indépendante] ; *Cooperate* [Coopère] ; *Follow* [Suis] ; *No Imagination* [Pas d'imagination] ; *Obey Authority* [Obéis à l'autorité] ; *Surrender* [Rends-toi] ; *Watch T.V.* [Regarde la télévision].

Cette propagande tautologique regroupe une vingtaine d'images diffusées en ligne sur les médias sociaux via le hashtag « #obeyclothing » et dans le même temps affichées dans la ville comme une campagne de street marketing — à l'instar des premières campagnes artistiques de l'artiste.

¹⁵ Free Art and Technology Lab, « F.A.T. GOLD ». 21-31 mai 2015, Grey Area Foundation for the Arts, San Francisco (US) — curation : Lindsay Howard. URL : <http://grayarea.org/event/f-a-t-gold-san-francisco/> [consulté le 2 septembre 2020]



Mathieu Tremblin, *Tautological Propaganda Campaign*, 2019, Cologne (DE), palissade, impression numérique sur papier dos bleu, colle, 300 × 160 cm

La série se prolonge avec autre affiche *Tautological Propaganda Campaign* « *Liberté Égalité Fraternité* », réalisée fin novembre 2019 dans le sillage du premier anniversaire du mouvement des gilets jaunes. Elle est diffusée en ligne en téléchargement libre¹⁶ et dans l'espace public par voie de collage ou d'*adbusting*. Cette affiche a pour objet de rendre lisible d'une part la filiation entre le film de Carpenter et sa reprise par Fairey sous forme de slogan iconique et de marque, d'autre part l'appropriation symbolique qui se cristallise autour de son travail artistique en perspective de certaines collusions avec le pouvoir politique.

¹⁶ Dans le sillage des dynamiques créatives en solidarité avec les luttes sociales, notamment à l'occasion des manifestations contre la réforme des retraites fin 2019 et début 2020, l'affiche créée début décembre 2019 est versée en janvier 2020 au fonds d'affiches téléchargeables et imprimables Formes des luttes. URL : <http://formesdesluttes.org/images-retraites/> [consulté le 17 février 2023]. Une version verticale, composée spécifiquement pour le format planimètre des panneaux d'abribus est quant à elle conçue à l'appel du collectif antipublicitaire La Ronce et déposée sur un espace de stockage partagé en ligne dédié en janvier 2021. URL <https://www.instagram.com/p/CJDhcNGg4Dt/> [consulté le 17 février 2023].



Mathieu Tremblin, Tautological Propaganda Campaign « Liberté Égalité Fraternité », 2021, Besançon (FR), image numérique, retouche, impression numérique sur papier affiche, clé JCDecaux, 120 × 180 cm

L'image détournée utilisée comme point de départ est tirée d'une allocution télévisée du président de la République française Emmanuel Macron¹⁷, diffusée le 15 octobre 2017. On y voit le président attablé dans un bureau du Palais de l'Élysée. En arrière-plan, dans le coin supérieur gauche du cadre se trouve une peinture de Shepard Fairey intitulée *Liberté Égalité Fraternité*. Cette affiche représente un visage de femme orné de fleurs d'hibiscus et inscrit dans des cercles concentriques dont certains sont décorés de motifs géométriques. Elle est réalisée par l'artiste comme un plaidoyer en faveur de la liberté¹⁸ et est diffusée sur son site web en réponse aux attentats du 13 novembre 2015 survenus à Paris. Elle constitue une actualisation de l'affiche *Make Art Not War* [faites de l'art, pas la guerre] datée de 2003 qu'il a réalisée pendant la guerre d'Irak pour promouvoir la paix dans le monde (et qu'il a rééditée plusieurs fois par la suite en réponse à d'autres conflits armés) dont la teinte a viré du rouge au bleu blanc rouge et où le slogan originel a été remplacé par la devise républicaine française.

Cette reprise atteste d'une considération de l'artiste pour l'économie de l'attention, propre au web, et de l'optimisation de son contenu artistique aux usages numériques accrus et à la diffusion virale immédiate qu'ils favorisent. Mais elle met

¹⁷ URL : http://www.francetvinfo.fr/politique/emmanuel-macron/les-cinq-elements-de-decor-qu-il-fallait-voir-pendant-l-interview-d-emmanuel-macron_2422097.html [consulté le 15 août 2020].

¹⁸ Shepard Fairey confie au journal *Le Point* en 2016 : « Après l'attaque du Bataclan, il me semble que la perception du drapeau français a basculé, comme symbole de votre pays et de sa culture, que j'admire, plutôt que comme un motif nationaliste. » URL : http://www.lepoint.fr/pop-culture/a-paris-shepard-fairey-fait-le-mur-en-bleu-blanc-rouge-24-06-2016-2049418_2920.php [consulté le 20 août 2020].

aussi en lumière la capacité de l'artiste à se saisir de sujets d'actualité pour faire exister son travail au-delà des espaces urbains ou artistiques, voire à manifester une certaine accointance avec des personnalités politiques pour promouvoir sa propre campagne. De cette façon, il réalise fin 2007 un portrait en rouge et bleu du futur président des États-Unis Barack Obama à l'invitation du publicitaire Yosi Sergeant. Le portrait, intitulé *Hope* en soutien à sa campagne présidentielle, est décliné sous forme de peintures murales. Il sera ensuite repris pour la une de plusieurs magazines et vaudra à l'artiste une reconnaissance internationale. L'œuvre *Liberté Égalité Fraternité* a été réalisée en peinture murale¹⁹ à Paris sur invitation de la galerie Itinerrance, puis sous forme de tableau acheté à Shepard Fairey au printemps 2017 par Emmanuel Macron, alors candidat. Elle aura été accrochée dans son quartier général de campagne avant de rejoindre le bureau du Palais de l'Élysée suite à son élection à la présidence²⁰. La présence répétée de l'œuvre en arrière-plan des allocutions de Macron l'a popularisé au point d'associer celle-ci à l'image du président, dressant de la sorte une filiation avec l'affiche *Hope* figurant Barack Obama — attestant une fois encore la relation instrumentale que l'artiste entretient avec le politique.

