

ECOLE NORMALE SUPERIEURE DE PISE ET UNIVERSITE DE LIMOGES

DOCTORAT EN SEMIOTIQUE

INSTITUE PAR L'INSTITUT SUM ET LE CeReS

RESUME

EN DEÇA DU TABLEAU, LA RUE.

TRAVERSEES URBAINES ET ARTS DU QUOTIDIEN.

Silvia Viti



*Autrefois, j'avais trop le respect de la nature.
Je me mettais devant les choses et les paysages et je les laissais faire.
Fini, maintenant "j'interviendrai".
J'étais donc à Honfleur et je m'y ennuyais.
Alors résolument, j'y mis du chameau.
Cela ne paraît pas fort indiqué. N'importe, c'était mon idée.
(Henri Michaux, *Intervention*, 1930)*

SOMMAIRE

CHAPITRE 1 INTRODUCTION. L'ART DANS LA VILLE.

- 1.1 Forme et fonction : la naissance de la ville moderne.
- 1.2 *Kool killers*. Des rames du métro au partage en ligne.
- 1.3 La construction du corpus.

CHAPITRE 2 ARTS DU QUOTIDIEN ET SEMIOTIQUE DE L'ART.

- 2.1 Une créativité dispersée.
- 2.2 Le quotidien. Aux origines d'une anti-discipline.
- 2.3 Une production seconde.
- 2.4 Eloge du détournement : une rhétorique sophiste.
- 2.5 Sémiotiques en deçà.
- 2.6 Regards dans la ville. Affichages et nouveaux régimes du sens.
- 2.7 Pour une sémiotique de l'empreinte. Inscriptions de lumière.

CHAPITRE 3 NOTES POUR UNE SEMIOTIQUE DE LA SPATIALISATION.

- 3.1 *Scar tissue* : déchirures, cicatrices, exercices de cautérisation.
- 3.2 L'au-delà du mur. L'art du trompe-l'œil par Banksy.
- 3.3 Traversées urbaines. Le Parkour : dans la rue, en ligne.
- 3.4 De haut en bas. Les Pixadores de Sao Paulo.
- 3.5 Ethique du débordement. Dripping, liquéfaction et d'autres cascades de couleur.
- 3.6 Donne-nous notre *mapping* quotidien.
- 3.7 La ville diffuse.

CHAPITRE 4 CONCLUSIONS. L'ESPACE DE L'ART.

- 4.1 Fils tendus et d'autres seuils.
- 4.2 Une pratique en deçà.
- 4.3 Débordement et invasions.
- 4. 4. Au-delà de la rue.

CHAPITRE 1 – INTRODUCTION. L'ART DANS LA VILLE.

“Le città sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni d'un linguaggio; le città sono luoghi di scambio, come spiegano tutti i libri di storia dell'economia, ma questi scambi non sono soltanto scambi di merci, sono scambi di parole, di desideri, di ricordi. (...) immagini di città felici che continuamente prendono forma e svaniscono, nascoste nelle città infelici.”

(Calvino, 1993: X)¹

1.1 Forme et fonction : la naissance de la ville moderne.

La construction de l'espace urbain au XX^{ème} siècle entendait satisfaire les principes du Fonctionnalisme architectural qui envisageait l'organisation de la vie des masses en raison des besoins du nouveau cycle de production et consommation. « Form follows function », répétait-il Louis Sullivan. Universellement reconnu en tant que prophète de l'architecture moderne grâce à ses défis à la ville horizontale et sa 'conquête' de l'espace vertical, Sullivan avait été le concepteur des premiers gratte-ciels de Chicago vers la fin du XIX^{ème}. Il s'agissait d'une époque où la liberté de création du Modernisme, favorisée par la recherche technologique, avait effacé les styles architecturaux jadis dominants. Ainsi, en très peu de temps, l'espace urbain perdit les traits auparavant caractéristiques ; il s'agit d'un changement ensuite accentué par le capitalisme postfordiste et postmoderne.

