

ACTES DU COLLOQUE

# OXYMORES III

## ÉTAT DE L'ART URBAIN

13 & 14 OCTOBRE 2016



*Liberté • Égalité • Fraternité*  
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Ministère  
**Culture**  
**Communication**

Le colloque *État de l'art urbain, Oxymores III* a été organisé conjointement par l'université Paris Ouest Nanterre La Défense et le ministère de la Culture et de la Communication les 13 et 14 octobre 2016 à la Grande Halle de la Villette.

Colloque sous la coordination de **Dominique Aris**, cheffe de projet pour l'art et la culture dans l'espace public à la Direction générale de la création artistique du ministère de la Culture et de la Communication, et dirigé par **Thierry Dufrêne**, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense ; commissariat de **Stéphanie Lemoine**, journaliste et intervenante à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne, **Christian Omodeo**, chercheur et commissaire d'exposition, et **Hugo Vitrani**, commissaire associé au Palais de Tokyo et journaliste, avec le concours de **Chaima Ben Haj Ali**, **Marine Benoit-Blain** et **Marie Vicet**

## PUBLICATION

Ouvrage conçu et réalisé par Dominique Aris et Marine Benoit-Blain

### Direction générale de la création artistique, ministère de la Culture et de la Communication

**Régine Hatchondo**, directrice générale de la création artistique  
**Pierre Oudart**, directeur adjoint chargé des arts plastiques

**Suivi éditorial, correction et relecture** : Dominique Aris et Marine Benoit-Blain

**Conception graphique** : Marine Benoit-Blain

**Impression** : Corlet, Condé-sur-Noireau, mars 2017

**Image de couverture reprise en ces pages** : Lek & Sowat, Jacques Villégé et O'Clock, exposition *Oxymores*, ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 2015 / © Nicolas Gzeley

**ISBN** : 978-2-11-151898-8

## AVERTISSEMENTS

Soucieux de traduire les termes anglais lorsque cela s'avère possible et nécessaire, les éditeurs des actes ont choisi soit de laisser *street artist* en italique pour marquer qu'il s'agit d'un terme anglais non traduit, soit de le traduire par la locution « artiste du Street Art », voire « artiste » selon le contexte. La Direction générale de la création artistique s'est par ailleurs rapprochée de la Délégation générale à la langue française de manière à procéder à la traduction d'un ensemble significatif de termes issus du vocabulaire du Street Art dans le cadre du groupe d'experts du ministère de la Culture et de la Communication chargé de la terminologie auprès de la Commission d'enrichissement de la langue française.

Ces actes ne sont pas le compte-rendu exhaustif des communications ni des discussions qui se sont tenues les 13 et 14 octobre 2016. Ce recueil de textes est le résultat d'un appel à participation fait à l'ensemble des intervenants du colloque en novembre 2016. Toutefois, une documentation vidéo des différentes tables rondes est disponible en ligne aux adresses mentionnées sur les pages de garde de cet ouvrage.







RENTRE AVEC TES PIEDS

ACAB

LEK VIBES DE SOXAT O'CLOCK

DIVERGENT







# AUDREY AZOULAY

## MINISTRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

Depuis avril 2015, avec l'exposition *Oxymores*, la quarantaine de projets de Street Art aidés dans le cadre de la commande publique artistique en 2016 et ce colloque, *État de l'art urbain*, le ministère de la Culture et de la Communication réaffirme son attachement à toutes les formes artistiques, aux esthétiques nouvelles, aux pratiques artistiques les plus diverses et à leur diffusion vers le public le plus large, notamment celui de la jeunesse.

Placé sous la direction de Thierry Dufrêne, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, avec Stéphanie Lemoine, Christian Omodeo et Hugo Vitrani, ce colloque, intitulé *État de l'art urbain* a été coordonné par Dominique Aris, cheffe de projets pour l'art dans l'espace public au ministère de la Culture et de la Communication.

Ces rencontres ont réuni des historiens, critiques d'art, artistes et spécialistes du graffiti et du Street Art qui ont échangé sur 50 ans de création urbaine. Elles ont permis à des artistes confirmés et émergents, français et étrangers, de dialoguer avec des intervenants issus aussi bien du milieu universitaire et institutionnel que de la scène artistique. Politiques ou sociologiques, esthétiques ou juridiques, les différentes approches ont offert un vaste panorama des pratiques internationales de l'art urbain, avec des invités venant d'Europe, d'Amérique du Nord ou d'Afrique du Nord.

Ce fut l'occasion de replacer la pratique de l'art urbain dans son contexte historique et d'interroger des pratiques restées trop longtemps à la marge de la reconnaissance du monde de l'art, en abordant plusieurs questions : qu'est-ce que les historiens de l'art ont à dire de l'art urbain ? Est-ce un sujet d'étude, de recherche, de débat, au moment où le marché de l'art et les institutions lui manifestent un intérêt grandissant ? Que reste-t-il des utopies de l'art urbain ?

L'art urbain est un art libre, éphémère et spontané, qui regroupe toutes les formes d'expression artistique : bien que majoritairement urbaines, elles sont présentes sur l'ensemble des territoires, dans les lieux « interstitiels » (zones industrielles, friches ou encore ouvrages d'art), créant ainsi une familiarité avec la création de notre temps ; elles font de l'art urbain un pont entre culture dite savante et culture populaire.

Plus que jamais, le ministère de la Culture et de la Communication doit être à la hauteur de ses missions fondatrices et faire de la culture un vecteur de lien et de justice sociale, en allant à la rencontre de ses concitoyens. En cette période difficile j'ai la conviction que l'art et la culture sont des leviers essentiels à l'émancipation, à la construction du vivre-ensemble et au rassemblement des Français. En 2017, grâce à des crédits nouveaux, mon ministère apportera une attention toute particulière à la jeunesse et au développement culturel dans tous les territoires, veillant ainsi à la présence de l'art dans les zones prioritaires et les zones rurales.

# SOMMAIRE

<b>PRÉFACE</b> _____	<b>5</b>
AUDREY AZOULAY _____	5

<b>OUVERTURE / INTRODUCTION</b> _____	<b>9</b>
DIDIER FUSILLIER _____	11
RÉGINE HATCHONDO _____	13
THIERRY DUFRÊNE _____	15

<b>AVANT-PROPOS / PRÉSENTATION DES PRINCIPALES SCÈNES URBAINES</b> _____	<b>19</b>
RCF 1 / JEAN MODERNE _____	21
PEDRO SOARES NEVES _____	22
ILARIA HOPPE _____	24

<b>1 / BOÎTE À OUTILS, OUTILS CONCEPTUELS</b> _____	<b>26</b>
THIERRY DUFRÊNE _____	29
RALF MARSAULT _____	31
FRÉDÉRIC KECK _____	33
RÉMI LABRUSSE _____	37
LEK & SOWAT _____	41

<b>2 / L'ART URBAIN À L'ÈRE DES RÉSEAUX NUMÉRIQUES</b> _____	<b>43</b>
STÉPHANIE LEMOINE _____	45
ÉMILE ABINAL _____	51
KATJA GLASER _____	54

<b>3 / LE DROIT À LA RUE, LE DROIT DE LA RUE</b> _____	<b>57</b>
EMMANUEL MOYNE _____	59
FABRICE YENCKO _____	64
FANCIE SDK _____	71

# SOMMAIRE

## 4 / LA RUE, UN ENJEU DE POLITIQUES

<b>URBAINES</b>	<b>73</b>
MAUD LE FLOC'H	76
DAVID DEMOUGEOT	77
RAFAEL SCHACTER	85
PIERRE-AMIR SASSONE	93
ÉLISE HERSZKOWICZ	95
JEAN FAUCHEUR	96

## 5 / FAIRE L'HISTOIRE, GARDER LES TRACES, TRANSMETTRE LA MÉMOIRE

	<b>97</b>
CHRISTIAN OMODEO	99
CLAIRE CALOIROU	102
ALAIN COLOMBINI	107
NICOLAS GZELEY	109

## 6 / L'ÉCOLE DE LA RUE

	<b>111</b>
HUGO VITRANI	113
PHILIPPE BAUDELLOCQUE	123

## CLÔTURE

	<b>125</b>
PIERRE OUDART	127
JEAN-FRANÇOIS BALAUDÉ	132

## ANNEXES

	<b>135</b>
OLIVIER LANDES	137
SAYNÈTE DE THIERRY DUFRÈNE	141
BIOGRAPHIES	146
GLOSSAIRE	151
INDEX	154
REMERCIEMENTS	159



# **INTRODUCTION**

**OUVERTURE**

**DIDIER FUSILLIER / RÉGINE HATCHONDO / THIERRY DUFRÊNE**





# DIDIER FUSILLIER

---

**Président de l'Établissement public  
du parc et de la Grande Halle de la Villette  
Paris**

---

Je fus très heureux de vous accueillir, et je remercie notre ministre de la Culture Audrey Azoulay et Régine Hatchondo d'avoir choisi la Villette pour ce colloque que nous attendions depuis longtemps ; car penser l'art urbain est une nécessité, une urgence. Nous sommes ici dans un parc de près de soixante hectares qui, depuis sa création, est à la croisée des questions d'architecture, d'art paysager, de design, de spectacle vivant et d'art urbain. Des artistes ont régulièrement investi le parc, comme dernièrement Tadashi Kawamata ou Felice Varini. En 2015, l'exposition *Urban Art au profit d'Emmaüs* en collaboration avec la Galerie Wallworks et Artcurial s'est soldée par une vente aux enchères qui avait permis de reverser près de 300 000 euros à Emmaüs. On voit bien qu'il y a à la fois les artistes, les installations, un marché ; que la Villette participe à ce mouvement est essentiel, et nous poursuivrons dans cette voie.

Je remercie ici Pierre Oudart d'être très attentif à toutes ces expériences, et notamment à l'accueil des artistes. Nous accueillons ici près de 120 artistes et compagnies artistiques par an, auxquels nous donnons des espaces de travail et un soutien financier, que ce soit à l'Espace Périphérique ou à la Halle aux Cuirs. Ce nouvel espace de six hectares en-dessous du périphérique est amené à se développer et s'ouvrir complètement d'ici fin 2017 ; il sera entièrement dédié aux arts urbains.

Un mot encore pour évoquer un article paru récemment dans *Le Monde* demandant si l'art pouvait être une fête, démolissant allègrement toutes ces tentatives, en mettant toujours l'art noble d'un côté et l'art populaire de l'autre. Je me rappelle de livres, et notamment de la pensée du philosophe américain Richard Shusterman, qui montraient bien qu'il est ridicule de séparer constamment l'art dit noble, l'art pour les éduqués, et l'art pour les autres, l'art populaire : les croisements sont nécessaires.

L'art urbain n'est pas à ce croisement, et c'est un art évidemment à part entière, un art de l'effacement, un art dont on sait qu'il peut disparaître : c'est cette fragilité qui lui donne aussi sa puissance.

Nous allons montrer à Sevran, avec la première Micro-Folie qui va s'installer fin 2016 au cœur du quartier sensible des Beaudottes, que nous sommes dans la nécessité de créer ces points de jonction entre des publics qui sont écartés, et des publics qui fréquentent assidûment les musées, les théâtres, les galeries.

**Didier Fusillier**





**ELTONO**



ELTONO



# RÉGINE HATCHONDO

---

**Directrice générale de la création artistique  
Ministère de la Culture et de la Communication  
Paris**

---

*État de l'art urbain, Oxymores III* vient très naturellement prendre place à la Villette, et je remercie Didier Fusillier, président de la Villette, ainsi que toute son équipe, pour leur accueil en ce lieu généreux, qui sait faire un pont permanent entre une culture de qualité et d'excellence, et un rapport intime avec le public.

Le but de ce colloque est d'abord de penser l'art urbain à la lumière de l'histoire de l'art, mais aussi de poser les questions du rapport entre la liberté de cette pratique, qui se joue dans la rue, et les traces que l'on en garde. L'art urbain est éphémère et, comme tout ce qui peut disparaître, il en tire sa puissance. Pour autant, ne pas pouvoir en garder une trace serait une faiblesse, empêchant de construire une analyse de son évolution dans le temps.

Dominique Aris porte à bout de bras et avec beaucoup de conviction la question de l'art urbain dans une institution comme le ministère de la Culture et de la Communication, dont le défaut est parfois sa difficulté à se renouveler. Ce défaut contre lequel nous luttons, cette sédimentation du temps, peut enfermer les administrations dans leur fonctionnement, et les faire passer à côté de la société en mouvement, en particulier dans les domaines artistiques, qui évoluent beaucoup plus vite que d'autres domaines. Ainsi, et c'est bien leur force, les artistes ont toujours un train d'avance sur les questions que peuvent se poser les intellectuels, sociologues ou acteurs de la politique culturelle. Parfois à contre-courant, les artistes s'emparent de la rue, dans la transgression et l'interdiction, et imposent un autre rythme, une autre voie. Ce n'est pas classique dans nos établissements, habitués à un financement institutionnel s'inscrivant d'années en années,

avec leurs conseils d'administration et leurs projets scientifiques et culturels validés. Nous sommes ici dans une démarche tout à fait atypique et particulière pour nous, ce dont je me réjouis ; j'espère qu'elle apportera de la modernité et du souffle dans nos fonctionnements.

Le ministère s'est impliqué en 2015 en proposant la première exposition sur ses vitrines, intitulée *Oxymores*, un titre qui a été conservé pour la suite de nos travaux. Nous avons ainsi lancé en 2016 un large appel à projets « Street Art » et travaillé en très étroite collaboration avec les Directions régionales des affaires culturelles, afin de faire remonter autant de projets que possible : 460 dossiers, dont 43 ont été sélectionnés. Nous étions très heureux de voir des territoires, a priori parfois très éloignés de l'offre artistique institutionnelle, réagir à cet appel, pour inciter des artistes de l'art urbain à venir s'installer et développer leur travail.

Nous continuerons à soutenir cet art et ses pratiques, tout en préservant leur caractère non institutionnel : il faudra veiller à ce que l'institution ne l'absorbe pas dans une logique normative, et ne lui retire à la fois sa grâce, sa transgression et sa capacité de s'exposer aussi bien dans des institutions que dans des friches et des interstices.

Par essence, cette pratique artistique permet de toucher un public qui ne se rend pas régulièrement dans les cathédrales et les temples de la culture institutionnelle. C'est dans cet interstice que le ministère situera son action, un soutien respectant la liberté, n'institutionnalisant pas, mais se saisissant de cet art spécifique pour créer un pont entre une culture qualifiée d'élitiste – d'entre-soi, de « parisienne » – et une culture qui permet

de toucher les publics qui ne s'autorisent pas toujours à pénétrer dans les musées, y compris lors des programmations les plus ouvertes.

Rappelons que des établissements du ministère de la Culture et de la Communication ont déjà ouvert leurs portes au Street Art. Ainsi, le Palais de Tokyo a confié ses entrailles et leur programmation à Hugo Vitrani. La Villa Médicis a accueilli comme pensionnaires Lek & Sowat en 2015, et Olivier Kosta-Théfaine en 2016 ; JR a investi le Panthéon et Zevs le Château de Vincennes. Nous continuerons à faire en sorte que ces artistes soient dans l'institution et hors d'elle.

Régine Hatchondo



# THIERRY DUFRÈNE

---

**Professeur d'histoire de l'art contemporain  
Université Paris Ouest Nanterre  
La Défense**

---

Malraux avait coutume de dire à propos de l'art : « À la culture l'amour ! – à l'université la connaissance ! ». N'en déplaise à Malraux, il y a bien longtemps que la culture aime savoir et que l'université sait aimer ! Je le dis ce matin devant Régine Hatchondo, Directrice générale de la Création artistique et Pierre Oudart, Directeur adjoint, que je remercie de leur confiance pour m'avoir confié, ainsi qu'à l'université Paris Nanterre, la direction scientifique de ce colloque sur l'art urbain, si nécessaire et dont nous attendons tant. Didier Fusillier, président de la Villette, nous a accueillis en personne dans l'institution qu'il dirige et nous lui en sommes reconnaissants.

Les artistes savent déjà qu'ils ont une muse à la Direction générale de la création artistique. Ils savent, chère Dominique Aris, quelle défense et illustration de l'art urbain tu assures au sein du ministère de la Culture ! Ce colloque sur l'art urbain, c'est une conception commune de l'Université et de la Culture. Cet état de l'art urbain que nous proposons, c'est tout autant un état amoureux qu'un état de l'art au sens scientifique du terme.

Dominique Aris et moi-même avons été largement portés par l'enthousiasme des jeunes chercheurs. Je remercie ainsi Stéphanie Lemoine, Christian Omodeo et Hugo Vitrani, les doctorants Chaima Ben Haj Ali, Marie Vicet et Marine Benoit-Blain. Mais aussi les étudiants de Master de Nanterre et d'ailleurs, Chloé, Laure, Morgane, Clémence, Honorine, Amaelle, Lise, Tristan qui font progresser la connaissance de l'histoire de l'art urbain par leurs travaux, et qui ont assisté à nos débats.

Il n'est pas courant pour un historien d'art de voir un champ de recherche nouveau se structurer sous ses yeux, et se mettre, en quelque sorte, en ordre de bataille : c'est ce à quoi on assiste avec l'art urbain, qui suscite une vive émulation, et même parfois des tiraillements

et des prises de becs ! Mais tel est le comportement des passionnés !

Les discussions avec les artistes ont été capitales, d'autant qu'ils ont souvent été les premiers historiens de cet art resté longtemps clandestin. À une certaine époque, les seuls à photographier et à commenter cet art étaient ceux que j'appelle les « Vasari de l'art urbain », artistes eux-mêmes et photographes, comme Nicolas Gzeley (à qui ce colloque doit son visuel – et à qui vont nos remerciements) et... les policiers de la brigade anti-tag qui dressaient des procès-verbaux !

Quant à l'étude de la matérialité des œuvres, elle a été surtout prise en charge jusqu'à aujourd'hui par des sociétés comme Korrigan, en charge de les effacer ! Il est temps que les questions de conservation, de restauration, soient l'objet de réflexions et d'actions.

Depuis les années 1970, le Street Art traduit le droit à l'expression directe de la rue. Dans son mythique article « The Faith of Graffiti » paru dans la revue new-yorkaise *Esquire* en mai 1974, l'écrivain Norman Mailer avait vu dans le graffiti une nouvelle religion, la « religion du nom ». Jean Baudrillard, lui, parlait d'« insurrection par les signes » (1976). Né des revendications des Noirs et Portoricains aux États-Unis, des lignes d'écriture d'étudiants et d'artistes pionniers qui délaissaient les galeries et les musées en France et en Europe, l'art urbain fut une composante essentielle de la contre-culture mondiale. À la fois ultra-local, faisant corps avec son territoire d'inscription, et à vocation collective, anonyme, universelle, le Street Art vient doubler le système des signes de la publicité, des médias, brouiller la topologie complexe des pouvoirs organisateurs des métropoles contemporaines, et favoriser l'indétermination, la prolifération d'écritures et d'images et l'expression des transgressions.



L'art urbain défie les catégories de l'histoire de l'art. Son principe fondateur d'art éphémère, criminel, y voit un moderne Cézanne effacer Van Gogh, son camarade de *crew*, comme Rauschenberg mit son nom sur un dessin de De Kooning effacé par ses soins. L'artiste offre le plus grand des spectacles et se retire pourtant sous l'anonymat du masque. Sous les yeux de tous, les wagons se font baleines blanches, et Moby Dick suscite la traque d'un Achab devenu brigadier anti-tag. L'histoire de l'art urbain est une histoire secrète ; elle est même parfois une histoire de secrets. Ses acteurs, au centre ou à la marge, en ont préservé les traces, enregistré la mémoire, participé à ses mythes. Cette histoire « entre eux » est devenue la base d'une histoire « pour nous », ou même « entre eux et nous », tant il est vrai que c'est notre société tout entière qui est assignée à comparaître par cet art qui a fait le choix délibéré de se placer à deux pas de nous, mais en embuscade, de se glisser dans les interstices de la grande ville, dans les non-lieux du monde de l'art. L'occultation a aujourd'hui valeur de révélation.

Du point de vue de l'histoire de l'art, ce colloque – un des tout premiers du genre en France, à cette ampleur – est un défi. Il faut à la fois comprendre le phénomène, le situer par rapport à d'autres manifestations d'art dans l'espace urbain, dans notre modernité ou auparavant, en retracer les multiples évolutions et discuter ses récents enjeux avec toutes les contradictions induites par le succès commercial et par l'intérêt patrimonial, voire la stigmatisation et l'institutionnalisation. Il convient donc de le faire en historiens du contemporain pour qui les expressions artistiques sont nécessairement hybrides et pluridisciplinaires, et les enjeux sociaux extrêmement complexes et articulés.

Surtout, il faut partir des œuvres et revenir sans cesse à elles. Non pas qu'il s'agisse de convaincre de leur qualité – cette reconnaissance-là est déjà largement acquise auprès du public, et notamment des jeunes –, mais plutôt avec les artistes, les spécialistes, les amateurs passionnés, les marchands, les organisateurs d'événements, le public, de trouver les mots pour décrire et analyser, de discuter les approches, d'ouvrir les pistes d'une histoire nécessairement plurielle. À cela, l'université de Nanterre, et particulièrement son centre de recherches en histoire de l'art et des représentations, qui co-organise cet événement, est fière de s'adonner. Il y a quelque logique à cela, tant en France, les inscriptions et fresques de Nanterre en 1968 ont donné au

détournement du mur sa charge d'imaginaire social, comme le film *À bas les murs du silence* de Clovis Prevost le montre bien.

La compréhension de l'art urbain – du graffiti ou du Street Art – et l'écriture de son histoire ont rencontré du point de vue de l'historien de l'art des difficultés qui sont de trois grands types :

– Le degré relatif de spécificité et de généralité à adopter pour l'étudier.

En effet, si on considère l'art urbain comme complètement spécifique, c'est-à-dire à part de toute autre forme artistique, ou même étant à part de l'art, ne risque-t-on pas de manquer ce qui le rattache plus généralement à l'histoire de l'art et à l'histoire de la culture ? Or l'évolution de notre regard ces dernières décennies sur ces formes d'expression et d'écritures urbaines tend bien vers leur prise en considération comme une forme artistique (des formes). Mais, inversement, si l'on le rattache et le compare à d'autres formes apparues dans le temps et dans l'espace, ne risque-t-on pas le brouillage ?

Comment Daniel Buren, Villeglé, Tania Mouraud, Ernest Pignon-Ernest ont-ils leur place dans cette histoire, et, si on remonte dans le temps, comment cette histoire se situe-t-elle par rapport aux graffitis entrés au début du xx<sup>e</sup> siècle dans une peinture futuriste de Balla intitulé *Faillite* (1902) au même moment où les peintures pariétales et les graffitis de la Domus Aurea faisaient l'objet d'études ? Comment l'art urbain se situe-t-il dans la déjà longue histoire des graffitis d'artistes ?

– La deuxième difficulté est d'éviter tout aussi bien d'« essentialiser » l'art urbain que de trop le banaliser en le ramenant à des schémas d'évolution bien connus d'autres formes d'art.

Si l'on se met à postuler une pureté originelle du mouvement, marquée au coin anoblissant de la pratique clandestine – le noyau pur et dur des artistes qui « ont fait du train » – à l'écart de toute valorisation intellectuelle ou marchande, n'aura-t-on pas la tentation symétrique de rejeter comme de la « récupération » sa commercialisation, les collections qui peuvent en être faites, son institutionnalisation ? Or Lek & Sowat ont écrit quelque part que l'art urbain était un clandestin qui allait finir au musée (j'ajouterais « et à l'université »). N'irait-on pas trop vite en rejetant les formes négociées de l'art urbain, sous le prétexte qu'elles substitueraient un art vendu à un art vandale ? Que se passe-t-il quand l'art urbain n'est justement plus... à la rue ?

– Le dernier grand type de difficultés me semble être le caractère ambigu que peut prendre la documentation sur l’art urbain. Elle est absolument nécessaire – on ne le dira jamais assez – mais comme dans les arts de la performance des années 1960-1970, les traces, les enregistrements sous forme de films, de photographies, de documents écrits et même – je le disais – de littérature policière, de l’art urbain peuvent être l’objet d’une vénération quasi fétichiste qui accumule plus qu’elle ne met en relation et déchiffre, qui institue en œuvres d’art en quelque sorte au second degré ce qui doit d’abord être au service de la recherche et de l’écriture de l’histoire. On a même le risque qu’en se monnayant, les dites archives deviennent inaccessibles aux chercheurs, thésaurisées dans quelque collection privée. Il est nécessaire de constituer des archives publiques de l’art urbain. Je m’empresse de dire que cette histoire peut être écrite de bien de manières, et même de façon artistique, comme l’a montré Cokney avec *Guerre du Nord* dans le cadre de *Lasco #2* au Palais de Tokyo : il y exposait les procès-verbaux dressés à son encontre par la brigade anti-tag, et surtout réalisait une œuvre d’après la description donnée par un sous-brigadier, que je considère depuis que je l’ai lue, comme un véritable confrère !

Notre colloque s’est déroulé sur deux jours sous forme de tables rondes où les intervenants ont présenté un court exposé avant d’échanger entre eux et avec la salle.

Le premier jour fut consacré à l’histoire des scènes urbaines, à la boîte à outils de l’historien et de l’anthropologue pour décrypter l’art urbain, et à ce que changent les réseaux numériques. La table ronde du soir s’est interrogée sur l’illégalité de l’art urbain et les conséquences parfois paradoxales de la reconnaissance du caractère artistique de la plupart des œuvres créées dans la rue, qui est de nature à brouiller le régime juridique de l’art urbain. Puis a commencé la soirée de projection de films.

Le second jour s’est placé face à l’art urbain aujourd’hui (les festivals, le marché, les institutions), un art reconnu,... trop, diront certains ! Mais n’est-ce pas que l’art urbain est entré dans une phase plus active, au contraire, où les artistes peuvent espérer transformer peu ou prou le cadre urbain ? Après avoir vu que l’art est un enjeu des politiques urbaines, on a posé la question de comment en faire l’histoire, en garder les traces, en transmettre

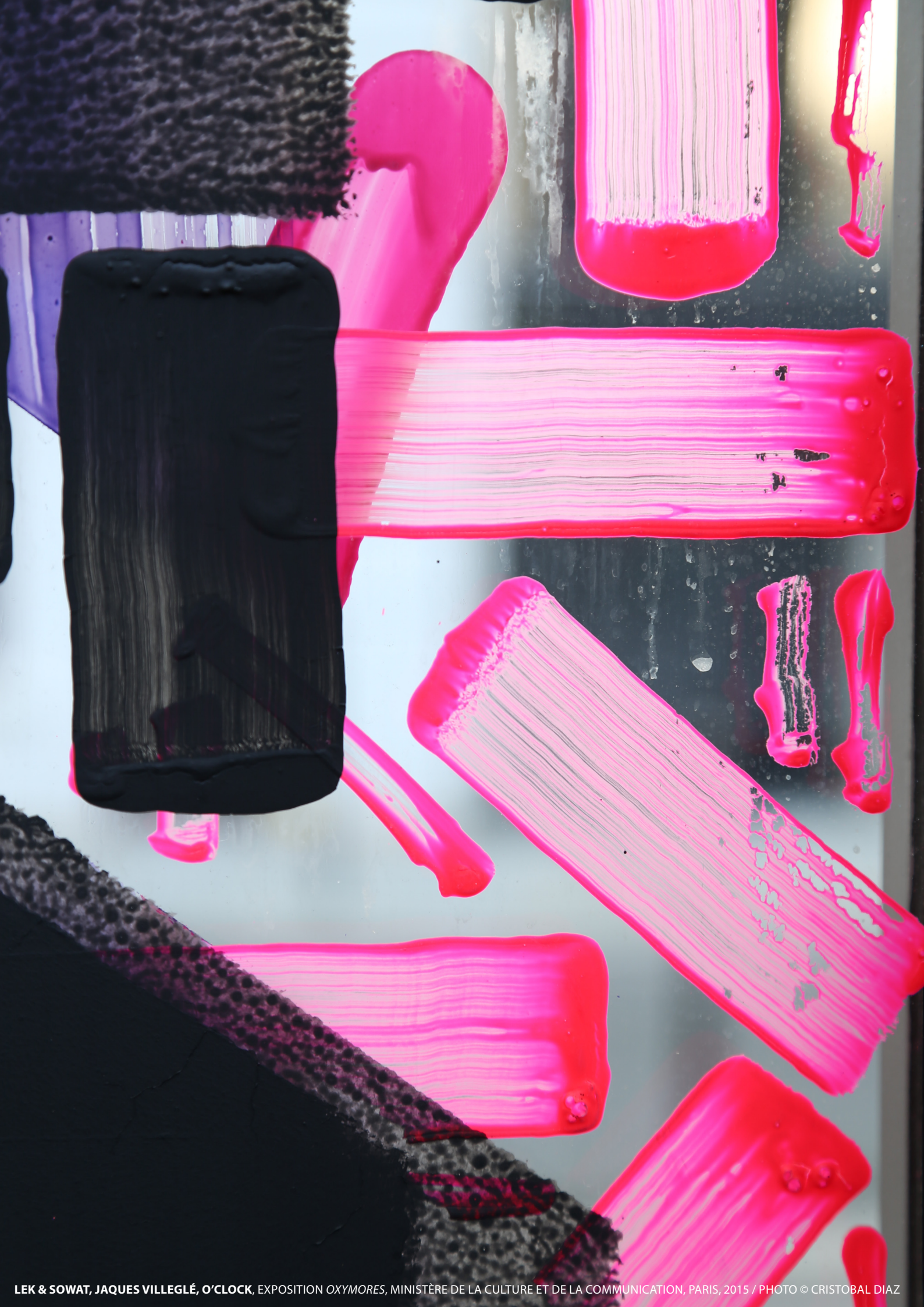
la mémoire. Il apparaît que la rue aura été une école pour des générations d’artistes, leur atelier. Leurs points de vue sont aujourd’hui différents, mais tous ont à leur façon répondu à la question posée par Daniel Buren, « comment à force de descendre dans la rue, l’art peut-il enfin y monter ? ».

Est venue ensuite la clôture par Jean-François Balaudé, Président de l’université Paris Nanterre et de Pierre Oudart, directeur-adjoint à la création artistique.

Je voudrais rappeler que le 27 septembre 2006, la 11<sup>ème</sup> chambre de la Cour d’Appel de Paris a reconnu à des graffitis sur des trains la qualification d’ « œuvres éphémères » dans le procès SNCF contre la revue *Graff It!* Le Street Art a eu en France son grand procès : le procès de Versailles. 56 tagueurs accusés de dégradation en 2001 par la SNCF, et la RATP ont été jugés au pénal en juin 2009 par le tribunal de Versailles, puis au civil le mardi 21 juin 2011. L’appel est intervenu en 2012. Les peines ont à chaque fois été diminuées, prouvant ce que j’appellerai une indulgence instituante, créant un nouveau rapport entre la société, la loi et la production artistique urbaine. Pour les besoins de l’enquête du procès de Versailles, la police a saisi les livres (books) des graffeurs lors de perquisitions. C’est un matériel artistique et historique formidablement intéressant : dessins, esquisses, photographies. C’est la trace d’un art par nature éphémère. Ces documents sont aujourd’hui sous scellés. Une pétition avait été lancée en 2012 pour qu’ils puissent être versés aux Archives nationales (le cinéaste Costa-Gavras faisait partie des signataires). Nous pouvons formuler le vœu qu’après levée des scellés, ces documents puissent rejoindre une bibliothèque publique, comme par exemple la très renommée Bibliothèque d’information et de documentation contemporaine (BDIC) installée sur le campus de l’université Paris Nanterre.

**Thierry Dufrene**







**AVANT-PROPOS**

# **PRÉSENTATION DES PRINCIPALES SCÈNES URBAINES**

**RCF1 / ILARIA HOPPE / PEDRO SOARES NEVES**

TABLE RONDE EN PRÉSENCE DE STÉPHANIE LEMOINE / CHRISTIAN OMODEO / HUGO VITRANI /  
VALÉRIANE MONDOT / MAGDA DANYSZ / FRANÇOIS CHASTANET / JEAN FAUCHEUR

— EN LIGNE : [HTTP://DAI.LY/X54S9DN](http://dai.ly/x54s9dn) —







# RCF1 - JEAN MODERNE

---

Artiste  
Paris

---

Le Street Art a tué le graffiti comme le cinéma parlant a tué le muet.

Voilà ce que m'explique «C» quand je lui parle du colloque. Selon ses mots, le graffiti est devenu complètement obsolète après l'arrivée de Banksy. Le Street Art aurait digéré la culture du tag, ses codes, ses outils et ses techniques, pour en produire un mode d'expression populaire, lisible et enfin accessible au public. On sait reconnaître un chat qui sourit, un personnage de jeu vidéo *vintage*, un Mickey Mouse, on comprend sans trop d'efforts la phrase ironique ou le jeu de mots malin. Par contre, on ne comprend toujours rien aux tags. Le graffiti reste opaque au grand public comme à l'institution.

Ce qui me semble drôle dans ses propos, c'est qu'il s'agit de la parole d'un professionnel de l'art. «C» est un artiste coté, beaucoup de galeries demandent à exposer son travail, lequel se vend pour de grosses sommes d'argent. Il n'a jamais lui-même fait de graffiti au sens où je l'ai pratiqué, la nuit sur les trains, dans les tunnels obscurs, chassé par la police. Mais il pense, et les collectionneurs derrière lui, avoir digéré toute cette culture *underground* pour en sortir un produit fini «acceptable», comme un Cro-Magnon qui aurait volé le feu à des Neandertals.

Me voilà donc sur la touche, à la veille d'une grande commande. L'association Art Azoï m'a invité à peindre une fresque murale sur plus de 50 mètres.

Je suis heureux parce que c'est une des premières fois que l'on m'invite à montrer mon art dans ma ville, dans un quartier qui est très cher à mon histoire. J'ai été invité ces dix dernières années à représenter la peinture de mon pays dans différents pays, du Brésil au

Japon en passant par l'Argentine (par le biais de l'Alliance Française), à peindre aussi pour différentes villes en région, mais pas dans ma ville.

Je me demande bien alors ce que je vais pouvoir peindre de pertinent. Est-ce que je vais orienter mon travail vers la lisibilité ? Est-ce que j'ai tourné la page avec le graffiti en répondant à ces commandes ? Que reste-t-il du graffiti dans ma peinture finalement ?

Je me décide à reprendre trois graffs emblématiques de mon parcours, chacun jalonnant une décennie. Je les remixe à la manière de ma peinture actuelle mais je veux souligner le style de ces graffs. Le style, ce terme banni qui nous a coupé de l'art contemporain. Le style que personne ne semble déchiffrer sinon les graffeurs eux-mêmes. Le style constitue la dynamique de cette culture, le style qui fait tant défaut au Street Art quand il singe le graffiti. Me voici perché sur un escabeau rue de Ménilmontant à refaire cette *outline* de 1987, initialement peinte à la sortie d'un tunnel de la Défense, de nuit entre deux trains. Je me souviens des émotions d'alors : le trac, le désir, la passion, l'orgueil. Et surtout, je me suis souvenu du *fun*, de combien c'était bon de peindre par défiance, pour le plaisir, sans plan de carrière.

*Never grow up* (ne grandissez jamais).

RCF1

# PEDRO SOARES NEVES

---

Chercheur  
 Université de Lisbonne  
 HERITAS-CIEBA / CIDEHUS

---

## L'ART URBAIN À LISBONNE : LA VALEUR ÉCONOMIQUE EN QUESTION

### INTRODUCTION

Dans *O Banqueiro Anarquista (Le Banquier Anarchiste)* de Fernando Pessoa, le Banquier déclare qu'il est en réalité le vrai anarchiste de l'histoire, et que les autres – les poseurs de bombes – ne sont que des théoriciens, des pseudo-anarchistes. Ce conte philosophique de Pessoa prend tout son sens à l'heure actuelle.

Parler de valeur économique dans les arts et la culture n'a jamais été chose facile. Cependant, la liberté et l'anarchie apparentes des champs économiques, comme ceux du système financier, sont aussi des sujets tabous. Il semble que, dans l'histoire récente, ces sujets soient de plus en plus exposés publiquement pour ce qu'ils sont, et le système financier révèle qu'il va au-delà des règles, qu'il se comporte aussi de manière anarchique : ainsi les plus souterrains des arts, les plus criminels – le graffiti et le Street Art – ont trouvé, plus que jamais, la voie du marché et du *business*.

Cet article se concentre sur plusieurs sujets liés à un projet de recherche plus large consacré aux valeurs culturelles de l'art urbain, et plus particulièrement sur le chapitre consacré à la valeur économique.

### CONTEXTE

Au début du <sup>XXI</sup><sup>e</sup> siècle, une crise financière grave touche Lisbonne, alors que la ville est à la recherche d'une façon de reconverter sa dynamique infrastructurelle afin de renouveler ses vieux bâtiments en déclin.

Le Portugal, après une résurgence du Muralisme dans les années 1970 – une conséquence de la liberté démocratique et d'une

stratégie de communication *low cost* – retrouve sur ses murs un certain silence dans les années 1980, avant l'arrivée dans les années 1990 de nouveaux discours visuels urbains informels, associés à la subculture Hip-Hop, venus de New York et Paris. Beaucoup d'acteurs de cette première génération de tagueurs sont toujours actifs aujourd'hui, et leur travail cohabite avec celui des nouvelles générations, arrivées avec le <sup>XXI</sup><sup>e</sup> siècle, qui introduisent des discours plus éclectiques dans le Street Art, en lien avec le design graphique et l'illustration.

Dans ce contexte, et après les millions dépensés pour l'art dans l'espace public pendant l'Exposition Universelle de 1998, le paradigme de l'art public a dû changer. En 2008, s'annonce le temps des économies et des productions *low cost* : le Conseil de la ville s'implique alors dans une stratégie d'art urbain autour du graffiti. Plusieurs facteurs permettent la mise en place de cette stratégie : d'une part la dégradation des bâtiments de la ville, qui peuvent ainsi servir de toiles, d'autre part la préexistence du graffiti dans la ville et son besoin de programme, et enfin la présence d'auteurs confirmés, prêts à créer de manière presque gratuite.

Cette situation évolue dans deux directions différentes : d'un côté vers le tourisme, le *branding* de la ville et la diffusion d'une image tournée vers l'extérieur, et de l'autre vers l'apparition d'un écosystème entrepreneurial lié à l'idée de la « Cité Créative ».

### TOURISME / L'OUVERTURE DE LA VILLE

Les courts séjours (touristiques) dépendent de la visibilité de la ville et suivent les modes

lancées sur Internet, ainsi que des questions politiques et de la sécurité de la destination, et son accès facile et à moindres frais (via des lignes *low cost*)<sup>1</sup>. Il faut aussi prendre en compte le consommateur 3.0 : lorsque l'on mélange l'ouverture d'une ville sur l'extérieur et le besoin humain de création, on a alors les ingrédients idéals pour le développement du graffiti et du Street Art.

Le *Lisbon Street Art Tour*, le *Real Lisbon Street Art Tour*, et l'*Underdogs Tour* sont autant d'exemples de services qui s'emparent de ce phénomène, liant création et *business*, dans la continuation de la politique culturelle de la ville (l'art public *low cost*).

## REGARDER DE PLUS PRÈS

À Lisbonne, 30 % des emplois sont liés au secteur créatif, et 47 % de la VAB (Valeur Ajoutée Brute) est générée par les quelques 22 000 compagnies de ce secteur créatif. On y trouve plus de 100 institutions d'enseignement supérieur, dont sortent en moyenne 33 000 diplômés par an<sup>2</sup>.

On peut estimer que la plupart des initiatives commerciales liées au graffiti et au Street Art datent de 2008, année où le Conseil de la ville de Lisbonne commence à interagir avec la communauté du graffiti et du Street Art.

On peut citer plusieurs exemples :

2008, 2009, *Visual Street Performance* ; 2010, Projet CRONO ; 2011/2014, *Writer's Delight* ; 2011, *Book a Street Artist* ; 2013, *Underdogs* ; 2013, *APAURB* ; 2014-2015, *Mistaker Maker* ; 2014, *Lisbon Street Art and Urban Creativity* ; 2014, André à MUDE ; 2014, Vhils à EDP ; 2014, *Street Art Lisbon* (guide) ; 2015, Lata 65 ; 2015, *Urban-Art* (décoration d'intérieur).

## CONCLUSION

En se contentant de mentionner les initiatives les plus pertinentes et en prenant en compte le paysage global des politiques locales, il apparaît évident qu'il existe à Lisbonne un secteur créatif consacré abondamment au graffiti et au Street Art. Mais la réalité n'est pas si uniforme : cette politique culturelle consiste principalement en la mise à disposition d'une quantité de ressources limitées pour la promotion du graffiti et des pratiques du Street Art. Il suffit de jeter un œil aux données disponibles correspondant aux dépenses totales de la ville de Lisbonne pour « l'art urbain » entre 2008 et 2016 pour constater qu'il s'agit d'une dépense moyenne de 28 000 euros par an.

Même si l'on sait que les chiffres réels sont probablement plus élevés, cette somme atteint à peine 2% des sommes allouées à l'effacement des graffiti, géré par un programme sur 3 ans qui bénéficie d'un budget d'1.3 million par an.

Bien qu'il y ait eu quelques ouvertures et des investissements dans la culture, l'approche infrastructurelle continue donc d'ignorer la valeur ajoutée offerte par le graffiti, le Street Art les activités de créativité urbaine au paysage urbain.

Les structures institutionnelles qui travaillent sur ce phénomène ont besoin, plus que jamais, d'avoir accès à des données de recherche impartiales afin de pouvoir décider comment affronter ce sujet : comme une menace ou comme une valeur ajoutée.

Pedro Soares Neves

## NOTES

Titre original « Lisbon Urban Art : Economical Value Essay ».

Traduction : Marine Benoit-Blain

1. *Turismo de Portugal, 10 Produtos Estratégicos para o Desenvolvimento do Turismo em Portugal – "City Breaks"*, ITP, Lisbonne, 2006

2. Conseil de la ville de Lisbonne, 2013

[https://issuu.com/camara\\_municipal\\_lisboa/docs/lisbon\\_creative\\_economy/82](https://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/lisbon_creative_economy/82)

# ILARIA HOPPE

---

Chercheuse  
Université catholique de Linz

---

## COMMENT LE STREET ART ET LE GRAFFITI SONT DEVENUS DES SUJETS DE RÉFLEXION POUR LES FACULTÉS D'HISTOIRE DE L'ART, APRÈS AVOIR ÉTÉ LONGTEMPS MARGINALISÉS PAR LE MONDE ACADÉMIQUE

L'émergence des études consacrées à l'art urbain – qui comprend, à mon sens, toutes les formes de culture visuelle urbaine – est tout d'abord pour moi due au succès certain du Street Art de par le monde. Je pense que le Street Art eut plus de succès que le graffiti, avant tout parce qu'il est fondé sur l'image et non sur l'écrit, de manière à ce que le grand public puisse comprendre ses messages avec beaucoup plus de facilité, vivre une expérience esthétique et avoir accès à une culture artistique ; de plus, le Street Art a évolué de manière parallèle au web 2.0, créant ainsi une nouvelle culture urbaine, combinant art et technologie, et offrant de nouveaux moyens de participation, en opposition à l'urbanisme, la sécurité, et la gentrification.

En outre, l'ascension du Street Art à partir du XXI<sup>e</sup> siècle a été accompagnée par l'explosion du marché de l'art avant la crise financière de 2008, et le développement de « l'image de la Cité Créative ». Ces phénomènes ont notamment donné lieu aux premières grandes expositions de ce champ, à l'instar de l'exposition de la Tate Modern à Londres en 2008. En somme, l'ensemble de ces phénomènes ne pouvait plus être ignoré ou délaissé par la communauté scientifique, bien que l'histoire de l'art, particulièrement, ait toujours été réservée vis-à-vis du Street Art et du graffiti, restant sceptique quant à son statut.

Pour le dire autrement : l'histoire de l'art traditionnelle ne considère pas que l'art urbain soit un art « véritable » mais peut-être

seulement un type d'art folklorique évolué. En effet, la première monographie scientifique de Reinecke, *Street Art eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz (Le Street Art, une subculture entre art et commerce)* en 2007, contraste fortement avec la large production d'écrits non-académiques sur le sujet, qui devraient être étudiés comme une source de réception en tant que telle, peut-être plus en termes de culture visuelle.

Le large succès du Street Art a en outre fait revivre un intérêt pour le graffiti et le Muralisme. La recherche commence ainsi à redécouvrir des travaux plus anciens qui peuvent alors être réédités, ou publiés pour la première fois, à l'instar de deux mémoires sur le graffiti en 1989, de Johannes Stahl en Allemagne et Jack Stewart aux États-Unis. Le terme Street Art est lui-même redécouvert, d'abord pour ses grandes campagnes de peintures murales des années 1960 et 1970, effets du mouvement pour les droits civiques notamment sur la côte Ouest américaine, puis pour la situation très particulière qu'est celle de New York dans les années 1980.

Mes recherches partent de trois constats :  
– La recherche consacrée aux nouvelles formes de l'art urbain et leur diffusion par des publications et sur Internet offre une grande opportunité de comprendre la façon dont la médiatisation de la ville contemporaine/postmoderne, c'est-à-dire l'urbain, fonctionne (connectivité visuelle et alternative, communication et réseau) ;





– La position marginale de l’art urbain, entre différents systèmes de connaissance et de pratique, pousse à repenser les catégories et les modes de construction de l’art dans son sens le plus large (« Qu’est-ce que l’art ? ») ;

– La recherche, toujours émergente, consacrée à l’art urbain nous montre une perspective historique de beaucoup de travaux et de pratiques inconnus ou méconnus, ce qui semble former une histoire de l’art des rues, parallèle et non-académique, montrant ainsi une certaine continuité, entre autre, avec l’après Seconde Guerre mondiale et l’essor, par exemple, du Lettrisme et de l’Affichisme à Paris. Cette typologie d’histoire de l’art à la marge reste encore à explorer en profondeur, notamment parce qu’elle occupe l’espace public et qu’elle est ainsi toujours liée à une existence et un propos politique.

## NOTES

Titre original « How graffiti & Street Art are becoming a topic inside art history faculties, after having been marginalized for a long time by the academia »  
Traduction : Marine Benoit-Blain

**I**laria Hoppe



MARKO93





**TABLE RONDE 1**

# **BOÎTE À OUTILS / OUTILS CONCEPTUELS**

**THIERRY DUFRÊNE / RALF MARSAULT / FRÉDÉRIC KECK /  
RÉMI LABRUSSE / LEK & SOWAT**

TABLE RONDE EN PRÉSENCE DE JÉRÉMIE KOERING

— EN LIGNE : [HTTP://DAI.LY/X54SJJ5](http://DAI.LY/X54SJJ5) —



**THOM  
THOM**



CONTRÉPOIN  
l'art co  
ruse d  
avant-g  
par le m

ai  
A  
TRIX

l'œuvre  
2010  
2011

Cette manifestation s'est  
déroulée dans le cadre de l'année  
France 2010, elle a été organisée  
par le Centre de Musique  
Baroque de Montréal  
www.cmbm2010.ca



# THIERRY DUFRÊNE

---

**Professeur d'histoire de l'art contemporain  
Université Paris Ouest  
La Défense**

---

## BOÎTE À OUTILS / OUTILS CONCEPTUELS SYNTHÈSE DE LA TABLE RONDE

Notre table ronde comprend un duo d'artistes Lek & Sowat, un duo d'historiens d'art Jérémie Koering et Rémi Labrusse et le duo d'anthropologues Frédéric Keck et Ralf Marsault.

Elle montre que le dialogue entre les historiens de l'art et les artistes de l'art urbain a bel et bien commencé et qu'il est d'ores et déjà extrêmement fructueux. Lek & Sowat ont été pensionnaires à la Villa Médicis où ils ont rencontré Jérémie Koering qui a travaillé sur les graffitis d'artistes dans la Rome de la période moderne (de la Renaissance à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle). Cette rencontre et ce dialogue sont emblématiques de la table ronde que nous avons appelée « la boîte à outils ». En effet, et Thierry Dufrêne l'a rappelé dans son introduction générale au colloque, une des difficultés que l'on rencontre lorsque l'on veut faire l'histoire de l'art urbain, c'est que l'on est souvent trop spécifique, et que si l'on se focalise exclusivement sur les pratiques contemporaines et uniquement du point de vue de l'histoire des formes et des styles, on s'enferme et se prive de nombreux outils (des concepts, des méthodes, des analyses de pratiques etc.). Ces outils permettraient de mieux comprendre l'histoire récente de l'art urbain, et, en décadrant chronologiquement et méthodologiquement, tout à la fois d'opérer des rapprochements, des frottements utiles, mais aussi par la comparaison entre les temps et les disciplines, de faire mieux apparaître la spécificité, car elle existe, de cet art urbain en contexte. Il s'agit donc d'éviter d'être trop spécifique, et symétriquement d'être trop général.

Lek & Sowat ont dit leur grand intérêt pour les graffitis d'artistes qu'ils ont vu à la galerie Farnèse, d'artistes qui associaient leur nom aux Carrache et à leur esthétique, comme l'a rappelé, en montrant de surprenantes images, Jérémie Koering. Quand on est artiste

urbain, que l'on réside un an à Rome où l'on occupe l'atelier de Ingres à la Villa Médicis, on est forcément intéressé à dire que l'histoire du Street Art fait partie de l'histoire de l'art, qu'il y a des écoles, des maîtres dans l'art urbain que l'on reconnaît, comme il y en eut dans l'art « classique ». On y met son nom, sa marque, à côté d'autres artistes, on admet parfois de se faire effacer par certains. Les artistes urbains ont la conscience d'une histoire en train de se faire et à la Villa, Lek & Sowat ont tagué la façade... mais uniquement par une projection d'images ! Ils aiment organiser le travail collectif. Thierry Dufrêne dit que le Mausolée qu'ils ont peint avec les artistes qu'ils ont invités est une forme contemporaine de galerie des Carrache<sup>1</sup>.

Lek & Sowat s'en remettent aux historiens de l'art dont ils sont heureux qu'ils prennent en charge l'écriture de l'art urbain qui a commencé d'abord avec les artistes eux-mêmes ou les marchands.

Jérémie Koering dit que comme historien de l'art de la période moderne, il s'intéresse aussi bien aux graffitis qu'aux peintures des Carrache et de leurs élèves au palais Farnèse. Il énonce les motivations et les divers procédés des artistes historiques qui ont pratiqué le graffiti et montrent certains liens avec le graffiti dévotionnel<sup>2</sup>. Il y a la volonté de s'inscrire dans le lieu, d'y créer les conditions d'une reconnaissance et d'une attestation physiques. C'est moins une ontologie qu'une phénoménologie de l'œuvre et du regard de celui qui va déposer son écriture ou son dessin sans gêner la composition qu'il admire, mais aussi pour pérenniser son regard, sa perspective.

On a créé la notion de « graffiti historique » pour désigner ce qui vaut la peine d'être conservé comme trace de réactions à des événements historiques, par exemple le mur de Berlin.