Luttes sociales et autoritarisme graphique

À l'occasion de l'acte X des gilets jaunes le 19 janvier 2019, on trouve en tête de cortège plusieurs pancartes sur lesquelles ont été collées des affiches détournées de la figure de Marianne créée par Fairey (Garro, 2019). Son œil crevé et la devise républicaine transformée en « Liberté Égalité Flashball », le visuel s'adresse directement au président Macron et pointe les violences policières survenues de manière répétée lors des manifestations spontanées depuis le 17 novembre 2018 par le mouvement social.

¹⁹ En préambule de son exposition personnelle « Earth Crisis » à la galerie Itinerrance en juillet 2016, Shepard Fairey réalise trois peintures murales dans le XIII^e arrondissement de Paris. URL : <http://itinerrance.fr/fresques-de-shepard-fairey-a-paris/> [consulté le 4 novembre 2019].

²⁰ Le 22 juin 2019, l'artiste et Mehdi Ben Cheikh de la galerie Itinerrance se font photographier avec le Président Emmanuel Macron. URL : http://www.instagram.com/p/BzAnq-BoQ2K/?utm_source=ig_embed [consulté le 4 novembre 2019].



Alter1fo, « 20 Janvier 2019 — Un jour, une photo “Liberté, Égalité, Flashball” », 2019

Le 14 décembre 2020, le média citoyen en ligne *Hiya !* relaie une action artistique consistant en une intervention graphique dans la nuit du 13 décembre sur la peinture murale *Liberté Égalité Fraternité* de Shepard Fairey. Des larmes rouges sont réalisées sur le visage de Marianne, de larges traits chromés viennent barrer la devise républicaine. Sur le flan de l'escalier en colimaçon qui jouxte le bâtiment, un hashtag #MariannePleure est écrit au *fat cap* à la peinture aérosol rouge tout comme le nom du média en ligne indépendant. Le geste répond de manière équivoque à une invitation du mouvement citoyen Concorde relayée par le fondateur de *Hiya !* Abdallah Slaiman une semaine auparavant : il s'agit de « se mobiliser pour redonner tout leur sens aux valeurs portées par “Marianne” » et de résister par la création : « Artiste, engage-toi ! Crée et partage tes créations avec le #mariannepleure ». (Hiya ! Rédaction, 2020b)



Hardi Jules (réal.), Graffiti vandal. Les démarches invisibles, France, Jules Hardi, 2021, 64 min

Dans un second article publié le lendemain, le média fait état de la réaction de Shepard Fairey : « Si certains sont en désaccord avec le détournement de l'œuvre Liberté Égalité Fraternité parce qu'ils ne sont pas d'accord avec les auteurs, alors ma réponse est claire : je ne suis pas prêt à la leur donner et vous ne devriez pas l'être non plus » (Hiya ! Rédaction, 2020a). Le nom du *crew* anonyme est révélé, LREM-NRV — jeu de mots avec le parti du gouvernement LREM pour La République en marche, auquel est adjoint « NRV » pour « énervé » —, partagé sur YouTube avec une vidéo documentant l'intervention accompagnée d'un manifeste déclamé en voix off sur une ritournelle de rap hardcore qui s'ouvre de la façon suivante : « Ouvrez donc les yeux, on le voit comme une larme rouge au milieu de la peinture : la république est morte » (LREM-NRV 2020). Le message graphique tout comme le texte font référence à l'usage de la violence policière à l'encontre des manifestants que l'on retrouve en plan de coupe de l'action documentée dans la vidéo. Le fil de la conversation mémétique reprend tandis que le collectif LREM-NRV prolonge le geste de détournement anonyme des gilets jaunes. Cette fois Marianne pleure du sang, les valeurs républicaines sont enterrées : « Donnez donc en pâture aux vers de terre votre liberté sous surveillance, votre égalité à taux variable et votre solidarité d'entre bourgeois » insiste le collectif.

Le 13 décembre 2021, *Hiya !* publie sur son compte Instagram²¹ des images de la restauration de la fresque de Shepard Fairey opérée en février 2021 (Lescurieux, 2021). Le slogan de l'artiste est repris en commentaire : « *Actions speak louder than words* » [L'action vaut plus que les mots], le nom de l'opération de restauration. La peinture murale est retournée à son état originel à un détail près : l'artiste américain a fait ajouter sur la joue de Marianne une petite larme, désormais bleue, rappel des larmes rouges peintes à l'aérosol par le collectif LREM-NRV. La restauration est accompagnée d'un argumentaire vidéo qui joue sur l'émotion en mêlant des images de son œuvre à celles de manifestations aux États-Unis. C'est l'expression d'un droit de réponse, le montage et la structure de la vidéo se calquant sur celle de LREM-NRV. En lieu et place de manifeste, Shepard Fairey nous raconte l'histoire de l'œuvre et nous explique le nouveau discours qu'elle embrasse en introduisant la production d'affiches en sérigraphie du nouveau visuel — sur les côtés duquel des bandes noires avec un texte blanc « L'action vaut plus que les mots » ont été apposées — dont les bénéfices seront reversés à l'association caritative Les Restos du Cœur :