Selon Le Corbusier - l'un des plus importants représentants du mouvement moderniste et fonctionnaliste - la fonctionnalité constitue la clé de voûte de son œuvre architecturale, alors que les matériaux, les formes et la dimension esthétique ne peuvent que demeurer secondaires par rapport à l'objectif le plus important, à savoir la *fonction*. Dans ce contexte il devient possible de comprendre le sens de la célèbre formule de Le Corbusier : « la maison est une *machine à habiter* ». L'idée

¹« Les villes sont un ensemble de choses : de mémoires, de désirs, de signes d'un langage ; les villes sont des lieux d'échange, comme tous les livres d'histoire de l'économie expliquent, mais ces échanges ne sont pas seulement des échanges des biens, ce sont des échanges de mots, de désirs, de souvenirs. (...) Des images de villes heureuses qui prennent forme et évanouissent sans cesse, cachées dans les villes malheureuses. » (c'est nous qui traduisons).

même de fonctionnalisme dissout toute sorte de relativisme culturel car le concept de fonctionnalité dans cette période est censé être universel (à un tel point qu'on assistera à la naissance d'un courant connue sous le nom de Architecture Internationale). Le corps de la ville, à la suite d'une telle conception, se métamorphose en devenant vertical, rationnel, uniforme, global. Le Corbusier (Charles Édouard Jeanneret-Gris), pionnier du béton armé et théoricien de la ville modernes et des cités dortoirs (autrement dites les *unités d'habitation*), est sans doute l'architecte qui a influencé plus que d'autres la physionomie de la ville contemporaine. Animé par la volonté de résoudre les problèmes des villes industrielles entre la fin du XIX et le début du XX siècle, notamment pour donner solution aux problématiques liées à la surpopulation, à la salissure et au désordre moral, il consacrait son activité au développement du concept de « *social housing* » dont les villes du monde entier portent actuellement une trace indélébile. La *ville radieuse*² lecorbusienne est une ville propre, efficiente, rapide.

Les théories et le travail de Le Corbusier, ainsi que ceux de nombreux élèves qui ont étendu son enseignement et son projet dans le monde entier, ont promu une idée d'espace en tant que série de *destinations* à l'intérieur desquelles l'humanité se déplace. Le Corbusier était un partisan des voitures et des routes à grand débit à fin de relier et faire communiquer de façon rapide et efficace des points de départ et d'arrivée différents et variés. Ce projet envisageait le dépassement et la fragmentation de l'espace urbain traditionnel afin de créer des cités dortoirs où les liens sociaux nécessaires à l'épanouissement d'une communauté devaient être perturbés. L'exigence minimale de traverser l'espace à pieds apparaît tout à fait négligeable par rapport à une efficacité supérieure : la rapidité de la dislocation. La vocation de Le Corbusier était la mise en place de *villes fonctionnelles* en dépit de l'histoire et de l'unicité des centres urbains, d'où, en 1925, sa proposition d'un plan pour la destruction d'une grande partie du centre de Paris à nord de la Seine pour

² Les théories audacieuses de Le Corbusier trouvent leur accomplissement dans le projet urbain de la *Ville Radieuse* (1933) dont les principes fondamentaux ne sont pas nombreux : la séparation des styles en raison de leur fonction (espaces de travail, d'administration, de résidence et de transport) ; la récupération de l'espace vert en conséquence d'un développement en vertical des unités d'habitation, la capillarité des voies routières en mesure d'isoler les parcours des piétons, ainsi cantonnés dans des rues qui lui sont consacrées. En 1951 Le Corbusier est chargé par le premier ministre indien Nehru du projet de construction de la capitale du Punjabi sur le modèle de la *ville radieuse*. De surcroît, des projets similaires ont été réalisés à Hong Kong, où, en proximité de l'aéroport, une série de maisons à tour favorisaient le développement d'une ville verticale bien desservie par les moyens de transport public et bien connectée aux autres zones de la ville, avec des espaces verts et vides isolants la ville verticale des quartiers plus proches.

remplacer le tissu traditionnel avec un complexe de tours, une route orthogonale et un espace vert. De surcroît, l'urbanisme devient pour Le Corbusier un outil pour contribuer aux transformations radicales nécessaires pour réduire au silence et étouffer le spectre de la révolution : « Architecture ou Révolution », la maxime qu'on pouvait lire dans les pages de son journal *L'esprit Nouveau*. De ce point de vue, on peut se rendre compte que ces œuvres théoriques ainsi que les projets architecturaux qui ont suivi constituaient une réponse à ce qui préoccupait fortement la *ville capitaliste*, à savoir la *rue* prise dans son sens plus profond de lieu de rencontre, d'échange, de risque en tant que ambiance où il peut naître un sentiment commun et diffus, et, finalement, une réaction.