L'anthropologue Ralf Marsault rappelle dans quelles conditions il a étudié les *wagenburgen*, c'est-à-dire les habitants des caravanes implantées dans les terrains vagues du centre de Berlin avant sa réurbanisation<sup>3</sup>. Ces marginaux ont d'indéniables pratiques artistiques (poésie, musique, tatouage, art urbain, etc.) et de fortes marques identitaires (look, codes). Il montre que faire l'histoire (sur le terrain) d'un groupe qui se définit par sa volonté d'être à part et même contre la société, demande beaucoup de doigté, de respect et d'humilité. L'écriture de l'histoire de l'art urbain se fait avec la conduite d'entretiens (histoire orale) et la documentation photographique : son livre présente une étonnante documentation de pratiques éphémères qu'il commente. Enfin il développe la pratique de l'interdisciplinarité, qui suppose que l'on tienne en compte ensemble la poésie, la musique, le tatouage et les formes de l'art urbain.

L'historien de l'art Rémi Labrusse, qui prépare une exposition sur l'art préhistorique et la modernité pour le Centre Pompidou, énonce ce paradoxe que la Préhistoire est une invention de la modernité<sup>4</sup> : ce sont les artistes, Picasso, Miró, Brassai, Masson, etc., qui ont contribué à sa reconnaissance. C'est un topos depuis Brassai et son fameux article dans *Minotaure*, « Du mur des cavernes aux murs de l'usine » en 1934, et son livre de 1960, *Graffitis*, que de relier les écritures urbaines et les signes de l'art pariétal. Clovis Prévost commence son film *À bas les murs du silence* 1970 sur des vues des grottes ornées. Dans le catalogue de l'exposition du MoMA *High and Low* organisée par Kirk Varnedoe et Adam Gopnik, la première apparition d'un graffiti dans la peinture est un tableau de Giacomo Balla datant de 1902 : c'est à peine quelques années avant les études de Félix Regnault sur les empreintes de mains de Gargas (1906). Rémi Labrusse revient sur l'historique de ces relations entre le graffiti contemporain et l'intérêt pour l'art préhistorique. A priori rien de commun : l'un est lisible, veut afficher les noms, l'autre ne nous dit rien ; l'un représente et l'autre présente (ce qu'il appelle « une poétique de l'indistinction »). C'est nous qui voulons rendre lisible ce qui est pur visible, et l'art préhistorique reste un mystère auquel on ne peut remonter. En revanche, du point de vue du spectateur d'aujourd'hui, le caractère énigmatique et indéchiffrable de certaines formes de l'art urbain, souligné tant par Norman Mailer que par Baudrillard ou Pierre Schneider, peut nous sembler renvoyer à un caractère d'énigmes visuelles qui défie tout décryptage et toute histoire. Ce serait là le caractère « pré-historique » de l'art urbain.

Frédéric Keck, anthropologue spécialisé dans l'étude des phénomènes sociaux liés aux épidémies et au virus, pratiquant une anthropologie de la science et de la médecine du point de vue de la constitution sociale de leurs objets, prépare une exposition au Musée du Quai Branly sur les « petits êtres ». Thierry Dufrêne lui demande de revenir sur un article qu'il avait écrit sur la rencontre entre Space Invader et King of Kowloon à Hong Kong, peu avant la diffusion du H5N1<sup>5</sup>. Le concept ou la métaphore de la viralité est souvent employé(e) à propos de l'art urbain, notamment aujourd'hui avec le « graffiti technologique ». Frédéric Keck montre comment pousser plus avant la comparaison entre les deux domaines et impact sociétal, jusque dans la publicité et le marché, que la diffusion virale peut revêtir, en réalité et dans l'imaginaire des métropoles contemporaines.

Pour conclure, nous pouvons voir que des transferts sont possibles – de constitutions d'objets d'études, de terminologie et de méthodologies pratiqués ailleurs par l'histoire et l'anthropologie – au champ de l'écriture de l'histoire de l'art urbain qui constitue un domaine nouveau de notre imaginaire contemporain.

Thierry Dufrêne

## NOTES

1. Lek & Sowat, *Mausolée. Résidence artistique sauvage*, Paris, Alternatives, 2012.
2. Jérémie Koering, Isolde Pludermacher « Les graffitis d'artistes : signes de dévotion artistique », *Revue de l'art*, 184, 2014, 2, p. 25-34
3. Ralf Marsault, *Résistance à l'effacement – Nature de l'espace et temporalité de la présence sur les Wagenburgen de Berlin entre 1990 et 1996*, Les Presses du Réel, 2010.
4. Rémi Labrusse, « Préhistoire : une poétique de l'indistinction », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°126, hiver 2013/2014
5. Frédéric Keck, « Une sentinelle sanitaire aux frontières du vivant. Les experts de la grippe aviaire à Hong Kong », *Terrain*, n°54, p. 26-41.

# RALF MARSAULT

---

Anthropologue et photographe  
Berlin

---

## L'EMPRUNT ET/OU L'EMPREINTE : DE QUELLE TERRITORIALISATION L'ART DANS LA RUE EST-IL L'USAGE ?

Participant de l'anamnèse du colloque *Oxymores III*, il conviendrait sans doute de revenir sur un aspect que les différentes interventions n'ont, semble-t-il, évoqué que de façon liminaire. Comme si les corps, qui s'adonnent à cette pratique singulière de l'art dans la rue, n'y occupaient qu'un rôle de latence technique et fantomatique, la figuration d'une chorégraphie spectrale. Il semble bien au contraire que cette praxis spécifique se livrant à la pollinisation de signes dans l'espace public, participe très activement d'une ritualité sensible dont la liturgie mérite que l'on s'y intéresse un peu.

En effet, fut-ce par de trop brèves évocations, il est apparu, et de façon récurrente au cours des différentes communications, que ces corps vivent une expérience singulière dans la menée créative à laquelle ils s'adonnent, et le suage ou l'exhalaison de leur exercice n'a eu de cesse de se manifester, si l'on y prête attention. À l'intérieur de nos sociétés contemporaines obsédées par la norme et le contrôle, et où les allants de soi hygiénistes surlignent une étiquette sourcilleuse sur le respect d'une forme d'effacement des corps, soi-disant garante de contrat social dans le vivre ensemble, cette irruption buissonnière de corps en rupture et transgression anarchisante de la discipline, trahit aussi la revendication d'un « rappel à l'homme », la recherche confuse d'un sursaut d'« être ». Ainsi, la notion de prise de risque, et donc de mise à l'épreuve du corps, est apparu comme filigrane des non-dits, évoquant toutes les craintes et les sueurs froides face au danger, mais aussi et surtout, les rushs d'adrénaline, voire l'exultation devant l'exploit accompli, que ces dérives urbaines peuvent générer chez celles et ceux qui les expérimentent.

Dans cette spécificité de la création qui s'exprime sur l'architecture des villes, il s'agit donc de ne pas éluder tout un aspect d'expérimentation sensorielle où la performativité corporelle est prégnante et, par le fait, révélée : être à même de pouvoir escalader des murs, démonter des clôtures, forcer des serrures, se hisser en hauteur voire escalader, ramper dans des boyaux souterrains, affronter les intempéries, faire preuve de célérité durant l'intervention, faire preuve d'organisation et de planification des tâches, de maîtrise des équilibres face au vide ou sur des surfaces instables... etc. Mais aussi éprouver, corporellement, un lien tactile avec la couleur qui se répand toujours de façon plus ou moins contrôlée lors de la cinétique des gestes accomplis, percevoir olfactivement les odeurs de peintures mêlées à celles des lieux investis où celles-ci sont très particulières (quand il s'agit de zones confinées, d'aires désaffectées où se répandent moisissures et salpêtres), subir la respiration des gaz qui leur sert de médium (malgré toutes les précautions que l'on peut prendre au préalable pour s'en protéger), ressentir ses propres odeurs produites par l'exercice physique et le travail du stress. On participe de même au spectre auditif, voire musical, d'une pratique qui dans sa sonorité propre (le bruit des billes dans les bombes de peinture, le décapsulage des bouchons, celui des pulvérisations), entre en communication avec les bruits de la ville, des circulations et celui des habitants, des passants. Une connaissance de l'être au monde de la création dans la rue ne peut donc faire l'économie de l'épreuve sensorielle du corps qui le suit dans la foulée : celle-ci en demeure son médium essentiel.

Certes, ce choix spécifique d'emprunt de la rue pour y déposer une empreinte relève autant d'un aléatoire que d'une nécessité qui échappera toujours à toute recherche d'explication exhaustive. On peut y soupçonner un besoin expansif de communication, l'urgence pulsionnelle d'une exposition impudique de ses propres fantasmes, le partage revendicatif de ses intuitions ou de ses émotions sur le cours du politique, voire la volonté d'une esthétisation qui serait l'expression d'un style et sa prophétie incantatoire et/ou mystique, etc., la liste est longue ... On en revient, cependant, toujours à cette transpiration œuvrant à l'acte fondateur qui interroge : de quelle perception du territoire cette performativité est-elle l'ouvrage ? L'étude d'un cas particulier, en apparence spécifique mais finalement très similaire dans la réminiscence qu'il évoque, donnera un élément de réponse.

Depuis plus de 25 ans, les *Wagenburgen* berlinoises, situées au cœur de la ville, sont des campements de camions et de caravanes, illégaux à l'origine, mais tolérés sous contrat de résidence par la municipalité (dirigée par le parti des Verts), du quartier de Kreuzberg. Des femmes et des hommes, des familles au statut social précaire, y survivent aux vicissitudes de l'existence, particulièrement à la violence du libéralisme économique ambiant qui ne les épargne guère dans leur recherche d'emploi ou l'ajustement de leur *weltanschauung* aux contingences triviales de la vie urbaine. Les véhicules qu'ils habitent sont parfois couverts de signes, tags, graffiti, graffs, peintures, posters et affiches, mais aussi d'objets récupérés au hasard et suivant l'inspiration. Bien que souvent photographiés par les touristes de passage qui semblent y déceler un intérêt exotique singulier, les habitants ne souhaitent pas volontiers que l'on montre les réalisations sur les murs de leurs lieux de vie. Et il y aurait, évidemment, à développer sur cette pudeur dans l'exhibitionnisme de leur expressivité architecturale. Tout autant qu'on pourrait le faire du travail sophistiqué de modification tégumentaire (tatouages, scarifications, implants, etc.) auquel ils s'adonnent passionnément et pour lequel, de la même manière, ils redoutent qu'on les observe et analyse au prisme de leurs représentations. Si l'on se trouve donc dans le cadre d'une expression culturelle spécifique et active participant de cette forme singulière d'habiter et coloniser l'extériorité (ils refusent les squats, a fortiori les logements sociaux que l'on pourrait leur proposer) (Marsault, 2008 & 2017), on constate que, dans une sorte de *devenir imperceptible*, cette culture vernaculaire recherche délibérément à s'affranchir des

cadres de l'exposition et de la représentation. L'ambivalence de cette méfiance viscérale, à l'égard des schèmes de l'identité et du mode d'habiter que la société alentour leur intime sans cesse, détermine la revendication d'une existence comme défiance. Celle-ci oppose sa volonté d'un contre programme, voire aspire à une autre éthique sociétale où l'être ensemble serait un partage d'expérimentation par le corps (confrontation directe à l'environnement, aux intempéries, usages de substance jouant avec le ressenti de ces perceptions). On est là en présence d'un art en rupture, un art de la dissidence.

Mais, de surcroît, et ce n'est pas l'aspect le moins révélateur du phénomène, le quotidien sur les campements montre aussi que, ces signes et ces marquages, les graffitis, les graffs et les peintures sont recouvertes ou modifiées aléatoirement par d'autres dessins ou représentations, les installations d'objets changent ou se défont, au gré d'une poésie de la présence qui se ferait de l'impermanence une raison. Le concept de raison, étant ici retenu dans une acception de sens où il exprime un processus de rationalisation (Deleuze, 1988, p.15) en constante évolution. Cette mobilité constante, cette fluidité dans l'immobile (car la *Wagenburg*, bien que revendiquée par ses véhicules, en vérité, ne bouge plus depuis longtemps), se construit sur l'acceptation de l'éphémère comme dynamique.

Cet exemple de marginalité assumée avec le possible de tous ses risques inhérents, même si elle sait aussi néanmoins tirer pleinement parti du système qu'elle dénonce, permet alors de reconsidérer la praxis de l'art dans la rue dans une perspective qui lui retrouve et révèle toute son énergie et ses capacités. En effet, si, écoutant les sirènes de l'institution qui leur suggère la tentation de l'ego, quelques artistes s'avèrent tentés d'emprunter la rue comme espace de résonance, médiatique et invasif, à leur formulation esthétique, le biais de l'exemple des *Wagenburgen* berlinoises rappelle quelques fondamentaux liés aux conditions et à la nature même du support : tout comme la peau est celui des osmose, la rue demeure le lieu archétypal du passage.

Dès lors, cette politique de réécriture constante d'un samizdat du territoire que permet l'intervention plasticienne dans l'environnement urbain (toutes formes expressives confondues : du graffiti sur la banquette du métro au graff le plus sophistiqué ou à l'installation sculpturale questionnant la dynamique des espaces), demeure liée aux contraintes du médium et ne fonctionne, véritablement, que lorsque ses





**RALF MARSAULT**, *DEAD GIRAFFE AGAINST THE NEW WORLD ORDER AND NEW AGE RELIGION*, INSTALLATION DE **SKALP**, KREUZDORF WAGENBURG, BERLIN, 2015 / PHOTO © RALF MARSAULT

règles d'usage sont prises en compte. À défaut de se trouver dans le porte-à-faux d'une schizophrénie latente, l'expérience montre qu'elle ne peut être l'objet que d'une patrimonialisation immatérielle (la situation du Mur de Berlin est en cela exemplaire d'un ratage dans l'institutionnalisation : à vouloir sanctuariser un espace qui fut celui d'un défouloir libérateur, on a produit un événement culturel de folklore désuet, ne racolant plus badauds et touristes que par sa crispation mélancolique).

Retrouver la sueur du risque encouru, la fébrilité agile du corps qui invente, toute l'expérience haptique d'un être en interaction directe avec son milieu, c'est ainsi mieux comprendre comment une gestuelle créatrice structure, sensiblement, visuellement, olfactivement et sonoremment, la présence de ses territorialisations. Comment, surtout, elle détermine la multiplicité complexe de ses appartenances. À l'image du nomade qui *invente* son propre désert, la pratique de l'art dans la rue fonctionne sur le principe d'une présence par absence, et, reconnue dans ses aperçus, fantasmée par le suivi de ses traces, incite à questionner la notion même de capitalisation. C'est aussi cela que cette dérive des signes semble nous dire et, si sens ou projet intellectuel il venait

à y avoir inscrit en creux, ceux-ci ne seront à percevoir vraiment que par le décryptage des manipulations dans lesquelles ils interviennent, les chorégraphies qu'ils tracent dans l'espace. En cela, ces empreintes d'images et de signes dans la rue constituent singulièrement une forme d'atlas des territoires refuges à lire, et ressentir plus que tout, entre ses lignes de fuite.

**Ralf Marsault**

## BIBLIOGRAPHIE

Gilles Deleuze, *Périclès et Verdi. La philosophie de François Châtelet*, Paris, Minuit, 1988

Ralf Marsault, *Wagenburg leben in Berlin*, catalogue de l'exposition éponyme, Kreuzberg Museum & Kreuzdorf e.V., 2008

Ralf Marsault, « Zone : l'espace d'une vie en marge », sous la direction de Beauchez J., Bouillon F., Zeneidi, D., *Espaces et Sociétés* (à paraître, 2017).

# FRÉDÉRIC KECK

---

Directeur de la recherche, Quai Branly  
Historien de la philosophie et anthropologue  
Chargé de recherches, CNRS

---

## SPACE INVADER RENCONTRE KING OF KOWLOON

Dans une ancienne station électrique reconverte en lieu de création et d'exposition, l'artiste de rue Space Invader a posé sa millième mosaïque représentant un personnage de jeu vidéo des années 80, et rendu publics à cette occasion ses procédés de fabrication et d'« invasion »<sup>1</sup>. Né en 1969, cet homme, qui reste anonyme et « rapte » les journalistes en plein Paris pour leur accorder un entretien dans son atelier de banlieue, a couvert les murs de la capitale de ses *invaders* dont il dresse ensuite la carte<sup>2</sup>. Dans la tradition du Street Art, il opère de nuit, masqué, emportant dans une vieille voiture ses mosaïques de couleur et une colle qui résiste aux charpentiers. Il dit avoir commencé en 1996, par simple désir de « faire prendre l'air » à ses compositions, puis avoir entrepris en 1998 de poser systématiquement celles-ci en des lieux choisis de la ville, où elles attirent le regard et détournent la signification du lieu. Sur son site Internet<sup>3</sup> sont affichées les différentes villes du globe où il a repris ce procédé : Londres, Aix-en-Provence, Anvers, Montpellier, Tokyo, Amsterdam... Le site se présente comme un « jeu de réalité » permettant de suivre l'invasion des mosaïques dans une ville : à chaque type d'*invader* est attribué un nombre de points, dans une partie que le *street artist* est le seul à jouer devant un public numérique de plus en plus nombreux.

L'exposition à La Générale suscite un ensemble de questions sur le passage du Street Art de la transgression à la consécration. L'artiste a en effet thématiqué ses procédés de fabrication sous le nom de « Rubik's cubisme », en hommage à cet autre jeu fétiche des années 1980, dont une reproduction géante occupe la plus grande partie de l'exposition. Il s'agit en effet de prendre les six couleurs des faces

du « Rubik's cube » pour pixeliser les œuvres d'art de la tradition occidentale – *Déjeuner sur l'herbe*, *Origine du monde*... – et en produire une version mosaïque rappelant le mode de fabrication des *Space Invaders*. Le visiteur peut ainsi acheter ces tableaux pixelisés, mais aussi des « alias » des *invaders* affichés en ville, dont le prix varie entre 5000 et 10 000 euros. L'artiste a également fabriqué un moule à gaufres Space Invader qui permet aux visiteurs de manger, pour deux euros, un alias chaud et sucré des envahisseurs de rue. On peut donc se demander si cette exposition ludique n'a pas pour conséquence de transformer un procédé subversif en une rente facile au prétexte de la numérisation possible de toute œuvre. Ce genre de questions est fréquemment posée au Street Art<sup>4</sup> : la ville est-elle prise comme un retour de l'art vers les usagers ordinaires, ou comme un lieu d'exposition permettant d'attirer des spectateurs aux lieux où l'art se vend ? Ce n'est sans doute pas la première exposition de Space Invader, auquel les galeries ont déjà ouvert leurs portes depuis 2000, et qui profite de chacune de ces expositions pour « envahir » la ville où il se produit. Le 22 avril dernier, il a ainsi été arrêté – puis relâché – par la police de Los Angeles alors qu'il posait une mosaïque dans le quartier de Little Tokyo, à proximité du Museum of Contemporary Art qui lui consacrait une exposition<sup>5</sup>.

Un détour géographique permet de répondre au trouble que suscitent ces expositions d'art de rue. À Hong Kong, dans le bâtiment de Tai Koo possédé par le grand groupe commercial Swire Island East, est offerte au public une exposition sur le calligraphe de rue Tsang Tsou-Choi, plus connu sous le nom de « King of Kowloon »<sup>6</sup>. Cet homme, né en 1921 près de Canton, et arrivé à Hong Kong à l'âge de



16 ans, a commencé en 1956, peu après son mariage, une série de calligraphies dans lesquelles il réclame à la reine d'Angleterre ses droits sur le territoire de Hong Kong. Ces calligraphies enchaînent de façon lente et répétitive des noms de grands ancêtres chinois pour constituer une généalogie fictive qui légitime la prétention du « roi de Kowloon »<sup>7</sup>. La police coloniale britannique effaçait systématiquement ses calligraphies, lui donnait des amendes allant de 50 à 500 dollars (5 à 50 euros), mais Tsang Tsou-Choi continuait à recouvrir les murs de ses inscriptions, tout en vivant dans le quartier pauvre de Sau Mau Ping de son emploi de jardinier, puis, après un accident en 1987, de l'assistance sociale. Lorsque les membres de sa famille furent interrogés pour savoir s'il souffrait de maladie mentale, ceux-ci le protégèrent tout en affirmant ne pas partager ses réclamations territoriales. Son fils le fournissait en encre – on estime qu'il a consommé 1170 litres d'encre pour peindre 55 845 calligraphies – et ses deux filles vivaient en Angleterre et en Hollande, ce qui lui permit de proclamer : « Elle peut ainsi aller voir la reine Elizabeth et régler la dispute avec moi en lui demandant de me restituer le territoire de Kowloon illégalement occupé par la Grande-Bretagne. »

La rétrocession de Hong Kong à la République populaire de Chine put faire croire que « King of Kowloon » allait cesser son œuvre de protestation. Au contraire, il étendit son action dans la ville, et devint une figure de plus en plus populaire. Se déplaçant avec une canne après son accident de 1987 puis un fauteuil roulant après 2003, son corps éprouvé et prolongé par les chiffons et les pinceaux devint une icône du nouveau Hong Kong. Une exposition lui fut consacrée en 1997 au Hong Kong Goethe Institute ; il apparut dans deux films en 2000 ; il participa en 2002 à l'exposition *Hong Kong-Japan Cool People* au prestigieux Hong Kong Exhibition and Convention Centre, au cours de laquelle il peignit trois voitures avec des *street artists* japonais ; il fut en 2003 le premier – et à cette date le seul – artiste hongkongais invité à la biennale de Venise. Les reproductions de ses œuvres sous formes de tee-shirts, de gobelets ou de jouets pour enfants se vendent avec succès, même s'il déclara dans le journal italien *Colors* en 2005 : « Je ne suis pas un artiste, je suis simplement le Roi ». Il mourut le 15 juillet 2007 à l'âge de 86 ans, soufflant lors de son séjour à l'hôpital : « Je suis fatigué d'être le Roi. Que d'autres le fassent. » Dix ans exactement après la rétrocession de Hong Kong à la Chine, la mort de Tsang Tsou-Choi devint un véritable évé-

nement collectif : les citoyens hongkongais se reconnaissaient dans ce vieillard inventant une généalogie fictive et se déplaçant sur tous les points du territoire pour contester les pouvoirs légitimes de ceux qui s'en appropriaient les richesses.

Parmi les multiples objets montrant la gloire de « King of Kowloon » figure un extrait de *IdN Magazine* mentionnant sa rencontre en 2002 avec Space Invader. On voit le visage flouté du jeune Parisien à côté du sourire édenté du vieillard dans son appartement insalubre de Kowloon. La rencontre porte le titre *Spread the Virus*, et s'accompagne d'une carte de Hong Kong sur laquelle les personnages de jeu vidéo envahissent les îles du territoire depuis le foyer de Kowloon. Au bas de la carte, il est inscrit : « Invasion of Hong Kong. 09/2001. Space Invader : 19. Score : 380 pts. Invader&the King of Kowloon ». Une telle rencontre détourne les trajectoires des deux *street artists* devenus icônes du marketing de l'art vers une ontologie virale ironique.

Space Invader a en effet toujours décrit son travail comme celui d'un « virus dans le système ». Il reprend ici le discours des *hackers* introduisant des informations dans les systèmes informatiques pour en détourner les orientations centralisatrices. Un tel discours est aussi celui du marketing lorsqu'il conçoit ses produits comme des informations simples que chacun peut se réapproprier pour le diffuser en y projetant ses propres désirs<sup>8</sup>. Les *invaders* sont bien des virus qui se propagent dans la ville par contagion, la simplicité du procédé permettant à ceux qui y reconnaissent leur imaginaire des jeux vidéos de reprendre le geste transgressif du *street artist*. Space Invader ne condamne pas ceux qui l'imitent en prétendant qu'ils dévaloriseraient ses produits, mais au contraire il les encourage, ce qui permet par ailleurs d'augmenter la valeur de ses propres alias fabriqués avec le procédé « original ». On comprend même ainsi que les œuvres d'art pixelisées par Space Invader puissent acquérir une valeur marchande : en simplifiant le message artistique, elles permettent en même temps de contester la fabrication de la valeur marchande des œuvres d'art et d'y ajouter le mode de reconnaissance des jeux vidéos, transgression et cumulation opérant sur le même médium. L'ontologie virale invoquée par Space Invader est en définitive celle de la « publicité », c'est-à-dire de ces messages simples affichés sur les murs des villes, dont on ne sait jamais s'ils tournent en dérision la valeur marchande des produits qu'ils vantent ou s'ils en suscitent le désir.

La reprise d'un tel discours en 2002 à Hong Kong a quelque chose de prémonitoire. La référence est évidente au 11 septembre 2001 : une infection virale pourrait partir de Kowloon et faire exploser Hong Kong, comme les terroristes ont touché le centre de New York en détournant de simples avions de commerce. Mais Space Invader ne pouvait savoir que le scénario qu'il imaginait allait se réaliser un an plus tard lors de la crise du SRAS (syndrome respiratoire aigu sévère), au cours de laquelle un médecin cantonnais ayant traité une maladie mystérieuse allait infecter une dizaine de personnes qui prendraient le lendemain l'avion pour Pékin, Hanoï, Singapour, Bangkok, Toronto... À la lumière d'un tel événement, qui a profondément marqué l'identité de Hong Kong comme sentinelle sanitaire où les pandémies sont signalées avant de se diffuser au reste du monde<sup>9</sup>, et qui fut perçu par beaucoup d'acteurs et d'observateurs comme un « 11 septembre asiatique », la trajectoire croisée de Space Invader et King of Kowloon prend une signification nouvelle.

Il est étonnant en effet de voir que l'idée de diffuser ses mosaïques dans la ville est venue à Space Invader entre 1996 et 1998, au moment même où King of Kowloon cessait d'apparaître comme un hurluberlu réclamant ses droits à la couronne britannique pour devenir l'icône de la résistance à toutes les formes de pouvoir établi. Le premier Invader posé par l'artiste est même qualifié par lui rétrospectivement de « sentinelle » en ce qu'il annonce la contagion virale à venir<sup>10</sup>. Dans le tournant qui marque ces deux parcours artistiques, les œuvres de rue cessent d'être lues pour ce qu'elles veulent dire – un imaginaire des jeux vidéos des années 1980 ou une généalogie fictive de la tradition chinoise – pour apparaître dans leur seul pouvoir de diffusion comme des virus incontrôlables. La ville ne peut alors être vue seulement comme un espace de publicité dans lequel la transgression est convertie en exposition marchande : elle est un ensemble de flux dont la contagion virale révèle les voies invisibles et les vulnérabilités cachées. On comprend alors que l'exposition *Space Invader* commence par un container – ces immenses briques de métal coloré dans lesquelles sont entreposées les marchandises en provenance notamment de Chine et en transit par Hong Kong, soupçonnées de contenir tous les maux du capitalisme globalisé – en sorte que le visiteur se perçoit lui-même comme un virus entrant dans un flux de marchandises ambivalentes. Ce container établit une troublante analogie entre ces deux

expositions gratuites en plein cœur de Paris et et Hong Kong, célébrant de façon ironique l'alliance du Street Art et d'une ontologie virale.

Frédéric Keck

## NOTES

1. *1000 / Invader à La Générale* du 7 juin au 2 juillet 2011, 14 avenue Parmentier, 75011 Paris.
2. « Un millièmè « Space Invader » atterrit sur les murs de Paris », *Libération*, 8 juin 2011.
3. <http://www.space-invaders.com/>
4. Voir le film de Banksy, *Faites le mur*, sorti le 15 décembre 2010.
5. « Space Invader arrêté à Los Angeles pour vandalisme », *Libération*, 28 avril 2011.
6. *Memories of King of Kowloon*, du 20 avril au 31 mai 2011, *ArtisTree*, 1/F Cornwall House, TaiKoo Place, Island East, Hong Kong.
7. En ce sens, Tsang Tsou-Choi n'a pas l'inventivité d'un autre artiste de rue qui se présente lui-même comme un contre-pouvoir, le Gabonais André Ondo Mba : voir Julien Bonhomme, « Dieu par décret », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 4/2009 (64e année), p. 887-924.
8. Voir l'analyse de l'artiste de rue Shepard Fairey par Béatrice Fraenkel dans « L'affiche Hope. Portrait d'Obama comme Géant et comme virus », *Gradhiva*, 11, 2010, p. 118-139.
9. Frédéric Keck, « Une sentinelle sanitaire aux frontières du vivant. Les experts de la grippe aviaire à Hong Kong », *Terrain*, n°54, p. 26-41.
10. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Invader\\_%28artiste%29](http://fr.wikipedia.org/wiki/Invader_%28artiste%29)

# RÉMI LABRUSSE

---

Professeur d'histoire de l'art  
Université Paris Ouest Nanterre La Défense  
Paris

---

## PREMIER GESTE, DERNIER GESTE : « PRÉHISTOIRE » ET « GRAFFITI »

La « préhistoire » est une idée moderne : le mot lui-même se fixe vers 1860 ; la réalité concrète – avec, en son centre, les objets et les traces « artistiques » – surgit et se structure, découvertes après découvertes, au long du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle. *Idée*, en effet, et pas seulement concept ou savoir ; idée, c'est-à-dire tout un agrégat de connaissances et de fantasmes, d'interprétations, de désirs et d'images en interaction. Bloc confus, mouvant, de savoirs et de rêves, notre *idée* de la préhistoire va des débuts de la vie terrestre aux dinosaures et aux humains, elle englobe les « pithécanthropes », les Néandertaliens et les « hommes de Cro-Magnon », elle brasse l'invention du feu, celle de l'art et celle de l'agriculture. En dépit de l'hétérogénéité fondamentale de ses composants, elle s'affirme obstinément comme un horizon unitaire dans les consciences – unité dont témoignent récits et images innombrables, depuis un siècle et demi, dans toutes les strates de la culture.

Cette vaste spectacularisation a accompagné le développement continu des connaissances géologiques, paléontologiques et archéologiques, particulièrement accentué à partir du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, avec l'accumulation des découvertes et les progrès techniques de l'analyse, notamment en matière de datation. Mais toute cette masse de savoir positif n'a rien enlevé, ou presque, à l'impénétrable énigme des significations : ces centaines de siècles (pour l'art) ou ces millions d'années (pour la vie) ont beau être plus ou moins précisément décomptés et décrits, ils demeurent, au fond, irreprésentables, résistent à l'assimilation claire et distincte par l'esprit et laissent un champ largement libre aux courts circuits de l'imagination. L'indistinction y est le moteur paradoxal de la fascination. L'imaginaire

préhistorique peut bien se déployer en toutes sortes de divertissements et de méditations visuelles et poétiques ; il ne domestique jamais l'ébranlement incarné, une fois pour toutes, par cette soudaine et vertigineuse ouverture du temps sur de l'irréductible inconnu, dont le grondement n'en finit pas de retentir et s'aggrave aujourd'hui à nos modernes terreurs apocalyptiques.

L'intuition du temps long – « préadamite » ou « antédiluvien », comme on disait volontiers – remonte certes aux Libertins du XVII<sup>e</sup> siècle. Mais elle n'a été systématisée qu'au tournant du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle, par l'analyse scientifique rigoureuse des fossiles de végétaux et d'animaux éteints, au croisement de la géologie, de la botanique et de la zoologie (en 1801, Georges Cuvier célèbre « les géologues qui fouillent dans les ruines du globe comme les antiquaires fouillent dans les ruines des cités »). C'est comme si les profondeurs du sol s'étaient alors mises à parler une langue d'autant plus merveilleuse qu'elle demeurait largement incompréhensible : les strates de la terre devenaient, en elles-mêmes, des objets pleins d'inaccessibles récits, recelant des secrets. Tout un imaginaire des sous-sols, fait de fascination et de mélancolie, s'est enraciné progressivement dans les consciences, des premières galeries de paléontologie aux *fossil hunters* de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui hantaient le Sud des États-Unis en quête de dinosaures et cherchaient à recréer des mondes disparus.

Un demi-siècle environ après l'émergence de la paléontologie en tant que discipline scientifique a surgi l'idée de préhistoire humaine, étroitement liée à la mise en évidence d'activités techniques et artistiques. En 1859, l'Association britannique pour l'avancement des

sciences fut la première institution officielle à reconnaître la légitimité des travaux de l'archéologue amateur Jacques Boucher de Perthes sur les « antiquités ante-diluviennes ». Dans la foulée, la notion de « préhistoire » appliquée à l'évolution de l'espèce humaine et à ses artefacts est consacrée, d'abord au Royaume-Uni (*Pre-Historic Times*, c'est le titre de l'ouvrage emblématique de John Lubbock en 1865), puis en France et dans les pays germaniques. Désormais, il est entendu qu'un temps indénombrablement long s'applique non seulement à la nature mais à la culture humaine, et la beauté *immémoriale* des objets mobiliers paléolithiques (qu'on exhume presque aussitôt en nombre) est célébrée dès 1864, dans la première publication sur la question, par le Français Édouard Lartet et l'Anglais Henry Christy : « Quant à l'objection tirée du contraste qu'offre l'exécution de ces œuvres d'art avec l'ancienneté que nous leur attribuons, nous ferons simplement remarquer que le progrès et la perfection dans les arts ne se manifestent pas toujours en conformité des gradations chronologiques. »

En revanche, la reconnaissance de l'art pariétal du paléolithique supérieur, produit entre -40 000 et -10 000 ans environ avant le présent, fut plus lente. Les premières découvertes (notamment celle d'Altamira en 1879) ont suscité le scepticisme et l'incompréhension jusqu'aux premières années du xx<sup>e</sup> siècle : ces œuvres réalisées dans des sites étranges et obscurs, inhabitables, suggéraient une interprétation sacrée qui contrevenait aux principes de l'évolutionnisme culturel ; et leur position sur des parois ne permettait pas de recourir à la méthode stratigraphique pour attester clairement leur haute antiquité. Puis, au tournant du xix<sup>e</sup> et du xx<sup>e</sup> siècle, les découvertes se sont multipliées, surtout dans le Périgord et en Ariège, et cette reconnaissance fut enfin acquise. Depuis un peu plus d'un siècle, l'imaginaire de la grotte s'est donc définitivement agrégé à l'idée de « préhistoire », comme si l'exploration des abîmes du temps et celle des trouées du sol constituaient un seul et même geste – remonter dans le temps, descendre sous la terre –, avec d'innombrables répercussions dans l'art et l'architecture modernes : photographies nocturnes de Brassai, en 1933, de l'atelier de Picasso à Boisgeloup, où les statues surgissent comme de gigantesques « vénus » paléolithiques ; *ambiente spaziale* en forme de grotte de Lucio Fontana en 1949, à Milan (« il primo graffito dell'età atomica », écrivait alors à son propos Lisa Ponti) et « caverne de l'anti-matière » de Giuseppe Pinot-Gallizio en 1959, à Paris ; « *Cinema*

*Cavern* » rêvée par Robert Smithson en 1971 pour le sous-sol de sa *Spiral Jetty* dans le Grand Lac Salé, le plus célèbre de ces *earth projects* qu'il comparait en 1968 à une « sédimentation de l'esprit », « là où les futurs lointains rencontrent les passés lointains » ; etc.

Parallèlement, l'art des grottes – peintures, gravures et modelages – a conquis une place dominante au cœur de ce qu'on appelle « l'art préhistorique », à la faveur de découvertes incessantes : les Combarelles et Font-de-Gaume (1901), Gargas (1906), le Tuc d'Audoubert (1912), les Trois-Frères (1914), le Pech-Merle (1922), Lascaux (1940), Chauvet-Pont d'Arc (1994), parmi tant d'autres. Mais la perception de cet art a évolué : au début du xx<sup>e</sup> siècle, on était surtout sensible à l'excellence des représentations figuratives, soigneusement et artificiellement découpées à partir de relevés sur la paroi.

Dans l'entre-deux-guerres, en revanche, on insiste de plus en plus sur les empreintes (mains négatives et positives), les cupules, les signes abstraits, les tracés digitaux hasardeux. Ces « traînées de doigts sans destination figurée ni décorative », comme écrit le psychologue et philosophe Georges-Henri Luquet en 1926, sont considérées comme le véritable début de l'art et sont volontiers reproduites dans les revues et les ouvrages, y compris à destination du grand public.

L'impact de cette révélation pariétale paléolithique sur la création contemporaine est continu depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle : Matisse dessine le contour minimal d'un troupeau dans son tableau-manifeste *Bonheur de vivre*, en 1906, au moment où l'authenticité des grottes ornées est reconnue ; Miró déclare en 1928 que « la peinture est en décadence depuis l'âge des cavernes » ; Giacometti note en 1946, à propos des « dessins des cavernes », que « là et là seulement le mouvement est réussi » ; etc. Le plus souvent, il ne s'agit pas tant de copier littéralement des motifs que de mettre en œuvre une esthétique du premier geste. En 1931, dans les *Cahiers d'art*, le poète et critique Georges Hugnet écrit à propos de Miró que l'artiste « trace l'indice de l'enfant et de la préhistoire, la ligne numéro un, la seule ligne de son commencement, l'œuf. À la fois, l'enfance et la magie se marient dans ce poème inscrit dans l'infini comme les taches des murs, les lézardes des bâtisses de l'expérience, des affiches superposées, lacérées par le vent, la pluie et la poésie. [...] Sur cette croûte céleste, l'enfance trace le signe, l'enfance du premier homme et de tous les hommes, trace le signe de la caverne, le signe



qui lui rappellera le renne grâce à une corne, l'emblème de sa légende et de son mythe, l'éperdu rayonnement du premier geste. » Peu après, Brassai entreprend de photographier les graffitis des murs de Paris et de sa banlieue et publie en 1933 son fameux article « Du mur des cavernes au mur d'usine », dans le n° 3-4 de la revue surréaliste *Minotaure* : « Tout est une question d'optique. Des analogies vivantes établissent des rapprochements vertigineux à travers les âges par simple élimination du facteur temps. À la lumière de l'ethnographie, l'antiquité devient prime jeunesse, l'âge de pierre un état d'esprit, et c'est la compréhension de l'enfance qui apporte aux éclats de silex, l'éclat de la vie. » Rapidement, les notions de désordre, de brouillage et d'empreinte sont associées identiquement à la « préhistoire » et à l'art contemporain ; le marquage originel de la surface est glorifié à la fois en tant qu'étape décisive de l'humanisation et en tant que moteur essentiel de la création au présent, chez Jackson Pollock comme chez Lucio Fontana, dans les « anthropométries » d'Yves Klein comme dans les « logogrammes » de Christian Dotremont. En 2008, l'union fantasmée entre ces deux sites de l'invention humaine – l'art paléolithique et la création moderne – est emblématisée par le mur que Banksy réalise dans son « tunnel » de Leake Street à Londres, *The Whitewashing Lascaux*, trompe-l'œil où l'on voit un nettoyeur urbain effacer au jet haute pression une peinture pariétale librement inspirée de celles de la grotte de Lascaux.

Aujourd'hui, dans le sillage de la métaphore de Banksy, l'idée d'un lien naturel (et injustement réprimé par les édiles) entre les écritures artistiques urbaines et les traces préhistoriques est devenue un lieu commun. Mais est-ce si naturel ? Tout, en fait, semble les opposer. Pour commencer, le graffiti moderne et ses multiples avatars appartiennent à l'ère de la culture écrite ; ils sont traversés par l'écriture de A à Z, entièrement travaillés par elle. Ils en procèdent et ils y retournent, fût-ce sur un mode conflictuel, aux frontières de l'illisible, comme s'ils s'y débattaient pour s'en libérer. À l'inverse, ce qui fascine, entre autres, dans les œuvres du paléolithique, c'est qu'elles nous viennent d'un monde sans texte, où l'idée même de l'écriture était absente et où l'on peut donc imaginer que les mots se déployaient doucement, continûment et fragilement, comme autant de paroles volantes inséparables des corps qui leur donnaient vie. Les signes modernes de l'ère de la post-écriture se diffusent par ailleurs dans un environnement radicalement urbain et machinique – tunnels routiers, couloirs de métro, murs de

chantiers – qui contraste en tous points avec la naturalité parfaite de la grotte pré-écriture, domaine que son obscurité rend inhabitable et où la présence humaine ne peut être qu'éphémère et rituelle. À des lieux de passage incessant, dépouillés de toute aura sacrée, où prolifèrent sans ordre des signes emmêlés, s'oppose le recentrement immuable de la grotte, manifestement conçue comme un théâtre cérémoniel par ceux qui l'ont ornée. Logiquement, les images elles-mêmes sont forcément *politiques* dans le monde des graffitis, accolées et affrontées à la  *cité* , peuplées de signes et de visages, de mains, de corps, de combats et de slogans ; la sexualité omniprésente y est rarement très loin de la mort ou de la violence inter-humaine, de l'agression, des conflits. Au contraire, les images rendent un son puissamment métaphysique dans le monde des peintures et gravures paléolithiques : la sexualité, également omniprésente, y ignore presque toujours la mort (la « scène du puits » de Lascaux, avec sa figure anthropomorphe s'écroulant devant un bison blessé, fait figure d'exception) ; on y célèbre une force d'engendrement incarnée en priorité par l'animal, tandis que l'homme reste minoritaire ou s'efface purement et simplement. Banksy révèle, sans le vouloir, cet écart immense entre les visions du monde paléolithique et moderne lorsque, dans son *Whitewashing Lascaux*, il multiplie les silhouettes d'hommes armés censées appartenir aux parois de Lascaux alors qu'elles n'y figurent évidemment pas et que, par leur style et par leurs attitudes, elles relèveraient plutôt de temps post-néolithiques, ceux de la propriété, de la violence guerrière et de l'écriture.

Cette écriture politique et urbaine, violente, désacralisée, proliférante, pourquoi rêve-t-elle si obstinément de son unité avec un immémorial monde souterrain à peine effleuré, il y a des dizaines de milliers d'années, par l'admiration métaphysique qu'ont manifestée quelques groupes d'hommes pour la force de vie de la pure nature ? Il faut d'abord dire que, sous les apparentes oppositions, des liens concrets se tissent : certes, l'attrait commun pour le souterrain et pour l'obscur ne transformera jamais un tunnel industriel en grotte naturelle ; mais il rend manifeste, dans les deux situations, aussi étrangères soient-elles l'une à l'autre culturellement, une primauté anthropologique accordée au faire sur le fait, au geste sur l'objet, à la performativité sur la beauté. Dans un espace souterrain, quel qu'il soit, on ne voit rien ; ce qui compte n'est donc pas la clarté lisible de la composition, considérée en tant qu'objet de contemplation, mais son soubassement chaotique dans la nuit du



du corps, là où se contracte le désir anthropologique fondamental de déposer son empreinte sur le monde. De même, la question n'est pas de savoir si l'image est belle ou non, mais d'expérimenter ce qu'elle fait, ce qu'elle *travaille*, dans l'obscurité attendue que, de l'acte de mise en forme, s'exhausse une transformation réelle du monde.

Et voici donc, tout au fond, ce qui motive le désir de fusion entre écritures urbaines du début du *xxi*<sup>e</sup> siècle et parois ornées paléolithiques : le sentiment insistant que notre temps n'est pas celui d'un simple changement culturel, sur le territoire mondialisé du capitalisme industriel tardif, mais celui, plus radical, d'une « fin du néolithique », c'est-à-dire d'un basculement anthropologique qui nous renvoie à d'indistincts commencements, en amont de l'histoire. La « révolution néolithique », avec l'invention de l'agriculture, la structuration politique des groupes sociaux et l'essor accéléré des techniques, a correspondu à un rapport d'emprise sur le monde et d'appropriation, par opposition au rapport symbiotique qui semble (à nos yeux rêveurs de modernes) avoir été celui des chasseurs-cueilleurs paléolithiques. De cette domestication néolithique systématique de l'environnement naturel, l'âge industriel constitue l'*achèvement*, aux deux sens du terme – accomplissement et écroulement, au point que la « fin », avec ses grands symptômes que sont l'essor des populations urbaines (majoritaires dans le monde depuis 2007) et la crise écologique planétaire, est perçue comme celle de l'humanité comme telle, s'agitant dans de derniers gestes de plus en plus erratiques et autodestructeurs. L'humeur apocalyptique qui imprègne notre présent, cependant, n'est pas dépourvue d'ambivalence : elle est aussi d'essence révolutionnaire, aspirant à un dévoilement qui ouvrirait la voie vers un futur humain radicalement autre. Fantasme ou réalité, l'intuition d'un tel basculement légitime alors l'appui demandé aux lointains et fragmentaires témoins du paléolithique, comme autant d'antidotes aux grandes *histoires* par lesquelles l'humanité s'est dessinée elle-même depuis le néolithique.

Plus en profondeur que les questions de formes ou de pratiques artistiques, on pourrait donc dire que les graffs urbains se rêvent aujourd'hui rageusement – et plus ou moins consciemment – en derniers gestes de ces histoires néolithiques, faites de violences et

de machines, comme s'ils voulaient les raturer avant de se transformer en premiers gestes d'un être au monde aussi informulable, mais aussi vivifiant que celui des hommes paléolithiques.

Rémi Labrusse

## LEK & SOWAT

---

Artistes  
Paris

---

Au cours de cette table ronde, Thierry Dufrêne nous a proposé de revenir sur quelques projets que nous avons menés en commun ces dernières années.

Autodidactes, nous sommes tous les deux des artistes issus du graffiti. Cette culture a été notre porte d'entrée vers le monde et la pratique de l'art. Après avoir peint dans la rue ou le long des voies ferrées au cours de notre adolescence, nous avons quitté l'espace public pour travailler quasi exclusivement dans des usines abandonnées en périphérie de nos villes. Lek et d'autres pionniers sont les premiers à avoir lancé le mouvement dans les années 1990. Pour ma part, c'est au tournant des années 2000 que le déclic est survenu.

C'est dans ces espaces atypiques et hors du temps que nous avons commencé à questionner en profondeur notre travail, à grandir en tant qu'artistes à mesure que nous percevions les liens entre ce que nous faisons jusque là de manière intuitive et d'autres champs de la création plus classiques, tels que l'architecture, la peinture, la calligraphie, le Land Art et des pratiques plus conceptuelles. C'est cet ensemble de problématiques et questionnements que nous avons cherché à aborder lors de notre premier projet en commun : *Mausolée*. À l'époque, nous avons passé une année à peindre clandestinement un centre commercial abandonné dans le nord de la capitale avec l'aide d'une quarantaine d'artistes, eux aussi issus du graffiti. L'accès du bâtiment étant périlleux, nous avons pu partager cette expérience avec le public par le biais d'un livre, d'un film et d'une exposition.

L'institution étant un terrain vierge pour nous, voire un sujet tabou pour une partie de notre milieu, nous avons ensuite cherché à nous y confronter. En plus de sortir de notre zone de

confort, c'était un moyen d'explorer de nouveaux territoires, de remettre en question nos propres démarches. Répondant à l'invitation de Jean de Loisy, nous avons passé deux années à travailler dans les sous-sols du Palais de Tokyo avec le *curator* Hugo Vitrani et une cinquantaine d'artistes majeurs du graffiti français. Notre idée était de questionner la place du graffiti dans l'institution en mettant au point une exposition expérimentale mêlant œuvres visibles et invisibles, pérennes et éphémères, autorisées et clandestines. Nous avons réalisés trois films durant cette période : *Invisible Vandalism*, *Underground Doesn't Exist Anymore* et enfin *Tracés Directs*, qui fait désormais partie de la collection permanente du Centre Pompidou.

Enfin, c'est à la faveur d'une résidence d'un an à la Villa Médicis que nous avons commencé à déplacer notre travail de l'industriel vers l'antique, mais surtout de l'extérieur vers l'intérieur, en accédant notamment à l'atelier de Jean-Auguste-Dominique Ingres. C'est également lors de ce séjour romain que nous avons rencontré l'historien d'art Jérémie Koering avec qui nous avons échangé sur les graffitis d'artistes antiques, leur étude ainsi que leur place dans l'histoire de l'art. C'est une partie de cette conversation que nous avons pu prolonger et illustrer lors de ce colloque. Par la suite Thierry Dufrêne, a invité les anthropologues Frédéric Keck et Ralf Marsault ainsi que l'historien d'art Rémi Labrusse à enrichir le débat en tissant des liens entre graffitis contemporains et leurs recherches respectives sur la viralité, les contre-cultures et l'art pariétal. Soit une manière originale d'illustrer la célèbre citation de Mark Twain : « Les anciens ont volé toutes nos bonnes idées ».



**LEK &  
SOWAT**





**TABLE RONDE 2**

# L'ART URBAIN À L'ÈRE DES RÉSEAUX NUMÉRIQUES

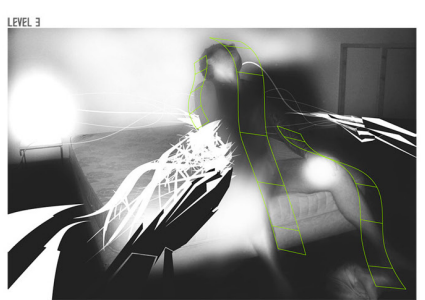
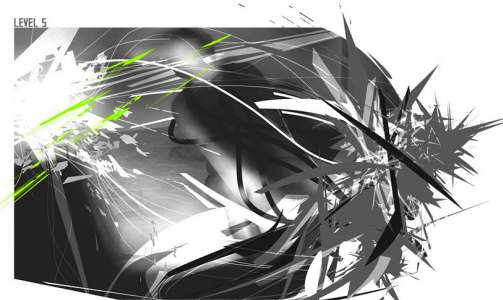
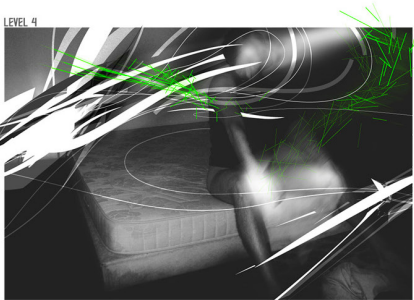
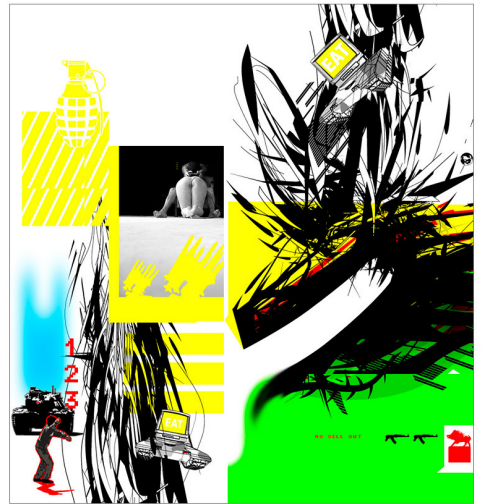
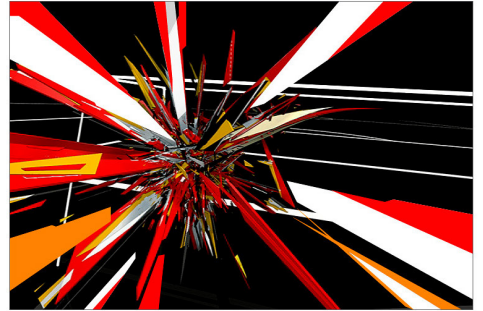
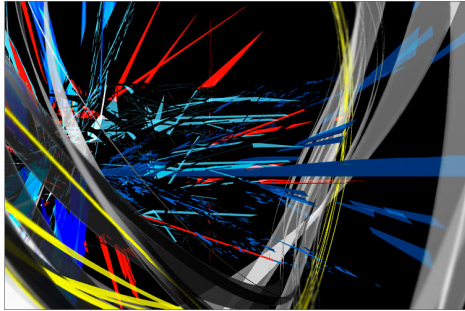
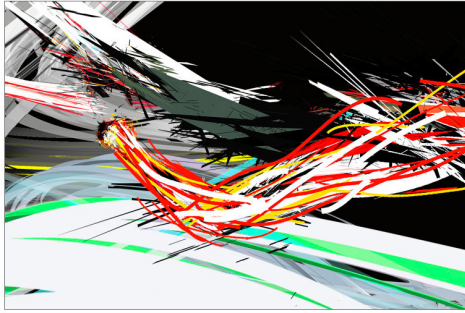
**STÉPHANIE LEMOINE / ÉMILE ABINAL / KATJA GLASER**

TABLE RONDE EN PRÉSENCE DE CHRISTOPHE GENIN / LOKISS / BENJAMIN GAULON

— EN LIGNE : [HTTP://DAI.LY/X54SY9A](http://dai.ly/x54sy9a) —



# LOKISS





# STÉPHANIE LEMOINE

---

Journaliste  
Intervenante à l'université Paris I  
Panthéon-Sorbonne, Paris

---

## L'ART URBAIN À L'ÈRE DES RÉSEAUX NUMÉRIQUES SYNTHÈSE DE LA TABLE RONDE

La massification d'Internet à la fin des années 1990 a eu sur l'art urbain une influence décisive. Elle en a affecté aussi bien l'esthétique que les modes de diffusion et de réception – et sans doute aussi les relations aux institutions et au marché. Chez beaucoup d'artistes, intervenir dans l'espace urbain procède dès l'origine d'une stratégie de visibilité. Pour les *writers*, celle-ci coïncide avec une quête de notoriété d'autant plus paradoxale qu'elle s'élabore dans le secret et l'entre soi. C'est aussi pour se faire connaître, cette fois des professionnels de l'art, des médias et du grand public, que certains pochoiristes et affichistes français du début des années 1980 accolent à leurs œuvres un numéro de téléphone : à une époque où se développent les médias alternatifs (fanzines, radios libres...), c'est la ville elle-même qu'ils tiennent pour un média. L'apparition d'Internet semble entièrement changer la donne : en mobilisant les moyens de communication numériques (sites Internet, newsletters, réseaux sociaux, etc.), les artistes sont en mesure d'élargir considérablement leur audience. Hasard ou pas, l'événement coïncide avec l'émergence d'une nouvelle esthétique urbaine, le Street Art, que certains signalent comme le basculement d'une pratique *underground* et impopulaire – le graffiti – vers une culture *mainstream*.