J'ai créé cette image à l'origine en réponse aux attaques du Bataclan et de Paris du 13 novembre 2015. Liberté, égalité, fraternité. J'aime la devise de la France. Cela incarne très bien ce que doivent être les valeurs des sociétés démocratiques. L'image, le tableau n'avait aucun parti pris politique. J'ai vu ce qui est arrivé sur

²¹ URL : <https://www.instagram.com/p/CmHcUsHLX8Y/> [consulté le 17 février 2023].

mon mur dans le 13^e arrondissement. J'ai lu les raisons qui se cachent derrière cet acte. Je suis du côté des gens qui s'opposent aux injustices. Particulièrement quand il s'agit des droits de l'Homme. Je crois beaucoup dans le fait d'utiliser mon art pas seulement pour mettre en lumière des situations, mais pour aider les gens sur le terrain. Nous devons faire de notre mieux pour façonner les choses. Ne laisser personne prendre le monopole. Nous avons tous une part de travail à faire pour créer le monde que l'on souhaite. J'ai ajouté une larme sur Marianne. Tous les bénéfices de cette nouvelle édition limitée iront à ceux qui sont dans le besoin. L'action est plus importante que les mots. L'action vaut plus que les mots. (Pluquet 2021)

Le clip se termine sur une image de l'estampe à laquelle est juxtaposé le hashtag #MariannePleure, une manière stratégique pour l'artiste de s'associer au cadre de revendications de ceux qui ont détourné son œuvre.

Hiya ! relaie aussi la déclaration de LREM-NRV qui commente en contrepoint la restauration et ses réserves sur la reprise de la larme : « le sang du peuple est bien rouge #1312 ». Du rouge au bleu, c'est toute une symbolique et un engagement qui s'estompe, la peinture murale reflète à la fois une volonté d'intégration des revendications citoyennes, autant qu'elle révèle le positionnement artistique de Fairey, opportuniste parce qu'apolitique. La larme bleue « consensuelle » continue de servir le récit de sa peinture murale en mémoire des victimes des attentats de 2015 à Paris, tout en faisant un clin d'œil astucieux à un détournement inscrit dans le cadre d'une lutte sociale. Mais elle devient surtout le prétexte à un geste de solidarité via l'édition d'une estampe : Fairey entend la souffrance, mais opère une déflexion d'attention. Il n'adresse pas les problèmes systémiques qui en sont la cause en se rangeant du côté du discours des opprimés, il invite à verser la larme de l'empathie, en attachant une dimension caritative au service de la création d'une nouvelle image, objet d'une négociation morale plutôt que d'une revendication politique. Certains usagers de la plateforme YouTube témoignent de leur scepticisme sur ce retournement en commentaire :

Triste récupération, le détournement initial a été vidé de son sens. Détourner un détournement, c'est faire régner le statu quo. Et soutenir les restos du cœur est une bonne chose, mais c'est mettre un pansement sur une fracture. L'idéal anticapitaliste d'Obey est une posture qui fait vendre. Ce sont des indignations de façade. Quel dommage... (@Polosuzou) [...] Il parle pour ne rien dire, donc en effet il peut considérer que les actes valent mieux que les mots - que ses mots à lui, en tout cas. Malheureusement, ses actes ne valent pas mieux. De l'art officiel, acheté, froid et sans vie, avec un peu de charité pour que l'imposture continue. Pas étonnant que Macron ait choisi sa Marianne de pacotille, au style très années pré-fascismes, pour son bureau. (@Alina-Reyes)

Comme pour la Marianne éborgnée des gilets jaunes, le groupe LREM-NRV s'approprie le visuel de l'artiste comme symbole du pouvoir étatique et du

ripolynage communicationnel auquel se livre le gouvernement Macron, qui refuse de reconnaître des violences policières pourtant autant documentées par des collectifs de citoyens rassemblés autour de la figure du journaliste David Dufresne²² que de la Ligue des droits de l'Homme²³. L'éborgnement et les larmes de sang, la modification de la devise républicaine en « Liberté Égalité Flashball » et le caviardage du texte sur la fresque de Faurey viennent repolitiser l'œuvre, en la faisant basculer d'un statut de mémorial à celui d'un outil de lutte sociale. Le retournement symbolique que les gilets jaunes et LREM-NRV opèrent montre bien comment l'usage social du travail de Shepard Faurey — une appropriation consistant à utiliser son vocabulaire plastique comme matériau à l'instar d'un *template* de même²⁴ — est susceptible de le charger d'un discours et d'un positionnement qui restent pourtant superficiels dans la démarche de l'artiste.



Autocollant « Love ! » par Supakat, 5 mai 2022, Strasbourg (FR).

Photographie : Mathieu Tremblin

²² À la suite des premiers actes des manifestations spontanées des gilets jaunes, de décembre 2018 jusqu'à janvier 2021, David Dufresne documente et recense les violences policières sur son compte Twitter en introduisant chaque tweet par « Allo @Place_Beauvau - c'est pour un signalement ». Ce recensement l'amène à réaliser un film documentaire : Dufresne David (réal.), Un pays qui se tient sage, France, Le Bureau Films ; Jour 2 fête, 2020, 86 min. Cf. Dufresne David, « Allo Place Beauvau : que fait (vraiment) la police des polices ? », Mediapart, en ligne, 12 juin 2020 [consulté le 17 février 2020] URL : <https://www.mediapart.fr/studio/panoramique/allo-place-beauvau-cest-pour-un-bilan>.