La *Chartes d'Athènes* rédigée (mais pas souscrite) par Le Corbusier en 1933 vise à mettre en place un projet de réorganisation de la vie quotidienne des masses occidentales. Cette réorganisation présuppose un réaménagement préalable de l'espace urbain par la théorie du *zonage* qui satisfait aux quatre fonctions essentielles de la ville fonctionnaliste : produire, se reposer/habiter, consommer (et s'amuser dans le *temps libre*), circuler.

Ainsi, la ville disparaît progressivement et se transforme en métropole diffuse, où s'alternent des signifiants pleins (les immeubles administratifs, les centres commerciaux, les écoles, les bureaux) et des lieux permettant les déplacements d'un espace fonctionnel à l'autre : « chaque espace inutile au centre devient amorphe et anonyme parce que l'accélération du temps et de l'espace produite par la communication et par les échanges vide de sens et d'identité la ville et la vie des personnes qui l'habitent » (Lippolis 2009 : 60).

A trois heures de l'après midi, le 16 mars 1972 le premier édifice des 33 qui composaient l'ensemble résidentiel de Pruitt-Igoe (Image 1) fut démoli par le gouvernement fédéral américain, à l'approbation même des habitants qui en avaient dénoncé le taux de criminalité et la dégradation. Pruitt-Igoe avait été un grand projet urbaniste développé entre le 1954 et le 1955 dans la ville de Saint Louis, en Missouri ; c'est l'architecte Minoru Yamasaki, auteur du World Trade Center de New York aussi, qui a projeté cet ensemble-là inspiré par la ville radieuse lecorbusienne. La démolition de l'entier ensemble a consacré Pruitt-Igoe à icône de la crise du modernisme en architecture ; le théoricien et historien de l'architecture Charles Jencks a défini l'événement « le jour où l'architecture moderne est morte ».



Image 1 La démolition de Pruitt-Igoe, St. Louis, Missouri, April 1972.

L'échec de Pruitt-Igoe nous raconte la difficulté du rapport entre espace et interaction humaine dans la ville moderne. Dans la métropole diffuse l'expérience physique de la ville et l'interaction avec l'espace sont réduites au minimum ; voilà pourquoi à partir des années '70 on assiste à l'émergence de phénomènes de *revendication de l'espace* et redéfinition de son identité par des pratiques de traversée et de prise de parole plus ou moins vandales, plus ou moins conscientes, politisées, esthétisantes.

Il suffirait d'analyser la culture hip hop et le *writing* pour comprendre que ce n'est pas un lieu géographique mais un milieu sociale qui l'origine. Le contexte c'est celui suburbain des communautés du South Bronx qui avaient été objet d'un projet de renouvellement à partir de la moitié du XIX siècle. En ce temps-là, la problématique urbaniste était réduit à la nécessaire réorganisation des banlieues: il fallait les détruire et construire des quartiers populaires à fin d'améliorer la qualité de vie des habitants.

Le choix de faire tabula rasa pour faire espace à des projets visionnaires qui ne tenaient pas du tout compte des besoins vitaux d'une communauté fut un

véritable flop. Ce qui fut effectivement atteint c'étaient la délocalisation des communautés "dangereux" qui furent allouées dans un nouvel isolement. Nous pouvons y envisager un objectif idéologique bien précis : "the underlying political idea was to isolate and break up potentially rebellious communities, to prevent the formation of a critical mass for unrest" (Cedar Lewisohn, 2007 : 7). Le South Bronx est un modèle de ville verticale, avec ses tours invivables et des zones résidentielles qui découpent le tissu urbain en une pléthore de villes satellites, un exemple parfait de "collage city" - titre du livre publié en 1978 par Colin Rowe et Fred Koetter.

Les graffiti fleurissent dans ces zones-mosaïques produites du déracinement et de la expérimentation : à quelques années de grands investissements, le déclin et la marginalisation a eu le dessus. Dans ce contexte social c'est une communauté créative à revendiquer sa présence par des écrits aérosol, des pas de break dance et de la musique syncopée. La tentative de réduire au silence cette ferveur des banlieues ne tardait pas à s'affirmer; le graffiti art naît et meurt dans une dizaine d'années. Dix longues années où le writing évolue vers des formes nouvelles d'expression toujours moins initiatiques pour attirer l'attention du grand public. Le writing, persécuté depuis le début, a réussi changer sa raison d'être en se transformant dans un phénomène sociale d'intérêt globale. Il s'agit d'une ouverture qui marque un passage du writing à ce qu'on appelle aujourd'hui le street art.