La table ronde s'ouvre donc sur cette question, adressée à Lokiss, pionnier du graffiti européen : comment faisait-on avant Internet ? L'artiste relate ses débuts à Paris en 1984. Les graffeurs s'y comptent alors sur les doigts d'une main. « Quand on échange à l'échelle d'un groupe d'une dizaine de personnes, la communication est assez simple », rapporte-t-il. Outre les rencontres directes (dans le terrain vague de Stalingrad, notamment),

celle-ci prend la forme des *writers letters* qui s'échangent entre artistes. À l'époque, les livres et médias spécialisés sont rares. Lokiss cite *Subway Art* d'Henri Chalfant et Martha Cooper. À la fin des années 1990, il découvre le site Art crimes ([www.graffiti.org](http://www.graffiti.org)) : « ça a été un flux d'informations aussi important, voire plus important que *Subway art* », explique-t-il. « On voit qu'on n'est plus tous seuls. On peut se comparer » dans « un milieu très compétitif où chacun veut être le meilleur ». Lokiss s'oriente alors vers un travail en ligne. Ses premiers usages d'Internet visent à transposer le caractère dynamique du graffiti dans des animations Flash, qu'il diffuse sur son site Internet *Blood bonus*, et expose en 2005 à Berlin dans le cadre de l'exposition *Backjumps*. Les artistes issus de la culture *writing* qui mobilisent le multimédia sont rarissimes. Selon Lokiss, les technologies numériques ouvrent sur une continuation du graffiti par d'autres moyens. Elles permettent notamment de renouveler un langage esthétique vieux de trente ans.

Benjamin Gaulon présente un profil sensiblement différent. Lui, ne vient pas du graffiti, même s'il a, selon ses propres termes, « grandi avec ». Il s'inspire aussi bien de la pratique du *sampling* (fondatrice du Hip-Hop) que du net art et des médias tactiques (tactical media). L'artiste présente une série de projets. Premier d'entre eux : *PrintBall*, un robot tirant des balles de paintball (2004). L'œuvre vaut à Benjamin Gaulon d'être contacté par Evan Roth, co-fondateur du Graffiti Research Lab, qui orchestre dans ses travaux la rencontre du graffiti et du *hacking*. Interrogé sur la manière dont la culture *hacker* peut nourrir le graffiti, Benjamin Gaulon pointe son intérêt pour la fabrication d'outils et de machines. *PrintBall*

est emblématique de sa démarche : fondé sur un dispositif très complexe, il permet pourtant d'atteindre la spontanéité du tag.

De fait, les ponts entre la culture *hacker* et la culture graffiti sont nombreux. Pour Richard Stallman, père du logiciel libre, le hacking se définit comme une forme d'inventivité, de jeu, d'intelligence, qui s'applique tout comme le graffiti à déjouer les systèmes de sécurité et à franchir les limites. D'après Benjamin Gaulon, les deux cultures ont aussi en commun la notion de partage, fondée sur l'idée, défendue dans le *Hacker's Manifesto* de Kenneth McKenzie Wark qu'« aucun problème ne doit être résolu deux fois ». « C'est une culture interactive », ajoute Lokiss. D'ailleurs, Benjamin Gaulon rappelle que « les premiers trains bombés dans le Bronx étaient le hack d'un réseau ferroviaire ».

L'artiste présente ensuite *2,4 GHz* (2008), œuvre dont il a l'idée en découvrant l'existence de moniteurs vidéos destinés à la surveillance des jeunes enfants. La technologie, aujourd'hui obsolète, est par ailleurs largement utilisée dans les magasins. Benjamin Gaulon trouve sur Internet un appareil qui lui permet d'accéder aux images de vidéosurveillance produites en Europe. Il découvre des employés au travail, des vues de cabines d'essayage, réalise aussi quelques autoportraits (« Quand on est artiste il faut faire des portraits »). Ce qui l'intéresse : « révéler ce réseau, ce signal là où il était », avec en arrière-fond le désir de placer dans l'espace urbain ce qui s'apparente à un « tag technologique ». Il réalise alors des boîtiers capables de se fondre dans le mobilier urbain et les dispose à proximité des signaux vidéo. Le projet donne lieu à une série d'ateliers où les participants sont invités à parcourir la ville munis de leurs boîtiers et à cartographier les caméras de surveillance. La démarche se veut résolument critique.

Si Lokiss et Benjamin Gaulon utilisent Internet comme outil de création, il est davantage chez JR une « interface » et une « plateforme », selon les termes d'Émile Abinal, son directeur d'atelier. Ce dernier rencontre l'artiste en 2001. « À 17 ans, il avait déjà un site Internet », raconte-t-il. « C'était assez rare et en disait déjà beaucoup sur la façon dont il utilise aujourd'hui l'outil numérique pour diffuser son travail et en faire une plateforme de création et de collaboration ». À l'époque où il lance son site Internet, JR fait des « expos de rue ». Il y présente, « encadrées » à la bombe de peinture rouge, des clichés de *writers* en pleine action. Le passage à la photographie est d'abord pour lui un moyen de documenter

le travail de ses pairs, mais aussi de diffuser à moindres frais. C'est toujours le cas : les photographies que JR poste sur Instagram montrent l'artiste en voyage ou dévoile les coulisses d'un projet. Il s'agit alors selon Émile Abinal de « toucher le plus grand nombre ». Mais Instagram est aussi un outil de création, témoin les portraits de personnalités (De Niro, Cotillard...) que JR y poste ponctuellement et ne diffuse nulle part ailleurs.

En 2011, *Inside Out* inaugure chez l'artiste un nouvel usage du web : celle d'une plateforme « participative » où les internautes désireux de promouvoir une cause ou un projet peuvent envoyer leurs portraits avant de se les voir retourner imprimés par JR pour les coller *in situ*. « Ce site Internet participe à la création de l'action artistique qui est organisée aux quatre coins du monde ». D'une manière générale, le réseau sert les visées « collaboratives » de JR et son désir de « faire participer les gens ». Quitte d'ailleurs à ce que des projets lui soient crédités à tort, comme dans les vastes photographies d'enfants imprimées au Pakistan pour alerter l'opinion publique sur les frappes de drones, et largement diffusées dans la presse. « On essaie au maximum de disparaître derrière ce projet pour le laisser entre les mains des personnes qui veulent l'utiliser », rapporte Émile Abinal. Benjamin Gaulon souligne alors le rôle déterminant d'Internet dans la carrière de JR, et mentionne l'anamorphose réalisée en 2016 par l'artiste sur la pyramide du Louvre : « ça a été vraiment fait pour Instagram », avance-t-il. Émile Abinal acquiesce : « Ce projet a eu la résonance qu'il a eue grâce aux réseaux sociaux ».

L'exemple de JR ouvre ensuite vers les usages de la photographie sur Internet. « La photographie joue un rôle important dans la présentation de l'œuvre d'art, mais aussi dans sa diffusion en ligne et sa réception, souligne Katja Glaser, chercheuse et auteure d'une thèse sur l'art urbain et les nouveaux médias. Les artistes réfléchissent à la façon dont apparaîtront leurs travaux dans ce nouveau contexte, et aux bénéfices qu'ils pourront en tirer. L'art urbain aujourd'hui ne peut plus se suffire à lui-même : il est déterminé de manière décisive par son environnement, par le cadre photographique, mais aussi par les négociations en ligne telles que le « like » et le partage et les relations sociales et techniques ». A l'appui de sa démonstration, Katja Glaser présente une capture d'écran de Facebook, montrant l'artiste Alias dans son atelier. Ici, la photographie vient documenter le processus de travail, et permet de « montrer la façon dont il fait du Street Art ».



Christophe Genin, enseignant à l'Université Paris 1 et auteur de *Le Street Art au tournant* prend à son tour la parole. Il rappelle d'abord que l'époque qui précède l'avènement d'Internet n'était pas exempte de communications : les artistes, rappelle-t-il, avaient le téléphone ! Il invite ensuite à distinguer plusieurs régimes de la photographie : « Il y a d'abord une photographie qui est liée au temps présent, qui va être le collage. C'est ce que font JR ou Madame Moustache. Il y a un deuxième temps de la photographie, qui a alors une fonction d'archivage. Le site Internet est là pour documenter. Quand Miss.Tic a fait son site Internet, ça a tout de suite été pour archiver des œuvres produites depuis les années 1980. Les sites sont des lieux de documentation intéressants pour l'artiste pour défendre ses droits, mais aussi pour les chercheurs ». Christophe Genin cite une troisième pratique photographique : celle qui anticipe la diffusion des œuvres sur Internet et les réseaux sociaux. Le médium quitte alors le terrain de l'art pour s'apparenter à la carte postale.

Ces usages marquent-ils le basculement d'un art urbain fondé sur la relation à l'espace public sensible vers un « Street Art pour Internet » plus soucieux de la diffusion des œuvres en ligne que de leur mise en contexte ? Pour Katja Glaser, il est indéniable que certains artistes font du web leur principal espace de visibilité. Pour eux, le choix d'un lieu urbain fréquenté, où leurs œuvres seront vues, importe peu. « L'adresse la plus populaire, c'est l'URL, le mur Facebook », décrit-elle. Chez nombre d'artistes urbains pourtant, cette volonté de satisfaire un public en ligne ne conduit pas nécessairement à négliger la rue.

Pour Lokiss, la « mystique de la reconnaissance par Internet est assez sidérante ». Il rapporte l'expérience de son voyage en Europe pour la préparation de l'ouvrage *Expressions manifestes*, paru en 2016 aux éditions Hazan : « J'ai rencontré des artistes qui m'ont dit : « Ah bon, Daim, il a 250 000 followers ? Moi j'en ai 350 000. Donc en gros je le mets à l'amende ». L'artiste souligne que cette notoriété parfaitement quantifiable joue un rôle déterminant dans l'économie de l'art urbain : « Daim me disait que les bureaux de style allaient vers lui parce qu'il avait 250 000 followers... Où est la mythologie qui m'a fait vibrer quand j'avais quatorze ans, où j'avais l'impression d'entrer dans une chapelle qui avait un langage opaque ? On était dans l'art conceptuel. Maintenant, on est dans... » – « ... la société du spectacle », complète Benjamin Gaulon.

Quel effet cette mesure de l'audience a-t-elle

sur les hiérarchies dans un milieu – le graffiti – où celles-ci s'établissent en fonction de critères tels que la capacité à prendre des risques ? Pour Lokiss, les *hashtags* ont sur les représentations et la médiatisation de l'art urbain un effet « catastrophique » : ils conduisent à confondre *writing* et Street Art, à assimiler des pratiques formellement et historiquement distinctes. « Le problème, poursuit-il, c'est que certains journalistes ne vont pas plus loin que ce qu'ils voient sur Internet... Les réseaux sociaux, Instagram, desservent totalement cette culture ». Christophe Genin prend alors la parole : « Il faut se poser le point de vue de l'expérience esthétique, dit-il. Le Street Art et le graffiti sont d'abord une expérience de rue, de rencontres, de déambulations, de flâneries, ou au contraire de pèlerinage, puisque maintenant il y a ce qu'on appelle le tourisme affinitaire. C'est d'abord la rencontre d'une œuvre avec un site. Pour reprendre la formule d'Ernest Pignon-Ernest qui est excellente : « Je ne fais pas une œuvre en situation, je fais d'une situation une œuvre ». Et c'est une expérience esthétique tout à fait différente. Le médium joue sur l'expérience et sur l'identification de l'œuvre qu'on a sous les yeux ».

Avec Internet, l'identification de l'œuvre repose aussi sur l'indexation. Désormais, les algorithmes jouent un rôle déterminant dans l'appréhension des pratiques et la notoriété des artistes. « L'Internet est centralisé par Facebook, Google, etc., explique Benjamin Gaulon. Le fait de faire un site personnalisé fait à la main en HTML concerne une minorité. Tout est fait pour qu'on entre dans un Internet de consommation et de diffusion ». Le rôle des algorithmes semble ainsi démentir le fantasme d'un art urbain capable de se passer de médiations. « Aujourd'hui, nul besoin d'aller à l'université, de se balader avec son portfolio, de faire de la lèche aux galeries et leurs nuées de prétentieux, pas besoin non plus de coucher avec quelqu'un d'influent, a pu affirmer Banksy. Tout ce qu'il vous faut, c'est quelques idées et une connexion haut débit ». Séduisante a priori, une telle affirmation est largement démentie par les faits : non seulement Internet n'a pas fait disparaître les intermédiaires, mais il les a multipliés. Katja Glaser souligne ainsi le rôle déterminant des photographes, bloggers, mais aussi des réseaux sociaux dans la construction d'une notoriété – rôle d'autant plus grand que les organisateurs de festivals, galeristes, commissaires d'exposition se fondent aussi sur la consultation des réseaux lorsqu'ils bâtissent une programmation. « Nous devons cesser de distinguer le monde physique du monde



ZEVS, 150X75 CM, ŒUVRE UNIQUE, COLLECTION PRIVÉE, 2014, PARIS / PHOTO © STÉPHANE CHATRY



digital et parler d'espace public, souligne la chercheuse. Internet n'est pas un simple outil ou moyen de communication neutre. Il est au contraire déterminé par les algorithmes et les mécanismes de contrôle. Nous devons aborder Internet comme une infrastructure. Dans ces conditions, il est important de commencer non pas seulement à reconquérir la rue, mais à reconquérir le net ».

Selon Katja Glaser, *Street Ghosts* de Paolo Cirio est exemplaire de la façon dont les artistes peuvent mener cette critique de l'espace numérique. « Des photos de gens trouvées sur Google Street view sont imprimées grandeur nature et placées à l'endroit exact où elles ont été trouvées, où la photo a été prise, explique-t-elle. Ce projet explore de manière artistique les mécanismes d'exposition et de surveillance en jouant sur l'interrelation entre l'espace digital et l'espace physique ».

Le travail artistique de Benjamin Gaulon joue lui aussi sur l'articulation critique, voire politique, entre espace public physique et numérique. « Je n'utilise pas le terme Street Art, explique-t-il. Je parle plutôt de *urban hacking*. Ce qui m'intéresse c'est d'observer la ville, l'espace public, qui est d'ailleurs de moins en moins public. En Irlande, où j'ai vécu pendant dix ans, j'ai été frappé par la multiplication des écrans dans l'espace public. C'est un mode de publicité très efficace et surtout c'est une pollution visuelle et un gâchis d'énergie monstrueux. Je me suis intéressé à la façon dont je pourrais me servir de cette énergie et la parasiter ». L'artiste crée alors un appareil qu'il nomme LSD (*Light to Sound Device*) et qui a la propriété de transformer la lumière en son. « J'y transformais une agression visuelle en une agression sonore », rapporte-t-il. Benjamin Gaulon présente ensuite le projet *Retail poisoning*. Sur le modèle du *torrent poisoning* (développée par les majors du logiciel ou de la musique, la pratique vise à décourager le téléchargement illégal), l'artiste se rend dans un Apple Store à Chicago et installe un logiciel sur les ordinateurs de démonstration. « J'ai remplacé le doc de l'ordinateur du magasin par mon logiciel, qui glitche l'image en permanence, raconte-t-il. Dès qu'on appuie sur une touche du clavier, n'importe laquelle, ça quitte le programme. L'idée serait qu'ils renvoient les ordinateurs à l'usine parce qu'ils pensent qu'ils sont défectueux ». Selon Lokiss, le travail de Benjamin Gaulon souligne la responsabilité de l'artiste lorsqu'il expose une image dans la rue. « Avec Internet et Instagram, il y a un abrutissement, une accumulation d'images, à laquelle on participe en ajoutant dans la rue. Si l'on n'est pas en contradiction avec le

générateur le plus énorme d'images qu'est la publicité, on participe à cet abrutissement ».

Les intervenants évoquent pour finir le rôle que joue Internet dans le développement d'esthétiques urbaines consensuelles, quasi publicitaires. « C'est parce qu'il y a un certain type d'images qui plaisent, qui sont consensuelles ou dans un goût majoritaire, qu'elles sont développées », explique Christophe Genin. « En revanche, il y a des styles de graphisme qui continuent de blesser le regard ». Si certaines municipalités font de l'art urbain un levier du tourisme affinitaire, quelques programmeurs de festivals « prennent le risque de déplaire pour présenter un autre type de travail ».

La parole est ensuite donnée à la salle. Une première question concerne l'archivage photographique des travaux *in situ*: « Comment vous allez transmettre aux générations qui vont arriver ce que vous faites ? » demande une dame. Pour Lokiss, le graffiti est d'abord affaire de contexte. « C'est une culture tout le temps en mouvement, en renouvellement permanent ». Partant, la disparition des œuvres et l'oubli lui sont consubstantielles. Pour Émile Abinal, l'édition, le travail d'atelier, les films, etc. sont autant de moyens de transmettre une culture qui doit, par ailleurs, conserver son caractère éphémère. Benjamin Gaulon, lui, transmet son travail lorsqu'il enseigne. Katja Glaser évoque quant à elle la question de l'archivage des œuvres sur Internet : « Le matériel n'y est pas seulement archivé, mais publié, explique-t-elle. Par ailleurs, Internet aussi est éphémère. Les données peuvent y disparaître très rapidement. À ce stade, il n'existe aucune garantie quant à la durée de conservation des données numériques ».

Une seconde intervenante demande si Internet n'est pas le seul endroit où les artistes qui peignent des graffitis ont l'opportunité « de définir eux-mêmes en quoi ils sont des artistes ». Pour Lokiss, l'indexation sur Internet, en suggérant aux usagers des hashtags, conduit au contraire à un « révisionnisme joyeux » et met sur le même plan des pratiques distinctes. « Les artistes sont complices de ça, parce qu'ils veulent toucher un maximum de gens, ajoute-t-il. Ce petit jeu de pisser le plus loin amène ce genre de perversion historique qui est très grave et ne permettra jamais une vraie reconnaissance ». Christophe Genin prend la parole à son tour : « Je n'ai jamais rencontré un *street artist* qui se dise *street artist*, rapporte-t-il. Ils sont tous en train de dédire l'appellation. Le mot arrive en 1985 avec Alan Schwarzman qui est un *curator*, et c'est un terme qui a été inventé pour une extraordinaire





GRAFFITI RESEARCH LAB, LASER TAG, NEW YORK, 2007 / © EVAN ROTH, JAMES POWDERLY, THEO WATSON

## GRAFFITI RESEARCH LAB

efficacité marketing ». Le chercheur distingue ainsi le discours des artistes des métadis-cours produits par d'autres : « l'appellation Street Art vient d'un métadiscours ». Katja Glaser rappelle alors qu'Internet voit émerger dans le champ de l'art urbain de nouveaux intermédiaires (bloggers, photographes, etc.) qui contribuent activement à la définition et la reproduction des canons. Les festivals de Street Art ont ainsi tendance à inviter un petit nombre d'artistes internationaux, qui n'ont pas le temps de s'informer sur le contexte lorsqu'ils viennent y peindre : « Ils ont alors tendance à faire un joli mur décoratif, qui pourrait être répliqué dans n'importe quelle ville ». Lokiss rebondit en évoquant le quartier de Wynwood à Miami, qui a fait du Street Art un levier de la rénovation urbaine et de la gentrification. Il évoque également la géolocalisation des œuvres. « Cet usage d'Internet, qui peut être de l'ordre de la surveillance ou de l'enquête échappe totalement à la maîtrise des artistes », commente Christophe Genin.

Une nouvelle question, dans la salle demande pourquoi on attaque Internet, « qui n'est qu'un outil de communication ». Benjamin Gaulon pointe l'évolution du réseau numérique, et propose d'évoquer le web au pluriel pour signaler la diversité des usages qu'il induit : « Ce

qui me pose problème, dit-il, c'est qu'il soit géré par des multinationales. Et puis, Internet c'est une infrastructure, un réseau, c'est la NSA, etc. ».

Pour finir, un spectateur pose une question sur le *crowdfunding*. Émile Abinal rapporte l'expérience de JR en la matière, puisque l'artiste y a eu recours pour financer son documentaire avec Agnès Varda. Enfin, Benjamin Gaulon évoque le travail qu'il conduit avec ses étudiants pour hacker les sites de *crowdfunding*.

Stéphanie Lemoine

## ÉMILE ABINAL

---

**Producteur**  
**Directeur de l'atelier de JR**  
**Paris**

---

Considérons ici l'interface numérique comme un lien par lequel des systèmes communiquent. Au premier abord, l'utilisation de celle-ci par JR ne se résume qu'à l'usage des réseaux sociaux, notamment Instagram, voire Facebook ou Twitter. Il est indéniable que ces réseaux lui permettent de communiquer sur son travail, ses projets et de révéler parfois quelques moments sympathiques de sa vie quotidienne. Dans les faits, JR utilise les technologies numériques depuis le début de sa carrière d'artiste pour diffuser ses images, en créer de nouvelles et fidéliser le public qu'elles touchent.

Je connais JR depuis 2002. J'étais à cette époque étudiant à l'École du Louvre. Je travaillais sur mon mémoire de muséologie dont le thème concernait les relations encore balbutiantes entre ce que l'on n'appelait pas encore le Street Art et les espaces d'expositions traditionnels, comme le musée ou la galerie. En d'autres termes, pourquoi et comment exposer le graffiti (ou les arts urbains) ? Était-ce seulement pertinent ? C'est dans ce contexte que je découvre dans les rues de Paris les premières *EXPO 2 RUE* de JR, dont je perçois l'intérêt documentaire pour mon travail. Je suis également interpellé par la capacité de ces actions à montrer ce que cache la ville, en l'occurrence des tagueurs et graffeurs dans le métro ou sur les toits la nuit, dans un style vitaminé, pop et très percutant.

J'avais noté l'URL de son site Internet sur un sticker collé à la station de métro Rambuteau. Le site contenait une adresse e-mail que j'ai rapidement utilisée pour lui expliquer pourquoi son travail m'intéressait. De là sont nés de longs échanges, d'abord par écrans interposés, puis lors de rencontres et de collages nocturnes au cours desquels nous discutons de sa pratique. Cette anecdote est importante. Remettons-nous dans le contexte du début des années 2000. En 2002, JR est un

jeune artiste de 19 ans encore inconnu. Seuls 17% des foyers français sont connectés à Internet, majoritairement au moyen d'une connexion téléphonique bas débit. Pourtant JR a l'idée de créer un site dont la première version lui permet de présenter et de diffuser son travail en images et d'établir le contact avec qui le veut bien. Disons-le, cela fait donc 15 ans en 2017 qu'il est connecté au monde entier grâce aux technologies numériques. Au delà, JR a toujours considéré leur utilisation comme le meilleur moyen de le rendre accessible au plus grand nombre.

Non content de se doter d'un premier site Internet très tôt, JR prend l'habitude d'y publier une photo par jour en page d'accueil rebaptisée *PHOTO DU JOUR*. Ces photos sont réalisées au gré de ses journées, de ses humeurs, de ses rencontres ou de ses (premiers) voyages, comme à New York en 2004. Le site est divisé en rubriques, chacune témoignant d'un projet en cours avec un texte de présentation que je lui propose de rédiger.

Dès le milieu des années 2000, il rassemble les adresses e-mails des personnes qui commencent à suivre son travail et lance ainsi ses premières newsletters intitulées *PHOTO DU JOUR*, qui reprennent ses meilleures photos publiées sur la page d'accueil éponyme du site. Bien que ces images y soient visibles tous les jours, cette newsletter est le meilleur moyen de suivre son travail et son actualité pour qui ne visite pas son site quotidienne-ment. JR a continué à envoyer ces newsletters jusqu'à la fin de l'année 2008.

En filigrane, nous voyons se dessiner ici l'usage contemporain d'Instagram comme plateforme de diffusion et d'échanges avec le monde. Ce réseau social offre aujourd'hui à JR un outil plus adapté, plus formaté et plus simple à utiliser mis au service d'une pratique préexistante de plusieurs années, dont le double objectif



demeure de partager son travail et d'être au contact de son public.

Lorsqu'il reçoit le prix TED en 2011 à Los Angeles, JR inaugure le projet *Inside Out*. Le concept du projet est de donner à chacun ou à un groupe constitué la possibilité de partager son portrait et un message avec le monde. N'importe qui peut y participer gratuitement. Le participant se rend sur le site Internet du projet, [www.insideoutproject.net](http://www.insideoutproject.net), télécharge son portrait ou ceux du groupe dont il fait partie. L'équipe de JR imprime le(s) portraits puis le(s) renvoie au participant pour qu'il réalise, seul ou en groupe, l'action de collage. Les actions sont ensuite documentées, archivées et exposées en ligne sur le site Internet du projet. Six ans après le lancement du projet, plus de 300.000 posters ont été envoyés dans près de 140 pays.

Dans ce cas précis, l'interface numérique est utilisée comme outil de communication mis au service de la création et du partage. Pour le participant/utilisateur, elle constitue une étape indispensable vers la réalisation de l'œuvre par l'action du collage. Celui-ci doit obligatoirement passer par le site Internet pour entrer en contact avec JR. Cette étape est essentielle puisqu'elle lui permet de présenter sa démarche et de transmettre les portraits pour impression. De son côté, JR considère cette interface comme le « point de contact » entre lui-même et le nombre possiblement infini de participants/utilisateurs du projet.

Cette définition de l'interface graphique numérique déplace l'intérêt du projet *Inside Out* sur un terrain plutôt esthétique que formel. Le site Internet appartient autant à JR qu'au participant/utilisateur. Il agit comme une membrane qui permet l'échange et la communication. Au travers de la relation qui s'établit, il impose une symétrie, efface les différences : JR n'est plus face au participant/utilisateur. Il a souvent remarqué que sa présence sur les lieux d'une action de collage dénaturait le message porté par ce dernier. Dans les faits, nous observons que les médias relaient dans une majorité des cas « le projet de JR » comme s'il était intervenu, avant de préciser le message de l'action concernée et de laisser la parole au participant qui l'a organisée. Cette confusion participe à la détermination d'*Inside Out* comme un concept hybride revendiqué, un projet qui repose sur l'utilisation d'une interface unique, à usage *global* si l'on se place du point de vue de JR et *local* depuis celui du participant/utilisateur.

Dans les faits, *Inside Out* ne fait que prolonger « hors champ » la démarche participative globale initiée par JR depuis ses premiers projets, notamment *28 Millimètres* (incluant *Portrait d'une Génération*, *Face 2 Face* et *Women Are Heroes*). Pour le participant/utilisateur, l'action qu'il engage peut avoir un sens fort et une valeur symbolique complètement différente en fonction de l'endroit où elle a lieu. Ainsi nous pouvons mentionner l'action dévoilée sous le hashtag #NotABugsPlat, qui a consisté à attirer l'attention du monde entier sur les pertes civiles, et notamment les enfants, occasionnées par les bombardements des drones américains dans la région du Khyber Puktoonkwha au Pakistan. Dans ce cas-ci, nous précisons que les initiateurs du projet se sont affranchis de passer par le site Internet du projet, pour confectionner eux-mêmes une bâche de plusieurs mètres carrés installée dans un champ visible depuis le ciel. Cette action était parue en Une du quotidien *Le Monde* pour illustrer un éditorial sur le sujet concerné. Elle avait été largement relayée par les réseaux sociaux, éprouvant au passage l'impact viral du projet *Inside Out*. Nous voyons donc ici que le projet est particulièrement révélateur du statut et des usages de l'image et du portrait dans le monde, avec d'importantes variations locales selon le contexte politique et géographique dans lequel le participant l'utilise.

Comme brève conclusion, nous constatons que les technologies numériques offrent à JR depuis ses débuts un espace d'expression et de médiation efficace, alors que son langage plastique et formel repose sur une pratique interventionniste en milieu urbain. Dans ce parcours, *Inside Out* offre l'exemple d'un projet qui, parce qu'il a été pris en main par le public grâce à l'outil numérique, questionne les notions de processus créatif voire d'œuvre plastique.

Émile Abinal





LA CONVENTION NATIONALE

JR  
INSIDE  
OUT

JR, INSIDE OUT, NEF DU PANTHÉON, PARIS, 2014 / PHOTO © JR



## KATJA GLASER

---

Chercheuse  
Université de Siegen  
Allemagne

---

### UNE NOUVELLE RELATION À L'ESPACE, OU INTERNET COMME OUTIL DE COMMUNICATION

#### Le Street Art « quitte les rues » : d'*in situ* à *online* ?

Le Street Art a beau quitter les rues et devenir de plus en plus présent en ligne, il n'en reste pour autant pas moins une pratique *in situ*. Il est toujours spécifique à son lieu, cette fois-ci en relation avec l'environnement en ligne et l'infrastructure qu'il utilise.

Cependant, on remarque l'émergence de nouvelles manières de communiquer, d'utiliser et de s'approprier l'espace urbain public ; une nouvelle relation à l'espace peut ainsi être observée.

#### Que devient le contexte de l'intervention lorsque l'œuvre d'art est conçue sur Internet ?

Les réseaux numériques, et plus particulièrement les réseaux sociaux, influencent non seulement la façon dont les *street artists* situent, présentent, documentent et archivent leurs travaux, mais aussi la façon dont ils se présentent comme artistes – en partie par le point de vue d'observateurs extérieurs. Cela signifie qu'une œuvre de Street Art ne peut plus « parler d'elle-même », mais qu'elle est déterminée par l'environnement qui l'entoure, le cadrage de l'image et les pratiques connectées de la négociation en ligne (aimer, partager, commenter, etc.). La production de sens n'est plus exclusivement fondée sur des critères esthétiques ayant trait à la forme ou à la matière, mais sur des pratiques connectées d'échange, de circulation, ainsi que d'activation de relations sociales. En conséquence, la documentation photographique, ainsi que la présentation, la circulation et la réception en ligne sont devenues des parties constitutives de l'œuvre d'art.

Ce phénomène mène aussi au développement de ce que l'on appelle « du Street Art pour Internet ». À travers ces termes, je désigne des travaux qui sont abandonnés, dans le jardin de quelqu'un ou encore entre les murs d'une maison. Ces travaux n'ont pas besoin d'une « rue » pour exister en tant qu'œuvres de Street Art : il leur suffit d'être documentés et diffusés de manière adéquate. Internet est leur lieu d'existence ; ce qui compte n'est désormais plus leur localisation physique, mais leur localisation digitale, c'est-à-dire leur URL (Glaser 2015, Rushmore 2013).

Désormais, les artistes ne cherchent plus forcément à positionner leurs travaux dans des lieux et des rues très fréquentés, mais plutôt à placer des photographies de leurs travaux sur Internet. En raison de cette évolution, la localisation et le positionnement dans l'espace doivent être pensés différemment. Les localisations les plus populaires – ou les adresses web – sont les sites Internet, les blogs et les pages facebook avec beaucoup d'utilisateurs. Les « adresses » qui possèdent beaucoup de *followers* faisant partie du monde du Street Art ou en étant acteurs sont particulièrement intéressantes pour eux. L'audience numérique, par conséquent, est devenue des plus attractives et les artistes espèrent souvent en obtenir une « *Internet fame* » immédiate (*ibid.*).

Néanmoins, les artistes essaient souvent de satisfaire un public double : d'une part, ils essaient de répondre aux attentes d'une audience en ligne qui ne cesse de grandir, et d'une autre ils continuent de travailler dans la rue.

En outre, mais aussi comme conséquence évidente, on commence à observer des pratiques photographiques inédites : en regardant les réseaux sociaux, on trouve de nombreux photographes qui, plutôt que de montrer l'œuvre finie, choisissent de montrer le processus qui



permet de la produire – c'est-à-dire les pratiques du pochoir, de la peinture, de la colle, etc ; ensemble, ces pratiques constituent l'essentiel de ce qu'est « faire du Street Art » Souvent, ces photographies comprennent une approche orientée sur le processus qui se concentre sur ses aspects les plus performants. Dans le même temps, elles placent l'artiste au centre de l'attention, en le présentant comme un auteur et un individu artistique. Ce genre de photographie est caractérisé par des méthodes de double exposition qui offrent un cadre diversifié fait de points de vue multiples.

## UNE NOUVELLE RELATION AU TEMPS, OU INTERNET COMME ARCHIVE

Dire qu'Internet est un espace de stockage amène plusieurs malentendus, dus au fait que les archives n'y sont pas seulement stockées mais publiées. De plus, Internet ne fonctionne pas comme un espace de stockage au sens propre du terme, puisqu'il reste éphémère. Dans son étude consacrée à l'archivage numérique, Jeff Rothenburg déclare : « Les documents numériques durent pour toujours – ou pour 5 ans, selon ce qui arrive en premier » (Warnke 2002 : 267, en référence à Rothenburg). Et d'ajouter : « Il n'y a, à l'heure actuelle, aucun moyen de garantir la conservation/préservation de l'information numérique » (*ibid.*). Dans le même temps, Martin Warnke indique que les archives numériques ne durent que tant qu'elles sont en utilisation permanente (*ibid.*). Cela signifie que ces données, à intervalles réguliers, doivent être stockées dans un nouvel espace et converties en de nouveaux formats pour échapper à la mort. Dû au fait que les *packages* Internet sont dotés d'un système d'auto-destruction, Internet se révèle être une archive inappropriée (*ibid.*, 272). Ce qui n'est plus sur les serveurs n'est plus accessible : la bien connue « Erreur 404 » apparaît alors.

C'est pourquoi il est aussi impératif de réfléchir à ce qui manque dans nos archives numériques. D'un côté, cela implique de questionner les architectures des archives, leurs processus inhérents et leurs mécanismes de sélection, qui décident des documents valant la peine d'être archivés (Fohrmann 2002 : 21-22, Stäheli 2002 : 74). D'un autre, cela implique de questionner les pratiques associées qui sont souvent basées sur des intérêts commerciaux.

## UN FLOU ENTRE MONDE PHYSIQUE ET MONDE NUMÉRIQUE, OU INTERNET COMME ESPACE PUBLIC

Comme nous avons pu le voir, Internet est à la fois un moyen de communication, de présentation et d'archivage. Cependant, il faut également garder à l'esprit qu'il ne s'agit pas d'un outil neutre – tout comme les rues ne sont pas neutres. Les rues, tout comme le net, sont grandement influencées par des régulations (légal), des mécanismes de contrôle et de surveillance. Les algorithmes d'aujourd'hui sont les gardiens du temple, qui déterminent ce que l'on peut ou ne peut pas voir. Ils restreignent l'accès à l'information, la connaissance et l'éducation et sont caractérisés par des pratiques de censure.

Il semble par conséquent crucial de ne plus penser Internet seulement comme un outil, mais comme une partie insécable de notre vie politique, économique, sociale et culturelle (Lovink 2012 : 94). Les compagnies multinationales comme Google, Facebook, etc. – à l'image d'Internet en général – n'ont jamais été des infrastructures libres. Au contraire, le paysage culturel, politique, économique et éducatif est fortement influencé par des structures de réseautage, des algorithmes et des mécanismes de coordination (*ibid.*, 199). Les débats autour de l'appropriation spatiale, de la publicité, de l'institutionnalisation, de la domestication, de la censure, de la vie privée ou encore de la remise en question des hiérarchies – qui, dans le contexte du Street Art contemporain, sont encore liés aux cadres de la ville physique – ont été transformés par Internet. Notre défi est désormais de questionner de manière critique les conventions et les mécanismes de contrôle et d'exclusion qui existent dans ces infrastructures de réseau. Les faits sont les suivants : le net et ses articulations sont des lieux de décision qui, inévitablement, représentent les infrastructures de pouvoir contemporaines. Par conséquent, nous ne sommes plus seulement chargés de « réclamer la ville »/« se réapproprier la ville », mais également de se réapproprier Internet.

Katja Glaser

### NOTE

Texte original en anglais de Katja Glaser.  
Traduction : Marine Benoit-Blain



**EL BOCHO**

L'ARTISTE BERLINOIS EL BOCHO COLLANT LE PORTRAIT D'UNE FEMME DANS LES RUES DE BRATISLAVA / PHOTO © EL BOCHO

## BIBLIOGRAPHIE

Jürgen Fohrmann, « 'Archivprozesse' oder Über den Umgang mit der Erforschung von 'Archiv'. Einleitung », dans Hedwig Pompe et Leander Scholz, *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*, Cologne, 2002, pp. 19-26

Katja Glaser, « The 'Place to Be' for Street Art Nowadays is no Longer the Street, it's the Internet », *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, Vol. 1/N°2, 2015 (éd. Pedro Soares Neves et Daniela V. de Freitas Simões), pp. 6-13

Geert Lovink, *Das halbwegs Soziale. Eine Kritik der Vernetzungskultur*, Bielefeld, 2012

Jeff Rothenburg, « Avoiding Technological Quicksand. Finding a Viable Technical Foundation », *Washington. Council on Library and Information Resources*, 1999, consulté le 14.07.2015

RJ Rushmore, *Viral Art. How the Internet Has Shaped Street Art and Graffiti*, 2013  
[www.viralart.vandalog.com/read/](http://www.viralart.vandalog.com/read/) consulté le 17.07.2014

Urs Stäheli, « Die Wiederholbarkeit des Populären. Archivierung und das Populäre », dans Hedwig Pompe et Leander Scholz, *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*, Cologne, 2002, pp. 73-83

Martin Warnke, « Digitale Archive », dans Hedwig Pompe et Leander Scholz, *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*, Cologne, 2002, pp. 269-281



**TABLE RONDE 3**

# **LE DROIT À LA RUE / LE DROIT DE LA RUE**

**EMMANUEL MOYNE / FABRICE YENCKO / FANCIE**

TABLE RONDE EN PRÉSENCE DE PASCALE SUISSA-ELBAZ / JEAN-FRANÇOIS JÉSUS /  
KARIM BOUKERCHA

— EN LIGNE : [HTTP://DAI.LY/X550E0S](http://dai.ly/x550e0s) —





# EMMANUEL MOYNE

---

Avocat à la Cour  
Paris

---

## LE DROIT À LA RUE / LE DROIT DE LA RUE SYNTHÈSE DE LA TABLE RONDE

Emmanuel Moyne, avocat, modérateur de la table ronde consacrée au droit à la rue et au droit de la rue, a souligné qu'il avait été précédemment question, au cours du colloque, d'expérience esthétique. Tel est l'objet de *Di-podaine*, le clip de DJ Pone projeté en introduction de la table ronde et qui représente une performance de Cokney filmée par Boris des Grifters, ayant valu au performeur et au vidéaste des soucis judiciaires de taille, puisque l'un y est filmé par l'autre en train de recouvrir de peinture ce qui ressemble fort à un RER. L'objet de ce débat était de savoir si tout est art, si les artistes ont le droit de tout faire et de le faire n'importe où, dans toutes les conditions. Autrement dit, discuter des interférences entre la loi et les pratiques. Première difficulté : comment qualifier l'objet du débat, que le colloque a parfois eu du mal à cerner, entre graffiti, Street Art et art urbain ? Aux artistes fut donc posée la question de savoir s'ils pratiquent l'art urbain.

Pour le graffeur et tatoueur Cokney (Fabrice Yencko), avoir une activité artistique placée dans le contexte de la ville – car qui dit métro dit ville – l'inscrit dans l'art urbain, même si pour lui le graffiti est un médium de subversion tandis que Street Art et art urbain définissent tout et rien. Peindre à la bombe, éventuellement dans la rue, ne fait pas relever d'une catégorie unique. Pour la graffeuse Fancie SDK, il ne s'agissait pas, à ses débuts, d'art mais de performance, de colère, de protestation. Un travail de plusieurs années l'a amenée à l'art, « peindre plus grand, plus gros, en couleurs, rechercher des lettrages plus compliqués, ajouter des messages ». La peinture sur train n'était pas du Street Art mais un moyen d'être dans une tribu à part et d'y communiquer. Le journaliste et écrivain Karim Boukercha, qui a pratiqué la discipline pendant dix ans, a insisté sur son travail de récolte de parole et a

expliqué que les artistes ne se sont pas posé la question de ce qu'ils faisaient mais ont été acteurs, ce qui était novateur : ils ont pris des bombes pour écrire leur nom, puis l'écrire avec du style. De cette imprécision est né le graffiti. C'est le monde extérieur qui a voulu le faire entrer dans des cases en le nommant.

Questionné par Emmanuel Moyne sur l'appellation *writers* que les artistes se sont donnée à leurs débuts dans les années 60, Karim Boukercha a rappelé qu'il n'y avait pas de règles écrites, que de nouveaux codes se sont inventés, sans cesse et sans consensus entre les graffeurs, au fur et à mesure de l'évolution de la ville et de la répression, des normes sans codification. Questionnés sur la ligne de fracture entre légal et illégal, sur le point de savoir si l'illégalité est consubstantielle à la pratique du graffiti, de l'art urbain ou du Street Art, les artistes ont nuancé. Pour Cokney, les pratiques sont diverses et si pour lui elle l'a été, tel n'est pas le cas pour d'autres. Cokney a eu comme Fancie un besoin de performance et le métro a été cet espace : une peinture sous stress, très courte, dans un lieu où il fait chaud, imposant des directions de création, autant de conditions produisant une peinture différente du terrain ou de l'atelier, une esthétique de l'énergie et de la destruction. Fancie l'a rejoint et a souligné qu'il fallait une préparation pour peindre des trains de 27 mètres de long. Pour y prendre du plaisir, seule comptait cette activité brute, à l'opposé du Street Art. Selon Karim Boukercha, dès que le graffiti demande la permission, il se formate, ce qui ne lui va pas. Il a expliqué que la ligne de fracture réside aussi dans la société où il se développe : dans des quartiers et trains dégradés, il sera perçu comme un embellissement. Pour lui, peindre sans autorisation, sans avoir peur de déborder ou de tacher, donne un flux, un mouvement, une liberté totale distincte de la peinture sans

contrainte de temps. À l'inverse du Street Art qui s'expose en galerie, cela crée un mouvement et une énergie propres, une alchimie qui se brise dès qu'on enlève cette composante. Une double carrière reste néanmoins possible, l'égoïsme des tagueurs les conduisant parfois à faire circuler leur nom à travers cet autre terrain qu'est la galerie.

Questionné par Emmanuel Moyne sur les trois temps de la vidéo *Dipodaine* – ce qu'elle représente, la réalité et les conséquences de sa diffusion – Cokney a d'abord rappelé qu'il s'agissait d'une commande du musicien DJ Pone dont l'objet était de parler de graffiti autrement. Contrairement aux apparences, les trains ont été peints dans une casse et ne circulaient pas. La vidéo montrait le mouvement davantage que le graffiti et entendait représenter un univers. Cokney et Boris, le réalisateur, ont été interpellés et mis en examen pour association de malfaiteurs. Boris a même été emprisonné à la suite de ce film. Ils sont aujourd'hui toujours sous contrôle judiciaire. Cokney a fait remarquer que le musicien n'avait pas été inquiété, que l'exploitation des images soi-disant illégales s'était poursuivie paisiblement mais qu'on leur demandait environ 22 000 euros de dommages-intérêts pour une dégradation imaginaire, les trains peints ayant été découpés en morceaux puis revendus au poids du métal, sur le seul fondement des captures d'écran de la vidéo puisque les trains n'existent plus. Dit autrement, s'ils avaient peint un décor de train, ils auraient également été arrêtés pour avoir peint un train n'existant pas. La simple représentation d'une pratique a donc eu, dans leur cas, des conséquences aberrantes.

Interrogée par Emmanuel Moyne sur la loi relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine, qu'elle a portée à un moment particulier où certains s'insurgeaient contre des procès faits à des artistes, Pascale Suissa-Elbaz a exposé que la Direction générale de la création artistique a souhaité inscrire la liberté de création artistique au rang des libertés fondamentales pour répondre aux nombreux phénomènes de censure, d'autocensure et d'ingérence d'institutions, de pouvoirs politiques et de municipalités dans le processus créatif et dans les libertés de programmation et de diffusion. Elle a indiqué avoir eu à vaincre de multiples réticences d'institutions estimant que ce n'était pas nécessaire, les artistes étant déjà suffisamment protégés par la liberté d'expression alors pourtant que dans d'autres pays européens, la liberté de création est inscrite dans la Constitution. Elle a évoqué les attentats de *Charlie Hebdo* qui ont achevé

de convaincre de la nécessité d'inscrire cette liberté fondamentale dans le droit français. Elle a ensuite discuté de la portée du principe ainsi posé – la création artistique est libre – en rappelant qu'il ne s'agissait pas d'autoriser toute pratique artistique transgressive dans une zone hors limites. Pour elle, l'inscription dans la loi de cette liberté est un processus de départ et non un aboutissement : ses contours seront dessinés par le juge, au fil des cas, dans la conciliation des impératifs contradictoires de la liberté de création et des autres libertés constitutionnellement protégées telles que le droit de propriété et les libertés publiques. La protection de cette liberté est assurée par des sanctions pénales afin d'interdire aux acteurs, publics ou privés, d'entraver le processus créatif, de le censurer ou de s'y immiscer, affirmant ainsi un devoir de non-ingérence.

Pascale Suissa-Elbaz a ensuite évoqué la vidéo *Dipodaine* en affirmant son caractère d'œuvre de l'esprit. Elle a précisé que son utilisation sans autorisation provoquerait un conflit entre les droits de propriété intellectuelle de ses auteurs et leur éventuelle condamnation sur un plan pénal, conflit qui sera tranché par le juge auquel la loi nouvelle confère d'autres outils pour appréhender la démarche créative et la liberté de création. Il reste cependant, selon elle, un grand pas à franchir avant que les juges n'acceptent le caractère transgressif que peut adopter une démarche artistique. Elle s'est demandé si, tout devenant permis, le Street Art conserverait un intérêt pour les artistes.

Questionnée par Emmanuel Moyne sur ce qui est œuvre de l'esprit dans la vidéo – la représentation de la pratique ou la pratique elle-même, voire les deux – Pascale Suissa-Elbaz a rappelé la définition de l'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de son auteur et l'acception large du caractère d'originalité conférant des droits d'auteur. Elle a réaffirmé le caractère d'œuvre de l'esprit de la vidéo tout en s'interrogeant sur le caractère délictuel de sa réalisation ce qui rend difficile, selon elle, le plein exercice des droits de propriété intellectuelle en générant un conflit de droits à arbitrer. Tenant pour acquis que la captation d'une performance est une œuvre de l'esprit, il a été question de savoir si la performance est artistique indépendamment de son caractère légal ou illégal, occasion pour elle de rappeler qu'il n'existe pas, dans le Code de la propriété intellectuelle, de critère tenant à la légalité ou à l'illégalité de l'œuvre.

Interrogé par Emmanuel Moyne sur le contenu de la loi pénale, Jean-François Jésus, avocat,



a rappelé que peindre sur le bien d'autrui est une infraction particulière, dans sa définition légale comme dans sa réalité, en faisant observer qu'il n'existait pas, s'agissant d'autres infractions, de colloques comme celui-ci où délinquants et criminels viendraient disserter de leurs pratiques. Selon lui, le texte sur la liberté de création artistique est un cadeau aux avocats, qui s'en serviront pour faire évoluer l'opinion et le regard des juges. Il a souligné qu'autoriser à peindre son propre bien et interdire de peindre tout le reste ne peut qu'attirer les artistes.

Interrogée par Emmanuel Moyne sur ce qui est vraiment dégradation – peindre, est-ce dégrader ? – Pascale Suissa-Elbaz a rappelé le contenu des articles 322-1 et suivants du Code pénal et expliqué que le juge pénal constate la matérialité de l'infraction et applique la loi avant de s'interroger, le cas échéant, sur une éventuelle démarche artistique. C'est en ce sens qu'elle estime que les regards, les mentalités et la jurisprudence peuvent évoluer. S'adressant à Fancie, elle a relevé qu'au départ pour elle, la démarche artistique n'était pas toujours présente... Fancie a répliqué qu'à partir du moment où elle avait cherché à améliorer ses lettres, les rendre plus belles, on pouvait parler d'une telle démarche. Elle a ajouté qu'il était beau de voir passer son nom sur un train. Karim Boukercha et Cokney ont souligné le caractère parfois inconscient d'une telle démarche, Cokney ajoutant qu'elle n'a rien à voir avec l'esthétique. Prenant en exemple le chrome Flask apposé en son temps sur le mur de la station Louvre Rivoli, il a décrit une impulsion naturelle de son auteur ayant plus de sens à ses yeux que des fresques légales et colorées plaisant au plus grand nombre mais dépourvues de valeur artistique. Il s'est réjoui du traitement indifférencié apporté à l'un comme aux autres par le juge pénal, qui ne valorise ni l'une ni l'autre. Karim Boukercha a ajouté que le public ne sait pas regarder les graffitis, ce qui fait préférer le dessin d'un Mickey à un beau tag.

Pascale Suissa-Elbaz a rappelé que le principe de la création artistique libre a été porté pour faire évoluer les mentalités, observant que de tout temps, avant le Street Art, le tag et le graffiti, l'art a scandalisé, provoqué et bouleversé l'ordre établi. Notant que l'illégalité est pour partie consubstantielle à l'art des artistes présents, elle a indiqué que le rôle du juge pénal, qui ne juge pas l'esthétique, est de constater la matérialité des faits mais aussi l'intention, celle de détériorer ou celle qui s'accompagne d'une volonté artistique tout en demeurant garant des autres intérêts, à commencer par

le droit de propriété, qui est constitutionnel. Elle a souligné qu'on ne pouvait tout faire avec le bien d'autrui sous prétexte de démarche artistique.