²³ URL : <https://www.ldh-france.org/observatoires-des-pratiques-policieres-agir-pour-la-defense-des-libertes-publiques/> [consulté le 17 février 2020].

²⁴ C'est déjà le cas depuis le début des années 2000. Le visage stylisé en noir et blanc du catcheur « André The Giant » sous-titré d'un « Obey » en typographie Futura blanche sur rouge a déjà donné lieu à des dizaines d'appropriations. Par exemple, celle de Yo Be Gitan autour de 2004 constitue une anagramme de l'alias Obey Giant de Shepard Faurey tandis que le visage se voit affublé de petites moustaches et de cernes qui lui confèrent une allure de stéréotype de personnage inquiétant. URL : <https://www.ekosystem.org/tag/gitan/> [consulté le 23 février 2023]. Voir aussi : https://www.instagram.com/disobeygiant_logo_archive/ [consulté le 23 février 2023].



Autocollant anonyme « Bboy », 1 juin 2022, Nantes (FR).

Photographie : Mathieu Tremblin



Autocollant anonyme « Obesy », 8 août 2022, Lyon (FR).

Photographie : Mathieu Tremblin

Fairey préfère affirmer le remix continu des iconographies politiques et contre-culturelles, n'en conservant que la sémantique après les avoir vidées de leur substance sémiotique dans l'opération. Sa posture relève d'une certaine *political correctness* américaine qui serait poussée à l'extrême, s'apparentant à l'axiome

central libertarien, le principe de non-agression, dont l'horizon est la promotion d'un marché sans entraves au nom de la liberté individuelle. À se refuser à prendre position de peur d'offenser qui que ce soit ; à ne pas se saisir pleinement de la dimension conversationnelle de son travail existant déjà dans le champ social ; en préférant la liberté artistique aux usages sociaux de l'art, son œuvre deviendrait un matériau propice à être vecteur de toutes les formes d'idéologies et sensibilités politiques. Pendant la campagne présidentielle d'avril 2022, la reprise de ses codes graphiques par des groupes d'extrême droite en est la triste manifestation : sur les murs de France, la figure du candidat à la présidentielle américaine Obama est remplacée par le buste stylisé de l'essayiste fasciste Charles Maurras soutien du régime de Vichy et penseur influent l'extrême droite française.



Affiche fasciste « Maurras 2022 » de l'Action française caviardée par des autocollants et graffitis antifascistes, 15 mai 2021, Nancy (FR).

Photographie : Mathieu Tremblin

BIBLIOGRAPHIE

Angeles Amos (réal.), Silver Veli (réal.), *Style Wars 2*, Suisse, Slovénie, Veli & Amos, 2013, 70 min, URL <http://www.youtube.com/watch?v=RLcUBIqQGnI> [consulté le 20 août 2020]

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

Blez, Mosd, Magid Václav, *AP. Crew Against People*, Prague, Bigg Boss, 2007, 250 p.

Carpenter John (réal.), *They Live !*, États-Unis, Larry Franco Productions, 1988, 94 min.

Debord Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1968], 224 p.

Fairey Shepard, « Propaganda/Manifesto », *Obey Giant*, en ligne, 2020 [consulté le 18 août 2020], URL : <http://obeygiant.com/propaganda/manifesto/>

Fairey Shepard. « A social and psychological explanation of Giant Has a Posse ». *Obey GIANT*, archive, 1999 [consulté le 18 août 2020], URL : http://web.archive.org/web/20000303101055fw_/http://www.obeygiant.com/manifesto/index.html

Fiennes Sophie (réal.), Žižek Slavoj, *The Pervert Guide to Ideology*. Royaume-Uni, Blinder Films, 2012, 136 min.

Foucher Zarmanian Charlotte (éd.), Nachtergaele Charlotte (éd.), *Le phototexte engagé — Une culture visuelle du militantisme au XX^e siècle*, Dijon, Les Presses du réel, 2021, 368 p.

Gaillard Françoise, « Quand copier c'est créer », *Médium*, 2012/3-4, no 32-33, « Copie, modes d'emploi », p. 378-396.

Garro Thierry, « Liberté égalité flashball : les gilets jaunes détournent le fameux tableau d'Emmanuel MACRON », *La Provence*, en ligne, 19 janvier 2019 [consulté le 15 août 2020] URL : <http://www.laprovence.com/actu/en-direct/5330862/liberte-egalite-flashball-les-gilets-jaunes-detournent-le-fameux-tableau-demmanuel-macron.html>

Hiya ! Rédaction, « EXCLUSIF : Un crew anonyme fait "pleurer" la plus grande Marianne de France ! #MariannePleure », *Hiya !*, en ligne, 14 décembre 2020 [consulté le 17 février 2023], URL : <https://hiya.fr/2020/12/14/inedit-un-crew-anonyme-fait-pleurer-la-plus-grande-marianne-de-france-mariannepleure/>

Hiya ! Rédaction, « #MariannePleure : pourquoi HIYA ! s'associe à l'appel du mouvement Concorde », *Hiya !*, en ligne, 8 décembre 2020 [consulté le 17 février 2023], URL : <https://hiya.fr/2020/12/15/exclusif-lequipe-de-graffeurs-revient-sur-sa-performance-avec-une-video-spectaculaire-et-le-texte-integral-de-leur-revendication-mariannepleure/>

Le Saux Joëlle, *Transmission et mythologie dans le graffiti*, Brest, Éditions Peinture, 2015, 48 p.