Interrogé par Karim Boukercha sur ce qu'il attend des juges, Cokney a souhaité un traitement égal pour tous. Il s'est dit gêné par l'opposition démarche artistique-dégradation puisque sa démarche artistique est la dégradation. Il a souhaité que le graffiti soit traité par le juge avec autant d'attention que les autres délits et a décrit avec émotion l'absurdité de sa situation judiciaire et de celle de Boris : avoir passé quatre mois en prison pour avoir peint sur des trains dans une casse au fin fond de la France, dans un champ, sans barrière autour, où les chasseurs viennent tirer sur les animaux depuis les trains. Le juge n'aurait pas dû selon lui accepter d'instruire pareil dossier. Fancie a dénoncé un harcèlement policier sous pression politique ayant brisé une partie de sa vie et la mascarade du procès de Versailles. Elle a estimé disproportionnés les moyens déployés pour démanteler ce qui a été qualifié d'énorme réseau international de graffeurs s'attaquant aux trains, les ravalant au rang de vulgaires criminels alors que les gens ne sont pas choqués par les trains peints qu'ils ont l'habitude de voir. Cokney a renchéri en indiquant qu'il s'attendait à être arrêté voire condamné après être sorti en son temps des frontières de la loi. L'opposition entre le graffeur et la loi est pour lui nécessaire pour garder son énergie au graffiti mais il a appelé de ses vœux une juste et correcte application de la loi. Questionnés par Emmanuel Moyne sur une éventuelle dépénalisation du graffiti de nature à tuer une pratique, Cokney a déclaré qu'elle n'était en effet pas souhaitable car elle lui ferait perdre son énergie et sa culture. Si tout le monde pouvait aller librement peindre les murs, il a indiqué que de son côté il irait les repeindre en blanc. Il a souligné que les murs légaux n'incitaient pas à une recherche poussée, l'acte comme le résultat artistique le laissant perplexe. Pour lui, appartenir à la culture du graffiti, c'est mettre son nom dans les endroits interdits. Si ces endroits illégaux n'existaient plus, c'est tout cette culture qui n'existerait plus.

Questionné ensuite par Emmanuel Moyne sur la saisie des carnets de croquis et recueils de photographies des artistes lors des perquisitions, sur l'effacement des murs – le portugais Pedro Soares Neves s'étant étonné de voir les murs de Paris singulièrement vides – et donc la question de la mémoire des pratiques, Karim Boukercha a expliqué que, dans le graffiti, pour un policier, l'œuvre, c'est la

preuve, en sorte que les photographies sont saisies pour être exploitées puis détruites. Il a pris en exemple le procès de Versailles, dans lequel des tagueurs parmi les plus importants de leur génération ont vu une partie de leurs archives détruites. Lui-même avait demandé, sans succès, le versement des archives saisies aux Archives nationales en soulignant que, parmi les gens qui étaient en train de détruire cette mémoire, personne n'était capable d'en apprécier l'importance. Il s'interrogeait sur le pourquoi, dans un pays de culture, de cette obstination à détruire la mémoire, sur ce que cela révélait de nous-mêmes. Fancie, à propos de l'effacement, soulignait qu'en France le sentiment de sécurité était, dans les esprits, synonyme de blanc et d'immaculé là où la couleur améliorerait bien souvent l'état des murs.

Voix du ministère de la Culture, Pascale Suissa-Elbaz fut naturellement invitée à réagir par Emmanuel Moyne sur ces enjeux et tout particulièrement sur l'impossibilité de discourir avec le public de la qualité éventuelle d'œuvre de l'esprit d'un tag lorsque celui-ci est effacé et que sa représentation disparaît par l'effet d'une procédure judiciaire. Elle a constaté qu'il ne s'agissait là que de la simple logique de la loi répressive mais a formé le souhait que le regard, y compris judiciaire, change quant à cette forme d'expression artistique tout en affirmant que telle était la position défendue par le ministère de la Culture. Selon elle, le juge ainsi sensibilisé, qui jusque alors traitait les graffeurs comme des délinquants et non comme des artistes, pourrait ne pas saisir leurs archives ou décider de les verser aux Archives nationales. Cokney, à sa suite, a demandé aux juristes présents comment il était possible que l'État détruise des photographies ne lui appartenant pas. Jean-François Jésus a expliqué que cette question était un cheval de Troie. Selon lui, les juges de la Cour d'appel de Paris qui concentrent les contentieux de dégradation voient passer dans l'année 30 dossiers de cette nature et n'ont pas de raison de radicalement changer leur appréciation. Il a estimé qu'après un travail de longue haleine, leurs successeurs évolueront peut-être. Il a distingué la dégradation d'œuvres, appelées à disparaître, des travaux préparatoires et des reproductions de l'œuvre et exposé qu'on pouvait demander que les objets placés sous scellés ne soient pas détruits, indépendamment du jugement de l'infraction elle-même.

Questionnée par Emmanuel Moyne sur l'autonomie des différents droits (droit de propriété, droit pénal, droit de la propriété intellectuelle) et sur le point de savoir si une œuvre illégale

pouvait faire naître des droits de propriété intellectuelle au profit de son auteur, à partir de l'exemple du simple tag qui est une signature et est donc empreint de la personnalité de son auteur, Pascale Suissa-Elbaz a relevé que ces droits étaient autonomes et de même valeur et qu'il fallait concilier des intérêts divergents : ceux du propriétaire du mur, légitime à se plaindre d'une peinture non autorisée sur son bien, ceux de l'auteur de l'œuvre, pour peu qu'elle soit empreinte de son originalité : droit moral (droit de divulgation, droit à la paternité, droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre) et droit d'exploitation (droit de reproduction et droit de représentation). Pour Pascale Suissa-Elbaz, le fait de l'avoir réalisée illégalement n'interdit pas de se voir reconnaître la qualité d'auteur de celle-ci mais elle s'est interrogée sur ce qui doit prévaloir. Emmanuel Moyne a indiqué que cela dépendait des forums, le propriétaire pouvant faire effacer son mur – ce qui est une atteinte au respect de l'œuvre – le juge pénal pouvant condamner l'auteur de l'œuvre – consacrant par l'effet de la condamnation la paternité de l'œuvre – et le juge de la propriété intellectuelle étant un troisième juge.

Questionnée par Emmanuel Moyne sur le point de savoir si en cas d'arrachage de cette œuvre pour la vendre aux enchères, de reproduction de celle-ci sur des tee-shirts, d'exploitation commerciale de celle-ci, son auteur par ailleurs condamné pouvait revendiquer des droits d'auteur, Pascale Suissa-Elbaz a répondu par l'affirmative, indépendamment de sa condamnation pénale. Jean-François Jésus a indiqué converger. Il a ensuite pris, pour illustrer la complexité du sujet, l'exemple d'une planche achetée par un artiste, posée sur un mur du métro, sur laquelle l'artiste effectue un grand tag – empreint de sa personnalité pour peu qu'il en ait une – débordant sur le mur et pris en photo par un passant. Selon lui, le juriste dira qu'il n'est pas contestable que la partie planche est une œuvre de l'esprit entraînant plénitude des droits de propriété intellectuelle en sorte que l'artiste pourra faire un procès au passant photographe en cas d'exploitation commerciale des photographies ainsi qu'à la personne qui viendrait dégrader la planche ou l'œuvre qu'elle supporte. Pour la partie de l'œuvre demeurée dans le couloir du métro, il a indiqué que c'était plus compliqué, aucun tagueur n'ayant eu le courage d'aller demander des comptes à la RATP après l'effacement de son tag. Jean-François Jésus a ajouté que la réponse, en cas d'action, serait aujourd'hui vraisemblablement que le tagueur n'a aucun droit car il a agi illégalement. Il s'est interrogé sur les positions différentes que pourraient prendre différents juges saisis

d'une action relative à la dégradation de la planche légalement peinte et d'une autre relative au nettoyage de la partie du tag illégalement peinte. Emmanuel Moyne a poursuivi le débat en évoquant le choix du propriétaire du mur découvrant son bien orné d'une peinture de qualifier celle-ci de dégradation ou d'œuvre d'art. Il a questionné les juristes afin de savoir si le propriétaire ou le tiers qui s'en empare pour la vendre aux enchères ou l'exploiter commercialement estime toujours qu'il s'agit là d'une dégradation. Pascale Suissa-Elbaz a indiqué qu'il s'agissait là clairement d'une exploitation commerciale de l'œuvre et rappelé le principe fondamental en droit d'auteur de l'indépendance des propriétés matérielle du support et intellectuelle de l'œuvre. Pour elle, si le propriétaire du mur décide d'exploiter la peinture, il reconnaît par là même le caractère d'œuvre de celle-ci en sorte que l'auteur a clairement la possibilité de revendiquer ses droits et de s'opposer à sa vente ou à son exploitation commerciale. Cela étant, a-t-elle ajouté, l'auteur ne peut en user librement car il n'est pas propriétaire du support et devrait s'entendre avec le propriétaire pour prétendre à certains usages.

Cokney a ensuite pris la parole pour expliquer l'usage qu'il avait réservé à son dossier judiciaire après sa condamnation, ce dossier étant construit par les services de police à partir de devis et de photographies réalisés par la SNCF et par la RATP. Il a décidé de le présenter comme une œuvre d'art car il était le condensé de l'activité qu'on lui reprochait au titre des 5 années précédentes. Il a expliqué avoir réalisé une installation à partir d'une photographie agrandie d'un métro prise par la RATP et de ses devis, en avoir fait un livre et avoir exposé et vendu à prix coûtant les devis de la RATP. Autrement dit, il a expliqué avoir fait une exploitation commerciale de son dossier judiciaire. Il s'est interrogé sur les enjeux juridiques sous-jacents, puisque les photographies, prises par un photographe inconnu sans démarche artistique, représentaient ses œuvres, effacées pour la plupart d'entre elles par la RATP. Pascale Suissa-Elbaz est intervenue pour indiquer qu'avec sa personnalité, il avait fait de tout ceci une œuvre d'art.

Fancie a quant à elle rappelé que les peintres concernés sont des graffeurs qui peignent illégalement sur des supports qui ne leur appartiennent pas, le propriétaire du mur pouvant faire ce qu'il veut du graffiti apposé sur son mur. Elle a évoqué la dématérialisation

du graffiti par la photographie à travers l'exemple d'un graffeur ayant obtenu le versement de droits d'auteur dans un tel cas. Elle a par ailleurs trouvé aberrant que l'on songe à opposer un droit d'auteur au propriétaire du mur qui est libre d'en faire, selon elle, ce qu'il veut.

Emmanuel Moyne a ensuite évoqué des procès passés ou en cours, en France et aux États-Unis, au travers desquels des *graffiti-artists* ont revendiqué leurs droits d'auteurs à l'encontre notamment de sociétés commerciales ayant exploité commercialement leurs œuvres, procès menés souvent avec succès ou ayant abouti à la conclusion de transactions, preuves du bien-fondé des réclamations des artistes. Il a ajouté avoir le sentiment que les magistrats prenaient en compte le contexte d'inscription de l'œuvre dans l'espace public, la contextualisation de celle-ci, comme un critère d'originalité de celle-ci et appelé les artistes à défendre leurs droits, y compris à l'égard de certains de leurs collègues pratiquant allègrement la contrefaçon. Jean-François Jésus a, pour sa part, observé que les problématiques issues d'un art né dans la rue devaient s'y régler.

**Emmanuel Moyne**



# FABRICE YENCKO / COKNEY

---

Artiste  
Tatoueur  
Paris

---

## Extraits de *Chiaroscuro*

Éditions CLASSIC, Paris, 2015

Le graffiti vit en autarcie.

Un monde clos, avec ses petites histoires.

La plupart des personnes qui portent aujourd'hui le graffiti au grand jour sont des gens qui n'en font pas.

Que pratiquent-ils alors ?

Une peinture murale plus légale.

Ils créent des formes, des lettres, utilisant les mêmes outils.

Mais derrière la forme ?

Il n'y a pas de prise de position.

Il n'y a pas le choix d'un mode de vie alternatif permettant de transcender la création et lui donner un sens.

La société n'entrave pas leur création mais la cadre dans le temps et dans l'espace, lui retirant sa sève pour n'en faire qu'un produit décoratif.

Ce graffiti est réduit à l'état de hobby.

Ces gens font vivre un mouvement édulcoré qu'ils pétrissent main dans la main avec les représentants de l'État.

Si ce mouvement est le « graffiti », alors je ne fais pas de graffiti, et je comprends son rejet.

Le graffiti que je défends n'est pas celui là.

Mon graffiti est celui du silence, ce silence qui rend bruyant le métal, la pierre, l'électricité et le corps.

Mon graffiti est celui du corps, du corps qui s'exalte, qui s'injecte de grandes doses de dopamine. Du corps qui tremble, qui se déplace discrètement, qui explose en peinture sur les symboles de l'aliénation quotidienne. Du corps qui saute, qui court, qui court encore et encore.

Mon graffiti est celui du combat, du combat contre soi-même, du combat contre la servitude volontaire, du combat contre la fatigue. C'est celui de la dévotion.

Mon graffiti est sensoriel.

Mon graffiti est celui qui franchit la ligne.

De la peinture éclatée, crachée, vaporisée à l'instinct, dans l'immédiat, en totale liberté.

Mon graffiti ne se vend pas, ne s'achète pas et se voit peu.

Mon graffiti est avant tout pour moi.

Mon graffiti est une lutte difficile pour un mode de vie libertaire.

## Novembre 2000.

J'introduis la cassette dans le magnétoscope.

Le bruit du mécanisme donne une ampleur non négligeable à mon action.

La bande vidéo trouve sa place et mon pouce écrase enfin le triangle de la télécommande.

C'est parti mon kiki !

« Dégradation Volontaire » : des images crues. Une brutalité révélant ce que sera désormais le graffiti à mes yeux.

J'ai 15 ans. Je suis fasciné.

Ça graff, ça tag, ça se balade.

Ils s'emparent de ce qu'on ne connaît pas et qui pourtant nous appartient à tous. Ils ont trouvé un chez eux pour un instant, sans limite.

## Octobre 2009.

Un léger brouillard et la lumière blafarde du quai.

Plusieurs trains dorment à l'abri, dans l'obscurité de cette ville terminus de la banlieue nord.

Seules les deux rames en gare sont éclairées.

Mètre par mètre, silencieuse, la meute que nous sommes agrandit son territoire.

Enfin nous sommes sur le quai. Face à face avec la bête métallique.

Le terrain est calme. Nous avons aussi conquis notre château, le temps d'un instant.

Jeunes seigneurs !

Ça peint gros ce soir et bientôt ces wagons inox cristallin seront souillés.

Je peins et METALLICA résonne dans ma tête. THE CALL OF KTULU. Épique.

On a fini : une fresque colorée recouvre entièrement le train.

Ça en impose mais j'en veux plus.

Je descends du quai et m'enfonce dans l'ombre. L'espace entre les trains dessine mon chemin.

J'explose.

Chaque panel m'offre la toile parfaite pour un tag. Wagon par wagon, train par train...

**COKNEY, COKNEY, COKNEY, COKNEY,  
COKNEY, COKNEY, COKNEY, COKNEY,  
COKNEY, COKNEY...**

Plus je marche, plus ce sentiment de liberté m'envahit.

Le long des rangées de trains, j'ai trouvé une dimension parallèle.

J'ai appris à contrôler le temps, l'espace et les contraintes.

Ici je suis serein.

Un pas de plus devant l'autre, je continue à marcher.

À explorer ce chemin.

**Cokney**

## Extraits de *Descente Interdite*

Éditions ALTERNATIVES, Paris, 2011

Pourquoi tu peins là où tu n'as pas le droit alors qu'il y a des endroits faits pour ça ?  
Sempiternelle question.

Pourquoi ?

Rien à gagner.  
Rien à gagner ?  
Rien d'intelligible ou de tangible pour la société dans laquelle nous évoluons.  
J'échange réussite sociale, argent, famille contre désinsertion professionnelle, amendes et garde à vue, pourquoi pas prison.

Pourquoi ?

Tous ont leurs raisons, celles qui feront recommencer.  
Encore et encore.

« Saïd baise la police »

L'illégalité comme principe.  
La légalité n'a rien à voir avec la liberté.  
La légalité est pouvoir, le pouvoir est fluctuant, la légalité tout aussi évolutive, relative.  
La liberté ne s'octroie pas, elle se prend.  
Le graffiti est un moyen comme un autre de prendre un territoire, à un moment donné et d'en abolir lois et contraintes pour une certaine durée.  
Le graffiti doit fuir les espaces concédés à la liberté.

Le graffiti est insurrection et il n'y a aucune concession à faire avec l'insurrection.  
L'enjeu est de libérer une zone en étudiant les négligences du pouvoir et clandestinement y développer une zone autonome.  
Pour toute limite les choix de ceux qui sont là, et jouir de cet espace temps avant qu'il ne retombe sous le joug du contrat social.  
Pour resurgir ailleurs, encore et encore.

Parce que le graffiti est fait pour être vu, rappelant à tous l'existence et la possibilité de s'emparer d'un endroit et de se jouer des lois. Même si le graffiti sur métros est important, peu de métros peints circulent.

Quand on sait que l'État verse 4,5 milliard d'euros par année à la RATP, on peut sans mal admettre un engagement souterrain de celle-ci vis-à-vis de l'État et du pouvoir.

Dans sa démarche insurgée, le graffeur peut user de violence, pour se défendre face au

pouvoir, mais son atout principal est l'invisibilité.

Pour toute trace, un souvenir, le graffiti lui-même. Stigmate que l'État tentera de rendre invisible à son tour, via le service de nettoyage de la RATP.

Le jeu du chat et du rat.

Certains y trouveront un cri de désespoir, d'autres une vaine recherche de quelques moments de liberté, pour d'autres c'est une nécessité,

Parce que les révoltes libertaires classiques peinent à aboutir et sont souvent le nid de ceux qui ne savent pas vivre leurs idées.

Quand a-t-on connu une société autonome où chacun vit librement ?

Jamais hors d'un contexte de lutte pour ce qui est de nos sociétés occidentales.

Comment défendre une idée dont personne ne connaît l'application ?

Il faut alors recréer ces contextes de lutte où la loi ne conditionne pas nos actes.

Ainsi il n'est plus question de grappiller la liberté, mais de la vivre, dans un espace temps créé de façon autonome.

Le graffiti parle de ça, en témoigne et le diffuse.

Assister à un acte illégal est de l'ordre de l'extraordinaire, on le verra ou le vivra et ensuite on le racontera...

De bouches en bouches l'acte illégal deviendra fable, légende urbaine et perdra tout attachement au réel.

Autre situation, plus courante, on aura « vu à la télé »...

Le peuple est rarement sujet (dans nos sociétés occidentales) à être nez-à-nez avec l'illégalité, c'est plus l'histoire de celui qui est au mauvais endroit au mauvais moment.

« J'ai vu à la télé » et autres diffusions par les médias restent les façons les plus courantes d'être informé sur l'illégalité.

Mais.

Plus le nombre d'actes illégaux est grand,  
Plus le nombre de personnes évoluant hors contrôle social est important,  
L'État est alors en perte de contrôle,  
L'ordre social est menacé,  
L'État montre qu'il n'est peut-être plus en mesure de protéger son peuple,



Le peuple a peur,  
Il ne fait plus confiance à son gouvernement.

Il est bien sûr plus confortable au gouvernement de cacher au peuple cette illégalité, les médias en parleront peu, sauf si cela sert un but politique bien précis, l'évolution de la frontière légalité/illégalité, le renforcement de l'appareil sécuritaire et l'avènement à pas de loup d'un nouveau fascisme.

Le graffiti est média, il est à la portée et à la vue de tous et raconte l'au-delà de la légalité, la liberté.

On peut le censurer, mais à quel prix ?

Même si le peuple est rarement face à l'acte, il en voit quotidiennement le résultat, de quoi plaire à notre cher État sécuritaire...

Perdrait-il la face à la vue de toutes ces preuves de son impuissance ?

**Cokney**







**COKNEY**  
**GUERRE DU NORD**









mélina

LA CHAMBRE X AIR .EU

WER

FANCIE  
SDK



# FANCIE

---

Artiste  
Paris

---

J'ai longtemps hésité à participer au colloque *Oxymores*, mon histoire avec le Street Art n'est pas simple, et me dévoiler n'est pas dans ma nature.

Malgré tout, j'ai eu très vite envie de défendre le sujet dont nous devons débattre. Il me touchait directement, et réfléchir à encadrer le graffiti à tout de suite réveillé en moi le besoin de batailler pour la liberté d'expression, celle de ne pas suivre les règles et de franchir toutes les barrières.

Mais il y avait un paradoxe : encadrer ce mouvement pouvait aussi aider les artistes à mieux protéger leurs œuvres, et la propriété intellectuelle qui en découle.

C'était effectivement, comme l'a souligné un des avocats intervenants, une première.

Pour la première fois on invitait des graffeurs issus du milieu illégal et *underground* à s'exprimer librement devant un auditorium.

Ce colloque avait pris un tout autre sens, il invitait ses acteurs à réfléchir sur la manière de traiter, de réprimander, protéger, bref, à regarder le graffiti non autorisé autrement.

Cela devient évident que certaines actions instinctives, non commandées sur des lieux symboliques, prennent un sens artistique bien plus fort que certaines toiles vendues des milliers d'euros à Drouot.

Les arrestations, perquisitions, et parfois même la prison étaient-elles nécessaires, au vu de la passivité d'un graffiti sur un mur ou un train qui n'a jamais violenté personne ?

La vigueur, la longueur, la profondeur de nos échanges, nous ont prouvé qu'un débat devenait indispensable !

Y participer m'a donné envie.

Envie de discuter et de partager mon histoire, envie de repeindre, envie de m'exprimer et surtout cela m'a permis de tourner une page sombre et douloureuse de ma vie de graffeuse.

Fancie





SETH

**TABLE RONDE 4**

# **LA RUE, UN ENJEU DE POLITIQUES URBAINES**

**MAUD LE FLOC'H / DAVID DEMOUGEOT / RAFAEL  
SCHACTER / PIERRE-AMIR SASSONE / JEAN FAUCHEUR**

**TABLE RONDE EN PRÉSENCE DE GÉRARD PAQUET / ISABELLE DELAMONT**

**— EN LIGNE : [HTTP://DAI.LY/X550N1H](http://dai.ly/x550n1h) —**





# MAUD LE FLOC'H

---

**Urbaniste**  
**Directrice du pOlau, Pôle des Arts Urbains**  
**Saint Pierre-des-Corps**

---

## LA RUE, UN ENJEU DE POLITIQUES URBAINES

### SYNTHÈSE DE LA TABLE RONDE

« Quelles que soient ses formes d'expressions, l'art urbain peut se lire comme une réaction à l'aménagement du territoire par les experts de l'urbain – élus, urbanistes, aménageurs, promoteurs... – et comme l'exercice d'un droit à la ville potentiellement émancipateur. Aussi a-t-il été tenu dès l'origine pour un art subversif, sinon pour une « insurrection par les signes » contre le fonctionnalisme, l'hégémonie publicitaire et la fabrique autoritaire, « verticale », de la ville. Comment expliquer cette évolution ? Quel effet a-t-elle sur les pratiques et sur l'esthétique urbaine ? Inaugure-t-elle une nouvelle manière d'aborder la commande publique dans un contexte d'évolution des modes de production urbaine ? »

Il s'agit d'être au plus proche du sujet de la fabrique urbaine, du « ré-outillage artistique » de la production de la ville, et de la façon dont cette dernière influe sur la création.

Les intervenants de cette table ronde ont été pratico-pratiques, évoquant leurs secrets de fabrication, les contrats, l'argent, les contournements de réglementation, la maintenance, etc. Cette table ronde s'est adressée aux porteurs de projets artistiques autant qu'urbains.

Chaque intervenant a été invité à évoquer une question qui « monte », qui le taraude (artistique, politique, technique...), à cet endroit de la liaison dangereuse art et ville, puis à réfléchir aux enjeux suivants :

- Qu'est-ce que la ville (l'urbain, le territoire) fait à l'art urbain ?
- Qu'est-ce que l'art urbain fait à la ville ?

### DES TRICKSTERS' URBAINS

Au carrefour des pratiques artistiques et des politiques urbaines, l'art urbain frise autant avec l'intrépidité créative qu'il n'est en proie à quelques liaisons dangereuses.

Notre entrée consiste à dire que l'artiste et son questionnement artistique « font » ville.

Dans le Plan-Guide arts et aménagement des territoires (commande du ministère de la Culture et de la Communication, DGCA – 2015), le pOlau identifie ce phénomène à partir du développement exponentiel d'offres artistiques urbaines et l'apparition de demandes de nouveaux commanditaires (aménageurs et autres maîtres d'ouvrage).

Les artistes à l'air libre développent des talents d'entrechoquement avec l'espace public, voyeurs-voyants-voyous, les 3 V.

Voyeurs parce qu'ils savent scruter des situations, repérer l'invisible derrière le visible, Voyants parce qu'ils devinent des caractères enfouis, et projettent des imaginaires qui vont agir durablement, Voyous, parce qu'ayant le goût du risque et aimant contourner la contrainte, se situant volontiers à la frontière entre licite et illicite.

Ce trépied est constitutif de leurs expressions capables de dialoguer avec la puissance de l'échelle urbaine. En explorant le domaine de la création artistique urbaine et le Street Art notamment, on découvre d'autres V potentiels : V comme « Vandalité », par nécessité de transgression, V comme « Vendu » ou instrumentalisé à des finalités non exclusivement artistiques !

À partir de ce logiciel singulier, les démarches de création inventent des esthétiques, parfois



modestes, parfois monumentales, mais aussi des méthodes : des techniques astucieuses, des procédés débrouillards, pour faire face aux contraintes de la rue, de la règle parfois.

Ils travaillent le plus souvent dans l'immédiateté, composent avec les imprévus. Contourner les interdits est une énergie qui les invite à composer avec les conflits d'usages et les adversités de l'espace public, ou comment inventer une solution à chaque opposition rencontrée ?

De cette addition de facultés alertes découle des partis pris spatiaux originaux autant que des œuvres vibrant avec l'espace social. Ces talents sont porteurs d'écologie situationnelle et relationnelle – ce qui n'est pas si fréquent dans le champ de l'art.

En décelant les lieux et les indicateurs de la modernité, (signaux faibles, attitudes), en précédant les tendances, ils flèchent la valeur urbaine à venir, autrement dit les opportunités immobilières et foncières de demain.

Les phénomènes de spéculation engendrés par la présence artistique dans certains quartiers des grandes métropoles européennes (voir le documentaire *À qui appartiennent les villes*, Arte<sup>2</sup>) en sont la conséquence paradoxale. L'artiste urbain désigne en avance les lieux de la modernité d'où il sera lui-même exclu demain.

La question est de savoir si ces actes de contestations du système ne renforcent pas ce même système. Ses effractions, ses *pop-ups*<sup>3</sup> ou activations en font un urbaniste en chef de premier plan. Révélateur, générateur de circulations, assembleur de situations disjointes, il oscille entre la position d'un ambianceur urbain et celle d'un *trickster* contextuel.

S'ouvre alors des alternatives « au faire ville » : des ingéniosités (savoir-faire d'interventions, audace, système D), une culture agile (détournements, récupération, alternatives...), des désirs d'enfance (sensations, jeux, transgression...).

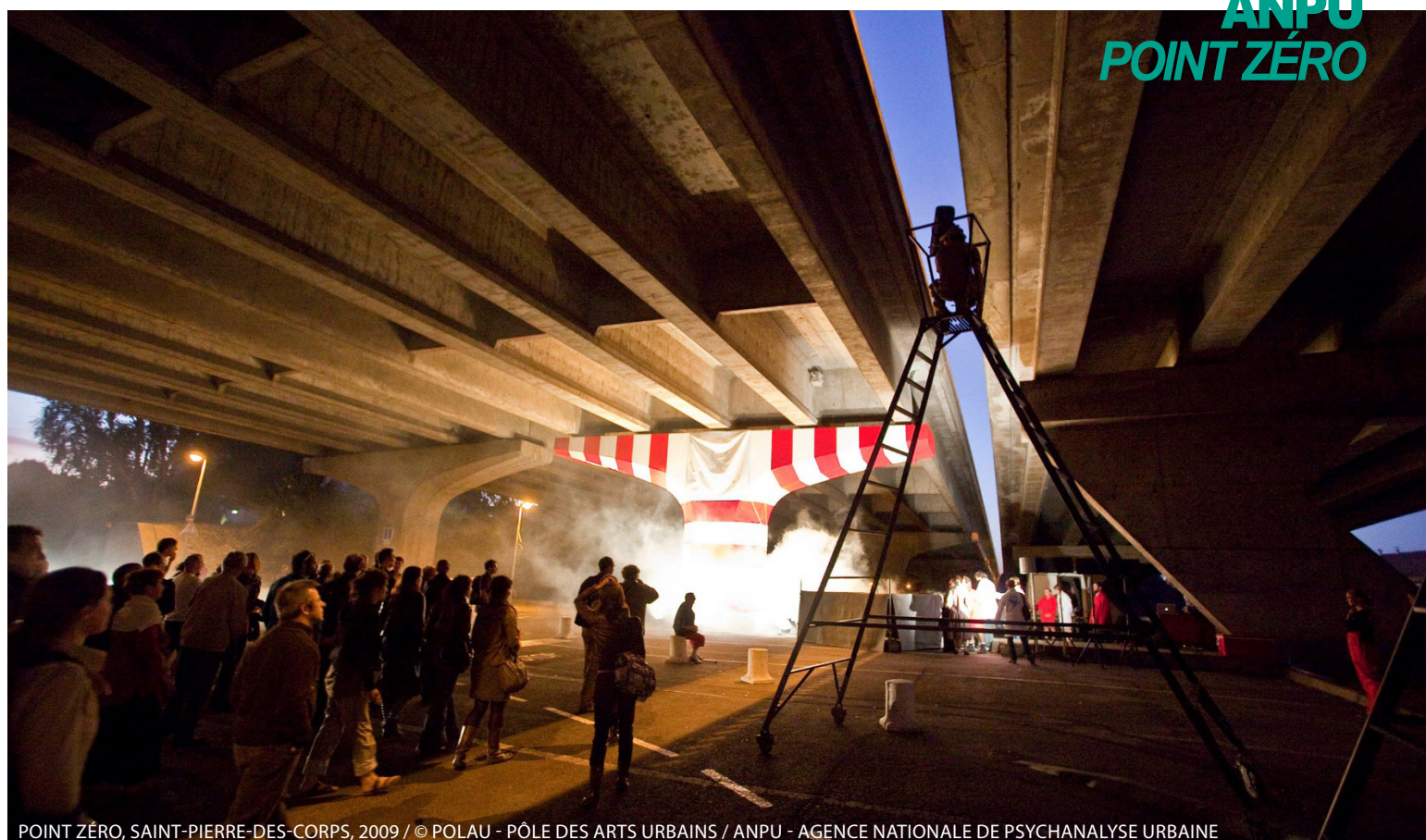
Et n'est ce pas de cette culture de l'arrangement et de la spontanéité dont la ville a besoin pour se renouveler ?

Maud Le Floch

## NOTES

1. Trad : fripons
2. Claudia Deja, *À qui appartiennent les Villes ?*, 52 minutes, Arte, 2011
3. Informatique, fenêtre qui s'ouvre de façon intempestive ou à la suite d'un clic.

ANPU  
POINT ZÉRO



# DAVID DEMOUGEOT

---

Coordinateur de l'association Juste Ici  
Directeur du festival Bien Urbain  
Besançon

---

## UN ART « POLITIQUE » ?

Les interventions artistiques dans l'espace public ont profondément muté durant les dernières décennies. Hors des circuits traditionnels de la critique artistique et universitaire, les plus indépendantes d'entre elles manquent encore d'analyses. En tant que coordinateur d'une association culturelle, je ne souhaite pas ici proposer des définitions ou imaginer des néologismes pour catégoriser des pratiques. Il me semble par contre nécessaire, à l'occasion d'un colloque initié par le ministère de la Culture et de la Communication, de questionner les développements récents de projets publics ou parapublics en les replaçant dans un rapide historique et en décrivant quelques pistes stimulantes pour la suite.

Au début des années 2000, alors que le graffiti confirmait son autonomie exclusive – en marge des codes sociaux et artistiques – des artistes tentaient un dialogue avec le passant, un échange de personne à personne, une relation artistique que seul l'espace public pouvait accueillir. La surprise, l'échelle humaine permettaient au passant d'apprécier un travail artistique, des qualités esthétiques, la pertinence d'une installation contextuelle, voire une performance acrobatique. La répétition, l'intention de l'artiste incitaient l'amateur à développer sa curiosité et à constituer son propre parcours à la recherche des œuvres. L'éphémère et la fragilité permettaient aussi d'interagir avec ces dernières : si un collage choquait, quiconque pouvait l'arracher, si une peinture gênait, il était simple de peindre par dessus. Le terme « Street Art » pouvait alors sembler approprié car c'est le contexte de la rue qui donnait une unité à ces interventions à visée artistique extrêmement diverses dans leurs techniques, modalités ou concepts. Placer des collages, des peintures, des installations en polystyrène, bois, mosaïques, sacs

plastiques... dans et au niveau de la rue et entrer en interaction avec les passants de façon évidente ou cachée ne relevait pas du graffiti, semblait déborder l'idée du « post-graffiti » et ne pouvait pas non plus être qualifié d'art public.

### DE LA POPULARISATION...

Comme toute pratique *underground*, sa vulgarisation est passée par l'image, forcément réductrice. La généralisation d'Internet et le développement des réseaux communautaires et des blogs ont favorisé son développement international et rapide. Cette popularisation a entraîné une multiplication des artistes : les pionniers « militants » – qui étaient, pour caricaturer, des artistes conceptuels biberonnés au graffiti – ont été rejoints par un nombre impressionnant de peintres, séduits par la vitalité et le terrain de jeu inépuisable qu'ils avaient ouvert. C'est là qu'un glissement s'est opéré : une grande partie des pratiques qui découlent de cette décennie ont gardé l'étiquette « Street Art », en oubliant dans le même temps son essence conceptuelle et contextuelle au profit de peintures murales de très grand format, d'images autonomes, immédiates, idéales, voire calibrées pour être diffusées en ligne<sup>1</sup>. À côté du développement du Muralisme, les interventions visant à détourner le mobilier urbain se sont aussi fortement développées, bien souvent avec une dimension ludique et formelle.

L'importance des réseaux sociaux et de la propagation de l'image en ligne a fortement poussé cette mutation : les retours des *followers* sont paradoxalement plus aisés à collecter que ceux des passants. Ainsi, l'étiquette « Street Art » – dans son aspect communicant – a transformé une dynamique impulsée par des artistes hors-cadre en un fourre-tout incluant toute forme créative visible dans l'espace



public. Depuis 2008<sup>2</sup>, la grande majorité des créations dites « Street Art » n'a aucun point commun avec celles qui ont généré cette appellation.

### ... AU « POP ».

Très rapidement après cette popularisation qui a provoqué un changement de paradigme, l'institutionnalisation a logiquement débuté. Ainsi le « Street Art », déjà délayé, a été digéré par les logiques institutionnelles et capitalistes ; digéré et « expulsé » de manières diverses, dont les plus problématiques vont du décoratif kitsch au marketing territorial en passant par des partenariats publics/privés douteux. Bien entendu, la plupart du temps, cette digestion a mis de côté l'aspect fondamentalement contestataire de ce qu'on appelait alors le « Street Art » pour en extraire un vernis esthétique « pop » et une forme, le Muralisme très grand format ou « néo-muralisme ». Après une modification du rapport au public visé par les œuvres via Internet, la commande (publicitaire ou institutionnelle) a largement dévoyé l'essence d'un art non commandité et gratuit. Il n'est pas utile ici d'évoquer comment les entreprises utilisent les artistes dans le cadre de commandes commerciales, mais bien de questionner le rôle de la puissance publique dans le développement récent et futur des interventions artistiques dans l'espace public. On peut trouver des similitudes avec la façon malhabile dont le secteur social a travaillé autour du Hip-Hop en France (où des pratiques artistiques furent transformées en un outil

socioculturel) dans la manière dont les pouvoirs publics s'emparent du terme « Street Art ». Mais là où le Hip-Hop s'arrêtait dans les MJC dans les années 1980, le caractère « plastique » du « Street Art », les origines sociales de ses pratiquants et leur recherche de légitimation artistique trouvent un écho auprès des galeries, des villes et des promoteurs immobiliers plus que des centres sociaux. L'efficacité visuelle, la popularité virale et la rentabilité inédite des grandes peintures murales les ont rendues attractives pour le marché de l'art et les pouvoirs publics.

### UN ART « POLITIQUE »

De nombreuses initiatives, sans doute entreprises de bonne volonté et portées par des personnes souhaitant valoriser le travail des artistes, s'approchent malheureusement plus d'une forme de communication institutionnelle que d'un art qui encouragerait l'émancipation et l'esprit critique. Bien souvent, les peintures murales sont utilisées comme un outil de communication publique. « Colorer » une HLM sous-entend que la municipalité prend soin de tel quartier. Inviter à peindre des murs — sous l'égide de gouvernements ou d'hommes politiques — autour des valeurs de la République<sup>3</sup> ou pour promouvoir le maintien de la paix<sup>4</sup> est très (trop ?) politiquement correct. « Coloniser » des murs permet de développer une image touristique... voire privée quand la peinture murale « gratuite »<sup>5</sup> est l'affiche promotionnelle à peine cachée de l'exposition commerciale se tenant

## COLLETTIVO FX



COLLETTIVO FX, REGGIO EMILIA 2016 / PHOTO © COLLETTIVO FX





**ELTONO  
G.A.S.**

ELTONO, G.A.S.: GRAVURES AU SOL, PARIS, 2015 / PHOTO © RAFAEL SCHACTER, ELTONO

dans la galerie voisine. Là où des individus/artistes tentent de questionner la ville et ses usages d'une manière créative et/ou militante, le Muralisme commandité invite des artistes/citoyens à propager ainsi un discours civique, consensuel ou commercial.

Là où la présence surprenante d'art dans et avec la rue tente de provoquer réflexion et prise de parole (dans l'invitation à réagir, à répondre), le Muralisme à grande échelle impose une image validée par les instances du pouvoir qui fait suite à de multiples échanges, calculs et (auto)censures de la part de nombreux intervenants. Sans juger de leur intérêt artistique ou communicationnel, la plupart de ces commandes publiques qui échappent aux contraintes (et aux garde-fous) de la Commande Publique est utilisée à peu de frais pour des intérêts d'image, n'intègre que rarement une dimension contextuelle et n'interroge pas les espaces publics partagés ni leur usage par les habitants. Les artistes qui participent à ces projets sont bien souvent peu au fait de ces enjeux et/ou vivent ces projets hors norme dans une dynamique précaire mais stimulante, où ils sont rarement payés mais hébergés et nourris dans les capitales du monde entier.

### ET APRÈS ?

Devant cet état de fait qui ne peut être satisfaisant, et face à la puissance médiatique de ces projets, quelles sont les options alternatives pour les artistes, pouvoirs publics et opérateurs culturels ? En gardant en tête les spécificités des décennies précédentes, quatre pistes non exhaustives et aux frontières mouvantes peuvent être imaginées pour développer des projets artistiques dans l'espace public :

- Se concentrer sur le geste gratuit, dans une logique individuelle, et/ou anti-système comme continuent à le faire certains artistes ? Cette option marque une continuité avec le graffiti illégal, vandale ou militant, où des règles tacites balisent les comportements et où toute relation avec le marché ou les pouvoirs publics relève de la compromission. Des artistes tels que le regretté Zoo Project en France ou BLU et le Collettivo FX en Italie revendiquent ce choix, dans une logique libertaire, proche des squats et des mouvements de désobéissance civile. Ces choix de vie artistiques et politiques débouchent souvent sur un art également communiquant, mais au service de causes portées par la société





civile plus que par ses dirigeants, et avec une esthétique moins consensuelle.

– Trouver des voies dans le marché de l'art permettant de produire des œuvres mêlant intelligemment intérieur et extérieur ?

En prenant le parti de travailler avec des galeries pour qui la démarche artistique en extérieur nourrit le travail mis en vente, des artistes développent des expositions où le sujet est clairement l'espace public, et non un code esthétique.

Eltono travaille sous contrainte et produit des pièces en les confrontant à l'aléatoire et aux érosions causés par la ville : des estampes prenant le grain du goudron et des pneus de voiture aux pochoirs dont seul le soleil décolore le papier en passant par les moulures de volumes architecturaux, la forme finale des œuvres, leur matière, est faite de stigmates urbains et révèle une fine analyse de la ville et de ses aléas.

En Italie, Studiocromie est un parfait exemple de modèle économique basé sur la vente d'œuvres d'art permettant des expérimentations libres dans l'espace public, comme le montre le projet *Darmon 1&2* avec l'artiste américain MOMO. Deux longues périodes passées à vivre, à peindre des murs hors commande et à produire des toiles à Cuba et en Jamaïque, puis en Sicile se sont chacune conclues par une exposition personnelle dont les ventes ont remboursé les frais de ces résidences informelles ouvertement expérimentales.

– Chercher de nouvelles modalités de dialogue avec la rue, les habitants, et inviter les

artistes à réinventer des logiques collectives et/ou participatives ?

Assumant leur travail dans l'espace public malgré le jeu trouble avec diverses normes, certains artistes cherchent à créer avec les habitants, les passants.

À Naples, cyop&kaf peignent dans le quartier espagnol plus de 238 (!) portes rouillées ou murées, gouttières, morceaux de ruine... avec les enfants, au milieu des scooters, des apéros de rue et du linge qui sèche. Ici, pas de commanditaires mais simplement une rencontre entre deux artistes obsédés par leur peinture, la place qu'elle prend dans la ville, et des habitants qui leur proposent spontanément des supports, ou les enfants qui peignent avec eux malgré le caractère angoissant des sujets peints.

En France, des collectifs d'architectes ou de graphistes renouvellent la création de signalétiques, mobiliers et aménagements en se basant sur les envies et les usages des habitants, parfois en lien avec les aménageurs. Se placer comme un outil au service de la société civile et tenter de faire remonter « là-haut » des utopies ou des besoins très pratiques relève d'une nouvelle démarche socioculturelle, initiée par des artistes plus que par des institutions.

Encore plus en lien avec les pouvoirs publics et urbanistes, certains souhaitent assumer un rôle dans les processus de fabrication des villes et cultiver une instrumentalisation croisée entre aménageurs et artistes. Les artistes usent alors de la ville comme d'un matériau et visent à influencer sur les politiques urbaines. L'artiste qui travaille dans et sur l'espace public est titulaire d'une expertise qu'il peut faire





**CYOP&KAF**

op&kaf, QUARTIER ESPAGNOL, NAPLES, 2006 / PHOTO © cyop&kaf

## **ESCIF** **LES DÉPLACÉS**



ESCIF, LES DÉPLACÉS, BESANÇON, 2016 / PHOTO © QUENTIN COUSSIRAT



valoir auprès des aménageurs pour susciter des lectures de ville, des façons d'imaginer un récit commun urbain. C'est ce que promeut le pOlau – Pôle des Arts Urbains ou l'artiste Stefan Shankland qui développe la démarche de HQAC, Haute Qualité Artistique et Culturelle.

– Développer des temps de résidence et de création *in situ* plutôt que de développer des programmes de commandes ?

Des associations imaginent de nouvelles modalités entre la résidence et la commande publique où des artistes interviennent dans l'espace public sans obligation de résultat ni commission de validation et dans une logique contextuelle.

À Toulouse, à la suite d'une résidence avec le BBB centre d'art, l'artiste français Mathieu Tremblin créa l'Office de la créativité, un pastiche de service public accueillant une programmation d'interventions artistiques spontanées, éphémères et non signées : le cadre était temporel, mais le contenu et les lieux étaient définis en dernière minute et communiqués via un répondeur téléphonique.

À Niort, Éric Surmont porte le festival le 4ème Mur dans des conditions précaires mais avec une qualité rare. La connaissance fine de sa ville et du travail d'artistes parmi les plus pertinents dans leur rapport à l'espace public débouche sur la production d'œuvres singulières et fortes.

À Besançon nous tentons avec le festival Bien Urbain de trouver un point d'équilibre entre création contextuelle, spontanéité et rencontres avec les habitants. L'objectif est de participer à la réflexion sur nos lieux communs à travers des œuvres pensées pour l'éphémère, et issues de rencontre entre la démarche de recherche de l'artiste et des éléments locaux divers : contexte social, actualité, histoire, discussions, topographie, patrimoine...

L'artiste espagnol Escif a toute sa place dans ce genre de processus : sa peinture s'adapte aux lieux, se façonne par des rencontres, des anecdotes, et prend sens après réalisation, dans l'imaginaire plus ou moins pragmatique des habitants. Un immense interrupteur ou un extincteur géant prennent une dimension politique et poétique forte, là où la peinture d'éléments architecturaux répétés à l'envie évoque les dysfonctionnements d'une HLM pour ses locataires qui attendent sa rénovation.

C'est aussi dans ce type de cadres que des artistes comme Brad Downey, OX ou Vladimir Turner peuvent développer des actions fines, en extérieur, éphémères ou discrètes, parfois lisibles uniquement à travers un travail

de documentation. Que ce soit pour réaliser des sculptures spontanées, des collages non autorisés sur les panneaux d'affichages commerciaux ou des interventions dans les interstices de la ville, il semble que les artistes peuvent s'appuyer sur leur propre indépendance (l'autoproduction concerne encore la majorité de ce type de pièces) ou sur le soutien d'acteurs associatifs à la ligne artistique assumée et évitant l'ingérence de plus en plus répandue du côté des financeurs.

Ces quatre pistes existent ou émergent, se croisent et permettent d'imaginer une ouverture, une richesse et de belles évolutions pour la création en espace public.

Les deux dernières peuvent prendre exemple sur des expériences menées dans le champ des arts de la rue, où les modalités sont proches à partir du moment où le sujet principal est l'espace public plutôt que la discipline artistique. Les démarches de certains Centres nationaux des arts de la rue (CNAR) développent en effet depuis de nombreuses années des actions où les artistes sont invités à travailler sur de longues périodes sur un territoire, parfois en lien avec les habitants, dans une dynamique généreuse et basée sur les ressources locales. Ainsi Tricyclique Dol, composé de trois artistes constructeurs, invente régulièrement des œuvres où le processus de réalisation et l'adaptation à un contexte donné dépassent les logiques disciplinaires : tantôt des machines qui déambulent, un kiosque à musique, des vélos piégés par la croissance soudaine des arbres, une nature qui dysfonctionne ou des affiches qui font résonner votre crâne. En Haute-Garonne Pronomade(s) développe un programme de résidences et de créations pluridisciplinaires affirmant l'action culturelle comme pilier de leur projet en territoire rural. Ils nomment « accompagnement de la création » et « projet de territoire » ce qui peut s'apparenter aux deux dernières pistes évoquées ci-dessus.

L'espace public offre un point de rencontre entre l'individu et la société, l'intime et le collectif, le politique. La création en espace public doit aller dans ce sens et créer des aventures improbables mais porteuses de sens commun. Elle ne nécessite pas de lieux propres mais doit pouvoir s'inviter autour des quartiers ou des centre-villes, des axes de transports, des musées, des centres sociaux, des stades ou des terrains vagues. Pour garder un intérêt artistique et un sens

collectif, elle a besoin d'artistes en confiance, et de temps d'imprégnation. Il ne suffit pas de peindre 14 étages en trois jours depuis une nacelle pour créer du sens commun, il faut garder les pieds sur terre, au sens propre comme au sens figuré.

David Demougeot

## NOTES

1. Javier Abarca, « From Street Art to murals, what have we lost ? », publié en décembre 2016 dans le 2ème volume du *Street Art and urban creativity scientific journal*, édité par Pedro Soares Neves, [urbancreativity.org/download](http://urbancreativity.org/download)

« The mural festivals that have become common all over the world in the last five years are often called Street Art festivals, and the murals produced in those festivals are often referred to as Street Art. This use of the term creates confusion, since there are clear and fundamental differences between the smaller, unsanctioned works we used to call Street Art in the past decade and the huge institutional murals of today. The aim of this text is to try and identify the differences between these two practices. »

2. Rafael Schacter, « Street Art is a Period. Period. Or the Emergence of Intermural Art », publié en juillet 2016 sur [hyperallergic.com](http://hyperallergic.com) et traduit en français dans ces pages.

3. Par exemple, les 100 murs pour la jeunesse portés par Walls in progress, action soutenue par le ministère de la Ville, de la Jeunesse et des Sports et placée sous le haut patronage de la Présidence de République : [facebook.com/100murs/about](https://www.facebook.com/100murs/about)

4. Art United Us débute à Kiev et se propose d'être un contre pouvoir médiatique face à la montée de la propagande agressive et guerrière, à travers des peintures murales :

[artunitedusom](http://artunitedusom.com)

5. *Télérama* « sortir » 14-20 décembre 2016, « 13e arrondissement. Un musée à ciel ouvert ! »

Jérôme Coumet, Maire du 13ème arrondissement de Paris : « Tout n'est pas parfait. Nous ne payons pas les artistes, par exemple. Mais par cette économie, nous pouvons proposer aux habitants d'avoir une façade Street Art pour moins cher que s'ils repeignaient tout en gris ! (...) et les artistes cautionnent : « Tous ceux que je représente rêvent de pouvoir peindre une mur dans le 13ème », certifie Gautier Jourdain, de la galerie Mathgoth. »



**ANTWAN HORFÉE**  
**MATTRESSES**





# RAFAEL SCHACTER

---

Chercheur, University College de Londres  
Bourse de recherche postdoctorale de la British  
Academy, 2014-2017

---

## LE STREET ART EST UNE PÉRIODE : L'ÉMERGENCE DE L'INTERMURAL ART

### UN NOM QUI EN DIT LONG

Commençons par une affirmation : le Street Art, tel que je le conçois, est une période. Point. Il s'agit aujourd'hui seulement de l'un des nombreux sous-groupes qui font partie de la catégorie plus large qu'est l'art – une période qui, à l'instar du Maniérisme, du Minimalisme, du Modernisme, ou encore du Maximalisme, définit sa pratique par ses membres et ses moments distincts, avec ses styles et ses cadres distincts, ses techniques et ses idéologies distinctes. Je dis ceci non pas dans l'objectif de valider ou de légitimer le Street Art, une entreprise qui n'a plus besoin que quiconque s'y attelle. Mon affirmation que le Street Art est une période, au contraire, cherche à mettre en évidence la divergence radicale entre ce qui est largement entendu comme étant le Street Art aujourd'hui, et ce qui était entendu comme étant le Street Art à ses balbutiements. En définitive, et peut-être, à l'origine, de manière paradoxale, l'idée de période nous permet de dépasser ce terme désormais trompeur, d'enterrer le Street Art et de donner la vie (ou plutôt, de donner le nom) à autre chose, une pratique que j'appelle l'*Intermural Art*.

Pourquoi est-il si important de nommer les choses ? Que dit un nom de son objet ? L'anthropologie nous dit que la pulsion de classification, d'ordre et de rangement du monde est l'un des rares traits humains qui soit universel. Cette pulsion représente la façon qu'à l'humanité de trouver une cohérence sociale et conceptuelle à la masse d'informations qu'elle rencontre chaque jour : on classe l'univers, comme le dit Claude Lévi-Strauss, pour élarguer cette masse.

Dans la masse de la culture matérielle que l'on définit aujourd'hui comme de l'art (dans une dialectique de distinction avec la technique), cet impératif de classification est accompagné par le concept de la période. On les appelle de manière informelle les « ismes » : ces termes codifient les différentes subdivisions comprises dans une structure plus large, la particularité des formes, des méthodologies et des styles qui identifient chaque type, qui les délimitent de manière temporelle et théorique comme des pratiques distinctes et ordonnées. Cependant, l'idée de période ne recouvre pas seulement des caractéristiques matérielles. Elle en arrive à définir à la fois le monde moral plus large au sein duquel ces travaux existent, et le cadre global au sein duquel ils sont compris.

Ainsi, la période n'impacte pas seulement la façon dont le travail est reçu par le spectateur – entendu dans des termes éthiques et relationnels – mais détermine notre capacité même à recevoir et à percevoir, ouvrant et fermant son interprétation d'un même mouvement.

De nos jours, malheureusement, de mon point de vue de chercheur, d'auteur et de commissaire au sein de cette sous-catégorie de l'art, il est devenu très clair que le terme de Street Art – le Street Art comme période, le Street Art comme matière – est désormais absolument intenable. Il s'agit d'une période au classement catégorique ambigu, définissant un sens de l'éthique particulier, offrant un cadre de référence désormais trompeur. Une remise en question de ce terme initial pour en imaginer un nouveau devient, à mon sens, incontournable.





OS GEMEOS, SAO PAULO, 2005 / PHOTO © THOMAS HOBBS

OS GEMEOS

## L'ASSIMILATION CONTRE L'INTERUPTION

Peut-être est-il judicieux de regarder derrière soi pour mieux aller de l'avant. En tant que milieu artistique défini, le Street Art a à mon sens été opérationnel, et, plus important encore, innovant, entre 1998 et 2008 environ (le cadre temporel de notre période).

Des pratiques du Street Art ont pu être relevées avant 1998 : du Street Art d'anticipation, ou proto-Street Art, particulièrement visible dans les messages poétiques de John Fekner et les graffitis abstraits de Futura 2000 dans les années 1970, ou encore dans les pochoirs éponymes de Blek le Rat dans les années 1980 et dans les stickers, posters et affiches de REVS & COST dans les années 1990, par exemple. Cependant, on peut estimer que la masse critique des pratiques commence bien à la date de 1998.

Dès 1998, un petit groupe d'artistes commence ainsi à explorer de nouvelles façons de s'assimiler et de s'intégrer à la ville. Ce groupe, composé d'environ 100 à 200 artistes de par le monde, surtout venus d'Europe, d'Amérique du Nord et d'Amérique Latine, est principalement issu du milieu du graffiti en son sens plus large. Pourtant, beaucoup d'entre eux ont reçu une éducation à l'art classique ou au design en parallèle à leur éducation indépendante et illicite : ils sont peut-être la première

génération d'artistes à avoir massivement reçu ce double-entraînement. De nombreux artistes estiment alors que le graffiti est devenu trop autoritaire, trop restrictif, ou veulent tout simplement pousser leurs pratiques dans de nouvelles directions. Ils cherchent des façons de continuer à travailler dans la rue – restant le médium critique et le lieu de leur pratique – tout en explorant de nouvelles façons de prolonger leur engagement public en changeant pourtant leur portée communicative.

1998 devient ainsi l'année où l'artiste parisien STAK (connu aujourd'hui sous le nom d'Olivier Kosta-Théfaine) commence à insérer ses logos, pictogrammes et slogans dans les rues de la capitale française, l'année où Invader entreprend sa première « invasion » de la même ville avec ses carreaux de céramiques. C'est l'année où le collectif new-yorkais Faile se forme, où le philadelphe Steve Powers (alors connu sous le nom de ESPO) commence son projet *Exterior Surface Painting Outreach*, au sein duquel Swoon commence à coller ses affiches dans la rue. 1998 est l'année où le travail des jumeaux brésiliens Os Gemeos devient visible internationalement, grâce à la fameuse revue *12oz Prophet Magazine*, l'année où StudioChu et le collectif DOMA commencent leur travail dans les rues de Buenos Aires. C'est l'année où Banksy (oui, il me faut le mentionner) commence à se concentrer seulement sur la pratique du pochoir et laisse

derrière lui son approche *freehand*.

Bien qu'ils soient très clairement différents les uns des autres, stylistiquement et/ou conceptuellement, on peut considérer que ces artistes tentent tous de travailler en dialogue plutôt qu'en opposition avec leur environnement architectural (la base formelle de la période), portant intentionnellement attention au contexte qu'ils habitent plutôt que de venir le perturber. Ces artistes s'éloignent alors tous de la typographie et de la forme lettrée et cherchent à créer une forme visuelle plus ouverte et plus accessible (la base stylistique de la période), ôtant de leur travail la menace relayée par les médias et les autorités anti-graffiti depuis le début des années 1980 sur le graffiti. Ces artistes s'éloignent tous de l'omniprésence de la bombe aérosol (la base technique de la période), utilisant des médiums tels que les pochoirs ou les affiches, produisant des formes comme des sculptures ou des installations, des méthodes qui font basculer les regardeurs de cette pratique d'un public exclusif à un public inclusif. Cependant, ces mêmes artistes s'accrochent encore à l'idée d'une culture graffiti auto-suffisante, celle du DIY (la base idéologique de la période), s'accrochent à l'autonomie et à l'indépendance qui donnent à ces artistes des opportunités que l'institution n'aurait jamais permises. Ils retiennent ainsi du graffiti son refus d'être professionnalisé ou standardisé, la certitude que la spontanéité et la fidélité triompheront toujours de l'autorisation et de la légalité.

Le Street Art tel qu'il émerge en 1998 contient tous les éléments clés de ce que nous pouvons considérer comme une période artistique traditionnelle : un moment, un style, une technique, une éthique, une idéologie. Pourtant, en s'approchant de 2008, ces spécificités commencent à s'effondrer. Ces dix années d'innovation, d'évolution et de maturation commencent à se transformer en répétition, imitation et simulation.

## LE STREET ART SOUS STÉROÏDES

À partir de 2008, la pratique devient plus renommée et plus raffinée, sans forcément être plus expérimentale ou pionnière. Ceci est dû en grande partie au cycle naturel de la période, qui, comme toutes les bonnes choses, arrive à sa fin : les frontières ont été repoussées, les artistes sont passés à autre chose. Pourtant, de manière alarmante, c'est autour de cette période que le terme lui-même devient quelque chose de très différent de ce

qu'il avait vocation à être, qu'il est largement abusé, usurpé.

En 2008, le marché, les médias et les autorités publiques se sont déjà radicalement appropriés le terme de Street Art. Dans le cas du marché, presque inconcevablement, le terme était utilisé largement pour dénoter un type d'œuvre d'art produit, exposé et vendu à l'intérieur. Ceci n'est pas seulement une simple erreur de catégorie, profondément oxymorique. Tant que l'œuvre avait l'air « street » ou urbaine, avec la peinture coulante de rigueur, l'appellation « de rue » pouvait être ajoutée. C'est ici le moment où l'élément clé du Street Art, la « street », rue, perd toute sa pertinence et sa légitimité.

Dans le cas des médias, cependant, « Street Art » devient utilisé comme un terme désignant des fresques autorisées par l'institution et délimitées dans le cadre de la loi. L'exposition *Street Art* à la Tate Modern de Londres en 2008 (dont, il faut le noter, j'étais le co-commissaire), représente un vrai marqueur. L'importance massive et globale de cet événement, à la fois en termes d'attention médiatique internationale et de validation institutionnelle, marque le début d'un basculement de la perception publique du Street Art dans une direction particulière et assez singulière. Le Street Art est alors identifié par la peinture de grands murs colorés en extérieur ; il devient connu comme une forme avant-gardiste de Muralisme populaire. Les autres pratiques, dans toute leur diversité – les installations, les actions, les œuvres « mineures » à petite échelle – sont ainsi exclues de ce terme.

De plus, le succès (au moins quantitatif) de cette exposition mène à l'apparition de milliers de festivals du Street Art, que l'on trouve désormais de par le monde. Ces festivals initiés par les municipalités – notre troisième élément – à l'initiative d'urbanistes et de fonctionnaires plutôt qu'à celle des critiques et des commissaires, sont devenus aujourd'hui le mode dominant de rencontre avec le Street Art (en particulier à travers sa diffusion numérique), mais sont aussi un élément clé dans la récupération du Street Art et sa complicité contemporaine avec les processus de gentrification.

Le Street Art est devenu une façon (relativement) peu coûteuse d'« amener la culture » dans un lieu, de faire exister un site au sein du modèle (très critiqué) de la Cité Créative des aménageurs urbains. L'art est transformé en un projet de *branding* (d'un lieu, d'un mode de vie), sa valeur artistique est orientée vers un gain financier plutôt que culturel ou sociétal.



Ainsi, beaucoup de ce que l'on appelle aujourd'hui le Street Art devrait, d'après moi, être simplement appelé néo-muralisme (ou même l'art de la Cité Créative). Le néo-muralisme est le Street Art devenu professionnel, le Street Art sous stéroïdes. Guidée par l'idée qu'il sera toujours mieux de faire plus gros, cette attitude maximaliste du « *more is more* » est aujourd'hui devenue le cadre (sur) dominant du Street Art. De plus, parallèlement à cet élan néo-muraliste, le Street Art s'est aussi résolument tourné vers le kitsch. Mickey Mouse prenant de la cocaïne, figures de séductrices féminines, caricatures colorées, sentiments sirupeux, effets de surface et art comme publicité : c'est comme si la plus absurde parodie de ce que le Street Art a un jour été, était devenue la norme.

Il est crucial de noter que la question n'est pas de savoir si ces œuvres sont « bonnes » ou « mauvaises » : elles ne fonctionnent tout simplement plus comme du Street Art, puisqu'elles contredisent les prérequis fondamentaux de la période. Une large partie de ce « Street Art » n'arrive pas à s'assimiler à son environnement, et cherche plutôt à le dominer. Une large partie est institutionnelle et n'est pas indépendante, sacrifiant son autonomie tout en feignant la subversion. Une large partie est stratégique, existe par appât du gain plutôt que par goût de l'art. Une large partie enfin n'arrive pas à trouver de consensus et choisit plutôt d'embrasser la sottise des bons sentiments ou du « cool ». Ce que l'on appelle aujourd'hui le Street Art nous offre donc un cadre de référence bien trompeur. Il n'est plus le reflet des catégories matérielles et idéologiques qu'il avait autrefois défendu. Tout simplement : le Street Art n'existe plus.

## LES LIMITES DE LA CATÉGORIE

La déclaration ci-dessus peut paraître abrupte (et il existe bien sûr de nombreuses exceptions à ce portrait spécieux), mais la situation de ceux qui participent au Street Art d'aujourd'hui est profondément déroutante et frustrante. Puisque la plupart de ce que l'on appelle Street Art ne s'accorde plus aux fondements de la forme, ceux qui sont pris au piège de cette terminologie peuvent vite devenir leurs propres ennemis.

Il me semble que c'est ceci qui nous amène au point clé de cet article. Il ne s'agit pas seulement de dire que ce qui existe à l'intérieur du terme Street Art ne correspond pas aux principes d'origine de la forme, mais aussi de dire que les artistes à l'avant-garde sont en

train de repousser les limites mêmes de la catégorie, habitant et participant des limites extérieures du terrain du Street Art tout en restant abrités sous son nom, par manque de meilleur terme. Ces artistes émergent des scènes Street Art et graffiti, mais développent des pratiques qui dépassent cette précédente désignation et en sont à la fois entachées. Ces artistes occupent l'espace vital entre la rue et l'atelier, entre l'indépendant et l'institutionnel : ils se meuvent entre l'intérieur et l'extérieur et en sont très conscients. Ces artistes occupent les espaces qui se trouvent à l'interstice, de manière perturbatrice, innovante, déplaçant les frontières.

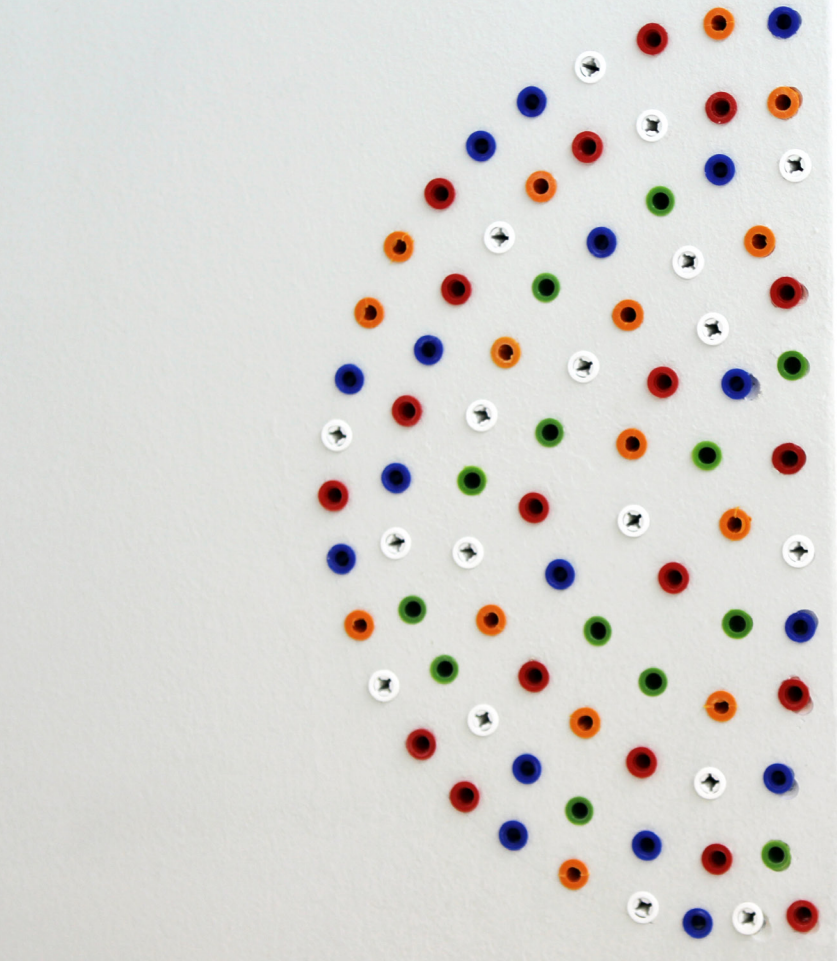
Ainsi, il est devenu impératif d'arriver à une transformation terminologique, à un mouvement qui s'éloigne du Street Art pour aller vers quelque chose de nouveau. Il est devenu impératif de pouvoir expliquer avec succès ce qu'est ce travail aujourd'hui. Il est devenu impératif de permettre aux gens de déchiffrer ces nouvelles formes esthétiques de façon matérielle et morale. Il est devenu impératif de pouvoir créer de nouvelles plateformes depuis lesquelles ces artistes pourront parler et être entendus.

## L'INTERMURAL ART

Le terme que je propose pour cette nouvelle pratique est celui d'*Intermural Art*. *Intermural Art* signifie littéralement « Art entre les murs » : non pas l'art à l'intérieur des murs (intramural), ni celui à l'extérieur des murs (extramural), mais bien l'art entre ces mêmes murs. La relation entre l'intérieur et l'extérieur est la clé de l'*Intermural Art* – c'est-à-dire la manière dont l'intérieur peut affecter l'extérieur et vice-versa, dont l'interne peut critiquer l'externe et vice-versa.

L'*Intermural Art* est un produit à la fois du graffiti et du Street Art. Pourtant, il s'agit d'une forme d'art qui ne peut plus demeurer en ces précédentes terminologies, en raison de son cadre temporel (puisqu'elle émerge comme un discours plus large après 2008), de son cadre spatial (à la fois dans la rue et dans la galerie) et de ses qualités matérielles essentielles (sa divergence visuelle avec ces formes antérieures). De la même manière, l'*Intermural Art* est une pratique souvent simplement étiquetée art contemporain, même si, bien qu'elle soit influencée par la myriade de pratiques qui sont englobées par ce terme, elle reste obscurcie par son ampleur (l'art contemporain regroupant tant de réalités qu'elle n'en définit presque aucune).





*INSIDE OUT, UPSIDE DOWN (DÉTAIL), NUN GALLERY, BERLIN, 2014 / PHOTO © BRAD DOWNEY*

**BRAD DOWNEY**  
**INSIDE OUT,**  
**UPSIDE DOWN**

**BRAD DOWNEY**  
**HOUSE OF**  
**CARDS**

*HOUSE OF CARDS #3, BERLIN, 2007 / PHOTO © BRAD DOWNEY*





Bien qu'il s'agisse d'une pratique que l'on rencontre souvent dans un cadre institutionnel, l'*Intermural Art* n'est pas simplement un mouvement qui adapte le graffiti ou le Street Art aux domaines autorisés de la galerie ou du musée. Il s'agit plutôt d'une pratique qui utilise ces précédents styles visuels de trois façons : tout d'abord, comme une fondation conceptuelle – une façon d'investiguer, de disséquer et d'explorer artistiquement l'esthétique et la culture du graffiti et du Street Art ; ensuite, comme un outil méthodologique – une façon d'utiliser les techniques et les méthodes du graffiti et du Street Art tout en subvertissant leurs régulations et codes traditionnels ; enfin, comme un impératif éthique – une façon d'utiliser l'éthique (plutôt que l'esthétique) de l'indépendance du graffiti et du Street Art pour comprendre le monde et apprécier son environnement, plutôt que de le considérer comme un simple régime visuel.

Il y a un certain nombre d'individus qui, pour moi, incarnent ces approches conceptuelles, méthodologiques et éthiques de l'*Intermural Art*. Cet article n'en évoquera que deux : l'artiste berlinois d'origine américaine Brad Downey et l'artiste parisien Antwan Horfée.

Downey représente pour moi l'une des figures centrales de l'*Intermural Art*, jouissant à la fois d'une compréhension experte des théories et des pratiques de l'art contemporain, et d'une compréhension experte des théories et des pratiques du Street Art et du graffiti. Son œuvre récente *Inside Out, Upside Down* (2014), produite à la galerie Nun dans le quartier de Neukölln à Berlin, en est un exemple particulièrement pertinent. En travaillant avec de banales chevilles de fixation murale de différentes couleurs et tailles, Downey crée une série de motifs uniques et *in situ* qui se déploient dans l'ensemble de l'espace de la galerie. Il produit ainsi une installation minimaliste et très décorative, une intervention joueuse sur et dans les murs de la galerie, en n'utilisant rien d'autre dans l'espace que ces simples chevilles, objets normalement utilisés pour installer des œuvres d'art plus conventionnelles (et restant donc invisibles tout en étant indispensables au fonctionnement de l'œuvre montrée).

Située dans et entre les murs de la galerie, *Inside Out, Upside Down* n'incarne pas seulement la métaphore de l'art urbain : l'œuvre agit comme un art intermural dans son sens le plus littéral. Cependant, comme le mentionnait notre description de l'*Intermural Art* plus en amont, le travail de Downey semble aussi s'attacher à replacer les cadres conceptuels, méthodologiques et éthiques qu'il pratique

dans la rue à l'intérieur de l'espace de la galerie. De manière similaire à sa pratique interventionniste de la réappropriation et de la réutilisation dans l'espace public, il cherche à explorer et critiquer les habitudes et les conventions de la rue, un processus qu'il amène ici dans le domaine de l'intérieur. On peut le voir dans ses œuvres dans l'espace public, comme *House of Cards* : nous ne sommes ici très clairement plus dans le Street Art. Il s'agit littéralement et conceptuellement d'intermural, infecté et infléchi par sa pratique de l'art dans l'espace public, un intermédiaire entre la ville et la rue.

Pour Antwan Horfée, le but n'est pas explicitement de questionner notre environnement, mais plutôt de continuer à expérimenter avec le médium et la forme au sein du domaine institutionnel de la même façon qu'il avait pu le faire dans l'espace public. Étant l'un des artistes graffiti les plus respectés du monde, responsable du changement de paradigme à l'intérieur du mouvement au cours de ces dix dernières années aux côtés de son collectif parisien PAL, Horfée a formé un style de graffiti intelligemment naïf, un amalgame chaotique de lettres et d'images, de couleurs et de formes, au sein duquel la pureté de la ligne et la liberté d'improviser sont clés. Diplômé de l'École nationale des Beaux-Arts de Paris, et aussi passionné d'art contemporain qu'il peut l'être de peindre dans la rue, Horfée n'a jamais ressenti le besoin de se limiter à un lieu : il traite toutes ses images et ses espaces comme des « champs de recherche », considérant à la fois ses objets et ses sites comme des choses réellement « vivantes ».

Lors de sa récente résidence et exposition avec Russell Maurice à la Somerset House de Londres, Horfée a fait ce qui pouvait de prime abord sembler être un choix étrange de surface artistique : un lit gonflable deux-places. Peignant ces objets avec les formes et les motifs qui sont devenus récurrents dans son vocabulaire – des champignons, des palmiers, des plantes, des serpents – les œuvres finales contiennent, en elles-mêmes, une beauté assez formelle, un équilibre soigné de couleur et forme, alliant finesse du trait et confiance brutale de la ligne. Pourtant, ces travaux sont aussi implicitement intermuraux : ils suivent une trajectoire claire qui va du graffiti à la galerie, de la rue à l'atelier, et ces œuvres sont ainsi difficiles à appréhender sans avoir conscience de ce parcours. Tout comme dans le graffiti, ces travaux utilisent un support pauvre et non-artistique pour produire de l'art, une surface inégale et dentelée, comparable aux rideaux métalliques des magasins que

ces artistes investissent souvent. Tout comme dans le graffiti, ces travaux font l'objet d'un processus de destruction inévitable (à travers leur lent et inéluctable dégonflement), un processus qui se fait le miroir de la nature éphémère du graffiti dans nos rues. Tout comme dans le graffiti, ces travaux embrassent un refus de rester dans des limites normatives, résistant à la tyrannie de la toile, résistant aux règles d'une pratique conventionnelle. Pourtant, ces travaux puisent beaucoup dans les influences de l'histoire de l'art contemporain : dans les sculptures molles de Claes Oldenburg par exemple, et sa façon de transformer le dur en mou, de rejeter la glorification pour se tourner vers le quotidien.

Ainsi, le travail d'Horfée ne crée pas seulement un lien direct entre ces deux domaines, mais il repousse les limites de chacun d'eux. Ses œuvres s'emparent de la ligne ténue de cette zone de frontière et des frictions qu'elle représente.

## LE STREET ART EST UNE PÉRIODE. POINT.

Bien sur, le graffiti et le Street Art sont présents dans les galeries et les musées depuis longtemps, voire depuis leurs origines. Mais l'*Inter-*

*mural Art* – comme on le voit non seulement dans les œuvres évoquées ci-dessus, mais également dans les abstractions génératrices de Eltono, les installations sculpturales de Clemens Behr, et les projets et performances de Filippo Minelli, par exemple – prend le graffiti et le Street Art comme modèles, comme un concept, une méthode, une éthique, et le traduit dans une nouvelle forme d'art. Un art qui n'a peut-être pas l'apparence du graffiti ou du Street Art mais qui en a l'odeur ; un art qui s'aventure au-delà et entre les fossés de ces précédentes terminologies, explorant ainsi l'espace entre les murs.

À travers l'*Intermural Art*, le travail des artistes peut être identifié et interprété. À travers l'*Intermural Art*, ses cadres de références peuvent être lus, ses concepts peuvent être déchiffrés, plutôt que de se concentrer sur ses lieux ou ses médiums. Et, peut-être plus important encore, la notion d'*Intermural Art* peut permettre d'encourager un nouveau langage descriptif et conceptuel pour d'autres pratiques existant dans le même milieu. Elle peut commencer à lier, et ainsi à développer, les pratiques qui existent à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'institution, les pratiques que ceux qui sont aux franges de ce qui a pu être appelé Street Art explorent désormais.

## ANTWAN HORFÉE MATTRESSES





Les gens critiquent souvent le cantonnement des pratiques (artistiques). Ils diront, « ce n'est qu'un nom », « ce n'est qu'une catégorie ». Ils diront que l'on devrait passer moins de temps à penser et plus de temps à agir.

Pourtant ces termes, ces mots, ont un véritable pouvoir. Les noms, les genres et les périodes comptent. Et le Street Art, en tant que période, est une page que nous devons tourner. Le Street Art est une période. Point. Une période dont on peut voir le rôle radical se poursuivre aujourd'hui à travers la catégorie de l'*Intermural Art*.

**Rafael Schacter**

## NOTES

Première parution de l'article en version originale sur le site *Hyperallergic.com* le 16 juillet 2016 sous le titre « Street Art is a period. Period. Or the emergence of Intermural Art »

Traduction : Marine Benoit-Blain, avec le concours de David Demougeot

# PIERRE-AMIR SASSONE ROTI

Artiste  
Paris

Il est encore complexe de définir précisément l'art urbain. Issu des milieux alternatifs, voire même marginaux, il s'est construit dans une liberté totale de pensée. Il utilise la rue elle-même comme support de création. Il se caractérise par son illégalité, son aspect éphémère et sa gratuité.

Il est indéniable que les artistes « urbains » ont su, au fur et à mesure de leurs expériences, développer un savoir faire précis et unique dans l'occupation de l'espace public.

Même si ce mouvement reste encore en dehors des sentiers battus, il tend à être de plus en plus reconnu par l'institution.

L'art urbain a sa place dans l'espace public. C'est l'une des raisons de son succès. Il est important de comprendre ce que l'art urbain peut apporter à la ville, et ce que la ville peut apporter à l'art urbain.

De nombreuses installations *in situ* ont montré que les œuvres d'art urbain peuvent être sources de polémiques, pouvant parfois même être détruites.

Par ailleurs d'autres travaux améliorent considérablement l'espace public, parfois réalisés illégalement. Ils déclenchent souvent un phénomène de gentrification ou de ré-harmonisation du lieu qu'ils occupent.

L'art urbain, culture alternative, vit sans lendemain, alors que l'institution s'inscrit dans des projets à moyen ou long terme.

Comment deux milieux opposés peuvent-ils avancer ensemble ?

Comment les artistes « urbains » peuvent-ils s'adapter, écouter ou même œuvrer pour l'institution ?

Comment l'institution, faisant le lien légal avec l'espace public, peut-elle donner une place juste et neutre à ce phénomène qui ne cesse de croître ?

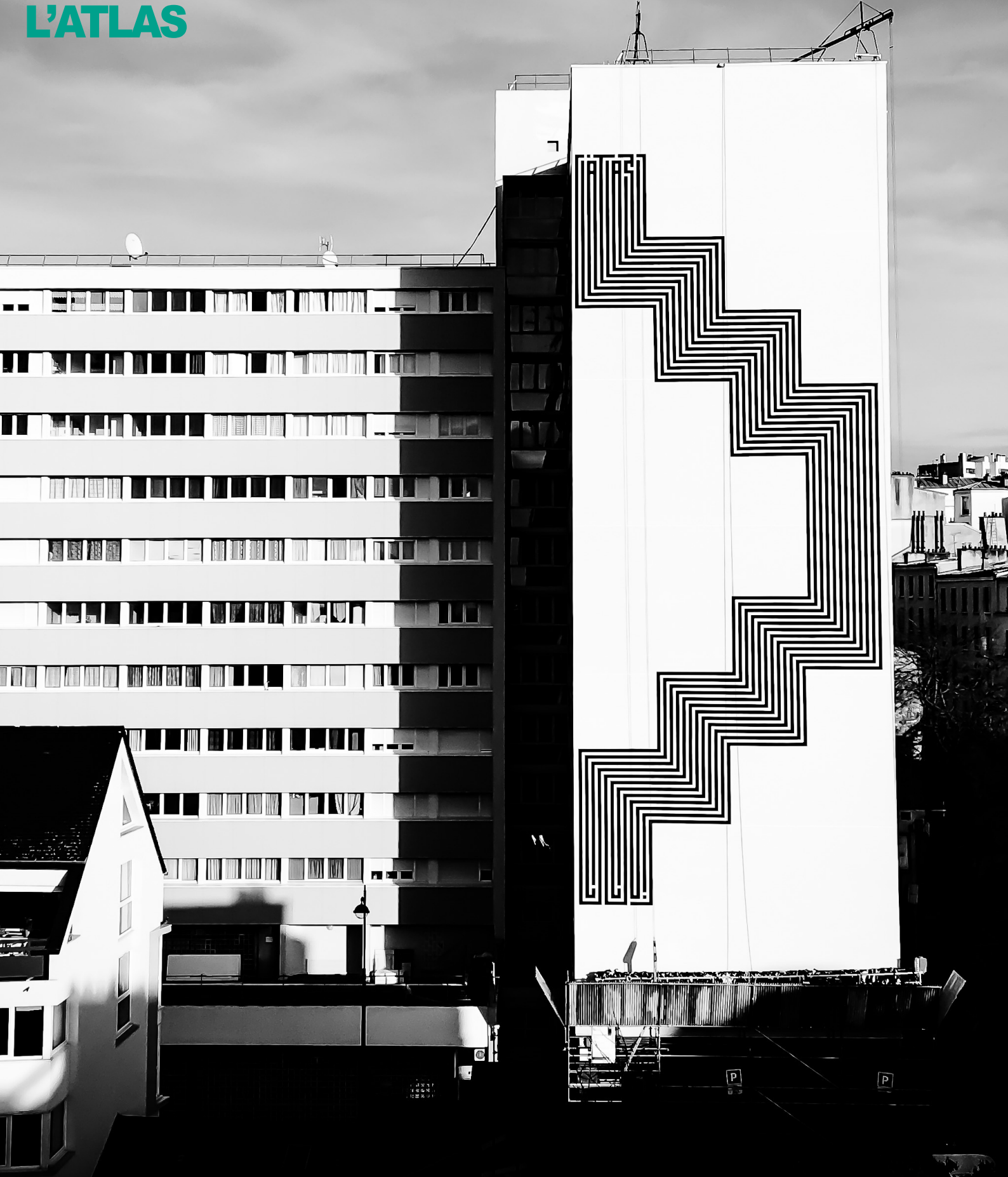


Roti

ROTI, KIEV, 2014 / PHOTO © CHRIS CUNNINGHAM



# L'ATLAS



L'ATLAS, MÉNILMONTANT, PARIS, 2016 / PHOTO © BYNDER

# ÉLISE HERSZKOWICZ

---

Directrice de l'association Art Azoï  
Paris

---

Créée en juin 2011 par association, Art Azoï œuvre pour la promotion et la diffusion de la création artistique dans l'espace public, et porte des projets culturels d'envergure en lien étroit avec les territoires parisiens dans lesquels elle intervient, avec des artistes français ou étrangers.

Le propos s'inscrit dans une perspective engagée : développer et pérenniser des espaces d'expression artistique, constituer une passerelle entre les œuvres et le public, participer à la promotion de talents confirmés et émergents, et proposer des interactions autour des différentes formes de création élaborées par les artistes urbains contemporains.

Les projets portés par Art Azoï, fondés sur un travail de coopération avec les acteurs locaux et les habitants des quartiers concernés, développent des dispositifs artistiques innovants et des projets qui se déploient dans l'espace public.

Une grande partie de l'activité se décline sur du mobilier urbain ou sur des murs pérennes, ou sur ceux dont la programmation change régulièrement (murs du square Kärcher, du Pavillon Carré de Baudoin, WIP Vilette, etc.).

En parallèle, l'association organise des expositions monographiques ou collectives et assure la programmation artistique et la production de différentes manifestations culturelles. Commissaire, avec David Demougeot, de l'exposition *Oxymores* en avril 2015 sur les vitrines du ministère de la Culture, j'ai réuni quinze artistes pour une intervention sur les vitrines de l'immeuble des Bons Enfants), et sur celles de la Maison de la Radio de septembre à décembre 2016, pour *Radiographik*. Je suis aussi la commissaire et la productrice

de *Circonstances Atténuantes*, exposition de Lek & Sowat au Pavillon Carré de Baudouin, après l'année passée comme pensionnaires de la Villa Médicis à Rome.

Art Azoï travaille en collaboration avec les institutions publiques, les collectivités locales et territoriales (particulièrement la Mairie du 20<sup>e</sup>). À travers ces différents projets, elle contribue à diffuser et valoriser les œuvres dans l'espace public, à promouvoir les expressions picturales urbaines, à stimuler et nourrir la réflexion sur la place de l'art dans la ville.

Élise Herszkowicz



# JEAN FAUCHEUR

Artiste  
Paris

## LES MURS DE LA L2

Depuis 1930, il est un projet de rocade devant rejoindre le nord à l'est de Marseille sans passer par le centre ville qui hante l'imaginaire marseillais. Une partie de cette Rcade (nommée la L2) fut réalisée il y a 25 ans, mais jamais mise en circulation. En 2013 un partenariat-public-privé va engager les travaux qui devront s'achever fin 2017. Cet ouvrage (dont une bonne partie est à demi-enterrée) développe des murs de grandes hauteurs et longueurs.

Dès le début des travaux de BTP, la SRL2 (société de la Rcade L2, dirigée par Inouk Moncorgé) a contacté l'association Planète Émergences, dont le président est Gérard Paquet, pour la réalisation d'un vaste chantier d'art urbain en relation avec le territoire et les populations traversées.

L'association Planète Émergences, dont la vocation est de construire des projets à la croisée du culturel et du social, présente dans les quartiers nord depuis plus de dix ans, est chargée en partenariat avec la SRL2, de mettre en place ces chantiers de réalisation artistiques. C'est dans ce cadre qu'a été confiée à Jean Faucheur la coordination artistique

du projet « Les Murs de la L2 ». Plus de 25 artistes, dont la moitié sont marseillais, ont réalisé à ce jour près de 25000 m2 de murs peints. Planète Émergences et les artistes invités ont organisé des ateliers participatifs avec des associations locales d'insertion, ainsi que des interventions dans les écoles.

Ce projet est emblématique des nombreuses problématiques que pose « l'art urbain » aux institutions artistiques : le rapport à la commande (qu'elle soit privée ou publique), les conditions de réalisation des œuvres (sécurité et pratiques du BTP), la pratique artistique (faisabilité et inscription des projets artistiques dans l'urbain et l'environnement sociologique) la pratique professionnelle de l'artiste, la rémunération des artistes, la durabilité et la conservation des œuvres réalisées.

Le projet des « Murs de la L2 » pose les bases très concrètes des rapports de force entre l'économique, l'artistique et le politique dans l'espace public et demande à l'artiste une adaptabilité très forte aux contraintes locales qu'un tel projet impose.

Jean Faucheur



**TABLE RONDE 5**  
**FAIRE L'HISTOIRE,  
GARDER LES  
TRACES**

**CHRISTIAN OMODEO / CLAIRE CALOGIROU /  
ALAIN COLOMBINI / NICOLAS GZELEY**

TABLE RONDE EN PRÉSENCE DE CARLO MCCORMICK / HEBA Y. AMIN

— EN LIGNE : [HTTP://DAI.LY/X55396C](http://DAI.LY/X55396C) —





**THE CITY'S WATERS**  
Lifestyle Fanzine circuit

**The graffiti diaspora**

Il s'agit de rendre compte de la diversité des pratiques et des acteurs du graffiti dans le monde.

Il s'agit de rendre compte de la diversité des pratiques et des acteurs du graffiti dans le monde.

Il s'agit de rendre compte de la diversité des pratiques et des acteurs du graffiti dans le monde.

21 MARCO  
20 ANS DE FAITS DIVERS

PARIS MON AMOUR

LES UNIVERS DE DRUILLET

DRUILLET

DRUILLET

DEMUTH - DRUILLET

THE UPSET • YOUNG CONTEMPORARY ART

THE WRINKLES OF THE CITY • JR / JOSÉ PERLA

**Beyond the Street**  
Nothing But Letters.

BACKLASHES GRAFFITI TALES



# CHRISTIAN OMODEO

Chercheur et commissaire d'exposition  
Le Grand Jeu, Paris

## FAIRE L'HISTOIRE, GARDER LA TRACE, TRANSMETTRE LA MÉMOIRE SYNTHÈSE DE LA TABLE RONDE

Comme tout art transitoire (du happening au Land Art en passant par le tatouage), l'art urbain s'affronte, à l'heure de son institutionnalisation, à la question de sa documentation et de sa conservation. Dans son cas, l'archivage des traces est compliqué à la fois par l'illégalité des pratiques, par l'amateurisme des pratiquants et par la relative rareté, jusqu'à une époque récente, des études universitaires, parutions et médias spécialisés sur le sujet. À l'occasion du colloque *Oxymores III : État de l'art urbain*, réserver l'une des tables rondes de cette rencontre à ces thèmes est vite apparu comme nécessaire, aux côtés de la volonté d'inviter des intervenants aux profils différents à répondre aux questions que ce débat soulève : sous quelles formes et comment conserver l'art urbain ? À qui revient la responsabilité de cette conservation ? Quels sont les archives et les matériaux spécifiques à l'art urbain ? De quelles évolutions l'essor des technologies numériques est-il, enfin, porteur en matière d'archivage, de documentation, de diffusion ?

Carlo McCormick, *senior editor* du magazine américain *Paper*, critique et commissaire d'exposition indépendant actif sur la scène new-yorkaise depuis les années 1980, a été le premier à prendre la parole, pour dresser, en guise d'introduction, une fresque historique des formes d'art apparues dans l'espace public pendant le xx<sup>e</sup> siècle, à travers une analyse de la documentation qui en a sauvé la mémoire. Les études et les expositions consacrées à l'Internationale Situationniste témoignent, à son avis, des possibilités multiples de conservation de ces pratiques artistiques. Documents, photographies, lettres, dessins, cartes géographiques ainsi que des œuvres d'art composent un corpus suffisamment

hétérogène et nourri pour reconstituer objectivement l'histoire de ce mouvement. Néanmoins, il existe d'autres formes de documentation, comme les photographies des révoltes étudiantes de mai 1968 signées par Henri Cartier-Bresson, qui répondent davantage aux impératifs esthétiques de leur auteur qu'aux besoins documentaires auxquels nous faisons ici référence. Ces ensembles méritent attention, parce que Cartier-Bresson, tout comme un nombre assez important d'autres photographes – à partir de Brassai –, ont développé un véritable intérêt pour la ville et la vie dans un milieu urbain dès la fin du xix<sup>e</sup> siècle. Un œil moderne trouve dans ces corpus d'images une source complémentaire d'information à même de diversifier les points de vue sur un événement précis et d'en enrichir le cadre de lecture. Dans certains cas, comme les langages radicaux proches de la démarche situationniste, cette typologie de matériaux représente la principale source de documentation. Pensons au travail de Stephen Shames, fondement essentiel pour notre connaissance du mouvement révolutionnaire afro-américain des Black Panther Party. Néanmoins, un discours similaire s'adapte aussi aux photographies qui ont saisi la vie nocturne new-yorkaise des années 1980 dans des lieux comme le Mudd Club, où Fab Five Freddy et Futura organisent l'exposition *Beyond Words* en avril 1981, à la demande de Keith Haring. L'intérêt artistique de la plupart des exemples cités ne doit pas, enfin, faire oublier, selon Carlo McCormick, que les graffitis en tant qu'écritures murales ou signes laissés dans l'espace public ont souvent été un emblème de la guerre. Une guerre figurée qui peut prendre la forme d'un rituel de destruction – Napoléon qui endommage le nez du Sphinx de Gizeh – ou, à l'inverse, du célèbre *Kilroy was here*



dessiné sur les murs des villes par les soldats américains lors des conflits.

Nicolas Gzeley et Karim Boukercha ont, ensuite, pris la parole pour analyser l'apport des graffeurs et de leurs entourages à l'écriture de l'histoire de ces cultures urbaines. Les chercheurs se sont relativement peu intéressés au graffiti pendant les années 1980, 1990 et 2000, notamment à cause de l'incertitude qui régnait autour de son identité esthétique. Ce désintérêt et le manque de documentation scientifique auquel il a directement contribué rendent, aujourd'hui, indispensables les nombreux fanzines, magazines, documentaires, livres et catalogues d'exposition publiés par ses acteurs, car il s'agit des rares sources à notre disposition. Nicolas Gzeley, lui-même auteur et contributeur de nombreux magazines<sup>1</sup>, a commencé par dresser une histoire de ces publications, en indiquant qu'il s'agissait de projets autoproduits et autofinancés qui s'adressaient aux membres d'une communauté fermée, à quelques exceptions près. Sujets traités, mises en page, tout comme le langage utilisé dans les articles et les interviews restent difficilement accessibles à un public qui ignore les codes du graffiti, tant ces publications visaient un public restreint. Cette tendance à une culture de l'entre-soi est confirmée par une analyse du réseau de distribution de ces publications, avant qu'Internet ne bouscule les codes établis. Celui-ci s'apparentait au Mail Art, car ces magazines étaient rarement vendus en kiosque et s'échangeaient plutôt par voie postale. Aux alentours de 2000, l'apparition d'une distribution professionnelle et l'augmentation des tirages marquent une inversion de tendance, que l'évolution même de la pratique du graffiti vient confirmer. Le besoin de certains graffeurs de traduire leur démarche dans un langage artistique reconnu marque une révolution dans le milieu. Des formes d'expression plus naturellement proches de l'art contemporain se juxtaposent à celles reconnues au sein même de la communauté des graffeurs. Des expositions comme *Street Market* (2000-2001), *Urban Discipline* (2000-2002), *Urbis* (2003), *Backjumps* (2003-2005) et *Nusign* (2004) dictent désormais la voie sur laquelle le graffiti s'engage. Un discours similaire est valable aussi pour les nombreux livres et catalogues d'exposition qui ont ponctué l'histoire de ce phénomène des années 1970 à nos jours, ainsi que pour les documentaires et les films enregistrés sur des cassettes VHS ou sur DVD.

Karim Boukercha a confirmé le cadre détaillé par Nicolas Gzeley, en apportant son propre témoignage en tant qu'ancien rédacteur en

chef du magazine *Wild War* et en tant qu'auteur de livres comme *Paris Characters* et *Descente Interdite, Graffiti dans le métro parisien*. Au-delà de ces expériences, son intervention a affronté la question des archives numériques. Le Google Street Art Project est souvent regardé comme une référence dans ce domaine. Toutefois, plusieurs autres modèles ont été développés ces dernières années, à partir des plateformes de géolocalisation qui permettent de repérer, à l'échelle d'une ville ou de la planète entière, toutes les œuvres d'art urbain intégrées dans leurs bases de données<sup>2</sup>. La tendance accrue à développer des projets éphémères dans des bâtiments en voie de rénovation ou de friches a généré, quant à elle, un besoin grandissant de documenter l'histoire de certains bâtiments à travers des modélisations en 3D. La Tour Paris 13 a été entièrement photographiée par le Google Street Art Project avant sa destruction, sans pour autant arriver au niveau de détails garanti par le projet *Graffiti Général* à l'ancien bâtiment des douanes à Porte de Pantin<sup>3</sup>. Abandonnée pendant plusieurs années, cette structure avait été entièrement recouverte de graffiti. *Graffiti Général*, financé par le repreneur des lieux – l'agence de publicité BETC – a permis de garder une trace de cette phase de la vie de ce bâtiment, grâce à une campagne photographique et de modélisation sans précédents.

Claire Calogirou, anthropologue à la tête de la collection de graffiti du MuCEM de Marseille, a, ensuite, partagé avec l'auditoire l'histoire de cette collection unique en son genre à l'échelle internationale<sup>4</sup>. À sa suite, Alain Colombini, chimiste du CICRP de Marseille, a présenté son travail autour des peintures aérosol (historiques, formulations) et souligné l'importance de la relation entre artistes et scientifiques, d'une part, et entre conservateurs et fabricants, d'autre part, à partir de l'analyse de quelques chantiers de restauration récents menés sur des fresques murales de Keith Haring<sup>5</sup>.

La dernière intervention de Heba Y. Amin, artiste et chercheuse égyptienne basée à Berlin, a, enfin, ouvert une fenêtre sur les archives numériques. Partant d'une citation d'Andreas Huyssen – « Memory as representation, as making present, is always in danger of collapsing the constitutive tension between past and present, especially when the imagined past is sucked into the timeless present of the all pervasive virtual space of consumer culture »<sup>6</sup> –, Amin a rappelé que, malgré la prédisposition d'Internet à garantir à quiconque la possibilité de tout enregistrer, l'existence de données

collectives n'assure pas la cohérence d'un récit historique. Certes, notre capacité accrue à stocker des informations a multiplié le nombre de narrations possibles, tout comme elle a contribué à complexifier les relations entre le temps, l'espace, l'histoire et la géographie. Désormais, l'archive, en tant que concept et lieu de sauvegarde de l'histoire, possède un caractère séduisant pour la promesse qu'il nous offre d'une mémoire éternelle. Cependant, ce rêve de longue durée ne prend pas suffisamment en compte la nature éphémère des supports auxquels nous confions notre mémoire collective. Wolfgang Ernst rappelle que le cyberspace ne pourra jamais posséder une mémoire, même s'il rassemble toute sorte d'information, parce que sa nature n'est pas mémorielle, mais s'avère davantage celle « d'une forme performative de mémoire comme communication »<sup>7</sup>. Amin fait appel à ce cadre de lecture pour analyser l'histoire du premier *shutdown* d'Internet, programmé par le gouvernement égyptien le 27 janvier 2011. Organisée avec comme seul et unique but la volonté de bloquer les communications entre les révoltés, cette coupure du réseau Internet national a dévoilé pour la première fois au monde entier la fragilité de notre nouvelle mémoire numérique, en montrant que les états maîtrisent l'écriture de notre mémoire collective à travers leur contrôle de l'architecture physique d'Internet. De la même manière, la plateforme pirate Speak2Tweet, qui a permis aux égyptiens de contourner le *shutdown* d'Internet en partageant via Twitter des SMS et des messages audio laissés sur le répondeur d'un téléphone, a prouvé que les révoltés ont décidé de se soustraire au risque de l'oubli, en dupliquant dans la sphère numérique ces mêmes luttes qu'ils menaient dans les rues de leur pays.

Parler de la documentation, de la sauvegarde et de la conservation de l'art urbain paraît aujourd'hui prématuré aux yeux de certains. Quarante ans après l'apparition des premiers graffitis dans les rues de Paris, il est en réalité apparu comme nécessaire, dans le cadre de ce colloque, de s'intéresser aussi au passé de l'art urbain, autant qu'à son processus d'institutionnalisation engagé depuis presque une décennie. Comme plusieurs autres sous-cultures, l'art urbain, sous ses différentes formes, s'est largement constitué en opposition ou en alternance aux cultures dominantes du xx<sup>e</sup> siècle. De ce fait, il a contribué à la définition des contours du patrimoine culturel contemporain. Rassembler des spécialistes provenant d'horizons et de contextes géogra-

phiques différents, au sein d'une table ronde spécifiquement dédiée à la sauvegarde des traces de ces phénomènes, correspondait au souhait des organisateurs de ces journées de rencontres et de débats d'offrir un large panorama des projets déjà engagés, afin de stimuler de nouveaux chantiers et un renouveau méthodologique qui sera certainement profitable aux professionnels confrontés à la patrimonialisation de l'art urbain.

Christian Omodeo

## NOTES

1. Depuis octobre 2014, Nicolas Gzeley édite la revue en ligne *Spraymium*, <http://spraymiummagazine.com>, consulté le 14 janvier 2017.
2. Parmi les nombreuses applications de géolocalisation d'art urbain, Urbacolors, créée à Paris, s'avère l'une des plus complètes, <http://www.urbacolors.com>, consulté le 14 janvier 2017.
3. <http://.graffitigeneral.com>, consulté le 14 janvier 2017.
4. Claire Calogirou, « Patrimonialiser le graffiti », pp. 102-105 de cet ouvrage.
5. Alain Colombini, pp. 107-108 de cet ouvrage.
6. Andreas Huyssen, *Present Pasts : Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003, p. 10.
7. Wolfgang Ernst, *Digital Memory and the Archive*, Minneapolis, University of Minnesota, 2013, p. 99.



# CLAIRE CALOGIROU

---

Ethnologue  
Chercheuse associée au MuCEM  
Marseille

---

## PATRIMONIALISER LE GRAFFITI : QUESTION AUTOUR DE LA RECHERCHE ET DE LA CONSTITUTION DE LA COLLECTION

La recherche et la constitution de collection graffiti ont pu se réaliser grâce à la conjonction de plusieurs facteurs : l'extension du champ scientifique du musée à l'urbain, mes travaux de recherches centrés sur la ville ; ainsi que le financement durant cinq années de la Réunion des Musées Nationaux<sup>1</sup>.

### LA RECHERCHE AU MUSÉE : UNE TRADITION AU MUSÉE DES CIVILISATIONS DE L'EUROPE ET DE LA MÉDITERRANÉE

La démarche de recherche accompagne l'histoire de l'établissement depuis sa création<sup>2</sup>. Elle permet de contextualiser et de documenter les collections.

C'est en tant que sujet de société que le graffiti intéresse le MuCEM. Phénomène urbain aux composants multiples, il confronte les jugements des usagers de la ville dont le regard et le point de vue sur leur environnement urbain divergent.

L'objectif de la recherche-collecte était de présenter ce mouvement culturel dans sa dimension anthropologique, en France et en Europe, d'en penser son explosion en lien avec le contexte social et culturel en Europe dès les années 1970, à travers sa dimension poly-artistique.

#### Le graffiti : sujet de société...

Le graffiti interroge l'existence d'un « art illégal », d'un art dans la rue.

Les inscriptions continuent de se répandre en dépit des interdictions, s'impriment sur les murs de nos villes. Réinventant le mur, pour

rait-on dire, elles instaurent une expression esthétique urbaine populaire. Voilà pour le passant.

Pour les graffeurs, elles appartiennent à sa quotidienneté parce qu'au cœur de leur vie et de leurs sociabilités. Le graffiti s'exerce dans la rue, un espace partagé, mais aussi souvent approprié par des groupes sociaux vivant autour de leur passion. Les graffeurs font partie de ceux-là.

Il s'agit donc :

- D'un rapport à la ville, rapport aux supports urbains, aux matériaux, aux éléments sensibles,
- D'un rapport à l'interdit donc aussi envers les institutions, dont les attitudes peuvent être tout aussi paradoxales que celles des graffeurs, entre le rejet et légitimation.

Il s'agit d'engagement dans un mode de vie qui déborde pour beaucoup d'entre eux la visée de rentabilité, pour celle de valeurs du mouvement et de l'importance de la transmission.

Pour résumer les thématiques qui s'entrecroisent ici, je rappellerais que nous touchons à des questions liées aux minorités culturelles, aux notions de création, de cultures populaires/cultures légitimes, d'espace public, de pratiques qui se revendiquent de la rue et qui se mobilisent dans des groupes fondés sur un mode de vie à partir d'un engagement passionnel, et, depuis une dizaine d'années, d'un rapport au marché de l'art.

#### Le graffiti, quelques notions<sup>3</sup>

Le graffiti apparaît à New York et Philadelphie, au début des années 1960<sup>4</sup>. D'abord marquage de territoire de bandes, puis façon systématique

de poser sa signature dans les endroits de visibilité, dont le métro new-yorkais représente le symbole par sa circulation<sup>5</sup>.

Peu à peu, des tags plus sophistiqués se développent, les défis entre les groupes se jouent sur la personnalisation et la complexification du lettrage. Des styles plus élaborés vont naître progressivement, favorisés par les progrès techniques des bombes aérosol. À la fin des années 1970, quelques galeries commencent à s'y intéresser, aux États-Unis d'abord, puis en Europe, incitant ainsi les artistes à passer à un support plus commercialisable : la toile.

L'activité illégale et l'activité légale sont les deux facettes d'un même phénomène. Les graffeurs se disent « tagueurs et calligraphes ». Le terme *writer* est celui qui est le plus utilisé par les graffeurs pour se définir, car il ne prête pas aux ambiguïtés du terme tagueur, celui qui dégrade, par opposition à graffeur, celui qui réalise des fresques. De plus, ce terme souligne sa spécificité de signature. *Bombing* ou *spray can art* appartiennent à une terminologie anglo-saxonne.