LREM-NRV, 13/12 #mariannepleure, France, LREM-NRV, 2020, 2 min 01 s, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=W5Tp-poy8ss> [consulté le 17 février 2023]

Lescurieux Romain, « Paris : La Marianne de l'artiste Obey dans le 13e retrouve ses couleurs mais continue de pleurer », 20 minutes, en ligne, 16 février 2021 [consulté le 17 février 2023], URL : <https://www.20minutes.fr/paris/2978583-20210216-paris-marianne-artiste-obey-13e-retrouve-couleurs-continue-pleurer>

Marshall Julian (réal.) Obey The Giant — The Shepard Fairey Story, Etats-Unis, Andrew Gisch, 2012, 21 min.

Obama Abraham, Borell Alexandre (trad.), « Peut-on greffer le visage d'une icône ? », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 2010/1, no 13, « L'homme providentiel », p. 117-129.

Pluquet Alexandre (réal.), *The Liberté - Marianne Pleure - Shepard Fairey (Obey)*, France, Vigie Production, 2021, 1 min 41 s, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=G0j9qIVfL6s> [consulté le 17 février 2023]

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

Silver Tony, *Style Wars*, États-Unis, Tony Silver & Henry Chalfant, 1983, 70 min.

PLAN

- Le graffiti compatible avec le capitalisme
- De la propagande tautologique à l'injonction consumériste
- Luttes sociales et autoritarisme graphique

AUTEUR

Mathieu Tremblin

Voir ses autres contributions

Maître de conférences « Art et techniques de la représentation », 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)
mathieu.tremblin@strasbourg.archi.fr

Tremblin, Mathieu. 09.2022. « Le repentir, nouveau paradigme pour les œuvres urbaines », In : Revue 303. No 172, « Refaire le mur Peintures murales dans l'espace public », p. 64-71.



Refaire le mur Peintures murales dans l'espace public

Trimestriel n°172 | Septembre 2022



Refaire le mur Peintures murales dans l'espace public

N° 172 - trimestriel

Auteure invitée : Pascaline Vallée

Septembre 2022

96 pages - 15 €

ISBN : 979-10-93572-74-1

Étirés sur de hauts murs, nichés au sommet d'un pignon ou glissés dans les brèches d'une friche, fresques et graffitis sont indissociables du paysage urbain et parsèment nos trajets quotidiens.

Si l'art du trompe-l'œil remonte à l'Antiquité, c'est dans la ville moderne que les murs peints prennent leur essor, qu'ils soient réalisés à des fins contestataires, artistiques ou publicitaires.

Par essence éphémère, l'art mural fait de plus en plus l'objet d'études et de commandes. Ce numéro qui inaugure la nouvelle maquette de 303, parcourt différents aspects de cet art aux multiples facettes. Quelles formes prend-il ? Qui sont ses auteurs, ses commanditaires, son public ? Que dit-il de notre espace public et de notre société ?

SOMMAIRE

DOSSIER

Éditorial

Pascaline Vallée, journaliste culturelle

Le mur peint, entre contre-culture et propagande

Stéphanie Lemoine, journaliste

L'art et la vie

Éva Prouteau, critique d'art

Pignons sur rues : quand la publicité fait le mur

Laetitia Cavinato, rédactrice

Petite histoire du trompe-l'œil

Christian Davy, historien de l'art

La parade d'Ador

Pascaline Vallée

Plus de Couleurs dans la ville !

Sarah Guilbaud, autrice

Quand l'art urbain a droit de cité

Pascaline Vallée

Effacement

Éva Prouteau

Sauvegarder l'éphémère

Nicolas Gzeley, chercheur indépendant

Le repentir, nouveau paradigme pour les œuvres urbaines

Mathieu Tremblin, artiste et enseignant-chercheur

Quand la colère s'affiche sur les murs

Frédérique Letourneux, journaliste

CARTE BLANCHE

Artistes invités : **Jiem & Mary, Wanderlust Social Club**

Vagabondages

Éric Rigollaud, directeur agitateur artistique

CHRONIQUES

Alain Girard-Daudon, Anne-Sophie Bourdais, Thierry Pelloquet, Philippe Ridou, Mai Tran, Pascaline Vallée

- **Revue 303 arts, recherches, créations**

Espace Sèvre
12, bd Georges Pompidou
44200 Nantes
www.editions303.com

- **Contact presse :**

Élise Gruselle

Tél. : 02 28 20 63 07

Fax : 02 28 20 50 21

communication@editions303.com



Windows Open,
Marlene Hausegger,
performance vidéo,
Steirischer Herbst, Graz,
2010. © Photo Lisa Truttmann.

Mathieu Tremblin

Pentimento. **Le repentir, nouveau paradigme pour les œuvres urbaines**

Des fresques de graffiti aux peintures murales géantes, le paysage urbain est façonné par de multiples couches de peinture, artistiques ou non. La beauté processuelle qui en résulte dessine le cadre d'un nouveau paradigme créatif.

À l'hiver 2006, Jiem de l'équipe Happy Family est de passage à Rennes pour quelques jours. Un, deux, trois terrains vagues : nous graffons « au culot », reprenant le mode opératoire éprouvé par l'équipe les Visitors que nous avons observée en 2001 recouvrir en plein jour la façade des Papeteries de Bretagne abandonnées. Nous sommes boulevard de la Tour d'Auvergne avec Cyril Marchal et Émilie Traverse. Jiem nous lance un défi au sortir du terrain vague, immense. Sur les murs de cinq mètres de haut de l'ancien site d'EDF-GDF, il verrait bien « un message peint au rouleau et à la perche ». Quelques semaines plus tard, nous voici reconvertis en Poetic Roller pour réaliser au clair de lune une série d'aphorismes sur l'esprit des lieux en transition dans la ville. Nous écrivons en lettres géantes un « 100 % PUBLIC », fragment du slogan syndicaliste « EDF-GDF 100 % PUBLIC » que l'on retrouve essaimé un peu partout en France contre la privatisation du service public. Réduit à son essence, le slogan interroge sur la production de la ville : la forme du paysage urbain ne devrait-elle pas être cent pour cent

public, c'est-à-dire le résultat d'un exercice commun et partagé du droit à la ville ?

Effaçages, recouvrements et destructions : gestes d'inscription séculaires, graffitis « sauvages » issus de communautés d'intérêts, muralisme publicitaire survivant de la « Ripolinisation », commandes de trompe-l'œil des années 1960-1980, fresques collectives de graffeurs négociées dans les années 1990-2000, néo-muralisme des années 2010 conséquence d'un art urbain devenu objet culturel légitime. Peints et repeints : une beauté processuelle se niche dans les plis de la transformation du paysage urbain. De quelles dynamiques le redessin du paysage urbain témoigne-t-il, en regard de la diversité des pratiques picturales urbaines et des multiples tentatives de régulation visuelle de celles-ci ?

Principe de surenchère esthétique, une certaine interprétation du jeu urbain du *name writing graffiti* induit un principe de repassage progressif et légitime pour la communauté des graffeurs. L'institution informelle et pirate d'un *hall of fame* sera le point de

Mathieu Tremblin après
Yeah, Vorace, Steak, Nocif,
mauvaise restauration
kintsugi, 2020, Strasbourg.
© Photo Mathieu Tremblin.





100 % Public, Poetic Roller, Rennes, 2006.

© Photo Mathieu Tremblin.

départ d'une succession de recouvrements avec des peintures de plus en plus complexes. La hiérarchie des repeints est établie : le tag est recouvert par le flop, lui-même recouvert par un graff, lui-même recouvert par une fresque – des lettrages travaillés avec un fond et des personnages. Personne ne repasse la fresque. Le spot est « taxidermisé » par le recouvrement intégral et la finitude stylistique de la réalisation collective : le jeu est fini.

De l'ornementation agoniste des tags qui s'infiltrèrent dans les interstices urbains sans qu'ils y aient été conviés, à cette sorte de taxidermie décorative, programmatique et autogérée de la fresque, il est une autre forme de palimpseste qui pourrait constituer une voie du milieu : le mur d'expression libre. Dans le règlement local de publicité, on découvre que l'implantation de panneaux publicitaires s'accompagne de celle de panneaux d'affichage libres, proportionnelle à la densité de la population. C'est l'affichage « sauvage » que les collectivités souhaitent réguler par ce biais – un pilier de la conception de la place publique comme forum d'expression des opinions. La vertu ostentatoire à laquelle correspond la mise à disposition de surfaces d'expression masque difficilement une tentative de mise en administration, selon les termes de la chercheuse Julie Vaslin. Les citoyens ne sont pas dupes et l'affichage à des fins créatives continue d'être perçu comme légitime à leurs yeux.

Il n'en va pas de même pour la pratique du graffiti, bien que le geste soit anthropologique et que sa pénalisation soit récente en Europe. Il aura parfois fallu aux acteurs des diverses scènes locales négocier avec les municipalités pendant plusieurs années avant d'obtenir des murs d'expression libre. Si certaines villes comme Strasbourg sont encore à la traîne, à Rennes le dispositif Réseau Urbain d'Expression

fête ses vingt ans pour une trentaine de murs libres mis à disposition. Dans cette mise en administration réclamée plutôt que subie, on est encore bien loin d'une répartition équitable des espaces d'expression. Et certaines villes se servent des dispositifs pour opposer les gentils graffs aux méchants tags : elles pestent que la mise à disposition de surfaces légales n'endigues pas la pratique illégale.

En 2008, l'artiste Blaise Parmentier apporte un peu de perspective sur ce contrôle social qui ne dit pas son nom avec un lettrage au rouleau, « GRAFFITI MUNICIPAL », défait des oripeaux de la belle peinture. Il commente : « La Ville de Nantes a commencé depuis peu [...] à "ouvrir" des murs pour la pratique du "graffiti légal". Ces murs sont ouverts à tout le monde avec comme seul impératif de se procurer une autorisation. Cette autorisation n'est délivrée que contre la signature d'une charte concernant la nature des contenus des peintures (ni politiques, ni religieux, ni à caractère violent ou sexuel), et surtout contre l'identité de chaque personne qui va peindre sur le mur. [...] Ce glissement dans la sphère "culturelle municipale" me pose question [...]. Je décide moi-même d'aller chercher une autorisation pour réaliser une peinture-définition (avec de la peinture volée). » Son lettrage signale sur son lieu même l'accueil mitigé par certains graffeurs du dispositif nantais. Mis en place en 2006, le dispositif est piloté par Pick Up Production pour la Ville de Nantes. L'association travaille régulièrement avec les peintres de la scène dans le cadre de son festival Hip OpSession. Elle n'a pas à proprement parler d'expertise de la pratique, c'est au travers de l'ingénierie culturelle du projet qu'elle est mobilisée. À contre-emploi de la dynamique propre au graffiti non commissionné, certaines règles d'usage bureaucratisent la pratique. Pour certains murs, il faut se

1. À ce sujet, voir l'œuvre vidéo *Dammi i Colori*, 2003, réalisée par Anri Sala, collection musée d'arts de Nantes.