La définition stricte du graffiti correspond au lettrage et aux compositions qui en dérivent, par différence avec toute autre inscription ou intervention dans la rue<sup>6</sup>.

Signature, lettrage. Ni écriture ni dessin, la signature est marque d'identité et révèle un signe de puissance<sup>7</sup>.

Passion du dessin et besoin de reconnaissance, « désir incompressible », fantasme de puissance que d'autres exprimeraient différemment, le graff ne se départit jamais d'humour et de dérision. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'une volonté de s'exprimer et de se faire reconnaître. Le graffiti joue à la fois sur les mots et sur l'espace public. Il s'agit de forme des lettres, couleurs, de calligraphie. L'espace public fait partie intégrante de l'œuvre, le choix de l'endroit est important. Le repérage, les multiples détails qui s'y rattachent, pour définir le « meilleur » endroit, font partie de la démarche du graffeur. « Le fait de peindre n'est ensuite qu'un moyen de s'approprier le lieu, de définir son territoire, c'est trouver un petit coin magique dans la ville et se l'offrir », dit l'un d'eux.

Après des années d'activisme, nombreux sont les graffeurs qui ont développé une recherche picturale différente du strict graffiti, mais dans sa continuité, s'en inspirant et revendiquant cette origine. Les graffeurs se sont de plus en plus investis dans le médium toile, encouragés dans cette voie par des galeristes dans le sillage des artistes graffiti américains. En France, les transactions en salles des ventes

ont gagné un public d'amateurs depuis quelques années. Elles s'accroissent dans des maisons de ventes réputées, association graffiti, « post-graffiti », artistes de rue. Des commissaires se spécialisent et toutes sortes de galeries exposent des graffeurs. C'est dire, qu'après les États-Unis, le graffiti commence à trouver une place stabilisée dans le marché de l'art en France avec ses marchands, ses experts, ses collectionneurs, des lieux d'exposition. Mais pour se constituer en « œuvre d'art », au sens où Nathalie Heinich le définit<sup>8</sup>, il manque encore au graffiti des historiens et des critiques d'art.

Par l'histoire de son évolution, par son passage de la rue à la toile, par la professionnalisation d'une partie du milieu, par son entrée dans le marché de l'art, le graffiti pose des questions sur l'art, son statut, la créativité, le rapport à l'œuvre, et cela en liaison avec les origines sociales et culturelles de l'artiste<sup>9</sup>.

## LA COLLECTE

### La démarche ethnologique

La collecte, appuyée par une démarche de recherche ethnologique, s'est documentée de recueil de récits et d'informations, mais aussi des films et photographies. Simultanément, c'est par la rencontre avec les protagonistes du mouvement que la collecte s'est réalisée. Il fallu un temps assez long pour gagner confiance et légitimité dans un milieu plutôt complexe. L'histoire du graffiti en Europe a été approchée à travers les propos d'une soixantaine de graffeurs européens recueillis au cours de la recherche, leur histoire personnelle, les motivations de leurs activités illégales et légales, leur rapport à l'environnement, le développement de leur activité.

### Le « terrain » : durée, participation aux événements

La durée des terrains d'enquête a été un atout pour la constitution d'un réseau facilitant les avancées du travail, surtout pour sa dimension européenne.

La participation à des événements a représenté un apport important de la recherche. Les festivals, les fêtes, les vernissages ont été autant de moments de rencontres nouvelles et d'échanges confirmant les contacts. Le travail effectué par ailleurs sur le Hip-Hop et le djaying ont permis de croiser personnes et réseaux et par conséquent d'enrichir les informations.

### Les liens avec le milieu graffiti

La démarche adoptée, sa durée, mon engagement m'ont permis d'être acceptée et de faire



connaître l'intérêt du musée pour le graffiti. Grâce à ces rencontres et aux liens constitués, la collecte a pu s'effectuer.

## LA COLLECTION

Il est impossible ici de citer de manière exhaustive le nombre et les styles de pièces de la collection (environ 800). Je dirais pour donner un aperçu de la collection qu'elle est composée d'œuvres, objets et documents en 2D et 3D dont les volumes vont de l'infiniment petit, comme un embout de bombe aérosol ou une feuille de papier, au monumental, comme le mur de Berlin ou un portail de chantier. Pour présenter néanmoins leur variété, je citerais : livres, magazines, disques et CD, dessins, tableaux, sculptures, vêtements et protections, jouets, objets urbains (portail, panneaux de chantier, boîte aux lettres...).

Près de 800 photographies (argentiques et numériques) et 95 heures de films (DV) accompagnent la collection.

Des objets en provenance des États-Unis complètent la collection.

Le choix des œuvres collectées s'est fait dans le cadre des entretiens et des rencontres. Il est le reflet de l'histoire du mouvement graffiti comme de l'histoire personnelle du graffeur.

Les revues achetées au cours des missions dans les boutiques spécialisées montrent l'étendue du mouvement graffiti en Europe mais surtout elles sont le reflet de l'activisme des graffeurs qui conservent et diffusent les images.

Ainsi la collection reflète, bien que de manière inégale, la dimension européenne des sujets. Les enquêtes ont eu lieu en France, Grande-Bretagne (Londres), Allemagne (Berlin, Hambourg), Belgique (Bruxelles, Liège), Suède (Stockholm), Espagne (Alicante, Barcelone, Madrid), Grèce (Athènes). Les enquêtes ont pu se réaliser grâce au soutien de graffeurs qui ont organisé pour moi les calendriers des rencontres avec les graffeurs des pays concernés.

Pour les pays européens, il ne s'agit pas de relater une histoire exhaustive dans ces pays mais de rendre compte de quelques incursions dans des villes choisies en raison de leur intérêt dans l'histoire du graffiti européen.

### Questions autour de la collection

Comment rendre le graffiti au musée, alors qu'il est par définition éphémère, qu'il est art de la rue, qu'il est appelé à s'effacer par les effets du temps, être « nettoyé » par les entreprises ou recouvert par d'autres graffeurs ? La photographie est une façon de le conserver, c'est d'ailleurs le moyen utilisé par les

graffeurs eux-mêmes, qui se constituent ainsi leur « book » – mais pas uniquement.

Il a fallu se poser la question de que collecter : diversité des lieux, des formes, des supports, des matériaux, pièces montrant aussi bien l'aspect illégal (rue, trains...) que l'aspect légal (activité marchande, festival...), que collecter et jusqu'où collecter (objets volés...), montrer l'évolution de la pratique dans un parcours de graffeur.

Mais aussi mettre en évidence les phénomènes sociétaux qui expriment la « mode » du graffiti dans plusieurs domaines tels qu'affiches, publicité, prêt-à-porter, couture... Tout en étant attentive à la réaction sociale : effaçage, textes, procès, répression...

Le statut des objets dérobés et tagués, comme des panneaux de signalisation, des panneaux indicateurs, des vitres de métro, donna lieu à des discussions en commission des acquisitions. Pour un musée, la question juridique se pose de s'engager dans des acquisitions de tels objets : peut-il sciemment faire entrer en collection des objets dérobés à la SNCF, la RATP (lesquels font des procès et pénalisent) et leur donner le statut d'objet de musée, ou bien affirmer et assumer que le graff est un sujet de société, qui fait débat et, en tant qu'organisme qui étudie ces questions, collecter tous les aspects de ce phénomène, quels qu'ils soient...

Je m'arrêterai là, avec des solutions bricolées... puisque tel est ce sujet, pénalisé d'un côté et exposé de l'autre, interpellant le statut de l'œuvre d'art et de celui de l'artiste en référence au monde de l'Art. D'autant que certains pensent qu'étant donné que le graffiti s'inscrit dans un environnement urbain, il devrait rester dans la rue, qu'il perd toute signification en étant coupé de son cadre d'exécution... Sujet souvent discuté avec les graffeurs.

## POUR CONCLURE : UNE COLLECTION ANTHROPOLOGIQUE EUROPÉENNE

Des paradoxes traversent le graffiti : art immatériel et éphémère, mais conservé ; art qui dégrade, « gribouillis » qui salit, mais qui a son marché. Paradoxes produits par un ensemble de composants contradictoires, existant aussi bien chez les graffeurs qu'autour d'eux. Quant aux graffeurs, qui revendiquent la rue et l'illégalité, ils revendiquent également d'en vivre et d'être reconnu comme artistes au sens légitimant de l'institution.

De la rue, le graffiti a conquis les galeries, et devient commande décorative. Les maisons

de ventes s'en sont saisi, des commissaires priseurs se sont spécialisés.

Mode, publicité et graphisme tendent un œil vers cet univers de la rue, renforçant les motifs de s'interroger sur les acteurs d'un art situé entre des politiques répressives et une amorce de reconnaissance.

Les multitudes de facettes de ces attitudes envers le graffiti font partie de cette collection anthropologique et artistique européenne, dont l'objectif est de montrer un mouvement culturel dans son histoire et son évolution.

Une première exposition a eu lieu à Nantes, au Lieu Unique<sup>10</sup> ; un livre a été publié à cette occasion<sup>11</sup>. La collection est toujours en cours<sup>12</sup>.

**Claire Calogirou**

## NOTES

1. Ce financement a été effectif de 2002 à 2006, mais la recherche a débuté en 2000 et se poursuit aujourd'hui sous forme de veille.
2. C'est à dire depuis la fondation du Musée national des Arts et Traditions Populaires par George Henri Rivière, transformé et délocalisé à Marseille.
3. Ces quelques pages s'attachent à présenter davantage la collection que la recherche, bien qu'elle soit indissociable de sa constitution. D'autres publications ont présenté les résultats de mes enquêtes. Voir la bibliographie.
4. Tout en insistant sur la spécificité que représente la signature du graffeur, on ne peut parler du graffiti sans l'insérer dans une histoire largement universelle des inscriptions et décors muraux. Notre propos n'est pas de retracer ici cette histoire ; le contexte de cette recherche et collecte est centré sur la période moderne. Voir la bibliographie.
5. Martha Cooper & Henry Chalfant, *Subway art*, Londres, 1984 ; Henry Chalfant & James Prigroff, *Spray can art*, Londres, 1987.
6. Claire Calogirou, « Signatures dans la ville ou le mur réinventé », dans A. Gervereau (coord.) *Le dictionnaire mondial des images*, Paris, 2006, p. 426-431.
7. Béatrice Fraenkel, *La signature : genèse d'un signe*, Gallimard, 1992.
8. Nathalie Heinich, *Sociologie de l'art*, Paris, 2011
9. Heinich, *cit.*, n. 19, p. 79 et Calogirou, *cit.*, n. 6, p. 48.
10. 6 novembre 2011-8 janvier 2012 : « Faire le mur ».
11. *Une esthétique urbaine, Graffeurs d'Europe*, MuCEM, Paris, Les Éditions d'Horus, 2012.
12. En 2016, une campagne d'enquêtes-collectes en Méditerranée a permis de collecter des pièces en provenance d'Espagne, d'Italie, du Maroc.

## BIBLIOGRAPHIE

- « Musée de société : art du graff et patrimonialisation », *Patrimoine, tags et graff dans la ville*, actes des rencontres de Bordeaux 12 et 13 juin 2003, Bordeaux, CNDR/Renaissances des Cités d'Europe, 2004.
- « Réflexions autour des cultures urbaines », *Le Journal des Anthropologues*, 102-103, 2005.
- « Signatures dans la ville ou le mur réinventé », A. Gervereau coord. *Le dictionnaire mondial des images*, Paris, 2006.
- « Art, art populaire, cultures urbaines », *Diversités*, n°148, 2006.
- « Moviments artístics urbans contestataris », *Etnologia, revista d'etnologia de Catalunya : Cultures Urbanes Contemporànies*, n°36, 2010, Université de Catalogne, Catalogne/Espagne, pp 28-40.
- Une esthétique urbaine, Graffeurs d'Europe*, MuCEM, Paris, Les Éditions d'Horus, 2012, p192.
- « La réinvention permanente du mur. Constitution d'une collection inédite au MuCEM », *La revue des Musées*, 2012/4, pp93-101.







# ALAIN COLOMBINI

---

Scientifique du Patrimoine  
Chimiste au Centre International de Conserva-  
tion et de Restauration du Patrimoine, Marseille

---

## L'HISTOIRE DE LA PEINTURE AÉROSOL ET LES RELATIONS ARTISTES INDUSTRIELS

Résumer l'histoire de la peinture aérosol en quelques lignes est un exercice difficile, voire arbitraire, autant de par la place singulière qu'elle occupe dans l'histoire des matériaux employés par les artistes que par sa démarcation dans l'industrie des peintures du <sup>XX</sup><sup>e</sup> siècle. La littérature relative aux bombes aérosols n'est, quant à elle, pas très prolifique. Deux livres distribués en 2015 font cependant références : *Aérosols* et *Cap Matches Color : two decades of digging*.

L'origine des peintures (bombes) aérosols est étroitement liée à l'histoire de la technologie de l'aérosol. Même si son concept date de la fin du <sup>XVIII</sup><sup>e</sup> siècle avec l'apparition des boisons gazéifiées, c'est réellement la période de l'après deuxième guerre mondiale qui va propulser le développement des dispositifs aérosols. Cela se traduira par la multiplication de brevets américains, notamment par les recherches sur l'aérosol portable dans les domaines de l'agriculture et de l'armée.

1949 va être l'année clef dans la naissance de la bombe aérosol en tant qu'instrument artistique. En effet, Edward Seymour a la brillante idée de mettre de la peinture dans le « vaporisateur » et donner ainsi naissance à la peinture aérosol. La première couleur produite est aluminium, elle sera probablement la plus employée dans toute l'histoire du graffiti en raison notamment de son opacité, sa couverture et sa rapidité de diffusion par rapport aux autres couleurs.

Le gros boom de l'utilisation des bombes aérosols par les artistes va se situer à la fin des années 1950 aux États-Unis. La marque Rustoleum deviendra très vite la référence pour les graffeurs, « La différence entre Rusto et

les autres est la même qu'entre la peinture à l'huile et la peinture à l'eau », dit-on. Un peu plus tard, apparaîtra sur le marché la marque Krylon qui deviendra très populaire jusque dans les années 1980.

Les développements des formulations des peintures ont été principalement dictés par des considérations telles que une plus large gamme chromatique et un grand pouvoir couvrant mais également par les propriétés chimiques et physiques, telles que la phase liquide résine/peinture et les solvants organiques, le système de diffusion (bouton presseur ou « cap ») et de fermeture (valve) ou encore le gaz propulseur par respect des normes environnementales. Ces critères vont changer les pratiques artistiques et cela va se traduire, dès le début des années 90, par la création de la marque Montana à Barcelone et, dans la continuité, à l'aérosol art. Cette nouvelle génération sera qualifiée de *designer spray paint* par les américains. Devenu Montana Colors (MTN), cette marque représente une véritable révolution dans le milieu du graffiti et reste la plus prisée parmi les graffeurs.

Aujourd'hui, un nouveau phénomène émerge dans la production des peintures aérosols à usage artistique : celui qui concilie à la fois les besoins exprimés par les utilisateurs et les nécessités écologiques. L'industrie des peintures aérosols est rentrée dans une ère de production plus massive avec des formulations optimisées, des stratégies commerciales qualifiées de « *speciality art* », de *sponsoring* d'artiste et, sur le plan chimique, de limitation de composés organiques volatils, de gaz propulseur inoffensif pour l'environnement ainsi qu'une course à l'obtention de label ISO « ECO Friendly ».

Face à la consommation croissante de ce médium et dans le contexte de la mondialisation, nombreux fabricants de peinture aérosol ont tendance à faire produire, voire à délocaliser



en Chine. Celle-ci est désormais en capacité de proposer des bombes qui sont à la fois de bonne qualité et moins coûteuses notamment en terme de production et de diffusion. Cependant, une partie de leur fabrication est souvent qualifiée de *clone spray paint*. Autre élément majeur, les innovations technologiques et chimiques ne sont plus le fruit de la collaboration entre les industriels et les artistes.

## LA PLACE DE LA CONSERVATION RESTAURATION FACE À LA PRODUCTION DE L'ART URBAIN

La conservation-restauration des œuvres peintes dans les espaces publics doit faire face à des considérations hybrides par rapport aux codes déontologiques en vigueur y compris ceux de l'art contemporain. Ces considérations regroupent à fois les questions relatives à la compréhension des problèmes liés aux structures et supports des bâtiments, aux facteurs environnementaux qui affectent les matériaux constitutifs des œuvres, et à la connaissance et à la maîtrise des processus d'altération.

Très peu de colloques internationaux sont dédiés aux problématiques de conservation-restauration de peinture dans l'espace urbain et du graffiti. Dans un même temps, les répercussions des pratiques et des modes de restauration des composantes picturales et des supports, ainsi que les mises en place de politique de conservation, mettent en évidence les préoccupations grandissantes parmi la communauté de la conservation du patrimoine artistique.

À ce jour, le colloque faisant référence est celui qui s'est tenu à l'Universidad Politecnica de Valencia en Espagne en mai 2012, *Modern and contemporary mural paintings : Technique, value and conservation*.

Trois observations concomitantes ont notamment été exprimées par le chercheur américain Will Shank, co-fondateur du groupe Rescue Public Mural :

– Causes de dégradations : elles sont inhérentes aux facteurs environnementaux, à l'accessibilité des œuvres, à des formes d'irrespect et de considération des œuvres, et à l'absence de programmation de maintenance.

– Conservation préventive : du simple bon sens jusqu'à la mise en place de stratégie de gestion des œuvres, retenir les leçons du passé, et plus globalement éduquer et associer les artistes concernant les pratiques et les matériaux employés en conservation des œuvres d'art.

– Conservation-restauration : les méthodes traditionnelles de conservation-restauration sont remises en question : qui doit intervenir et quelles modifications par rapport à l'original peut-on accepter ? Les artistes peuvent-ils être impliqués dans la conservation-restauration ? Les artistes devraient être beaucoup plus impliqués dans les recherches menées par les scientifiques du Patrimoine.

En France, mis à part quelques rares chantiers de restauration en peinture murale contemporaine comme celui de la Tour Keith Haring à l'hôpital Necker de Paris, il faut se tourner vers le domaine du Muralisme aux USA pour trouver des restaurations plus fréquentes et innovantes. C'est le cas en particulier à Los Angeles où deux organismes font référence en la matière. Il s'agit du Mural Conservancy of Los Angeles (MCLA) et du Social and Public Art Resource Center (SPARC). La restauration des peintures murales, souvent monumentales, est avant tout un acte civique et collectif au sein du *neighbourhood*. Les acteurs de la restauration/rénovation sont à la fois des civils bénévoles formés et encadrés par des restaurateurs confirmés, des artistes et plus globalement, des personnes engagées dans les comités de vie de quartier. Ceci n'est pas sans contreparties et révèle parfois des dérives qui dépassent les activités artistiques...

Alain Colombini

## NICOLAS GZELEY

---

Photographe et journaliste,  
Paris

---

Depuis son apparition durant la seconde moitié des années 1960 à Philadelphie et New York, le graffiti, éphémère par nature, fut largement documenté, notamment par les *writers* (*graffiti-artists*) eux-mêmes. Les premiers tags et graffs aux États-Unis furent cependant photographiés par des personnes extérieures au mouvement, témoins d'un phénomène nouveau. Les *writers* ne prirent conscience de l'importance d'archiver leurs œuvres qu'à partir des premières campagnes de nettoyage. Voyant leurs graffitis disparaître, ils commencèrent timidement à les photographier. Une démarche marginale compte tenu du coût du matériel photographique. Les clichés s'exhibent et s'échangent alors lors des réunions de *writers* (*Writers Bench*) et se retrouvent parfois dans les premiers ouvrages consacrés au sujet.

En 1984, soit près de 15 ans après l'émergence du graffiti, apparaît aux États-Unis le premier fanzine dédié au graffiti *IGTimes*. Réalisé par David Schmidlapp et le *writer* Phase 2, il présente des photographies de murs et métros graffés, des dessins ainsi que quelques textes et interviews. Sur le même modèle, de nombreux autres fanzines verront le jour au cours des années suivantes.

En Europe, les *writers* prirent rapidement l'habitude de photographier leurs œuvres. D'une part parce que nombre d'entre eux ont découvert le graffiti à travers des livres et fanzines, d'autre part parce que le nettoyage fut dès le début intensif et efficace. L'idée de garder une trace de ces actes est alors évidente.

Le premier fanzine français *Spraycan Mag* voit le jour en 1991. L'année suivante, *400ML* publie son premier numéro, suivi de *Xplicit Grafx*, *Time Bomb*, *GangBang* et bien d'autres. Réalisés avec peu de moyens, par les graffeurs pour les graffeurs, ils sont constitués d'archives personnelles et n'ont pas vocation à raconter l'histoire du graffiti, encore moins

à la vulgariser. Il s'agit d'un média interne à cette culture, proposant un panorama de ce qui se fait à un moment précis. Leur parution est aléatoire, leur tirage est limité (entre 100 et 1000 exemplaires) et ils sont distribués via un réseau *underground*, vendus sous le manteau dans des magasins de musique ou de vêtements liés au Hip-Hop. Ces fanzines sont principalement constitués de photographies, les textes et interviews restent exceptionnels. Si certains d'entre eux présentent une vision globale des différentes facettes du graffiti, d'autres mettent en lumière un aspect précis de cette culture en fonction de la sensibilité de leurs auteurs. Ils témoignent ainsi de l'histoire plurielle du graffiti. Certains fanzines sont axés sur la scène illégale quand d'autres se focalisent sur les fresques, les trains, la scène régionale, nationale ou internationale. Dans le contenu comme par leur distribution, les fanzines traversent allègrement les frontières. Ils reflètent une communauté internationale dont les acteurs développent des connexions d'un pays à l'autre, s'échangeant des tirages argentiques par courrier via des boîtes postales anonymes. Au milieu des années 1990, on compte un nombre incalculable de fanzines à travers le monde.

À la même époque apparaissent en Europe les vidéo-zines. Là encore, les États-Unis avaient ouvert la voie avec la sortie de *Video Graff* dès 1991. Le matériel vidéo étant devenu accessible au plus grand nombre, les *writers* filment désormais leurs actions quand autrefois ils ne se contentaient que d'en photographier le résultat. En 1996, le graffiti débarque dans les kiosques à journaux via des rubriques spécialisées dans les magazines français de Hip-Hop (*Radikal*, *RER*, *The Source*, *Get Busy...*). Quant aux fanzines, ils gagnent peu à peu en qualité. Ils proposent des articles et des interviews en plus des photographies publiées et accèdent aux kiosques à journaux dès la seconde moitié des années 1990 (*Graff'it*,



*Gettin'Fame, Mix Grill, Innercity, Graffiti All Stars...*). L'accès à cette culture n'est alors plus réservé à une élite. Grâce à une distribution nationale, ces fanzines devenus magazines contribuent à la propagation du graffiti jusque dans les régions les plus reculées et constituent une documentation importante sur cette culture. Pour autant, fanzines, vidéo-zines et magazines ne sauraient avoir de valeur historique sans un réel décryptage de ces médias. Ils sont une documentation brute, sans recul ni analyse car ils ne relèvent pour la plupart ni d'une démarche historique, ni d'une démarche journalistique. De plus, depuis l'apparition des premiers fanzines jusqu'à aujourd'hui, certains *writers* rejettent cette médiatisation qu'ils considèrent comme une perversion. Un système qui fausse les règles du jeu et qui a atteint son paroxysme depuis l'apparition d'Internet et des réseaux sociaux.

En ce qui concerne les ouvrages spécialisés, eux aussi sont apparus très tôt (« The Faith of Graffiti » dès 1974 aux États-Unis et « Paris Tonkar » dès 1991 en France). Plus longs à réaliser, ils nécessitent une structure adaptée, le soutien d'un éditeur et impliquent des considérations économiques plus lourdes. De ce fait, ils furent longtemps minoritaires comparés aux fanzines et magazines (notons cependant quelques ouvrages de référence comme *Subway Art, Spraycan Art, Sabotage, Descente Interdite* ou *Mausolée*). Avec l'apparition d'Internet – qui sonna le glas de la plupart des fanzines et magazines – grâce à la démocratisation de l'impression numérique et surfant sur la mode récente du Street Art, de plus en plus de livres consacrés au graffiti voient le jour. Les ouvrages destinés au grand public, donc généralistes et vulgarisants, sont très prisés par les éditeurs. La plupart sont malheureusement assez médiocres car réalisés pour de mauvaises raisons par des auteurs peu informés. Les mêmes informations tournent en boucle quand des périodes, des courants et des artistes sont systématiquement passés sous silence, par ignorance ou par malveillance (le marché de l'art s'intéresse désormais à ce mouvement, avec son lot d'escroqueries et d'entourloupes).

Les acteurs du mouvement, éclairés et soucieux de représenter dignement leur culture, réalisent quant à eux peu de livres généralistes. Ils préfèrent de petites publications personnelles, monographies ou livres-concepts et participent au fait que le graffiti reste encore, près de cinquante ans après sa naissance, un

mouvement *underground*. Son histoire, son évolution et ses différents courants restent obscurs pour le grand public. À l'heure de Google et d'Amazon, bon nombre d'auteurs éclairés et d'artistes privilégient des circuits de distribution confidentiels, en témoigne le retour récent du fanzine. Malgré l'engouement récent du public, des galeristes, des collectionneurs et des institutions, le graffiti continue d'évoluer et de se documenter en sous-marin. Il conserve ainsi cet ADN secret cultivé par ses acteurs qui tentent, parfois de façon schizophrénique, d'échapper à toute récupération tout en cherchant à transmettre leur culture et son histoire.

Nicolas Gzeley

# **L'ÉCOLE DE LA RUE**

## **TABLE RONDE 6**

**HUGO VITRANI / PHILIPPE BAUDELOCQUE**

TABLE RONDE EN PRÉSENCE DE OLIVIER KOSTA-THÉFAINE / ANTWAN HORFÉE / ALINE BOUVY /  
SKKI© / PATRICE POCH

— EN LIGNE : [HTTP://DAI.LY/X55145V](http://dai.ly/x55145v) —



**SKKI©**  
**BEER MONUMENT**





# HUGO VITRANI

---

Commissaire associé au Palais de Tokyo  
Journaliste  
Paris

---

## L'ÉCOLE DE LA RUE SYNTHÈSE DE LA TABLE RONDE

La rue est inscrite de manière irréversible dans l'histoire de l'art. Certains artistes ont fait leurs armes dans la rue comme d'autres ont fait l'école des Beaux-Arts. Certains ont fait les deux simultanément, en adaptant leur travail en fonction des contextes. D'autres se sont inspirés de la rue pour élaborer des œuvres en atelier, qui s'intéressent à l'urbanisme, à la ruine, à l'illégalité, à la marginalité, à la politique, à la peinture. Comment la rue façonne-t-elle l'imaginaire des artistes ? Que reste-t-il de la rue dans les œuvres de ceux qui, venus à la création artistique via leurs interventions urbaines, se sont ensuite affranchis de leur cadre d'intervention originel ? Comment la rue peut-elle se déployer dans l'atelier ? Comme la rue peut-elle être atelier ? Pour reprendre la question posée par Daniel Buren, « comment à force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ? ». Pour trouver des pistes de réponses, cette table ronde avait pour objectif de donner la parole à six artistes de pratiques et de générations différentes, tous liés d'une manière ou d'une autre à la rue et au graffiti. Ce résumé retrace le contenu de leurs discussions.

Dans un entretien vidéo réalisé en 1967 et diffusé pour ouvrir le débat, Antoni Tàpies, ce peintre inventeur d'un art pauvre avant l'heure et qui aurait sûrement été aujourd'hui un tagueur, expliquait sa peinture en décrivant les textures d'un mur dans la rue : « Je suis très intuitif. Cette fenêtre, par exemple, je la trouve très tragique, les murs, cette sensation d'oppression, de négation, c'est peut-être une constante de ma peinture. Dans un mur il y a tellement de symboles que l'on peut dégager. Ça représente une fermeture, ça peut représenter un mur de méditation. (...) Voyez ce mur par exemple, plein de petites égratignures, de taches d'humidité, de

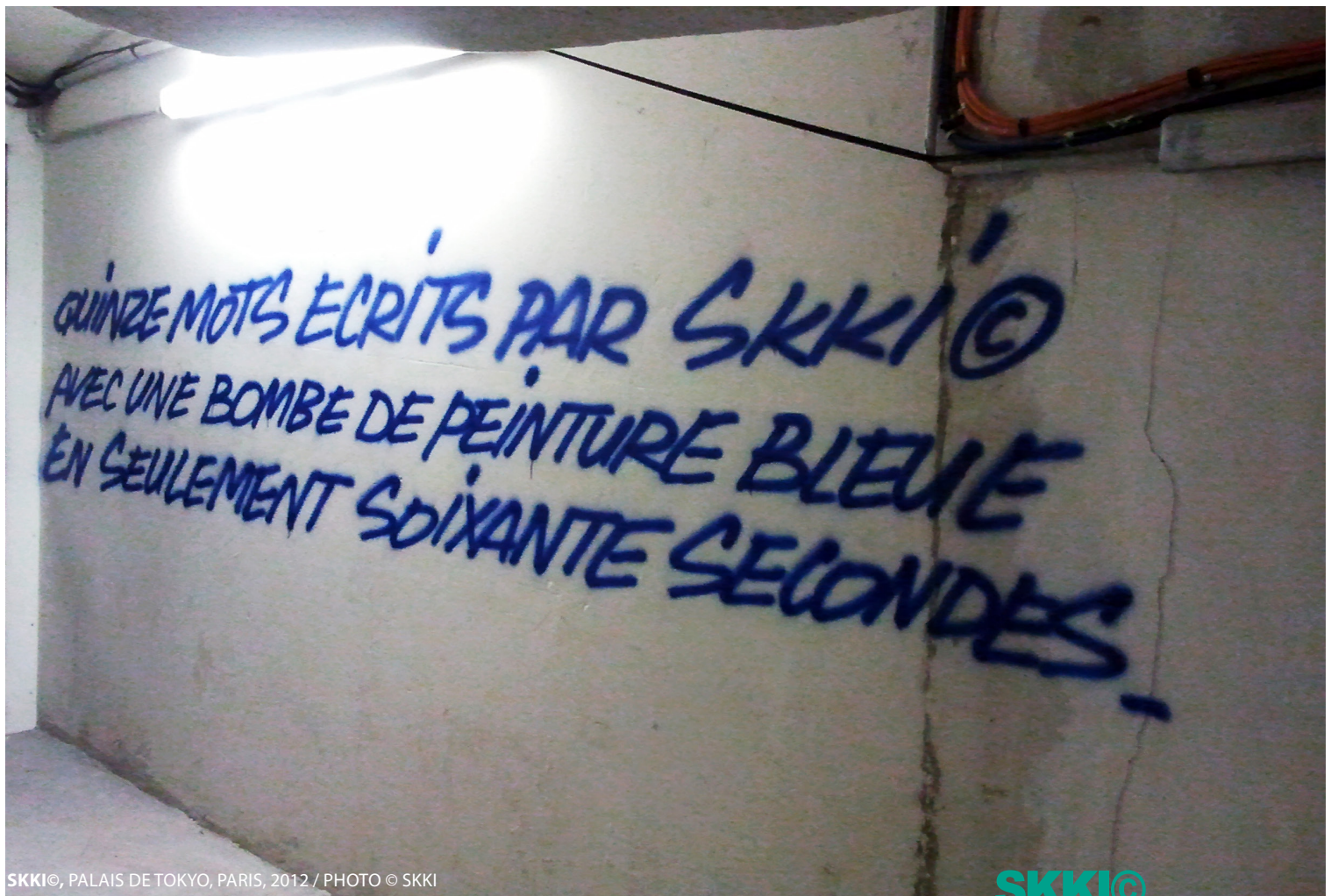
couleur un peu pourrie, un peu noire, et tout d'un coup, vous voyez une chose orange, c'est la vie qui revient. Des choses tragiques, pauvres. Tout le contraste entre le mur et les arbres qu'il y a devant, toujours l'équilibre : la vie et la mort ». Nombreux sont les artistes qui, comme Tàpies, trouvaient leur inspiration dans la rue. Ainsi, l'histoire du graffiti et de ses évolutions (on parle de post-graffiti ou de Street Art en fonction des écoles et des époques), son actuelle institutionnalisation, ses problématiques du passage (ou non) à l'atelier, trouvent des échos avec les parcours d'autres artistes – de Brassai à Matta-Clark en passant par Hammons, Wool, Villeglé, les Frères Ripoulin, Ostrowski, la liste est longue – qui, comme les artistes de rue, explorent la tension de l'art dans les marges du territoire.

### LA NOUVELLE RELIGION DU NOM

Le travail en atelier, l'institutionnalisation et la marchandisation ne sont pas des phénomènes nouveaux pour les artistes qui viennent du graffiti et du Street Art, bien qu'il s'intensifie et se popularise aujourd'hui. Ainsi, sans prétendre être exhaustif, il faut se souvenir des premières expositions de peinture sur toiles exécutées par les UGA ou NGO dans les années 1970, de l'exposition *New York New Wave* en 1981 au MoMA PS1, de l'exposition *Street Market* chez Deitch Projects ou encore *Defumo* à Modène en 2000 qui permettent de rappeler que la peinture issue du graffiti a depuis ses origines trouvé un prolongement en atelier, sauf lorsque certains peintres de ces mouvements envisageaient leur peinture comme une alternative radicale aux musées et galeries et ne souhaitaient donc pas l'enfermer.

Pour Norman Mailer, dans son essai « The Faith of Graffiti », le graffiti était une nouvelle religion du nom (il reprenait dans son texte une





citation du peintre Cay 161). Le graffiti permet effectivement de remettre le nom et les lettres au cœur de la peinture, de redéfinir son identité, de se construire un personnage que certains abandonnent parfois lorsqu'ils décident d'institutionnaliser leur travail. Ainsi, SKKI©, peintre historique des années 1980 en Europe et dont le travail questionne aujourd'hui la société de consommation et les marges de nos sociétés (en utilisant aussi bien la rue, la peinture, la sculpture, la photographie ou la vidéo), a toujours préservé son identité liée au graffiti. Après avoir expliqué l'origine de son pseudonyme – un écho à la sonorité de son nom polonais – SKKI© rappelle que le recours au pseudonyme n'est pas réservé au graffiti, citant Trotsky ou Man Ray qui étaient eux aussi des noms d'emprunt. « Socialement, on est mis dans des cases par le prénom que nous donnent nos parents. C'est intéressant dans notre type de société de changer de nom, de commencer une nouvelle vie et de ne plus appartenir au milieu social dans lequel on nous élève. Il s'agit de devenir une sorte de Superman, entre le super héros et Clark Kent ». SKKI© explique ensuite pourquoi il a décidé de garder son pseudonyme de jeunesse : « J'ai gardé ce nom, même si mon travail actuel n'a plus rien à voir avec le graffiti, mais avec mon

nom peut toujours y faire référence, ce qui est très important pour moi ». Alors, s'il n'aime pas limiter son œuvre à son travail passé, SKKI© ne veut pas pour autant se désolidariser de ces premières expériences artistiques qui, en plus d'avoir fait école dans le graffiti européen, ont posé les bases de son travail.

Cette question du nom et du pseudonyme est une question que l'on retrouve chez la plupart des artistes qui ont pratiqué des arts de rue. Nombreux sont ceux qui ont décidé d'abandonner leurs noms d'emprunt pour officialiser une démarche artistique d'atelier. On pense ainsi à Pierre Huygue et Claude Closky, à Kader Attia, Mohamed Bourouissa, Cyprien Gaillard, Guillaume Bresson, David Douart et d'autres dont le travail est encore souvent imprégné de leur passé dans la rue. Ainsi Antwan Horfée – qui était connu sous le pseudo Horfée dans le milieu du graffiti qu'il a secoué dans les années 2000 en multipliant des centaines de peintures illégales dans l'espace public, teintées *comics* et Manga asiatiques *underground* – a aujourd'hui opéré un mixe entre son prénom et son nom de rue. « Notre intimité c'est tout ce qui nous reste aujourd'hui, j'ai toujours aimé pouvoir peindre avec un pseudo et garder ce lien avec

ce que j'ai fait dans le graffiti, de ne pas en avoir honte. Plein d'artistes issus du graffiti renient leur passé et leur pseudo pour intégrer les galeries d'art contemporain. Je préfère embrasser ce passé, ce qui me permet aussi de mieux articuler ce que je fais aujourd'hui et de continuer de peindre aussi dans la rue, quand je veux. Finalement, un artiste essaye toujours de créer son identité. Je garde donc la mienne ».

Si pour SKKI© le pseudo était lié à l'intime et aux origines familiales, pour Antwan Horfée le lien évident est avec la mythologie grecque, tandis que Philippe Baudelocque quant à lui s'intéressait à l'énergie. Sous son pseudo Fusion, il traçait alors des lettres typiques du style de son collectif les MCS, et n'avait pas encore conscience que ce mot et sa symbolique allait devenir ensuite le cœur de son travail actuel, qui, désormais débarrassé de toute référence trop directe au graffiti qu'il pratiquait dans sa jeunesse, s'intéresse aux origines du monde et à son futur, du Big Bang aux grottes de Lascaux en passant par les multivers, de la rue à l'atelier en passant par la forêt. Un simple et heureux « hasard », selon Baudelocque qui n'en dit pas plus. Quant à Patrice Poch, dont le travail de typographie et de figuration s'inspire des nombreux voyages que l'artiste a fait pour peindre les trains du monde entier et des références visuelles et musicales du mouvement Punk Rock, son nom actuel vient de son premier pseudonyme avec lequel il signait ses premières peintures : « Poch pour pochoir. J'ai commencé à peindre en faisant des pochoirs à la fin des années 1980, sous le nom de Poch Art ». Son travail mixait de manière inédite le tag et le pochoir pour forger son style, sans jamais se soucier des différences de pratique qui se ressentaient encore à la fin des années 1980 : « Je faisais des pochoirs pour faire des conneries dans la rue, je traînais dans le Punk Rock, je peignais les noms des groupes que j'aimais. J'étais influencé par les peintures de Blek le Rat ou de Marie Rouffet. J'avais envie de faire pareil, de comprendre le principe du pochoir, puis les tags se sont invités dans mon environnement, et j'ai fait le lien entre les deux ». Ainsi, Poch et son groupe P2B ont alors fait évoluer la scène graffiti de la fin des années 1990 en inaugurant leur travail de « logotype ». Ils cassaient alors les codes cryptés et américanisés du graffiti pour s'adresser au plus grand nombre, posant ainsi, avec d'autres artistes comme André, Zevs, Invader, les bases du post-graffiti, aujourd'hui connu en tant que Street Art. « Avec les S stylisés de STAK ou les fantômes de RCF1, nous étions dans des orientations nouvelles, nous voulions sortir de la masse des tags et

se faire reconnaître autrement ».

Olivier Kosta-Théfaine, membre des P2B, ancien rédacteur en chef des deux premières revues consacrées au post-graffiti dans les années 2000 (*WorldSigns*©, puis *Nusign*) et pensionnaire à la Villa Médicis en 2017, a depuis plusieurs années abandonné son nom de scène et son travail lié au graffiti pour reprendre sa véritable identité et emprunter le langage de l'art contemporain pour faire évoluer son travail, rejetant à sa manière les dérives très actuelles du Street Art qui est de plus en plus instrumentalisé financièrement et utilisé pour la gentrification des grandes capitales. « En banlieue, on faisait soit du foot soit de la bécane. Le graffiti nous offrait une nouvelle perspective : celle d'écrire sur les murs. Je n'ai jamais vu le graffiti sous l'angle de l'art, c'était un sport. Le graffiti est un acte plus qu'une profonde réflexion. Il faut trouver des spots, certains recherchent l'adrénaline... Finalement, le graffiti c'est une école. Certains font les Beaux-Arts, d'autres font du graffiti. J'ai tenté plusieurs fois les Beaux-Arts mais ça n'a pas marché. Le graffiti a été une expérience enrichissante pas tant sur les pièces elles-mêmes mais sur cette envie de faire les choses par nous-mêmes. On était des mecs de banlieue, en France, on ne venait pas du ghetto des USA des années 1970 qui avait enfanté le Hip-Hop américain. Nos références et nos contextes n'étaient pas les mêmes, alors avec notre groupe nous voulions trouver notre style. J'écoutais du gabber, les copains étaient skinheads... Les logos nous ont permis de nous démarquer dans les années 2000 autant sur le style que sur les techniques. Paris était saturé de tags et nos logos se repéraient direct ». C'était le passage de la religion du nom à celle du logotype, inaugurant de nombreuses nouvelles formes d'interventions dans l'espace et d'insolentes interpellations du public qui ne pouvait plus échapper à ces nouveaux signes de la ville.

## ARPEINTER L'INTERVALLE

Le graffiti étend le territoire de la création pour surgir comme un pop-up dans les zones abandonnées ou ultrasécurisées des villes. Fonctionnant comme une reconquête corrosive des géographies périphériques ou utilitaires, ce mouvement mondial et multiple consacre, dans sa forme la plus radicale, le vandalisme comme un acte plastique qui sculpte et perturbe notre environnement. Tout comme le skateboard dont l'artiste Raphaël Zarka analyse la pratique dans le livre *La Conjonction interdite*, le graffiti opère une réappropriation de l'espace urbain. Accélérateur d'entropie, il dépossède l'architecture de sa signification





**PHILIPPE  
BAUDELLOCQUE**

PHILIPPE BAUDELLOCQUE, CRAIE POUR TABLEAU, PARIS, 2013 / PHOTO © PHILIPPE BAUDELLOCQUE

première, l'abîme, la détourne, joue avec elle quitte à déranger ses autres usagers.

Si Aline Bouvy n'a pas échappé au surgissement du graffiti et qu'elle compte dans son entourage des acteurs réputés de cette scène, elle n'a jamais voulu s'y essayer. Sous son vrai nom et à visage découvert, son travail s'intéresse de près à ce qui se joue dans la rue : les questions de l'intime, du sauvage, de l'animal, du déchet (humain ou urbain), comme elle l'explique en commentant plusieurs photos choisies pour l'occasion : une photo d'elle déguisée dans la rue en Madonna (« J'avais 12 ans en 1986, j'étais fan de Madonna, j'ai grandi dans un village paumé au Luxembourg, j'étais désespérée, j'avais l'impression de rater ce qui se passait dans le monde et Madonna m'a aidé à traverser cette période difficile, a conscientiser ce que pouvait être l'invention de soi. On lisait le magazine *Bravo* qui parlait de cette scène pop naissante, Madonna avait de la pêche, elle savait ce qu'elle voulait, elle avait une attitude »), une photo de pigeon dans la rue, une photo d'un couple les fesses à l'air, et plusieurs séries de travaux qui représentent son travail d'atelier (des bas reliefs représentant des chiens errants, des photos de nus masculins confrontés à des plantes sauvages, des photographies de sculptures composées avec son urine, etc). Lorsqu'on lui demande pourquoi elle n'a jamais tenté l'expérience du graffiti, et quelle est sa vision de cette pratique, Aline s'amuse de la question et explique que ses études l'ont amenée à vivre dans différentes villes où elle a pu rencontrer des artistes liés à cette scène : « C'était des amis avec qui on s'amusait bien ! Ce milieu est amical, *fun*, fait d'échanges... Il y a un réseau, c'est ce qui m'a tout de suite interpellée à la

fin des années 1990 », dit-elle en faisant référence aux nombreux voyages et connexions entre les acteurs de ce milieu : « C'était avant Internet, et c'était remarquable ». Elle ajoute : « J'ai beaucoup aimé la période des ERS, qui sont aujourd'hui les Pica Pica. C'était fou, ils se moquaient de tout, des règles, eux-mêmes étaient des joyeux lascars, il y avait tous les excès qui allaient avec et qui étaient très agréables à vivre. Je n'ai pas de grand discours sur la nature du graffiti. J'aime les graffitis sales. J'adore le compte Trash Graffiti sur Instagram, qui poste des photos des graffitis les plus horribles. Je trouve ça bien, j'aime quand ce n'est pas trop propre ».

L'art est une recherche de liberté. Dans le graffiti, elle passe le plus souvent par la volonté d'en tester les limites en confrontant la peinture à l'illégalité. Une recherche d'amusement qui était notamment au cœur de la pratique de Antwan Horfée : « Il n'y avait pas de raison spéciale de faire du graffiti si ce n'est celle de s'amuser dans la ville » dit-il avant de regretter que l'on enferme trop souvent les artistes qui pratiquent le graffiti dans des esthétiques ou des idées reçues, plutôt que de chercher la spécificité de chaque démarche de ces artistes aux œuvres et aux motivations parfois très diverses. Il affirme ainsi : « Le Street Art, c'est le sujet du colloque, mais ce n'est pas notre sujet en tant qu'artistes ». Quid de l'expression *Urban Art*, qui permet de tisser un lien entre sa génération et celle plus ancienne d'artistes comme Daniel Buren ? « Autour de cette table, on a tous grandi dans des villes, on est tous urbains, ça ne sert à rien de le dire. », réplique Horfée, qui affirme que « le Street Art n'a été défini que par des personnes qui ont voulu le récupérer ». On

retrouve ici les frustrations nées d'une marginalisation institutionnelle des artistes qui se revendiquent clairement du graffiti, et la critique des formats d'expositions qui se sont imposées depuis l'extrême popularisation du Street Art, qui, lorsqu'elles s'intéressent à ces artistes, finissent trop souvent par élaborer des scénographies inspirées des foires d'art contemporain et par enfermer dans un même sac (de bombes de peintures) des artistes qui, à part travailler dans la rue, n'ont pas de véritables liens entre eux. Mais Horfée n'épargne pas non plus les artistes qui se contentent de répliquer sur toile ce qu'ils font dans la rue, sans réfléchir au changement de contexte.

Diplômé des Beaux-Arts de Paris avec les félicitations grâce à Jean de Loisy qui l'avait encouragé à continuer de s'intéresser aux marges sans se travestir en artiste contemporain, Antwan Horfée avait mal vécu cet apprentissage scolaire qu'il jugeait trop académique, et ce face à face avec des professeurs qui ne partageaient pas forcément son goût pour les cultures populaires et la rue. Au contraire, Philippe Baudelocque a pu, grâce à sa formation aux Arts Décoratifs, remettre en cause et faire évoluer sa pratique de rue. Il explique : « Je considère le graffiti comme de l'art. Je me suis intéressé sérieusement à l'art contemporain en me référant entre autres aux travaux de Nathalie Heinich : dans l'appellation

« art contemporain », « contemporain » n'est pas un marqueur chronologique mais un marqueur générique. L'art contemporain est un genre de l'art. Les gens qui font du graffiti ne font pas de l'art contemporain, ils pratiquent le graffiti qui est un genre de l'art au même titre que les autres. Graffiti, Street Art, art contemporain, art moderne, art classique, art traditionnel, etc., sont des genres de l'art : qui dit genre dit espaces, cultures, usagers, lieux de création, histoire, règles écrites et surtout règles non-écrites lorsqu'il s'agit de graffiti. C'est la raison pour laquelle je récusé, comme Horfée, l'appellation « art urbain » comme je l'entends fréquemment et qui lie graffiti avec Street Art. Ce ne sont pas les mêmes gens, la même histoire, les mêmes règles, les mêmes lieux, les mêmes pratiques, etc. Bien entendu, il existe des passerelles mais dans l'ensemble ces gens ne se fréquentent que très peu. Pour ma part les genres de l'art sont comme des boîtes à outils. Parfois il est judicieux d'intervenir en utilisant les codes graphiques du graffiti et parfois non, tout comme je choisis d'utiliser la couleur et/ou le noir et blanc. Je ne mets aucune hiérarchie entre tous ces genres et me sens à l'aise quand c'est transversal, quand je rentre dans un groupe mais aussi quand j'en sors. Pour moi le graffiti, c'est quand tu as 17 ou 18 ans et que tu as l'énergie du jeune chien fou. Quand le graffiti est arrivé je me suis aperçu rétrospectivement qu'il cor-

## ALINE BOUVY URINE MATE





respondait à une énergie, l'énergie de l'adolescent. C'est une énergie physiologique qui ne dure pas dans le temps, qui se transforme, en même temps que le corps. À ce stade la question de l'art se pose. Certains arrêtent le graffiti et passent à autre chose, d'autres veulent poursuivre l'expérience artistique, comme nous tous ici. Pour prendre une métaphore sportive, si le graffiti c'est le 60 mètres, l'art c'est le marathon : on ne sollicite pas les mêmes muscles et ce n'est pas la même temporalité. Une attention plus fine est portée sur la réflexion, ce qui entraîne une plus grande conscience des gestes. Finalement, la virtuosité du dessin m'intéresse peu, il s'agit juste d'un moyen utilisé pour créer un lien, si besoin, avec le public ».

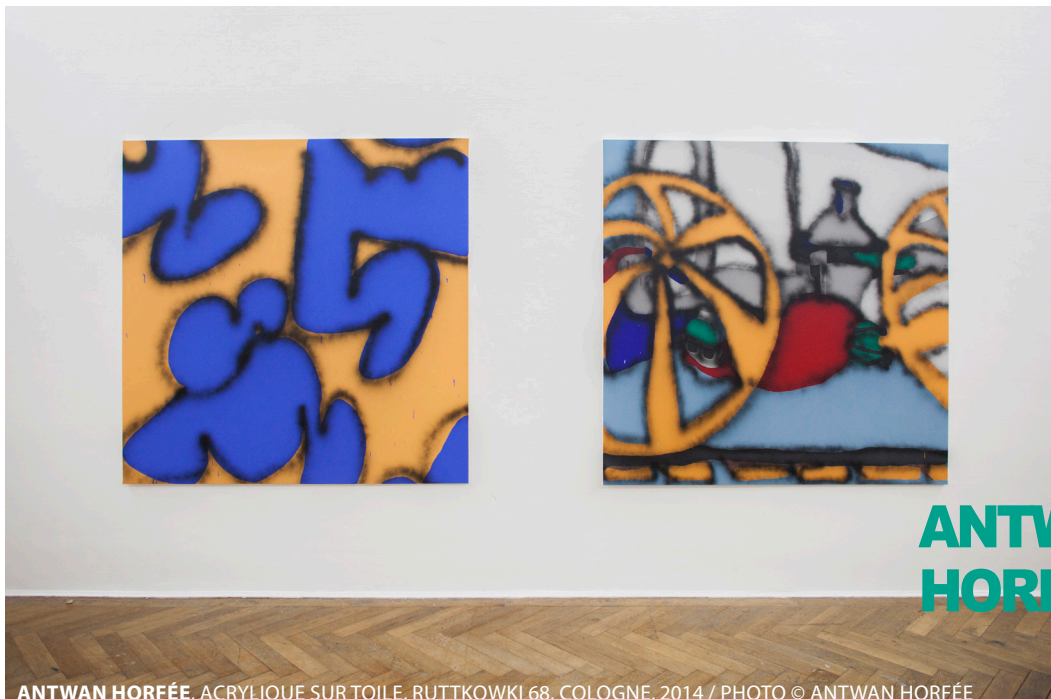
On le voit donc, la question de l'après graffiti est essentielle pour la plupart des artistes qui ont fait leurs armes dans la rue et qui font évoluer leur travail en fonction du contexte. Pour Olivier Kosta-Théfaïne, le graffiti l'a finalement amené à regarder plus en détail son environnement. « Je me suis posé la question du copier coller de ce qu'on faisait dans la rue sur toile, ça ne me correspondait pas », il a fallu alors trouver d'autres outils et d'autres langages, tout en gardant cette attitude et cette tension issue du graffiti. Kosta-Théfaïne aime alors se définir ironiquement comme un « peintre de paysage », mixant dans son travail la marge et le centre, le vandalisme et le classique, travaillant toujours avec des outils *cheap* (briquet, verre cassé, fleurs sauvages...). Revenant en détail sur plusieurs séries de travaux (les plafonds brûlés au briquet, les écharpes de supporters de foot en hommage à la banlieue de l'artiste, les flores sauvages de compagnie récupérées en banlieue, les jardins à la française composés de tessons de bouteilles de bière), Kosta-Théfaïne nous invite finalement dans un voyage aventureux, entre dérive bucolique et galère en banlieue. C'est cette énergie de la ville vue à travers ses marges que l'on retrouve aussi dans le travail de Aline Bouvy : « J'habite à Bruxelles, le quartier de la gare du midi, j'ai un atelier à Saint-Gilles, je me balade à vélo ou à pied, je passe devant un grand terrain vague, c'est un peu pourri, j'aime bien, j'aime bien la faune de la ville, j'aime bien les pigeons, leur manière de vivre et de survivre dans un milieu qui leur est hostile, il y a des campagnes contre eux, on ne peut pas les nourrir, ils dégradent les lieux publics, ils sont nocifs... Toutes ces règles qui luttent contre leur présence m'exaspèrent, il y a des raisons pour tout dans la vie ! Je les aime bien, ce sont un peu des gangsters... J'aime bien l'insolence de la faune de la ville ». Une insolence parfois loufoque, grotesque,

politique ou surréaliste que l'on retrouve aussi dans le travail de SKKI©, dont on peut voir un carnet intime sur son compte Instagram, une compilation en flux de photographies de rue qu'il prend chaque jour et qui révèle la ville à travers ses marges.