Règle d'usages concernant le recouvrement dans le *name writing graffiti*.

© Mathieu Tremblin, 2010.

signaler et s'identifier auprès de l'association avant de peindre ; pour d'autres, seule une intervention diurne est considérée comme légale. Ces concessions faites à la Ville dans la gestion des murs ont pour conséquence une désertion progressive du dispositif dans les années 2010.

En 2022, forte de ce constat, l'association Plus de Couleurs obtient un passage de relais à force d'activisme créatif autour de la culture graffiti. Le nouveau dispositif est pensé par les peintres à partir de leur savoir d'usage développé au sein de l'association qui programme et accompagne des muralistes. Élaboré depuis les usages en vigueur en dehors de l'ancien dispositif, le nouveau dispositif s'appellera « Murs libres » — une évidence pour un des fondateurs de Plus de Couleurs, Antoine Sirizzotti : on parle bien d'affichage libre à propos du dispositif des panneaux. En France, il n'y a pas de consensus sur la mise en place de murs d'expression libre à un niveau législatif alors qu'il y en a pour les œuvres d'art et l'affichage public. On retrouve d'une ville à l'autre des perméabilités dans les modes de fonctionnement : il s'agit souvent d'entériner administrativement un usage constaté, des surfaces que l'on s'était appropriées sans autorisation. Certaines villes embrassent la complexité de la pratique et encouragent un cheminement singulier dans la ville car c'est peut-être ce qui fait l'intérêt de la pratique quand on est indifférent à l'exercice de

style en soi. Et c'est sûrement dans cet égrainage de murs d'expression articulés aux murs investis spontanément que les pratiques du graffiti trouvent progressivement une légitimité auprès des citoyens.

En 2010 à Graz, en Autriche, l'artiste allemande Marlene Hausegger réalise une intervention sur la façade d'un bâtiment dans le cadre de l'exposition « Die Welt in wenigen Schritten », organisée par < rotor >. *Windows Open* consiste en l'ornementation de sept fenêtres : des professionnels de l'escalade sécurisés par des peintres passent leur corps à travers le chambranle et peignent les pourtours des fenêtres en allant aussi loin que l'amplitude de leur bras le leur permet. Le résultat est comme des pétales flashy accrochés à chacune des ouvertures, équivoques dans leur principe de réalisation. Par ce geste, l'artiste convoque une des prises de position du manifeste du droit à la fenêtre dans lequel l'architecte autrichien Friedensreich Hundertwasser revisite le concept de droit à la ville du philosophe Henri Lefebvre. Dans « Your Window Right - Your Tree Duty » de 1972, Hundertwasser expose aux citoyens un droit à la fenêtre – créativité – et un devoir d'arbre – végétalisation – en regard des modes asphyxiants et anxiogènes d'habitation. C'est affaire de survie, chacun doit agir : « Vous devez devenir vous-même l'auteur de votre environnement. Vous ne pouvez pas attendre un permis ou une autorité. Non seulement vos vêtements et vos chambres, mais aussi la façade de l'immeuble dans lequel vous vivez vous appartiennent. [...] Vous avez le droit de transformer votre fenêtre et le mur extérieur qui l'entoure aussi loin que vos bras peuvent atteindre jusqu'à ce que votre maison vous convienne. » L'architecte lance un appel à la désobéissance civile qui passe autant par la nature que par le signe : des manières simples et efficaces de transformer son environnement immédiat.

C'est cette même urgence qui anime Edi Rama, artiste élu maire de Tirana en 2000. À son arrivée au pouvoir, Rama propose de repeindre les façades des maisons dans des tons vifs en réponse à la grisaille brutaliste issue de la période communiste et à la corruption endémique qui rend difficile toute transformation ambitieuse de la ville¹. La prise en main du destin de la cité passe par la réécriture du paysage urbain. Il s'agit de concrétiser une utopie à partir d'un geste simple et ce malgré le manque de moyens : réintroduire un désir de ville en projetant collectivement une nouvelle image élaborée du bas vers le haut via ce patchwork bariolé. L'opération est un succès, un sentiment nouveau apparaît dans la population, issu de cette transformation immédiate et radicale de la plastique de son cadre de vie. C'est une réaction en chaîne : la couleur accompagne la réfection de la chaussée, la végétalisation des rues, qui entraîne une ouverture sur l'extérieur « devenu



sûr parce que beau », pour reprendre les mots d'un habitant. L'expérimentation de Rama, où le repeint se joue à l'échelle de la ville entière, atteste que la composante sociale de la peinture murale dans la ville est essentielle : à préserver, à adresser, à encourager. Finalement, c'est bien la qualité d'interaction entre la communauté et les formes de contrôle – ou de lâcher-prise – social qui semble activer les cycles de repeints. Considérant la complexité d'analyse requise pour saisir les tenants et les aboutissants de chaque geste dans son contexte, je propose d'ouvrir la réflexion sur trois configurations qui concilient divers registres de pratique du muralisme dans leur forme ou leur processus de genèse. Ces trois propositions bousculent les lieux communs esthétiques pour faire émerger et mettre en exergue des dynamiques existantes. Dans ces exemples, l'intervention artistique vient modifier l'équilibre sinon corriger les déséquilibres et propose un nouveau scénario de l'ordre du *pentimento*.