À quoi ressemble une journée de SKKI©, artiste qui pratique à sa manière la dérive situationniste pour chercher l'inspiration, et pour qui la rue, en plus d'être un sujet, et aussi un atelier ? « Je marche deux à trois heures par jour, j'aime bien marcher. Je suis un errant. Je n'ai pas d'atelier, j'ai une cuisine. Quand je me réveille je peux créer une œuvre comme je peux faire un sandwich, c'est pareil. La marche, c'est la réflexion : je prends des notes sous forme de photographie. La photographie c'est quelque chose que la plupart des graffeurs font. On a tous pris nos œuvres dans la rue puisqu'elles sont éphémères. On documente nous-mêmes notre travail. On est tous à notre façon, des photographes ». Ce regard décalé sur la ville lui vient de ses années passées au terrain vague de Stalingrad au début des années 1980, mythique lieu de rendez-vous du graffiti européen, où SKKI© fut l'un des premiers à peindre avec son groupe BBC, Lokiss, et d'autres artistes désormais internationaux. « Le terrain de Stalingrad était dégueulasse, il y avait aussi de la dépouille. C'était chaotique, mais c'était comme un fertilisant qui me stimulait à peindre dans cet environnement. C'est ce qui m'a finalement amené ensuite à travailler plus en détail sur la société de consommation et sa sémiotique. Ces années au terrain vague ont forgé ma sensibilité à voir des choses dans la rue qui sont grotesques. Je les réactive en galerie en complément de mes œuvres ».

## H.I.P H.O.P

Le graffiti a souvent eu plusieurs bandes son musicales, du Punk Rock au Hip-Hop. Il s'agit d'un des rares mouvements de peinture qui a autant mixé les influences et les pratiques, de la danse au dessin en passant par la musique. Et si la culture Hip-Hop est quasi omni-présente dans la vision que l'on se fait du graffiti, notamment depuis l'émission de télévision H.I.P H.O.P de Sidney qui avait marqué les esprits, ses racines punk continuent de hanter les œuvres de Poch, dans la rue ou en atelier. « Mon atelier de graffiti, de collage et de pochoir tourne autour de mon adolescence. Au début des années 2000 je suis revenu sur mes influences Punk Rock. J'archive beaucoup, et j'ai voulu retrouver beaucoup de choses concernant les groupes et les gens qui gravitaient autour de cette scène, de 1976 à 1986. J'avais envie de les faire partager, alors je



## ANTWAN HORFÉE

ANTWAN HORFÉE, ACRYLIQUE SUR TOILE, RUTTKOWKI 68, COLOGNE, 2014 / PHOTO © ANTWAN HORFÉE

colle ces portraits en taille 1 en espérant qu'on tombe sur eux en marchant dans la ville ». À qui ces œuvres s'adressent-elles ? « À tout le monde, j'aime que les gens se demandent qui ils sont, puisque je ne marque pas leur nom, ou juste je colle une affiche d'un concert du groupe. J'aime aussi que les gens que je représente se prennent en photo devant, avec le temps qui a passé. Un travail un peu d'anthropologie sur le Punk Rock ».

SKKI© en profite alors pour rappeler que si le Hip-Hop a souvent été au cœur de la pratique du graffiti, ce n'était pas la seule bande-son de ce mouvement qui a connu de nombreuses autres influences musicales qui sont souvent oubliées lorsqu'on parle de ce mouvement : « Depuis toutes ces années dans la peinture, j'ai l'impression qu'on nous prend sans cesse pour des paquets d'œufs. On est marketé, on est « le Street Art », « le graffiti », « le Hip-Hop »... Mais on se demande jamais pourquoi Horfée peint, pourquoi il a une barbe, est-ce qu'il est marié, a-t-il des enfants, est-il un enfant battu ? ». SKKI© explique alors que la critique d'art est quasi inexistante dans le milieu du graffiti et du Street Art où beaucoup d'artistes sont propulsés sur le marché et dans les institutions sans que l'on sache ce qu'ils ont fait dans la rue, et ce qui rend leur travail intéressant ou non. « On est vendu comme des paquets d'œufs, avec des dates de péremption. Untel est à la mode, pas l'autre, puis ça change. On ne se préoccupe pas des artistes mais d'un « mouvement ». On ne se préoccupe pas de ce que l'artiste écoute, de sa sexualité, de sa psychologie : on est des œufs en boîte, vendus à la douzaine... » Antwan Horfée enchaîne en expliquant une de ses peintures réalisées sur toile, inaugurant son

nouveau style aux contours flous, peint au pinceau et à l'aérographe : « Notre culture et notre passé sont flous pour les 3/4 des gens qui n'ont pas les clefs pour comprendre ce qui se passe dans la rue, alors je fais des contours flous dans mes peintures ».

SKKI© : « J'y vois surtout l'affirmation d'une répulsion de l'académisme du graffiti ... ».

Antwan Horfée : « Dans le graffiti, j'ai eu pleins de périodes : des graffitis compliqués, des graffitis simples... mais jamais propres. Je peins dans la ville à la va-vite, puisque le contexte est illégal. On est là pour se faire plaisir, pas pour séduire ».

SKKI© : « C'est ce qu'on retrouve dans ton attitude, cette émotion qui dépasse la peinture. Ce qui me dégoûte aujourd'hui, c'est l'académisme du graffiti. La technicité des choses. Ton œuvre c'est le contraire ».

Antwan Horfée : « J'aime ce qui est brut, franc. C'est l'histoire d'une vie de construire son identité. La banlieue d'Olivier, la pisse d'Aline, les ovnis de Baudelocque, la musique de Poch... Je comprends tout ce qu'ils nous racontent, nous parlons le même langage, qui se passe de labels. Ce que j'aime dans la peinture, c'est l'aspect crade, la franchise, l'acte que tu fais dans l'urgence ». Il conclut ensuite la discussion par un diaporama d'œuvres qui l'inspirent, de Henri Darger et sa vie sulfureuse et marginale, à Renée Lévi et ses compositions abstraites à la bombe et au *fat cap*... Autant d'artistes dont on pourrait se dire, selon Horfée, qu'il s'agirait « d'un ancien graffeur qui aurait évolué vers le musée ».



**OLIVIER  
KOSTA-THÉFAINE  
SOFFITTO**







ALINE BOUVY, URINE MATE VI, BRUXELLES, 2015 / PHOTO © GALERIE ALBERT BARONIAN

**ALINE BOUVY**  
**URINE MATE**

**PATRICE POCH**  
**TROTSKIDS**



PATRICE POCH, TROTSKIDS, RENNES, 2010 / PHOTO © PATRICE POCH





PHILIPPE  
BAUDELOCQUE  
2013

**PHILIPPE  
BAUDELOCQUE**

# PHILIPPE BAUDELOCQUE

---

Artiste  
Paris

---

Pour moi, le graffiti, c'est de l'art. Je n'ai pris conscience de tout ce que j'ai fait auparavant que pendant l'été que j'ai passé au Palais de Tokyo. Je me suis intéressé sérieusement à l'art contemporain en me référant entre autres aux travaux de Nathalie Heinich, dont je partage l'opinion : dans l'appellation « art contemporain », « contemporain » n'est pas un marqueur chronologique mais un marqueur générique. L'art contemporain est un genre de l'art. Les gens qui font du graffiti ne font pas de l'art contemporain, ils pratiquent le graffiti qui est un genre de l'art au même titre que les autres. Graffiti, Street Art, art contemporain, art moderne, art classique, art traditionnel, etc., sont des genres de l'art : qui dit genre dit espaces, culture, usagers, lieux de création, histoire, règles écrites et surtout règles non-écrites.

C'est la raison pour laquelle je récusé l'appellation « art urbain » comme je l'entends fréquemment et qui lie graffiti avec Street Art. Ce ne sont pas les mêmes gens, la même histoire, les mêmes règles, les mêmes lieux, les mêmes pratiques, etc. Bien entendu, il existe des passerelles, mais dans l'ensemble ces gens ne se fréquentent que très peu.

Pour ma part les genres de l'art sont comme des boîtes à outils. Parfois il est judicieux d'intervenir en utilisant les codes graphiques du graffiti, et parfois non, tout comme je choisis d'utiliser la couleur et/ou le noir et blanc. Je ne mets aucune hiérarchie entre tous ces genres, et me sens à l'aise quand c'est transversal, quand je rentre dans un groupe, mais aussi quand j'en sors.

Pour moi, le graffiti, c'est quand tu as 17 ou 18 ans et que tu as l'énergie du jeune chien fou, de l'adolescent – je parle des gars, évidemment. C'était les groupes de copains, les filles, le surf : voilà, j'ai fait le tour. Quand le graffiti est arrivé je me suis aperçu rétrospectivement

qu'il correspondait à une énergie, l'énergie de l'adolescent. C'est une énergie physiologique qui ne dure pas dans le temps, qui se transforme, en même temps que le corps. À ce stade, la question de l'art se pose. Certains arrêtent le graffiti et passent à autre chose, d'autres veulent poursuivre l'expérience artistique, comme nous tous ici. Pour prendre une métaphore sportive, si le graffiti c'est le 60 mètres, l'art c'est le marathon : on ne sollicite pas les mêmes muscles et ce n'est pas la même temporalité. Une attention plus fine est portée sur la réflexion, ce qui entraîne une plus grande conscience des gestes.

J'ai commencé par le graffiti, c'est-à-dire peindre de grands murs, avec, en ce qui me concerne, une recherche esthétique axée sur la typographie. Avec l'envie de devenir un artiste, j'ai ressenti le besoin de retirer certains codes esthétiques du graffiti traditionnel en essayant de conserver le plaisir que j'avais de peindre dans ces « non-espaces », friches industrielles, terrains vagues, le long des voies ferrées, etc. J'ai remplacé des éléments de la culture Hip-Hop, Punk Rock, psycho auxquels j'ai été mis en présence par ceux issus de mon enfance. Ma famille s'intéresse à la connaissance prise dans un sens large : L'histoire, la géographie, les différents règnes, minéraux, végétaux, animaux, les étoiles en un mot l'Univers constitue mon terreau. J'aborde ma pratique avec cet état d'esprit et la résume avec ce mot : FUSION. Lieu-état de tous les possibles, espaces comme temps.

La série des travaux *Animaux cosmiques* est venue par hasard : en juin 2009, je suis en promenade dans les rues de Paris avec un copain, quand il me dit « regarde, tu n'as plus qu'à faire un dessin à la craie sur ce mur ». J'acquiesce puis fais en sorte que le projet s'accomplisse. Cette technique est très économique : avec un paquet de craies on peut réaliser une grande pièce.



J'ai tout de suite eu du succès ce qui m'a encouragé à poursuivre dans cette direction. Progressivement je me suis aperçu que le dessin et la virtuosité m'intéressaient peu.

Lorsque je réinterprète un tableau ou que j'élabore mes codex, je le vois comme une stratégie. Les lieux déterminent des modes d'actions. Je me surprends à les envisager quelque fois comme un tagueur : parfois il faut un flop, parfois un tag, une autre fois un graff en couleur. Le projet que je viens de terminer au Palais de Tokyo est important pour moi, j'y ai mis tous mes centres d'intérêt. J'ai repris un tableau de Bouguereau ainsi qu'un lettrage de Delta, qui à l'époque m'avais touché. C'était l'occasion de m'inscrire dans une généalogie d'artistes qui passe par la grotte de Lascaux, la peinture classique pour remonter jusqu'au graffiti afin d'envisager l'apport d'une pierre plus personnelle à cet édifice.

**Philippe Baudelocque**

# CLÔTURE

CONCLUSION

PIERRE OUDART / JEAN-FRANÇOIS BALAUDÉ





# PIERRE OUDART

**Directeur adjoint, chargé des arts plastiques  
Direction générale de la création artistique  
Ministère de la Culture et de la Communication**

Hier, Pedro Soares Neves nous a interpellés : *you should be happy to be here. Are you happy ?* I am. Parce que, tous ensemble, je crois que nous avons bien travaillé et j'espère que cela ne fait que commencer.

Ce colloque est né, il y a quelques mois, d'une intuition devenue très vite une conviction, et donc un engagement : ce que font les artistes du monde entier sur les murs du monde entier ne peut et ne doit pas nous laisser, nous, l'institution, c'est-à-dire le ministère, l'université, les collectivités... nous laisser indifférents, sauf à supposer, à accepter, que l'on abandonne cette prétention qu'a l'institution de regarder et d'accompagner l'art « en train de se faire » et, donc de traiter de façon pragmatique la question essentielle du contemporain.

Ce que je vais vous proposer ce soir, et c'est mon risque, c'est un parcours dans les deux journées que nous venons de passer ensemble, avec mes lacunes, mes intermittences, mes parti-pris.

Alors... le contemporain.  
Suis-je contemporain ?  
Et le contemporain de qui ?  
Le contemporain de quoi ?  
Le contemporain de quel art contemporain ?  
L'art contemporain comme genre ?

Et Philippe Baudelocque de définir le graffiti comme genre.

Il a été question de nomenclature.  
J'aime bien les nomenclatures et en plus ça permet de s'engueuler. « Tu m'as traité d'artiste contemporain ? »

Mais, ce qui est important, c'est de ne pas enfermer les artistes dans des nomenclatures.

Contemporain...  
Et s'il s'agissait simplement de considérer « Le monde tel qu'il est » nous a dit Gérard Paquet.  
Tel qu'il est maintenant.

Mais alors c'est quoi, ce maintenant ?

Rémi Labrusse nous a rappelé – ou appris – que l'on avait inventé la notion de « préhistoire » en même temps que celle de « modernité » et que c'était en cela que le graffiti et l'art pariétal appartenaient au même monde.

Il s'agirait donc, pour nous, d'élaborer une forme de « critique de la réception » dans une histoire de la réception de l'art, critique dans laquelle le temps s'effondre sur lui-même. Ce serait donc concevoir la manifestation artistique comme « une présence à l'état pur » ou comme la tentation d'une tentative de présence à l'état pur.

Mais être contemporain, c'est aussi « *dealer* » avec la nostalgie. Il y a suffisamment d'épaisseur temporelle sur ces pratiques artistiques pour que naisse le syndrome du pionnier. Quand, au milieu des années 1990, je m'occupais des questions liées au déploiement de l'Internet, un pionnier militant de l'Internet de la recherche m'a dit un jour : « Tu imagines, si tout le monde a un mail, ça va bouffer toute la bande passante ». Quand on a le sentiment d'avoir été pionnier, l'irruption du « massif », du « commerce », ne peut être que mal vécue. C'est aussi le signe que l'on a vieilli et c'est souvent, malgré ce que l'on peut en dire, insupportable.

On peut donc penser que « être contemporain », c'est composer en permanence avec cet « effondrement du temps » que l'on appelle par facilité « le présent » et qui permet la convergence de l'expérience, cette convergence fantasmée, mais cette convergence sensible, à des milliers, des millions d'années de distance, d'un corps préhistorique et d'un corps vivant maintenant qui peignent chacun sur un mur.

Il s'agirait donc bien (encore Rémi Labrusse) d'une expérience anthropologique...  
Et j'ajouterai, métaphysique.



Effondrement du temps...

L'artiste et chercheuse Heba Amin nous a rappelé avec Andreas Huyssen que – c'est moi qui traduis – cet « effondrement du temps » pouvait annihiler la tension constitutive entre le passé et le présent, surtout quand le passé « imaginaire » est englué dans un présent sans temps de l'espace virtuel de la culture de la consommation.

Antwan Horfée a quant à lui indiqué que gérer cet effondrement du temps, c'est aussi pouvoir s'émanciper de son passé artistique. Le travail de l'historien de l'art, pour qui le passé artistique de l'artiste a un intérêt dans la description de son œuvre ne coïncide pas avec le projet de l'artiste.

C'est normal. Chacun son boulot.

Et c'était cela aussi notre projet, en organisant ce colloque, rien de moins que de commencer à explorer les dimensions artistiques de l'art urbain, donc ses dimensions historiques, critiques, anthropologiques et métaphysiques. Rien de moins... Et la preuve qu'on en était bien là a été finalement apportée par la dernière table ronde, notamment par Aline Bouvy et SKKI© : totem et tabou, le pipi et le caca.

Rien de moins, donc.

Mais, si tel était le projet, il s'agissait de faire les choses dans le bon sens.

En tout cas, pas dans le mauvais sens.  
Pas de vous le faire « à l'envers ».

Le faire à l'endroit, c'était faire notre métier : apprendre à connaître les artistes et apprendre à regarder leur travail. C'est bien ce que nous a dit Isabelle Delamont, la conseillère arts plastiques de la DRAC Île-de-France, et je peux vous assurer qu'elle le fait quotidiennement. C'est cela notre métier dans les services des arts plastiques des DRAC et de l'administration centrale. Ce n'est pas dire le beau et le bien. Notre travail, c'est toujours de regarder ailleurs. C'est le rôle de celui qui s'intéresse à l'art a dit un intervenant hier. On se souvient aussi de Daniel Arasse, cet immense historien de l'art, qui nous a enseigné l'attention aux détails.

Mais ce n'est pas non plus dire que tout se vaut. Ce serait d'un mépris infini. Ce n'est donc pas renoncer à une posture critique.

De quoi s'agit-il ? De qui s'agit-il ? Voyeurs, voyous, vendus, vandales, nous dit Maud Le Floc'h après Jacques Livchine, le fondateur

du Théâtre de l'Unité. Allitération en « v », comme « vie ».

Le défi était donc lancé.

Nous pouvons dire merci à toute l'équipe qui a préparé le colloque d'avoir relevé ce défi. Merci à tous les intervenants, à toutes celles et à tous ceux qui nous ont fait confiance en venant hier et aujourd'hui.

L'équipe a fait des miracles. Vous n'imaginez pas les miracles qu'ils ont accomplis. Ils ont même trouvé, avec Roti, un sculpteur de cathédrales.

Le faire à l'endroit, c'était donc partir de l'art pour aller ensuite, éventuellement, vers la culture, en supposant toujours que l'art participe au fait culturel, qu'il en est l'une des condensations sans confondre cependant art et culture. Car, en fait, ce qui est intéressant, essentiellement, dans l'art : c'est l'art. La culture, c'est un autre sujet. Alors, d'abord décrire les œuvres, le travail des artistes, inlassablement. Et décrire cela dans la durée : c'est bien là le projet de l'histoire... de l'art.

Il s'agissait ainsi d'éviter résolument de commencer par la sociologie. J'ai personnellement la conviction que, jamais, l'art n'est redevable de la sociologie. J'ai beaucoup de respect pour le travail des sociologues, même celui des sociologues de l'art, enfin certains. Mais la sociologie de l'art ne dit rien de l'art. Elle analyse la société.

C'est son travail.

Donc, plutôt que la sociologie, l'anthropologie et les anthropologues. Étudier inlassablement le mystère de l'activité humaine. L'art comme activité d'absolue nécessité gratuite est l'un des sujets favoris de l'anthropologie. C'est en fait le point de vue inverse de celui de la sociologie. Et, bien sûr, dès lors que l'on aborde un sujet par l'anthropologie, le corps n'est jamais loin. Il est même toujours là. C'est ce que nous a dit précisément Jean Faucheur ce matin, mais aussi Ralf Marsault hier. Avec Thierry Dufrêne et Ralf Marsault, justement, nous nous demandions s'il ne faudrait pas investiguer sur le tatouage contemporain.

Le corps, le corps humain, le corps de la ville, leur confrontation. Les traces de cette confrontation : l'art urbain.

Anthropologie, donc aussi ethnologie, ethnologie. Et l'on a bien vu avec Claire Calogriou,

comment la démarche scientifique d'une ethnologue peut alimenter le travail de muséographie d'un grand musée national comme le MuCEM.

Alors, à la suite, puisqu'il s'agissait d'art et d'histoire de l'art, les termes usuels de l'histoire de l'art sont venus dans les conversations, dans les interventions.

On a parlé de scènes. Et de communications entre les scènes.

On a parlé de style. François Chastanet nous a appris qu'il y avait « un style bordelais ». On a parlé de références artistiques et culturelles. Et puis le même François Chastanet a lâché, parlant de graffitis vus au Japon, le terme de « Mimétisme planétaire »... C'est intéressant de s'arrêter un instant sur ce terme, car quelqu'un qui s'occupe de politiques culturelles entend instantanément : uniformisation, uniformité – donc rapport de domination. Cela entraîne au moins deux conséquences : reconnaître et préserver la diversité ; prendre ce mimétisme planétaire comme un fait culturel en soi, à partir de l'art, et donc lié à l'art mais qui ne relève pas nécessairement toujours de l'art.

Reprendre l'un des objectifs premiers des politiques culturelles « à la française », depuis Malraux, au moins, celui de promouvoir la diversité des expressions artistiques. C'est ce que l'on a appelé un temps « exception culturelle » au sens de « exception à la libéralisation des marchés ». Et puis, faire attention à la diversité, c'est faire attention à éviter l'entre-soi, l'entre mecs, l'entre blancs.

De ce mimétisme planétaire, on peut aussi considérer, avec Nicolas Gzeley, qu'il y aurait aussi une géopolitique du Street Art, comme il y a une géopolitique économique de l'art contemporain, et, auparavant de l'art moderne. Documenter, critiquer, conserver, collectionner, c'est donner de la valeur et c'est donc, potentiellement, contribuer à installer des rapports de force qui sont des rapports de force économiques, mais aussi culturels, pour lutter contre la domination. Voilà aussi l'un des rôles que l'institution doit jouer. L'installation de rapports de force au profit de ceux qui ne sont pas en position de domination. C'est aussi pour cela que l'institution culturelle doit s'intéresser à ces artistes et à leur travail.

Mais, est-ce que l'institution, des écoles aux musées, est adaptée pour accomplir cela ? Bien sûr que non. C'est logique et c'est normal. On peut même penser que l'institution

tend en permanence à destituer ce qu'elle voudrait instituer. Il faut s'y faire. Mais derrière l'institution, il y a des gens qui peuvent agir, et qui, ici, le font.

On a aussi entendu d'autres mots de l'art et de l'histoire de l'art : les influences. Et l'on a vu qu'elles étaient essentiellement artistiques. Les circonstances de la réalisation des œuvres, par exemple la révolution portugaise – sont des circonstances importantes mais ne sont que des circonstances.

Les écoles artistiques : Lek nous a dit : « N'importe quel mouvement artistique accouche d'écoles. Et ça devient intéressant quand d'autres commencent à regarder ». Sowat a continué : « On essaye toujours de se créer sa propre famille ». S'agissant des écoles d'art, Antwann Horfée ne nous a pas dit que l'ENSBA pour lui avait fait « famille ».

Ont été abordées, peut-être encore de façon timide, mais c'était pour que l'on ne se focalise pas sur l'irruption déjà consommée de ces formes artistiques dans le marché de l'art, les conditions économiques de la production et de la diffusion des œuvres – et c'est différent de la seule question du « marché » – conditions économiques, y compris dans leurs dimensions les plus macro-économiques fussent-elles exotiques : par exemple, le budget de nettoyage vs les budgets publics de production.

Il s'agissait donc de ne pas occulter les questions liées à : la rémunération des artistes et des intermédiaires ; le questionnement – très pertinent – sur le caractère « concurrentiel » du « Street Art » ; sur une question de la salle David Demougeot a embrayé en parlant « d'art public *low cost* ». *Low cost* ou non, il faut définitivement sortir de l'idée reçue selon laquelle les artistes doivent travailler gratuitement, serait-ce au profit de leur notoriété.

La notoriété... Il fallait bien en arriver là. La question de la notoriété de l'auteur est centrale dans l'économie de l'art depuis longtemps. La question contemporaine de la notoriété relève de l'avènement de ce que l'on pourrait appeler l'« économie de la notoriété », qui a atteint l'ensemble de l'économie et des activités sociales. Plutôt que de « société du spectacle », on pourrait parler davantage de « société de la notoriété ». C'est Debord 2.0. Ou Warhol 2.0 et sa phrase célèbre sur la minute de notoriété de chacun désormais accessible à tous sur les réseaux sociaux. Dans le graffiti, il y avait déjà la question du « *fame* ». Cette question s'est déplacée par la dynamique du réseau social qui fonctionne



aussi sur le mode de la notoriété (les *followers*). Est-ce bien ou mal ? À mon sens, ce n'est ni bien ni pas bien. Ce sont des cultures qui s'affrontent et cet affrontement prend corps dans la forme des interventions artistiques. La notoriété est donc une notion économique, et en tant que notion économique, elle n'échappe pas aux rapports de classe et aux forces de l'aliénation, dans l'acception marxiste du terme.

Enfin, sont apparues les questions de conservation, de restauration, de documentation et, aussi, de « discrimination » : que conserver ? Se poser ces questions, c'est aussi poser la question de l'existence d'une critique et de supports de cette critique, qu'ils soient académiques ou non : les revues, les fanzines.

Karim Boukercha a utilisé le terme de diagnostic, celui-là même que l'on utilise pour les monuments historiques.

Alain Colombini a esquissé une histoire de la bombe aérosol. Les peintres du XIX<sup>e</sup> siècle, on le sait, avaient des discussions sans fin sur les couleurs, les tubes de peinture, les pigments... Nous avons là un prolongement de ces débats qui passionnent évidemment les artistes et ceux qui travaillent ensuite sur les œuvres des artistes.

Derrière tout cela, ce corpus déjà vaste et encore en cours de structuration, il y a aussi l'éternelle question du nouveau, de l'originalité, de ce qui change. Ce qui se modifie avec la critique, c'est le regard et avec le regard, l'élaboration d'une autre critique. Et c'est cela qui devient le sujet. Il faut donc mettre en place les conditions qui vont rendre possible l'élaboration de recherches dans la durée : documentation, chaires, postes, programmes de recherche, etc. Je propose que nous, l'institution, nous y attelions encore plus sérieusement.

Et puis, on n'allait pas se défaire, il fallait bien aborder les questions de la légalité, de l'illégalité et de la transgression ont été nécessairement posées.

Légalité – illégalité – licite – illicite

Illégalité légale – ou qui « fait légal ».

Légalité illégale – La question du droit n'est pas univoque. On a vu ce matin aussi avec Roti un épisode passionnant aux États-Unis où au nom du droit le plus autoritaire : la notion de démoniaque, donc de blasphème, on prend le droit puis on acquiert le droit de détruire

une œuvre d'art. Plus près de nous, un projet artistique de « Street Art » soutenu par la DRAC a fait l'objet d'un recours de l'architecte des Bâtiments de France... qui est un agent de la DRAC.

C'est que le droit comprend différentes composantes qui peuvent parfois apparaître comme contradictoires – liberté de création versus code du patrimoine versus propriété de la personne publique (ou privée) versus propriété intellectuelle.

Toute œuvre artistique convoque différents codes juridiques que le juge seul peut harmoniser au nom de l'intérêt général et ce, en introduisant des notions qui ne sont pas écrites, par exemple la notion de proportionnalité.

Alors avons-nous, avec ce colloque, réussi dans notre projet ?

Partiellement. Sinon, ce serait achevé et cela ne peut pas être achevé alors que ça vient juste de commencer.

Mais, au-delà de ce que je viens de dire, je crois que nous avons collectivement apporté aux artistes de la considération. Ce qu'il est convenu d'appeler « le monde de l'art » regarde encore trop souvent avec mépris ce qu'il nomme indifféremment le Street Art ou le graffiti. Et ne nous y trompons pas, tout mépris exprimé collectivement, le plus souvent, est un mépris de classe. Soudain, des artistes issus des scènes que nous avons traversées accèdent à la notoriété artistique et à la notoriété économique. Face à cela les réactions sont diverses, de l'enthousiasme au rejet. En fait peu importe. Comme toujours, c'est en développant la connaissance que l'on luttera contre la futilité des commentateurs, fussent-ils autorisés.

Dans son introduction, Thierry Dufrene avait évoqué un état amoureux de l'art urbain. S'il fallait risquer une conclusion, en plagiant Sacha Guitry, on pourrait penser, à la suite de ce colloque, que l'art urbain, c'est l'art qui est contre la ville, tout contre.

Graffiti, Street Art, art public, c'est toujours « une prise de possession sensible de la ville » comme nous l'a dit Jérémie Koering.

Prise de possession sensible de la ville... C'est ici que nous sommes et c'est ici que nous entendons demeurer.

Pierre Oudart



# JEAN FAUCHEUR





# JEAN-FRANÇOIS BALAUDÉ

---

**Président de l'université  
Paris Ouest Nanterre La Défense**

---

Je tenais à venir en clôture du colloque pour diverses raisons : il s'agit d'abord de saluer une collaboration extrêmement importante et féconde autour de l'art contemporain, de l'art urbain plus précisément, entre le ministère de la Culture et de la Communication et l'université de Nanterre et l'équipe du laboratoire HAR, Histoire des arts et des représentations. Je salue cette collaboration importante, à travers Thierry Dufrêne et Dominique Aris, qui fait que Nanterre peut prétendre être un des endroits où se suit et s'étudie le devenir des cultures urbaines et du Street Art.

C'est un motif de satisfaction, outre l'intérêt personnel que je peux porter très modestement à ces questions ; c'est le signe d'un dynamisme permanent et qui s'ancre dans une certaine histoire de l'université, qui aujourd'hui continue à produire les effets que l'on voit. Je ne saurais d'ailleurs être complet dans le tour d'horizon des contributeurs à la réflexion de moyen et long terme sur le devenir des arts urbains sans mentionner la Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine qui a eu l'occasion d'accueillir des fonds et qui pourrait à nouveau en accueillir. La BDIC s'intéresse à l'écriture de l'histoire contemporaine tout particulièrement et cette articulation entre la création artistique et la pensée et l'écriture de l'histoire fait partie des problématiques fortes que nous portons à l'université de Nanterre.

Par ailleurs, ce qui achève de dire mon intérêt pour ce qui s'est passé pendant ce colloque, je suis, en tant que philosophe et historien de la philosophie, intéressé par la manière qu'ont nos disciplines des humanités et des sciences sociales de prendre en charge les questions contemporaines, les pratiques en émergence, dans le domaine de l'art en particulier où il se passe des choses à la fois fantastiques et difficiles à cerner, d'où l'admiration pour le travail est accompli : il s'agit donc de travailler

sur des formes non officielles, dissimulées, éphémères, qui s'imposent malgré tout, et peut-être même en raison de ces statuts-là.

La problématique de l'éphémère est tout à fait prégnante dans l'art contemporain, centrale et fondamentale, et doit être prise en charge. Pour connaître certaines expériences qui se font par certains créateurs, comme Tino Seghal à qui une carte blanche est offerte au Palais de Tokyo, je ne peux qu'être extrêmement attentif à vos travaux.

La moisson a été extrêmement riche et j'en suis très heureux ; nous allons, vous allez, pouvoir engranger sur cet ensemble d'échanges pour continuer le travail. Ce qui est fascinant est que le travail qui sera conduit est à la fois prévisible et imprévisible, puisqu'il est lié à l'émergence d'une nouvelle forme, de nouveaux artistes, de nouveaux modes d'expression, ce qui donne un caractère assez fascinant pour l'antiquisant que je suis qui travaille sur des reliquats antiques, sur des traces, aussi, mais qui sont en nombre fini et de plus en plus réduit. On est au contraire ici face à l'efflorescence et l'effervescence d'une créativité qui est internationale et particulièrement forte en France, avec ce qu'on pourrait appeler des « maîtres ».

L'université sort de son domaine en allant vers la société se faisant, s'exprimant, se représentant, dans des formes de créativité échappant aux radars établis et constitués. Il faut pour cela beaucoup d'agilité, beaucoup de réactivité et d'implication ; que cela puisse se faire avec l'appui du ministère de la Culture est pour nous un véritable encouragement. Il faut que cela puisse continuer de la sorte avec un accompagnement qui forcément soit léger, aussi léger que le réclame la matière qui n'est pas une matière a priori académique. Il s'agit de poursuivre sur la voie de la recherche exigeante et sur des sujets qui doivent se penser

en même temps qu'on se les approprie : c'est cette imbrication des problématiques qui est fascinante et formidable à suivre et à encourager.

Belle poursuite de création pour les artistes présents, et bonne moisson pour les chercheurs et conservateurs pour la suite ; cette problématique de la conservation, de la trace conservée, comme je l'ai dit en évoquant la BDIC, est importante, théorisée et représentée par les artistes eux-mêmes et que nous avons un intérêt particulier à tenter de prendre en charge ou d'accompagner tout en préservant la vocation première d'un art qui n'a pas vocation à s'inscrire dans les musées, qui est ailleurs, et qui doit également faire mémoire.

**Jean-François Balaudé**







RENTRE AVEC TES PIEDS

ACAB

RE  
NO  
O

LEK  
VILLEGLE  
SOXAT  
O'CLOCK



**OXYMORES III**  
**ANNEXES**



**RAMON MARTINS**  
**ETERNA PRIMAVERA**





# OLIVIER LANDES

---

**Urbaniste**  
**Fondateur de l'association Art en Ville**  
**Paris**

---

## ROUEN IMPRESSIONNÉE 2016 : UN PORTRAIT DE LA VILLE À MÊME SES MURS

Le festival Rouen Impressionnée est une triennale d'art en espace public, organisée dans le cadre de Normandie Impressionniste. L'édition 2016 fut centrée sur l'art urbain, avec la réalisation d'une quinzaine de fresques murales dans la ville. C'est la première fois en France qu'un événement de ce type (biennale ou triennale d'art contemporain d'une grande ville) est dévolu exclusivement à l'art urbain.

Pour cette édition, Normandie Impressionniste imposait le thème du portrait. L'exposition s'est alors déclinée dans trois quartiers de la ville à la forte identité : le port, le centre-ville et le quartier des Sapins sur les hauts de Rouen. La mise en peinture artistique de ces sites a ainsi permis de faire un certain portrait de la ville, à même ses murs, grâce à l'intervention des artistes et à l'interaction dialectique attendue entre leur œuvre et le site d'intervention. La sélection des artistes s'est ainsi faite en lien avec leur faculté à entrer en résonance avec les lieux et leur environnement.

Cette démarche de création *in situ* a été rendue possible grâce à un fin travail d'analyse urbaine, visant à saisir l'onde et le potentiel scénographique propres à chaque lieu : la position géographique des murs, tantôt en bord de Seine, en centre ville, en périphérie, les loisirs, les architectures, les types de population, les usages des espaces publics.

Dans le très dense quartier des Sapins, ce sont les populations qui ont permis de saisir la réalité locale, à l'encontre de bien des a priori parfois négatifs qui subsistent sur ce quartier populaire. De nombreux temps d'échange, des travaux pédagogiques menés en écoles, des visites de terrain, des détails liés aux origines de la population,

à l'architecture, à l'écosystème, à la place du quartier dans la ville ont fait émerger la programmation artistique des sept fresques peintes dans le quartier.

Cette approche a évité le sentiment de parachutage esthétisant en faisant sens. Au delà de l'exercice dialectique, c'est bien une meilleure réception par le public qui fut visée aux Sapins. En effet, la mise en peinture en quelques semaines de sept pignons de 150 mètres carrés dans un quartier est une expérience de mutation paysagère intense pour les populations. Il était donc indispensable de soigner la médiation culturelle et urbaine autour de l'action.

C'est sur ce point que l'étroite relation entre les œuvres et leur contexte a entraîné une appropriation par la population, qui vit désormais au quotidien avec ces peintures. Ce travail a facilité leur accueil et aussi et surtout leur réception sur le long terme.

En préparation de l'événement, un travail approfondi avec les jeunes publics a été mené en amont du projet, auprès d'une centaine d'enfants des écoles. Dans le cadre du Contrat Local d'Éducation Artistique et Culturel (CLEAC), des ateliers en école élémentaire ont été menés par des artistes locaux, des activités en temps péri-scolaire permettant la transmission de certains contenus aux artistes (dont certains ont été interprétés dans les fresques). Enfin, des conférences ont été données par les artistes en classe de collège, classe qui avait elle-même fourni sa vision du quartier aux artistes. Pendant la production des fresques, des visites de chantier avec les classes, permettant la rencontre des artistes ont aussi été organisées.





**BRUSK**  
**GIANT SQUID**

BRUSK, GIANT SQUID, ROUEN, 2016 / PHOTO © JP SAGEOT

Les habitants eux-mêmes furent impliqués, pendant le chantier en tant qu'assistants des artistes (remplissant *de facto* des tâches de médiation urbaine en pied de nacelle). L'immersion a perduré aussi lors de l'été 2016, les médiateurs culturels en charge des visites guidées officielles étant spécifiquement recrutés parmi les jeunes du quartier. La présence de « visages connus » autour de l'événement a permis d'ancrer l'opération dans le quartier.

Les fresques font désormais partie de l'identité du quartier. Aucune dégradation n'est apparue sur celles-ci. La visite des fresques a été inscrite à l'initiative d'un historien des hauts de Rouen aux Journées Européennes du Patrimoine en septembre 2016 sous le titre : « Le quartier des Sapins, du grand ensemble des années 60 aux fresques murales ». Nouvelle preuve que ces fresques font œuvre avec leur environnement immédiat et sont entrées au patrimoine du quartier.

Autre legs patrimonial et urbain, les fresques viennent, selon la population, monumentaliser le quartier. Située sur le rond-point de Tamarille en entrée de quartier, la peinture *Eterna*

*primavera (Éternel printemps)*, par le brésilien Ramon Martins fait office de repère coloré et visuel signifiant l'entrée du quartier. Volontairement programmée hors des vis-à-vis vers les logements, au carrefour des transports publics et sur ce lieu intense, l'intervention de cette figure de l'art urbain brésilien vient faire écho à l'identité cosmopolite du quartier. Une femme qui pourrait être d'origine bahianaise a été peinte par l'artiste, lui-même métis, immergée dans un décor baroque, psychédélique et coloré. Signal fort, cette fresque fait ainsi corps avec son environnement humain. Autres détails issus de l'identité du quartier, le personnage est enveloppé d'une végétation propre à l'écosystème du quartier, faite de pâquerettes, branches de glycines et autres pissenlits. Cette femme est accompagnée d'un renard, animal péri-urbain visible la nuit dans le quartier, qu'elle caresse tel un animal domestique.

Les autres fresques répondent aussi à la question de la contextualisation. L'intervention de Robert Proch à l'arrière du cinéma Omnia a créé l'événement dans le centre-ville. Dans le port, c'est tantôt l'architecture singulière qui



a été réinterprétée par Swiz ou l'environnement portuaire et routier par l'artiste allemand SatOne. Le lien à la Seine, consubstantiel à Rouen et à son port a été célébré par Brusk, qui signe un improbable calamar géant sur près de 400 mètres carrés. L'artiste dompta avec talent la forme allongée du support (50 x 8 mètres) en imaginant cet animal aquatique, en lévitation sur le quai de la Seine, qui coule à quelques mètres du bâtiment. Destin aigre doux pour ce hangar, qui a été démoli en février 2017. Le *Giant Squid* de Brusk fut la seule œuvre éphémère de Rouen Impressionnée. La quinzaine de fresques produites marquera le paysage urbain rouennais encore de longues années.

**Olivier Landes**

## NOTES

Rouen Impressionnée a été rendu possible grâce au soutien du GIP Normandie Impressionniste, la DRAC Normandie et la Ville de Rouen. Les artistes retenus viennent de tous horizons : **Sainer** (Pologne), **Ramon Martins** (Brésil), **Mart Aire** (Argentine), **Jana & JS** (Autriche), **SatOne** (Allemagne) et **Robert Proch** (Pologne), **Bault**, **Arnaud Liard**, **Velvet & Zoer** et **Swiz** pour la scène française. La scène locale était représentée par **Gaspard Lieb**, **Madkow**, le collectif **A31**, **Ecloz** et **Or2vue**.

L'Association **Art en Ville** a été chargée de l'organisation de l'événement avec la Ville de Rouen.

**Olivier Landes** en fut le concepteur et commissaire d'exposition.





# LE JUGE, LE PUBLIC, LE GRAFFEUR ET LE BRIGADIER

UNE SAYNÈTE DE THIERRY DUFRÈNE

À Dominique Aris

Projet de saynète à quatre personnages  
qui aurait pu être jouée le jour du colloque

## REMARQUES AVANT LECTURE :

1. Cette saynète est faite à partir d'un collage de citations de *street artists*, d'acteurs de ce milieu empruntés à différents ouvrages. Son clou – si je puis dire – est l'œuvre de Cokney *Guerre du Nord* présentée au Palais de Tokyo dans le cadre de l'exposition *Lasco Project #3* organisée par Hugo Vitrani et que nous avons visitée sous la conduite du commissaire avec Dominique Aris. Le tagueur expose les procès-verbaux dressés à son encontre par la brigade anti-tag, et surtout réalise une œuvre d'après la description donnée par un sous-brigadier, que je considère depuis que je l'ai lu, comme un véritable confrère.
2. La mise en scène et le texte définitif restent à faire, ce qui ressemble fort au fameux couteau sans manche auquel il manque la lame des *Aphorismes* de Lichtenberg. Mais procédons !

---

## PROLOGUE OÙ L'ON VOIT L'HISTORIEN D'ART ÉCRIRE À LA MINISTRE DE LA JUSTICE

### L'HISTORIEN DE L'ART

« Madame la Ministre de la Justice, le procès de Versailles, longue histoire, 2001, 2009, 2011, 2012, 56 graffeurs condamnés, mais le Juge a été au final plutôt indulgent, souvent moins que les 3750 euros prévus par le Code pénal pour dégradation de biens publics ou privés, article 223, alinéa 1, mais voilà, mais voilà : les livres des artistes, leurs books, ne leur ont jamais été rendus ; ce sont des pièces à conviction... »

*Et l'Historien de l'art explique à la Ministre que ces livres, ces esquisses,*

« Ah oui, plutôt que de croupir dans les scellés du tribunal de Versailles, mériteraient d'entrer dans une belle bibliothèque, la BDIC... de Nanterre par exemple...

Ne sont-ils pas en effet les pièces à conviction de ce qu'un art nouveau est né ?

Ne méritent-ils pas à ce titre d'être protégés ? »

### LE JUGE

Je vous rappelle, l'Historien, que d'après le jugement du Tribunal de Grande Instance de Paris du 13 octobre 2000, je n'ai pas à me « fonder sur la forme choisie, ni sur la valeur artistique... » pour la protection des œuvres de l'esprit.

Si vous me dites qu'à vos yeux, cela a de la valeur, je veux bien vous croire, moi, mais je n'ai pas à en juger. Pour moi, ce sont des pièces à conviction, un point c'est tout.

### L'HISTORIEN

Oui, mais le 27 septembre 2006, la 11ème chambre de la Cour d'Appel de Paris a reconnu à des graffitis sur des trains la qualification d' « œuvres éphémères » dans le procès SNCF contre la revue *Graff It !*

Des œuvres éphémères... il faut bien en garder la trace, le Juge, mais pas les laisser sous scellés !

### LE GRAFFEUR

Laissez tomber, l'Historien ! Miss Tic, notre Édith Piaf de l'art urbain, avait déjà dit



« On ne peut pas demander aux flics et aux magistrats d'avoir fait l'École du Louvre ! ».

Après sa condamnation en 1999, Miss Tic a été obligée de demander l'autorisation aux propriétaires de poser sur leurs murs. Un comble ! Et L'Atlas, le graffeur, m'a dit « avoir commencé l'affiche en 1992 après de très graves ennuis avec la justice ».

### **L'HISTORIEN**

Mais c'est peut-être bien : du coup, il y a moins d'hostilité de la part du public...

### **LE GRAFFEUR**

Vous n'y êtes pas, l'Historien, à défendre les propriétaires, ... et puis alors où sont la spontanéité, le danger, la transgression, la révolte ?

### **L'HISTORIEN**

Toujours le romantisme !

### **LE GRAFFEUR**

« Qui peut décider de savoir si ce que je fais est de l'art, du graffiti ou du vandalisme ? Hormis la loi... Et encore eux-mêmes sont souvent carrément perdus là-dedans »  
- (Honet).

### **L'HISTORIEN**

Donc, si je vous entends bien, vous vous en remettez à la loi pour définir l'art ?

### **LE BRIGADIER DE POLICE *s'avance (il lit son Procès-verbal)***

« Remarquons immédiatement que le style utilisé par l'auteur de ces graffitis est unique dans le domaine du graffiti vandale. En effet, plusieurs points sont particulièrement reconnaissables :

...Le tracé de chacune des lettres composant le graffiti est imprécis et donne l'impression de lettres « tremblantes » constituées de dizaines de petits traits. Les lettres sont ainsi décalées.

...Les couleurs sont également uniques : l'utilisation de deux ou trois couleurs différentes à l'intérieur des lettres est assez régulière.

...La présence de dessins représentant des têtes de mort ou d'un univers macabre est très utilisée.

...Le fond du graffiti ne représente jamais des contours réguliers mais donne l'impression de présence de « flammes ».

Le tagueur « Cokney » crée donc des graffitis dans un style « déstructuré »

De plus nous notons qu'à plusieurs reprises, une dédicace est faite à une fille se prénommant « Chloé »

Annexons au présent 14 photographies de graffitis réalisés sur métropolitain représentatives du style utilisé par le graffeur Cokney

Dont Acte

2 août 2011. »

### **LE GRAFFEUR (*empruntant ses mots à Cokney*)**

Décembre 2012

« Je plonge dans l'étude de mon dossier pénal, les devis. Des photocopies de photos des pièces, recensées, illustrant l'accusation. Un charme froid et brut s'en dégage.

Je n'ai jamais pu faire un book comme il s'en faisait avant. Trop dangereux. Je cache mes photos un peu partout, je les stocke, mais je ne les garde jamais en ma possession.

Pendant tout ce temps, les services de police m'ont préparé le plus beau book possible !

En noir et blanc et incomplet, mais avec un véritable souci du détail : je n'aurais pas mieux fait.

Chaque action est légendée, les dates, les lieux, les protagonistes.

Les photographies policières n'ont pour prétention que de montrer le vandalisme sous sa vraie nature.

Pas de chichis, pas de pause longue, ni de grand angle : retour aux vraies valeurs.

Un graff, un flash

Un tag, un flash

Un numéro de rame, un flash

Un nom de station, un flash. »

### **L'HISTORIEN DE L'ART**

Je suis jaloux du « souci du détail »,.. Il y a même les annexes, comme dans un bon mémoire de master ! Cokney a apprécié le « charme froid et brut ». Je suis jaloux, moi qui en fais peut-être toujours un peu trop. Et puis, quelle invention ! « Style déstructuré », pas mal du tout ! Le sous-brigadier sait reconnaître une main (un « style unique ») ; c'est un attributionniste, le sous-brigadier, le *connoisseur* de la brigade anti-tag : qui a dit qu'il n'avait pas fait l'École du Louvre, celui-là ! Quel œil ! Ces « lettres « tremblantes » constituées de dizaines de petits traits », ces lettres « décalées », la remarque sur la disposition régulière des couleurs au sein des lettres, sur les « flammes ». Il devient lyrique le brigadier, il en rajoute, allons-donc : « l'univers macabre » !..

### **LE GRAFFEUR** (*toujours Cokney*)

Evidemment, il faut bien justifier la facture salée ! Vous avez vu les amendes demandées. C'est le collectionneur qui paie d'habitude, ici c'est l'artiste. En plus il est confus : il me traite de tagueur, il dit que je fais des graffitis, puis il me qualifie de graffeur...

### **L'HISTORIEN**

O vous savez : les courants, les styles, les mouvements, tout ça se discute...

### **LE GRAFFEUR**

En plus il est indiscret, il parle de « Chloé » !

### **L'HISTORIEN** (*pensif*)

Les historiens de l'art adorent les muses...

### **LE GRAFFEUR**

Oui, mais là c'est pour me foutre au violon ! Style « déstructuré » : tenez, voici ce que j'ai fait, moi, en m'inspirant de ce qu'il a cru voir dans mon travail, à partir de sa foutue description de mon œuvre sur le métro !

Vas-y que j'ai mis des têtes de mort, et puis du baroque de couleurs, du macabre, vas-y que je « tremble », et que je « décale » mes lettres. Tiens, voici l'œuvre qu'a vue le sous-brigadier !



Ce qui serait drôle, c'est qu'il me l'achète. Après tout, c'est lui qui a fixé le prix ! Finalement, je considère cela comme une commande rétrospective.

### **L'HISTORIEN**

C'est étonnant, ce que vous dites, mais ce n'est pas faux...

### **LE PUBLIC**

Il me faut intervenir. C'est la confusion. Le juge ne se prononce pas. Le brigadier fait de l'histoire de l'art. Le graffeur se met à répondre à d'étranges commandes. L'historien est perplexe. Mais ce qui compte, c'est quand même Moi, moi le Public : ceux en qui le public a foi, la loi et l'histoire de l'art les protègent aussi !

D'abord, c'est moi le public, qui peut influencer ceux qui agissent.

Ecoutez Michel Cassasol, le PDG de la société Korrigan qui a remporté l'appel d'offres lancé par la mairie de Paris en 1999 pour nettoyer les murs de la capitale des « graffitis vandales ». La société Korrigan qui, dans les années 2000, a blanchi Paris (je n'aime pourtant pas tellement les blanchisseurs) en effaçant les peintures murales avec son détergent miracle.

Michel Cassasol parle du répertoire qu'il fait des « graffitis », sauvegardant certains, détruisant la majorité. Un répertoire, pourquoi pas un catalogue raisonné, pendant qu'on y est. Le PDG de Korrigan, encore un historien de l'art !

« Nous ne répertorions pas les artistes urbains et tagueurs, à l'exception de quelques artistes reconnus par la Ville de Paris, qui sont devenus de véritables institutions et dont les fresques ou pochoirs sont aisément reconnaissables. Parmi ces artistes, citons Miss Tic, Nemo et Mesnager. Les autres taggeurs ne sont pas facilement répertoriables car leurs graffs ou tags se ressemblent souvent, sont copiés par des admirateurs ou saccagés par des bandes rivales, et évoluent au fil du temps pour devenir parfois méconnaissables.»

Vous voyez, l'Historien, « artistes reconnus », par qui ? Reconnus par moi, le Public !

### **L'HISTORIEN**

Ah pardon ! D'abord, c'est contradictoire : s'ils sont « copiés » par des « admirateurs », c'est que cela doit avoir un sens, et puis l'iconoclasme que vous décrivez n'est pas propre à l'art de la rue, bien au contraire, et enfin, si on n'avait pas conservé la *Cène* de Léonard de Vinci à Milan sous prétexte que le matériau en est dégradé, alors, ce serait la fin de tout... !

Mais surtout, ce que je veux dire clairement, c'est que ce sont les passionnés, les experts, les gens du « monde de l'art » qui font la différence, parce que les artistes ont renouvelé leur regard.

Ils ont attrapé « la foi du graffiti », « la religion du nom » du blaze, comme disait déjà Norman Mailer en 1974 dans son article « The Faith of Graffiti ».

Monsieur le Juge, votre collègue américain, le juge White, avait écouté soigneusement l'artiste Marcel Duchamp et le poète Ezra Pound défendre l'art moderne à la barre contre les Douanes américaines et leur avait donné raison dans son jugement du 26 novembre 1928.

Il avait considéré que l'oiseau dans l'espace abstrait de Brancusi, à quoi les douanes américaines ne reconnaissaient pas la qualité, le statut d'œuvre d'art et donc l'exemption de droits de douane sur l'importation de métaux précieux, était bien une œuvre et – je cite son beau jugement :

« Une école d'art dite moderne s'est développée, dont les tenants tentent de représenter des idées abstraites plutôt que d'imiter des objets naturels. Que nous

éprouvions ou non de la sympathie pour ces idées et les écoles qui les représentent, nous pensons que leur existence et leur influence sur le monde de l'art doivent être pris en compte par la Cour ».

Si on avait écouté le public, regardez ce qu'écrivaient les journaux à l'époque : ils étaient tous contre !...

#### **LE PUBLIC**

Mais la loi suit mon opinion ! Vos experts, ils n'auraient rien pu sans Moi ! D'ailleurs, l'Historien, vous devez bien savoir que les Douanes ont encore réussi à bloquer en 1936 19 sculptures venant d'Europe demandées spécialement par Alfred Barr Jr, le conservateur-fondateur du MoMA de New York, pour son exposition *Cubism and Abstract Art*. Il fallut retarder d'une semaine l'ouverture de l'exposition et acquitter une taxe de 100000 dollars.

Mais, c'en était trop, Barr Jr publia en première page du Bulletin du MoMA une photographie des œuvres incriminées, mobilisa tous les musées américains, l'opinion, le *New York Times*.

On obtint finalement en 1958 que la loi fût modifiée pour que le juge laisse à d'autres – donc à moi, le Public – le soin de savoir ce qu'est une œuvre d'art et que le Juge ne se prononce plus et laisse le public en décider.

#### **L'HISTORIEN**

Mais parfois, le public se trompe, jamais très longtemps, je veux bien vous l'accorder, mais quand même... Et j'adore le Juge White, il faut des juges qui sachent écouter, et voir (d'ailleurs chez les *writers*, c'est la même chose : on est autant saisi par les yeux que par les oreilles).

#### **LE GRAFFEUR**

C'est bien vrai...quand une rame de métro passe, dans sa rage sonore avec la peinture qu'on a posée...

#### **L'HISTORIEN**

Encore le romantisme... ! Moi j'ai une idée, on ferait un grand débat public sur l'art urbain, pour qu'on décide en connaissance de cause...

#### **LE PUBLIC**

Précisément, je verrais bien un spectacle, comme celui d'Eric Vigner jouant le procès de Brancusi...

#### **L'HISTORIEN**

Oui, on rejouerait le procès des tagueurs de Versailles, et on partirait des livres, des books des artistes...

*L'épilogue (provisoire) voit de nouveau l'Historien écrire à la Ministre de la Justice, « Mme la Ministre... »*

*Un écriteau « À suivre » est brandi.*

Thierry Dufrêne  
28 novembre 2015



# BIOGRAPHIES

## ÉMILE ABINAL

Émile Abinal est diplômé de l'École du Louvre et de la Sorbonne en histoire de l'art et en archéologie. Sa première expérience dans le domaine de l'art numérique lui donne l'occasion d'apprendre les métiers de la production et de la diffusion, et son intérêt pour la culture Hip-Hop, en particulier le graffiti, le conduisent à rencontrer JR lors de ses débuts en 2001. Ils collaborent pour ses deux premières publications (*Carnet de Rue*, 2005, et *Portrait d'une génération*, 2006), et leur association s'officialise en 2007 avec le projet *Face2Face* de JR en Israël et en Palestine. Émile Abinal est depuis chargé de la production de la plupart des films de JR. En 2008, il co-fonde Social Animals, la société de production qui co-produit le premier film de JR, *Women Are Heroes*.

## JEAN-FRANÇOIS BALAUDÉ

Ancien élève de l'ENS Ulm et professeur de philosophie, Jean-François Balaudé est élu président de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense en 2012 puis réélu en 2016. Il préside Athéna, l'alliance thématique nationale des sciences humaines et sociales, qui regroupe les acteurs clés de la recherche française en sciences humaines et sociales. Il préside également depuis juin 2015 la commission des moyens et des personnels de la Conférence des présidents d'université.

## PHILIPPE BAUDELLOCQUE

Diplômé de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs en 2002, Philippe Baudelocque s'inscrit dans une pratique artistique orientée graffiti entre 1998 et 2010. À partir de 2009, il réalise des dessins de grande dimension à la craie, dans la rue ou non. En 2016, il commence son projet *FUSION*, qu'il définit en ces termes : « Si je devais synthétiser mon projet par un mot, il serait : FUSION. Pour moi, c'est l'état d'où proviennent tous les espaces, tous les temps, toutes les possibilités ».

## CLAIRE CALOUIROU

Ethnologue, chercheuse associée à l'Idemec (Institut d'Études Européennes et Méditerranéennes Comparatives) et au MuCEM, et enseignante à l'École du Louvre, Claire Calogirou s'intéresse à la production de la ville à partir des cultures urbaines, développant des questions identitaires et esthétiques, et de la culture matérielle/immatérielle. Elle est notamment la commissaire des expositions *Skate Story* (itinérance 1996-2001), *Hip-Hop, art de rue, art de scène* (itinérance 2001-2009) et *Faire le mur* (2001, Nantes, LU).

## COKNEY / FABRICE YENCKO

Diplômé des Métiers d'Art en Sculpture à Olivier de Serres (École nationale supérieure des Arts Appliqués et Métiers d'art), Fabrice Yencko assiste plusieurs sculpteurs et commence l'apprentissage de la gravure. Il évolue ensuite vers le tatouage, activité qu'il pratique en tant que professionnel depuis 2006. En parallèle, Fabrice Yencko fait ses premiers pas dans le graffiti en 1999. Sous le pseudonyme de Cokney, il se tourne vers une pratique de performance et peinture exclusivement vandale sur trains et métros. Il commence très rapidement à inclure cette activité dans une démarche artistique plus générale, s'étendant à son mode de vie et son positionnement social. Arrêté en 2012, il est condamné à 228 000 euros d'amende pour « dégradations volontaires ». Il publie avec Hugo Vitrani *Chiaroscuro* en 2015, avec un retard dû à une deuxième arrestation en 2014. Sa mise en examen pour « association de malfaiteurs » et le contrôle judiciaire sous lequel il est placé l'empêche de parler librement de son travail. Il participe au *Lasco Project* en 2014 : c'est la première fois qu'il utilise son dossier judiciaire comme œuvre.

## ALAIN COLOMBINI

Scientifique du Patrimoine spécialisé dans l'art du xx<sup>e</sup> siècle et l'art contemporain, Alain Colombini est ingénieur chimiste au Centre Interdisciplinaire de Conservation et de Restauration du Patrimoine à Marseille où il travaille depuis 1994. Ses recherches se concentrent sur la caractérisation et la compréhension des processus d'altération des matériaux de l'art contemporain, tels que les plastiques, les peintures industrielles et fluorescentes. Plus récemment, il a obtenu un Scholarship au Getty Conservation Institute de Los Angeles sur le sujet de l'utilisation des peintures aérosol par les artistes du Street Art et ses implications en conservation.

## DAVID DEMOUGEOT

Après dix ans d'expérimentations associatives liant les musiques actuelles et les arts graphiques, David Demougeot définit la ligne artistique de Bien Urbain, parcours artistique dans (et avec) l'espace public, depuis la création de l'événement à Besançon en 2011. Avec une attention particulière portée aux nouvelles approches artistiques indépendantes dans l'espace public, Bien Urbain offre aux artistes un cadre souple où l'improvisation et l'expérimentation sont favorisées dans une recherche de sens en contexte. 75 artistes de 19 nationalités, issus pour beaucoup de la pratique du graffiti, ont pris part aux six premières éditions de l'événement, et lui donnent une image plus poétique que militante, plus conceptuelle que décorative. Depuis 2015, David Demougeot s'associe chaque année à un artiste pour définir la direction artistique de Bien Urbain : Eltono en 2015, puis Escif en 2016.

## THIERRY DUFRÊNE

Historien de l'art contemporain, professeur à l'université de Nanterre, Thierry Dufrêne est notamment l'auteur de *La Grande galerie des sculptures* en 2005 et *La poupée sublimée : quand Niki de Saint Phalle et les artistes contemporains font la poupée* en 2014. Il a été le commissaire de plusieurs expositions dont *Salvador Dali* au Centre Pompidou en 2012 et *Persona, étrangeté humaine* au Musée du Quai Branly en 2016. Il prépare actuellement un ouvrage sur l'histoire de la sculpture contemporaine. Il est également secrétaire scientifique du Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA).

## FANCIE SDK

Découvrant l'art de rue en 1991 et s'impliquant presque immédiatement dans sa pratique brute, Fancie est l'une des pionnières européennes du graffiti sur trains. Elle compte parmi les rares femmes présentes à la Fondation Cartier pour l'exposition *Né dans la rue*.

## JEAN FAUCHEUR

Après une formation à l'École nationale des Arts Décoratifs de Paris, Jean Faucheur décide, dans les années 1980, de recouvrir des panneaux publicitaires de ses peintures afin de les exposer dans la rue. Lauréat du prix de la Villa Médicis « Hors les murs », il co-fonde le collectif d'artistes urbains « Les Frères Ripoullins ». Par la suite, abandonnant un temps cet art de rue, il se tourne vers la sculpture dans les années 1990. Au début des années 2000, Jean Faucheur revient à ses préoccupations premières en co-fondant le collectif « Une Nuit » grâce à sa rencontre avec Tom-Tom et l'Atlas. Le projet Le M.U.R. rue Oberkampf à Paris, affichage d'œuvres originales d'artistes urbains dans l'espace public, est né de ces rencontres. Depuis août 2015 Jean Faucheur est le conseiller artistiques des « Murs de la L2 » à Marseille, vaste chantier d'art urbain sur la rocade rejoignant l'est au nord de la ville. Jean Faucheur est peintre, sculpture, vidéaste et photographe.

## DIDIER FUSILLIER

Après avoir dirigé les scènes nationales Le Manège à Mons-Maubeuge et La Maison des Arts et de la Culture à Créteil, et dirigé Lille 3000, Didier Fusillier devient en 2015 président de l'Établissement public du parc et de la Grande Halle de la Villette.

## KATJA GLASER

Chercheuse, Katja Glaser est diplômée de l'université de Siegen. Sa thèse, *Le Street Art et les nouveaux médias*, s'intéresse aux interactions mutuelles entre le Street Art et les technologies des nouveaux médias. Ses sujets de recherche sont le Street Art et l'art urbain, les médias mobiles, les réseaux sociaux, la critique web et l'esthétique des médias.

## NICOLAS GZELEY

Photographe, journaliste et *graffiti-artist*, Nicolas Gzeley documente la scène graffiti en Île-de-France depuis la fin des années 1980. Après plusieurs projets de fanzines, il réalise avec le photographe Silvio Magaglio la rubrique graffiti du magazine Hip-Hop *Radikal* de 1996 à 2005. Entre temps, il collabore avec divers magazines et livres spécialisés. En 2002, il réalise le magazine *Worldsigns*, premier magazine consacré à l'art urbain. L'année suivante, il crée avec Silvio Magaglio et RCF1 le magazine *Gettin'Fame*, puis, au début de l'année 2008, il s'occupe du magazine *Graffiti All Stars* dont il est le rédacteur-en-chef jusqu'en 2012. Au début de l'année 2015, il met en ligne le site Internet *Spraymium Magazine* et continue de documenter la scène des arts urbains en suivant les artistes majeurs et émergents de ce courant.



## RÉGINE HATCHONDO

Après avoir été directrice des Affaires culturelles de la Ville de Paris, Régine Hatchondo rejoint le cabinet du Premier ministre Manuel Valls en tant que conseillère Culture en 2014. En 2016, elle est nommée directrice générale de la création artistique au ministère de la Culture et de la Communication.

## ILARIA HOPPE

Depuis 2005, Ilaria Hoppe travaille à l'Institut d'art et d'histoire visuelle de l'université Humboldt à Berlin. À partir de septembre 2016, elle dirige la chaire *Art in new contexts and media* à l'université KU Linz en Autriche. Ses principaux champs de recherche sont l'art urbain, les études de genre, les débuts de l'art moderne en Italie et l'architecture. Depuis 2007, elle réalise des recherches pour son livre, *Urban Art: On the relationship between art and urbanity*. Son approche prend en considération la performance, l'espace, le genre et la théorie urbaine, tout comme les études sur la culture visuelle. Ilaria Hoppe est également membre du comité scientifique de la revue *Journal for Street Art and Urban Creativity*.

## FRÉDÉRIC KECK

Après des recherches sur l'histoire de l'anthropologie française (Lévy-Bruhl, Lévi-Strauss) et sur les nouvelles épidémies (vache folle, grippe aviaire), Frédéric Keck dirige le département de la recherche du musée du Quai Branly, où se mènent ses recherches au croisement de l'anthropologie, de l'histoire de l'art et de l'archéologie. Il publie en 2008 *Claude Lévi-Strauss, l'homme au regard éloigné*, et en 2010 *Un monde grippé*.

## RÉMI LABRUSSE

Rémi Labrusse enseigne l'histoire de l'art à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense. Il travaille entre autres sur les rapports entre la préhistoire et la modernité, sujet sur lequel il a co-dirigé avec Maria Stavrinaki un numéro des *Cahiers du Musée national d'art moderne* (hiver 2013-2014).

## MAUD LE FLOC'H

Diplômée du CESA et du CELSA (Aménagement du territoire - Polytech-Tours et Sciences de l'information - Paris Sorbonne) et forte d'une expérience éprouvée dans le domaine de la création artistique hors les murs, Maud Le Floc'h fonde en 2007, avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication, le pOlau – Pôle des arts urbains. Ce pôle ressource combine soutien à la création, production et urbanisme culturel. Il crée les conditions de coopération entre milieux artistiques et sphères de la production urbaine et agit auprès des artistes et des concepteurs qui cherchent à développer l'inscription urbaine de leur projet (incubation, expérimentation), et auprès des acteurs de l'aménagement et de l'urbanisme, cherchant à qualifier leurs projets urbains par des dynamiques artistiques et culturelles (mission conseil, commissariat urbain). Le pOlau développe divers programmes : des résidences, des recherches-actions (Mission Repérage(s) – un élu, un artiste, programme DE-TECT), des événements « arts et villes » (La Ville à l'état gazeux), des volets artistes et culturels de projets urbains (Ville de Paris, Villes & projets Nexity, AFTRP, Agence TER, Ateliers Jean Nouvel, PSA, NAC – Patrick Bouchain...). En 2015, le pOlau s'est vu confier par le ministère de la Culture et de la Communication (DGCA) la réalisation d'un Plan-guide arts et aménagement des territoires, rapport national pour le ré-outillage artistique et culturel des territoires.

## LEK & SOWAT

Travaillant en binôme depuis 2010, Lek & Sowat partagent un goût commun pour l'Urbex – ou l'exploration urbaine – discipline qui constitue à explorer la ville à la recherche de ruines modernes. Poussant les limites du graffiti traditionnel, leurs expérimentations *in situ* réunissent vidéos, abstractions architecturales, installations et archéologie. En 2012, le projet *Mausolée*, qui les voit organiser une résidence artistique clandestine dans un centre commercial abandonné de la capitale, retient l'attention de Jean de Loisy qui leur ouvre les portes du Palais de Tokyo. Entourés d'une cinquantaine d'artistes des arts urbains et du commissaire Hugo Vitrani, Lek & Sowat passent deux années à créer une exposition expérimentale dans les issues de secours du bâtiment, initiant ce qui deviendra le *Lasco Project*. Depuis, ils multiplient les collaborations avec des artistes d'horizons variés, de John Giorno à Castelbajac en passant par les pionniers du graffiti Futura 2000, Mode2 et JonOne ou encore Jacques Villeglé. En 2015, Lek & Sowat sont les premiers artistes issus du graffiti à rejoindre la prestigieuse académie de France à Rome en tant que pensionnaires de la Villa Médicis.

## STÉPHANIE LEMOINE

Stéphanie Lemoine est journaliste à *L'Oeil Magazine* et intervenante au sein du Master professionnel « Projets culturels dans l'espace public » à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne. Elle publie notamment avec Julien Terral *In Situ : un panorama de l'art urbain des années 1970 à nos jours* en 2005, avec Samiro Ouardi *Artivisme : art, action politique, résistante culturelle* en 2010, et *L'art urbain : du graffiti au Street Art* en 2012.

## RALF MARSAULT

Anthropologue et photographe, Ralf Marsault vit et travaille à Berlin. Auteur de *Fin de siècle*, série de portraits photographiques de figures marginales dans la société occidentale à la fin des années 1980, il poursuit un travail d'anthropologie visuelle alliant création plasticienne et analyse de son terrain de recherche. Il s'intéresse actuellement aux *Wagenburgen*, campements semi-nomades d'habitats et « être ensemble » alternatifs, situés à Berlin. Les questions de territorialisation et dissémination de l'identité et celles relatives aux marquages tégumentaires, ainsi que les interventions langagières dans la performativité rituelle du symbolisme, sont ses thématiques de recherche.

## EMMANUEL MOYNE

Avocat au Barreau de Paris et ancien secrétaire de la Conférence, Emmanuel Moyne est spécialisé en droit pénal, en droit pénal des affaires et en contentieux civil et commercial. Il a défendu de nombreux artistes du graffiti poursuivis devant les tribunaux correctionnels et en conseille également en matière de droits d'auteur. Il a notamment représenté avec succès le magazine *Graff It !* contre la SNCF, qui cherchait à faire interdire la reproduction de photographies et de graffitis sur du matériel roulant dans les revues qui lui sont consacrées. Ancien éditorialiste et chroniqueur aux magazines *Graff It !* et *Blazing*, il est l'auteur de nombreux articles abordant le graffiti sous l'angle de la répression, de la censure et de ses rapports avec le marché de l'art. Il est aussi le fondateur d'Unclean, une maison d'édition dédiée aux cultures alternatives.

## CHRISTIAN OMODEO

Christian Omodeo est chercheur et commissaire d'exposition. Il s'intéresse à des formes indépendantes d'art dans l'espace public, comme le graffiti et le Street Art, et se consacre entièrement à ce sujet à partir de 2013, lorsqu'il crée l'agence Le Grand Jeu. Attiré par les thèmes de l'historiographie des cultures urbaines et de la restauration de l'art urbain, il publie *Crossboarding : An Italian paper history of Graffiti Writing* en 2014 et *Bookshow* dans le cadre de l'exposition *The Bridges of Graffiti* à la Biennale de Venise en 2015. En 2016, il curate l'exposition *Street Art, l'arto allo stato urbano* à Bologne, aux côtés de Luca Ciancabilla et Sean Corcoran. Christian Omodeo est également membre du comité scientifique du Street Art & Urban Creativity Network et écrit régulièrement pour *Graffiti Art Magazine*.

## PIERRE OUDART

Directeur adjoint chargé des arts plastiques à la Direction générale de la création artistique du ministère de la Culture et de la Communication, Pierre Oudart était anciennement chef du département de la création artistique au Centre national des arts plastiques et directeur des projets culturels du Grand Paris.

## RCF1 / JEAN MODERNE

RCF1 est artiste peintre, issu de la scène graffiti-art européenne. À l'aube des années 1990, après quelques expériences au pochoir, RCF1 devient le nom de plume sous lequel il investit les murs de son environnement, depuis les tunnels de la Défense jusqu'aux voies ferrées de toute la région. En 1992, sur les conseils de l'éditeur Florent Massot, il écrit pour documenter cette culture encore *underground* et mal perçue. Dix ans plus tard, il écrira pour *Radikal* et tiendra le magazine *Gettin'Fame*. RCF1 se passionne pour les subcultures et les mouvements liés au rock, dont l'influence sera décisive. Avec SERO et STONE, il fonde le groupe P2B (Poseurs 2 Bombes) : ils cherchent à se détacher de la référence new-yorkaise du graffiti et à développer un style européen. RCF1 orne alors les rues de Paris de « fantômes », silhouettes à la bombe identifiables qui l'inscriront parmi les premiers à utiliser un logotype en lieu de signature. Adeptes du « less is more », il réduit progressivement jusqu'en 2010 sa palette aux seules couleurs primaires et aux traits noirs.



## ROTI / PIERRE-AMIR SASSONE

Initialement tailleur de pierre, puis sculpteur, Pierre Amir Sassone, ou « Roti », peint dans la rue depuis son adolescence. Il utilise les outils traditionnels du graffiti pour réaliser des fresques oniriques. Son style est proche de la gravure, inspiré du symbolisme de l'architecture gothique de certains mythes. Il explore dans son travail *in situ* l'impact d'autres matériaux tels que le marbre, qui offre des ouvertures différentes dans l'espace et le temps.

## RAFAEL SCHACTER

Rafael Schacter est anthropologue et commissaire d'exposition à Londres, actuellement membre du département d'anthropologie du University College of London en tant que membre post-doctoral de la British Academy. Cela fait plus de dix ans qu'il développe ses recherches sur le graffiti et le Street Art, ayant organisé plusieurs expositions sur le sujet, notamment à la Tate Modern en 2008 et *Mapping the City and Venturing Beyond* à la Somerset House en 2015 et 2016. Il est également l'auteur de *The World Atlas of Street Art and Graffiti* (2013) et *Ornament and Order : Graffiti, Street Art and the Parergon* (2014). Dans le cadre de sa bourse de recherche à la British Academy, Rafael Schacter explore actuellement les pratiques de l'art contemporain à Manille, aux Philippines – un projet qui devrait aboutir sur une exposition à Londres en 2018.

## PEDRO SOARES NEVES

Pedro Soares Neves réalise ses recherches dans les champs du design et de l'architecture entre Lisbonne, Barcelone et Rome. Il se spécialise dans les méthodologies participatives et les signes visuels informels dans l'espace public, notamment le graffiti et le Street Art. Doctorant, enseignant et designer urbain, il remporte le premier prix pour le « No Rules Great Spot Oporto ». Il co-fonde l'atelier « Non Commissioned Public Art » et enseigne à la faculté des beaux-arts de Lisbonne. Il est également le fondateur de l'IAP2, International Association for Public Participation, ainsi que l'APA URB, Portuguese Urban Art Association, et le Lisbon Street Art & Urban Creativity Conference.

## HUGO VITRANI

Critique et commissaire d'exposition, Hugo Vitrani réalise des entretiens filmés d'artistes pour le journal Mediapart depuis 2010. Il collabore régulièrement avec *Beaux-Arts Magazine*. Commissaire associé au Palais de Tokyo, il y inaugure notamment en 2012 le *Lasco Project*, premier programme d'art urbain de l'institution. Il est le co-auteur des ouvrages *Chiaroscuro* (Classic Paris, 2015) et *Underground doesn't exist anymore* (Manuella, 2016). Il siège également à la Commission consultative de la commande publique du ministère de la Culture et de la Communication (2015-2018).

# GLOSSAIRE

**ACTION PAINTING** : désigne à la fois un courant artistique et une technique picturale axés sur l'acte physique de peindre. L'œuvre témoigne ainsi du mouvement corporel et de l'action du peintre.

**AFFICHISME** : forme d'art qui existe depuis la créations des panneaux publicitaires, l'Affichisme est aussi une branche du Nouveau Réalisme qui consiste à lacérer des affiches et créer une œuvre d'art en travaillant le matériau dégradé, trouvé dans la rue.

**ALL-CITY** : statut d'un graffeur connu dans toute une ville pour sa pratique : désignait initialement le fait d'être connu dans les cinq districts de New York via des graffitis sur les rames de métro.

**ART URBAIN** (*Independent Public Art*) : expression qui désigne l'art non-officiel et sans commande, qui se déploie dans l'espace public, en dehors des galeries et des musées.

**BACKJUMP** : désigne une pièce réalisée sur un train ou sur un autobus pendant qu'il est en service.

**BLAZES** : signatures des graffeurs, les blazes servent à signaler le passage de leurs auteurs, devenant une œuvre en soi. Ils permettent aux artistes de se faire connaître sans pour autant donner leur vraie identité. L'usage des blazes préserve l'anonymat des auteurs et les protège d'éventuelles poursuites judiciaires.

**BOXCAR GRAFFITI** : désigne les graffitis peints sur les wagons de marchandise (*boxcars*). A l'origine, il s'agissait d'un système de signes chargés de messages spécifiques développés par les hobos en Amériques du Nord, pendant la Grande Dépression.

**CAPS** : embout interchangeable adapté à la bombe aérosol servant à vaporiser la peinture ; il existe différentes formes de cap en fonction des traits que l'on veut effectuer, du plus fin au plus large.

**BUFFING** : action d'effacer les graffitis peints, à l'aide de solvants chimiques ou par couche de peinture de couleur unie.

**CIRCUIT BENDING** : désigne l'activité qui consiste à court-circuiter de façon volontaire des instruments de musique électroniques de faible tension électrique, fonctionnant sur piles de façon à créer de nouveaux générateurs de sons. Mettant en avant la spontanéité et le côté aléatoire des modifications, ce processus appartient au mouvement plus large appelé Glitch art.

**CREW** (écrit *crew, krew ou cru*) ou **COLLECTIF** : groupe de graffeur ou de « *street artists* » qui travaillent en collaboration. Les membres du crew taguent les initiales de leur groupe à côté de leur propre nom : il s'agit généralement d'une série de trois lettres, avec des références souvent amusantes.

**DIY** : abréviation de « *Do It Yourself* » (« faites-le vous-même » en français). Désigne un mouvement sous-culturel prônant la fabrication artisanale d'objets de tous types et le bricolage, souvent en réaction à la société de consommation.

**DJAYING** : mouvement propre au Hip-Hop né dans les années 1970, le Djaying est un Disc Jokey qui, à l'aide de deux vinyles, enchaîne des morceaux de musique sans qu'il n'y ait de coupure. Ce sont les premiers DJ à avoir mixé deux disques superposés en temps réel.

**FANZINE** : petite brochure à tirage limité, sur un sujet précis, souvent non conventionnel, habituellement auto-éditée à l'aide d'une photocopieuse.

**FAT CAP** : valve spéciale fixée sur une bombe de peinture et qui permet d'en augmenter le débit, pour tracer des traits plus épais et réaliser des remplissages colorés plus rapides.

**FRESQUE** : grande pièce de graffiti ou de peinture, exécutée directement sur un mur.

**GET UP** : développer sa réputation de graffeur en réussissant à travailler sur toute surface ; l'expression s'employait initialement pour désigner une action réussie sur un train.

**GRAFFEUR** (*writer*) : désigne un praticien de l'art du graffiti.



**GRAVURE (*scribing*)** : technique d'exécution d'un tag qui sera difficile à effacer, inscrit à l'aide d'une clé, d'un couteau ou d'un foret.

**HARDWARE HACKING** : discipline visant à analyser et comprendre le fonctionnement d'un matériel, sans aucun autre élément que le matériel lui-même, afin d'y trouver de potentielles vulnérabilités voire dans certains cas de le réutiliser ou de l'adapter.

**HANDSTYLE** : se dit d'une signature ou d'un tag propre à chaque graffeur.

**HIP-HOP** : culture des jeunes urbains apparue vers les années 1970 en association avec le rap, le breakdancing et la mode afro-américaine. **LIBRE ou CULTURE LIBRE** : La culture libre est un mouvement social et une sous-culture qui promeut la liberté de distribuer et de modifier des œuvres de l'esprit sous la forme d'œuvres libres par l'utilisation d'Internet ou, plus rarement, d'autres formes de médias. Il puise sa philosophie dans celle du logiciel libre en l'appliquant à la culture et à l'information.

**MARQUAGE SYSTÉMATIQUE (*bombing*)** : action de peindre sur de très nombreuses surfaces dans un secteur donné ; les graffeurs réalisent souvent des tags ou des throw-ups, parce qu'ils sont rapides à exécuter.

**MÉTA-GRAFFITI** : se dit d'une forme de graffiti qui fait de son discours même l'objet d'une étude en soi ; comme la peinture au sujet de la peinture, le méta-graffiti est une forme d'art conceptuel.

**MURALISME** : mouvement pictural né au début du xx<sup>e</sup> siècle au Mexique, figurant un contenu idéologique accessible à tous dans l'espace public.

**NEO-MURALISME** : le terme néo-muralisme est communément employé par les professionnels pour identifier les tendances monumentales du Street Art de la dernière décennie.

**OLD SCHOOL** : expression généralement utilisée pour désigner les premiers temps du graffiti, du milieu des années 1970 au début des années 1980. Ces graffeurs sont respectés pour leur contribution essentielle aux débuts du graffiti.

**ONE-LINER** : se dit d'un tag réalisé d'un seul mouvement : la pointe de l'outil d'écriture ne quitte la surface d'exécution que lorsque le tag est achevé.

**OUTLINE** : trait qui intervient après l'application du remplissage et du contour du graffiti. Elle consiste à appliquer une ligne de couleur qui va mettre en valeur le relief du lettrage.

**PERSONNAGE (*character*)** : figure empruntée aux bandes-dessinées, aux émissions télévisées ou à la culture populaire ; un personnage peut remplacer une lettre dans un graffiti.

**PIÈCE** : désigne un graffiti ou une peinture.

**PIXACÃO** : style de graffiti unique et natif du Brésil, caractérisés par le cryptage des tags ; de nombreux pixadores travaillent sur des sites haut placés et difficiles d'accès.

**POCHOIR** : plaque évidée selon une forme précise, qui permet de peindre cette forme par simple passage d'une ou plusieurs bombes aérosol de peinture, sur toutes surfaces planes.

**RECOUVRIR (*going over*)** : peindre sur un graffiti déjà existant ; on utilise aussi le mot « barrer » (*crossing out*). La plupart des graffeurs respectent mutuellement leurs pièces ; recouvrir l'œuvre d'un autre est considéré comme un acte de violence.

**TAG** : signature ou logo d'un graffeur, réalisés au marqueur ou en peinture : c'est la forme de graffiti la plus élémentaire. Souvent dédaignée par les profanes, cette pratique est appréciée par les professionnels à l'instar d'une calligraphie classique.

**THROW-UP** : pièce sommaire, d'exécution très rapide, en une ou deux couleurs. Le lettrage prend souvent la forme de bulles.

**TOY** : terme péjoratif désignant une pièce maladroitement exécutée (souvent par-dessus un autre graffiti) ou un graffeur inexpérimenté.

**URBAN HACKING** : définit une action pacifique et subversive contre le mobilier urbain. Loin d'être un acte de vandalisme, l'*urban hacking* est une intervention sur ce qui existe déjà, ayant pour but de changer la fonction, la signification et les propriétés esthétiques de l'objet du *hack*.

**URBEX** : exploration urbaine (de l'anglais *urban exploration*), une activité consistant à visiter des lieux construits par l'homme, abandonnés ou non, en général interdits d'accès ou tout du moins cachés ou difficiles d'accès.

**WHEAT PASTE** : désigne un colle à papier artisanale à base de farine, utilisée pour coller affiches et images dans la rue.

**WHOLE TRAIN** : exploit de couvrir un train entier de graffitis.

**WILDSTYLE** : qualifie un graffiti tellement complexe et stylisé qu'il en devient difficile à déchiffrer ; il présente souvent des lettres imbriquées.

**WRITER'S BENCH** : lieu de rencontre, idéalement placé entre la ligne 2 et 5 du métro de New York, qui permettait aux graffeurs des années 1970 et 1980 d'admirer leurs graffitis sur les trains qui circulaient sur ces deux lignes.



# INDEX

## INDEX DES PERSONNES

### A

Abinal, Émile : 42, 45, 46, 49, 50  
Achab : 16  
Alias : 46  
Amin, Heba Y : 100, 101, 128  
André : 23, 115  
Arasse, Daniel : 128  
Aris, Dominique : 3, 5, 13, 15, 132, 141  
Art Azoï : 21, 95  
Attia, Kader : 114  
Azoulay, Audrey : 5, 11

### B

Balaudé, Jean-François : 17, 132, 146  
Balla, Giacomo : 16, 30  
Banksy : 21, 39, 47, 86  
Barr Jr : 145  
Baudelocque, Philippe : 115, 116, 117, 119, 123, 124, 127, 146  
Baudrillard, Jean : 15, 30  
BBC : 118  
Ben Haj Ali, Chaima : 15  
Benoit-Blain, Marine : 15, 23, 25, 45, 92  
Behr, Clemens : 91  
Bien Urbain : 77, 82, 147  
Blek le Rat : 86, 115  
Black Panther Party : 99  
Blu : 79  
Boucher de Perthes, Jacques : 37  
Boucherka, Karim : 59, 61, 100, 130  
Bouguereau, William : 124  
Bourouissa, Mohammed : 114  
Bouvy, Aline : 116, 117, 118, 128, 155  
Brancusi, Constantin : 144  
Brassaï : 30, 38, 39, 99, 115  
Bresson, Guillaume : 114  
Brusk : 138, 139  
Buren, Daniel : 16, 17, 113, 116

### C

Calogirou, Claire : 100, 101, 102, 105, 128, 146  
Cay 161 : 114  
Cartier-Bresson, Henri : 99  
Cézanne, Paul : 16  
Chastanet, François : 129  
Chalfant, Henri : 45  
Christy, Henry : 38  
Closky, Claude : 114  
Cokney : 17, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 67, 68, 141, 142, 143, 146  
Collettivo FX : 78, 79  
Colombini, Alain : 100, 101, 107, 108, 130, 146  
Cooper, Martha : 45, 105, 98  
cyp&kaf : 80, 81

### D

Daim : 47  
Darger, Henri : 119  
De Kooning, Willem : 16  
Debord, Guy : 129  
Deitch, Jeffrey : 113  
Deja, Claudia : 76  
Delamont, Isabelle : 128  
DELTA : 124  
Demougeot, David : 77, 83, 92, 95, 129, 147  
Direction générale de la création artistique, DGCA : 2, 15, 42, 60, 75, 127, 149  
Direction régionale des affaires culturelles, DRAC : 13, 128, 130, 139  
DJ Pone : 59, 60  
DOMA : 86  
Dotremont, Christian : 43  
Douart, David : 114  
Downey, Brad : 82, 89, 90  
Duchamp, Marcel : 144  
Dufrière Thierry : 3, 5, 15, 17, 29, 30, 41, 128, 130, 132, 141, 147

### E

Eltono : 79, 80, 91, 147  
Ernst, Wolfgang : 101  
Escif : 81, 82, 147  
Ernest-Pignon-Ernest : 16, 47  
ERS, Pica Pica : 116

### F

Fab Five Freddy : 99  
Fancie : 59, 61, 62, 63, 71  
Fauqueur, Jean : 96, 128, 147  
Fekner, John : 86  
Fontana, Lucio : 42, 43  
Forhmann, Jürgen : 55  
Frères Ripoulin (les) : 113, 147  
Fusillier, Didier : 11, 13, 15, 147  
Fusion : 115  
Futura 2000 : 86, 99, 148

### G

Gaulon, Benjamin : 45, 46, 47, 49, 50  
Genin, Christophe : 47, 49, 50  
Giacometti, Alberto : 42  
Gillard, Cyprien : 114  
Glaser, Katja : 46, 47, 49, 50, 54, 55, 56, 147  
Grifters : 59  
Guitry, Sacha : 130  
Gzeley, Nicolas : 15, 97, 100, 101, 109, 129, 147

### H

Hammons, David : 113  
Haring, Keith : 99, 100, 108

Hatchondo, Régine : 11, 13, 14, 15, 148  
Heinich, Nathalie : 13, 103, 105, 123  
Herszkowicz, Élise : 95  
Hoppe, Ilaria : 24, 25, 148  
Horféé, Antwan : 90, 91, 114, 115, 116, 117, 119, 128, 129  
Hugnet, Georges : 38  
Huyghe, Pierre : 114  
Huysen, Andreas : 100, 128

## I

Ingres, Jean-Auguste-Dominique : 29, 41  
Invader : 30, 34, 35, 36, 86, 115

## J

Jésus, Jean-François : 60, 62, 63  
Juste Ici : 77  
JR : 14, 46, 50, 51, 52, 146

## K

Kawamata, Tadashi : 11  
Keck, Frédéric : 29, 30, 34, 36, 41, 148  
Kent, Clark : 114  
King of Kowlow : 30, 34, 35, 36  
Klein, Yves : 39  
Koering, Jérémie : 29, 30, 41, 130, 155  
Korrigan : 15, 144  
Kosta-Théfaïne, Olivier : 14, 86, 115, 118, 120

## L

L'Atlas : 94, 142, 147  
Labrusse, Rémi : 29, 30, 37, 40, 41, 127, 148  
Landes, Olivier : 137, 138, 139  
Lartet, Édouard : 38  
Le Floc'h Maud : 75, 76, 128  
Lek & Sowat : 14, 29, 30, 41, 90, 95, 129  
Lemoine, Stéphanie : 2, 15, 45, 50, 149  
Lévi, Renée : 119  
Levi-Strauss, Claude : 84, 146  
Lichtenberg, Georg Christoph : 141  
Livchine, Jacques : 128  
Loisy, Jean de : 41, 117, 148  
Lokiss : 45, 46, 49, 50, 118  
Lovink, Geert : 55  
Lubbok, John : 38  
Luquet, Georges-Henri : 38

## M

Madame Moustache : 47  
Madonna : 116  
Mailer, Norman : 15, 30, 113, 144  
Malraux, André : 15, 129  
Marsault, Ralf : 29, 30, 31, 33, 41, 128, 149  
Martins, Ramon : 136, 138, 139  
Matisse, Henri : 38  
Matta-Clark, Gordon : 113  
Maurice, Russel : 90  
McCormick, Carlo : 99  
MCS : 115  
McKenzie Wark, Kenneth : 46  
Minelli, Filippo : 91  
Ministère de la Culture et de la Communication : 2, 13, 14, 15, 62, 67, 77, 95, 127, 132, 148  
Miró, Joan : 30, 38

Miss. Tic : 47  
MOMO : 80  
Moncorgé, Inouk : 96  
Montana colors MTN : 107  
Mouraud, Tania : 16  
Moyné, Emmanuel : 59, 60, 61, 62, 63, 149  
Mouse, Mickey : 21, 61, 86

## N

NGO : 113

## O

Oldenburg, Claes : 91  
Omodeo, Christian : 2, 15, 99, 101, 149  
Oudart, Pierre : 11, 15, 17, 127, 130, 149  
Ostrowski, David : 113  
OX : 82  
Os Gemeos : 86

## P

Paquet, Gérard : 96, 127  
PAL : 90  
Pessoa, Fernando : 22  
P2B : 115, 149  
Phase 2 : 109  
Picasso, Pablo : 30, 38  
Pinot-Gallizia, Giuseppe : 38  
Planètes Emergences : 96  
Poch, Patrice : 112, 115, 118, 119  
pOlau, pôle des arts urbains : 75, 82, 148  
Pollock, Jackson : 39  
Ponti, Lisa : 38  
Pound, Ezra : 144  
Powers, Steve : 86  
Prévost, Clovis : 16, 30  
Proch, Robert : 138, 139

## R

Rauschenberg, Robert : 16  
Ray, Man : 114  
RCF1 : 21, 115, 147, 149  
Reinecke, Julia : 24  
Roti : 14, 93, 130, 150  
Roth, Evan : 45  
Rothenburg, Jeff : 55  
Rouffet, Marie : 115  
Rushmore, RJ : 54, 56

## S

SatOne : 139  
Schacter, Rafael : 83, 85, 93, 150  
Seghal, Tino : 132  
Seymour, Edward : 107  
Shames, Stephan : 99  
Shank, Will : 108  
Shusterman, Richard : 11  
Schmidlapp, David : 109  
Schwarzman, Alan : 49  
Sirio, Paolo : 49  
SKKI© : 114, 115, 118, 119, 128  
Smithson, Robert : 38  
Soares, Neves Pedro : 22, 23, 56, 61, 83, 127, 150  
Staheli, Urs : 55  
Stahl, Johannes : 24  
Stallman, Richard : 46



Stefan, Shankland : 83  
Stewart, Jack : 24  
Studiocromie : 80  
Studiochu : 86  
Suissa-Elbaz, Pascale : 60, 61, 62, 63  
Superman : 114  
Surmont, Eric : 82  
Swoon : 86  
Sidney : 118

## **T**

Tapiès Antoni : 113  
Tremblin, Mathieu : 82  
Trotsky : 115 Twain, Mark : 41

## **U**

UGA : 113

## **V**

Van Gogh, Vincent : 16  
Varda, Agnès : 50  
Varini, Felice : 11  
Vasari, Giorgio : 13  
Villeglé, Jcques : 16, 148  
Vinci, Léonard de : 144  
Vicet, Marie : 2, 15  
Vittrani, Hugo : 2, 5, 7, 14, 15, 111, 113, 119, 141, 146,  
148, 150

## **W**

Warhol, Andy : 129  
White (le juge) : 144

## **Z**

Zarka, Raphaël : 115  
ZEVS : 14, 48, 115

# INDEX DES LIEUX

## A

Afrique : 5  
Afghanistan : 46  
Aix-en-Provence : 34  
Alicante : 104  
Allemagne : 24, 54, 104, 139  
Altamira : 38  
Amérique du Nord : 5, 86  
Amérique Latine : 86  
Amsterdam : 34  
Anvers : 34  
Argentine : 21, 139  
Artcurial : 11  
Athènes : 104

## B

Bangkok : 36  
Barcelone : 104, 107, 150  
BBB, centre d'art : 80  
Besançon : 79, 82, 147  
BETC : 99  
BDIC, Bibliothèque de documentation internationale  
contemporaine : 17, 132, 133, 141  
Belgique : 104  
Berlin : 29, 30, 31, 32, 33, 45, 90, 100, 148, 149  
Boisgeloup : 38  
Brésil : 139  
British Academy : 85, 150  
Bronx : 46  
Bruxelles : 104, 118  
Buenos Aires : 86

## C

Canton : 34  
Château de Vincennes : 14  
Chauvet-Pont d'Arc : 38  
Chicago : 49  
Chine : 35, 108, 140  
CICRP, Centre interdisciplinaire de conservation et de  
restauration du patrimoine : 100, 107  
Combarelles (grotte) : 42  
Cuba : 80

## D

Direction générale de la création artistique, DGCA : 2,  
15, 42, 60, 75, 127, 149, 155  
Direction régionale des affaires culturelles, DRAC : 12,  
128, 130, 139  
Domus Aurea : 16  
Drouot (hôtel) : 71

## E

ENSBA : 90, 117, 129  
Espagne : 104, 105, 108  
Établissement Public de la Grande Halle de la Villette :  
2, 11, 13, 15, 95, 147  
États-Unis : 15, 28, 37, 63, 103, 104, 107, 108, 109,  
110, 115, 130  
Europe : 5, 15, 46, 47, 86, 102, 103, 104, 105, 109, 114,  
145

## F

Font- de- Gaume (grottes) : 38

## G

Gargas (grottes) : 38  
Grèce : 104

## H

Hambourg : 104  
Hanoï : 38  
HAR, Laboratoire histoire art et représentation : 130  
Hollande : 34, 108

## I

Irlande : 49  
Italie : 79, 80, 105, 148

## J

Jamaïque : 80  
Japon : 21, 129

## L

Lascaux : 42, 43, 115, 124  
LASCO : 17, 141, 146, 148, 150  
Liège : 104  
Lisbonne : 22, 23, 150, 154  
Londres : 24, 34, 39, 85, 86, 90, 104, 105, 150  
Los Angeles : 34, 36, 52, 108, 146  
Louvre (musée) : 46  
LU, Lieu Unique : 105  
Luxembourg : 104, 118

## M

Marseille : 96, 100, 102, 105, 107, 146  
MCLA, Mural conservancy of Los Angeles : 108  
Miami : 50  
Milan : 38, 144  
MoCA : 39  
Modène : 113  
MoMa PS1 : 30, 113, 145  
Montpellier : 34  
MuCEM : 100, 102, 105, 129, 146  
Mudd club : 99  
Mural Conservancy of Los Angeles (MCLA) : 108

## N

Naples : 80  
Nantes : 105, 146  
New York : 22, 24, 36, 45, 102, 109, 113  
Niort : 82  
Normandie : 137, 139

## P

Palais de Tokyo : 5, 14, 17, 41, 113, 114, 123, 124, 132,  
133, 141, 148, 150  
Panthéon : 14, 53  
Pakistan : 51  
Paris : 2, 5, 11, 13, 15, 17, 21, 22, 25, 29, 30, 33, 34, 36,  
37, 38, 39, 41, 45, 47, 59, 61, 62, 64, 66, 71, 83, 90, 93,  
95, 96, 99, 100, 101, 105, 108, 109, 110, 113, 115, 117,  
123, 132, 137, 141, 144, 146, 147, 148, 149, 150  
Pech Merle : 40  
Philadelphie : 85, 102, 109



Portugal : 22, 23  
Pronomade(s) : 82

## R

Réunion des Musées Nationaux, RMN-GP : 102  
Rocade L2 : 96, 147  
Rouen : 131, 132, 133

## S

Seine : 137, 139  
Sevran : 11  
Siegen : 54, 147  
Singapour : 36  
Social and Public Art Ressource Center, SPARC : 108  
Somerset House : 90, 150  
Stalingrad (Place) : 46, 118  
Stockholm : 104

## T

Tate Modern : 24, 87, 150  
Théâtre de l'Unité (Bussang) : 128  
Toulouse : 82  
Trois Frères (les) : 38  
Tuc d'Audoubert (grottes) : 38

## U

Universidad Politecnica de Valencia, Espagne : 108  
Université Paris Ouest Nanterre la Défense, UPOND : 2,  
5, 15, 16, 17, 29, 37, 132, 141, 146, 147, 148

## V

Versailles : 12, 61, 62, 145  
Villa Médicis : 14, 29, 41, 95, 115, 147, 148

## W

Wallworks (galerie) : 11

# INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

*12OZ Prophet Magazine* : 86  
*400ML* : 109  
*Aérosols* : 107  
*Cap Matches Color* : 107  
*Descente Interdite* : 66, 100, 110  
*GangBang* : 109  
*Get Busy* : 109  
*Gettin'Fame* : 110, 147, 149  
*Graff'it !* : 109  
*Graffiti All Stars* : 110, 147  
*IdN magazine* : 35  
*IGTimes* : 109  
*Mix Grill* : 110  
*Nusign* : 100, 115  
*Paper* : 99  
*Paris Tonkar* : 110  
*Paris Character* : 100  
*Radikal* : 109, 147, 149  
*RER* : 109  
*Sabotage* : 110  
*Spraycan Art* : 110  
*Spraycan Mag* : 109  
*Subway Art* : 110, 115  
*The Faith of Graffiti* : 15, 106, 109, 144  
*The Source* : 109  
*Time Bomb* : 109  
*Underground Doesn't Exist Anymore* : 41, 150  
*Video Graff* : 109  
*Wild War* : 100  
*World Signs* : 115, 147  
*Xplicit Grafx* : 109

# REMERCIEMENTS

Nos remerciements s'adressent en premier lieu aux artistes et intervenants du colloque, et tous ceux présents lors de cette manifestation : **Émile Abinal, Heba Y. Amin, Jean-François Balaudé, Philippe Baudelocque, Karim Boukercha, Aline Bouvy, Claire Calogirou, François Chastanet, Fabrice Yenko/Cokney, Alain Colombini, Magda Danysz, Isabelle Delamont, David Demougeot, Fancie, Jean Faucheur, Benjamin Gaulon, Christophe Genin, Katja Glaser, Nicolas Gzeley, Régine Hatchondo, Antwan Horfée, Élise Herszkowicz, Ilaria Hoppe, Jean-François Jésus, Frédéric Keck, Jérémie Koering, Olivier Kosta-Théfaine, Rémi Labrusse, Olivier Landes, Maud Le Floc'h, Lek & Sowat, Lokiss, Ralf Marsault, Roland May, Carlo McCormick, Inouk Moncorgé, Valériane Mondot, Emmanuel Moyne, Pierre Oudart, Gérard Paquet, Patrice Poch, Clovis Prévost, RCF1, Pierre-Amir Sassone/Roti, Rafael Schacter, SKKI©, Pedro Soares Neves, Pascale Suissa-Elbaz**, ainsi qu'au collectif **Industryt, Marc-Aurèle Vecchione, Zevs, Stéphane Chatry** et **Cristobal Diaz**.

Nous remercions les commissaires **Stéphanie Lemoine**, journaliste et intervenante à l'université Paris I Panthéon Sorbonne, **Christian Omodeo**, chercheur et commissaire d'exposition, et **Hugo Vitrani**, journaliste et commissaire associé au Palais de Tokyo, ainsi que **Chaima Ben Haj Ali** et **Marie Vicet**, ingénieures d'études à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense.

Nous tenons à remercier **Ségolène Le Men, Hervé Joubert-Laurencin** et **Nathalie Cau** de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense et du laboratoire HAR, ainsi que les étudiants de Thierry Dufrêne, **Chloé Gonda, Clémence Sicard, Tristan Clastres, Laure Mendousse, Lise Tournet-Lambert** et **Honorine Mazari**.

Nous remercions également **Baptiste Lavenne**, cheffe de la mission communication à la Direction générale de la création artistique du ministère de la Culture et de la Communication, et **Marie-Ange Gonzalez**, chargée des relations avec la presse.

Nous remercions sincèrement toute l'équipe de l'Établissement public du parc et de la Grande Halle de la Villette et notamment **Didier Fusillier**, président, **Marie Villette**, directrice, **Frédéric Mazelly**, directeur artistique, **Rébecca Bouillou, Nathalie Dao**, ainsi que **Perrine Carlier, Emmanuelle Gorsse, Manou** et **Daniel**.

Nous tenons à remercier les conseillers pour les arts plastiques des Directions régionales des affaires culturelles qui se sont engagés dans la commande publique et les appels à projets Street Art, dont sont notamment issues les oeuvres de Seth, YZ et Eltono reproduites en ces pages.

Nos remerciements vont également à **Agathe Nieto**, vidéaste, ainsi qu'à **Élisabeth Henry**, chargée de l'édition et de l'audiovisuel à la Direction générale des Patrimoines, ministère de la Culture et de la Communication, **Isabelle Jamieson**, cheffe du pôle Information des publics, ministère de la Culture et de la Communication, **Nicolas Gzeley**, journaliste, photographe et artiste, **Olivier Burel**, artiste, et **Carine Valette**, chargée de communication, pour leurs concours à ce colloque et à cette publication.