Inspiré par un recensement au long cours des formes de recouvrement en camaïeu des graffitis dans les villes par les services techniques, l'artiste Germain Prévost alias Ipin réalise à l'été 2021 une peinture abstraite monumentale intitulée *Seconde pots* à l'occasion d'un workshop avec la FAIAR (Formation supérieure d'art en espace public) à la Cité des arts de la rue, à Marseille. Après avoir collecté auprès des habitants du quartier les pots de peinture stockés chez eux, Ipin se transforme en machine à peindre. Perché sur une nacelle, il balaie au pistolet à peinture la surface du mur, mètre par mètre en descendant, tandis que les participants du workshop versent les couleurs du stock de peinture dans le réservoir du pistolet au pied de la nacelle. Chaque litre de peinture projeté laisse place à une nouvelle couleur, composant un dégradé aléatoire sur toute la hauteur du mur. L'artiste est réduit à une buse d'impression humaine, tandis les participants discutent l'ordre des teintes pour créer l'harmonie chromatique qui leur convient, jusqu'à épuisement du stock. Cette peinture murale protocolaire et abstraite dresse un panorama colorimétrique et intimiste des pratiques de peinture du territoire auquel elle se rattache.

À Strasbourg, des commandes de peintures murales réalisées par des artistes dans le cadre du festival Colors sont recouvertes de tags par des graffeurs de la scène locale. Leur geste de défiance envers un statu quo décoratif relève d'une mise en garde à plusieurs niveaux : tout d'abord, la non-reconnaissance de la légitimité de ces muralistes par la communauté des graffeurs ; ensuite, l'occupation unilatérale des espaces de visibilité par les formes du néo-muralisme en regard d'autres formes d'art urbain. Je m'interroge sur l'état intermédiaire, mi-décoratif mi-agoniste, dans lequel ces productions graphiques demeurent, non restaurées faute de

moyens. Le néo-muralisme est un enfant pauvre de la commande artistique publique, et s'il y a consultation en amont de l'implantation, il est rare que le repeint par des tiers, inexorable, soit anticipé. Les peintures commanditées et graffitées sont soustraites à leur esthétique policée, sans pour autant exprimer autre chose que le disensus issu du brouillage de leur lecture. Après avoir observé pendant plusieurs mois la fresque murale commissionnée *Freedom* du muraliste allemand Yeah couverte par des tags, je décide d'effectuer fin 2020 une restauration inspirée par la technique japonaise du *kintsugi*, qui consiste à magnifier à l'or les sutures permettant le réassemblage d'une porcelaine cassée. Ici, les cicatrices dorées sur la peinture murale rejouent les recouvrements effectués par les services de dégraffitage. La forme résultant de cette mauvaise restauration constitue une version altérée et alternative de la fresque. Au lieu de retrouver son état originel, elle conserve un aspect entre deux états, ni fidèle ni endommagé. Elle exprime par un consensus graphique, entre vandalisme et décoration, une résolution possible des rapports conflictuels entre le graffiti et le néo-muralisme.

Inaugurée au printemps 2022 à Strasbourg, la fresque *Une action, une réaction, un cataclysme* est réalisée par les membres de l'Atelier du Club en réponse à l'appel à manifestation d'intérêt « Usage Éphémère » proposé par la Ville de Strasbourg. Elle mobilise aussi de manière participative les jeunes du centre socioculturel à proximité. Sur un mur antibruit en bois devenu spot de graffiti, l'Atelier du Club vient peindre un motif de feu sur lequel est apposé un extrait de texte du rappeur Dah Conectah, encadré de deux portraits de femmes au regard acéré. La singularité de la démarche réside dans l'intelligence de l'équipe, qui n'a pas recouvert les productions déjà présentes, mais a au contraire ajouté un arrière-plan qui intègre les graffs à la composition finale. Il ne s'agit plus d'instrumentaliser le néo-muralisme pour occulter les pratiques amatrices et autodidactes du graffiti, mais d'accompagner une dynamique locale à l'œuvre avant l'arrivée des artistes, tout en créant un dialogue entre deux pratiques que tout semble opposer.

Dans le vocabulaire de la peinture, un repentir, ou *pentimento* en italien, désigne une zone dans un tableau que le peintre va recouvrir et sur laquelle il va ré-intervenir afin de modifier la composition de l'ensemble. Transposé à l'espace d'un mur et considérant la pluriauctorialité des inscriptions qui s'y accumulent au cours du temps, le repentir dans la ville peut être compris comme la couche supplémentaire qui vient requalifier dans son ensemble la surface graffitée et contribue à en faire une œuvre urbaine commune anonyme et stratifiée : une sorte de sculpture sociale, pour reprendre l'expression de l'artiste allemand Joseph Beuys.





MATHIEU TREMBLIN est artiste et enseignant-chercheur en arts visuels à l'ENSAS à Strasbourg. Il s'inspire des pratiques et expressions anonymes, autonomes et spontanées dans l'espace urbain. Il met en œuvre des processus de création ou des actions simples et ludiques pour questionner les systèmes de législation, de représentation et de symbolisation de la ville.



Une action, une réaction, un cataclysme, Félix Wysocki alias Apaiz et Dédé la Plume & l'Atelier du Club, Khayati n° 1, Strasbourg, 2022.



Seconde pots, Germain Prévost alias Ipin, master class FAIAR 2021 / La Cité des arts de la rue, Marseille.

© Photo Germain Prévost.