Le grand public c'est le vrai responsable du succès et de l'évolution de ces formes d'expressions : c'est le grand public qui a consacré le street art en tant que



Image 2, Banksy, *Graffiti Cleaner*, Lake Street, London, 2007.

art populaire. Il faut souligner qu'il n'est pas trop facile de tracer une évolution linéaire du graffiti writing : à rebours, on pourrait arriver aux origines des temps en analysant les dessins tracés par l'homme préhistorique dans Les Grottes de Lascaux. Il me semble bien plus efficace d'isoler le writing en tant que phénomènes de nos jours même si le street art lui-même joue avec sa connivence avec les inscriptions

préhistoriques en soulignant la différence de traitement réservé aux graffiti de nos jours qui sont considérés comme les produits d'actes vandales (Images 2).

Si les inscriptions que l'on retrouve dans les grottes sont expression d'une exigence toute humaine, de mettre en forme la pensée et la traduire en ritualité, le writing comme on le connaît des années 70 c'est plutôt un mouvement artistique particulier; on pourrait le définir une forme historiquement localisée, inenvisageable sans le développement moderne des villes et des métropoles.

En tant que mouvement vandale et illégale le mouvement a été censuré depuis le début : en réponse à cette persécution il s'est enraciné encore plus en donnant vie à une véritable guérilla urbaine basée sur la dialectique hiérarchique entre forces de l'ordre et initiative du bas qui luttent pour la défense d'une liberté de réappropriation de l'espace public. La "tolérance zéro" de la municipalité newyorkaise dès la moitié des années '70 a donné force au phénomène : "We may have lost the trains, but we've gained the whole world" soulignaient les writers Mare 139 et Duro. Au tout début des années '80 les graffiti étaient donc prêts à devenir un mouvement global: si l'architecture fonctionnaliste avait transformé le tissu urbain dans la ville diffuse, indépendante des particularités locales, au même temps, un mouvement artistique du bas avait trouvé un terrain fertile dans n'importe quelle ville d'outre-Atlantique. Les trains voyagent, comme les writers et les tagueurs des premiers jours savaient bien : il n'y a rien de mieux au quel confier sa propre tag qu'aux rames du métro et du train. Le nom du *writer* filera à tout vitesse dans toutes les gares du centre en affirmant une présence virale et menaçante parce que solidaire aux médias (moyens de transport hier, les cannes sociaux aujourd'hui). Le writing et le street art ce sont des phénomènes dynamiques: aujourd'hui comme hier, ils définissent des seuils de perméabilité dans la ville.

1.2 Kool Killer. Des rames du métro au partage en ligne.

Le 21 juillet le New York Times consacre un article aux premières expressions de *writing* envahissant la ville (Images 3). "Taky 183 cherche des amis de plume", c'est le titre ironique du quotidien : "Taki is a Manhattan teenager who writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do". Dans l'interview, le journaliste interroge Taki sur ce qu'il pense

des coûts que l'administration était censée de dépenser pour effacer les écritures. Le jeune homme répondait en se demandant à son tour sur les raisons par lesquelles on doit poursuivre un garçon et non pas les organisations politiques remplissant le métro de *stickers* tout au long des campagnes d'élections. On demandait à Taki pourquoi il agissait d'une telle manière et combien de jeunes le suivaient dans cette opération aux marges de la légalité : "you don't do it for girls; they don't seem to care. You do it for yourself. You don't go after it to be elected President". L'article du Times fournit des données sur le phénomène de *writing*, d'où on relève que la pratique du *tagging* est devenue rapidement un phénomène transversal accueilli par des *teenagers* de n'importe quel quartier, ethnique et classe sociale. A l'époque de la publication de cet article le *writing* ne s'était pas encore rassemblé autour d'un mouvement artistique unitaire ; il était donc vu plutôt comme un phénomène manifestant une sorte de difficulté psychique, une forme d'égoïsme affectant les teenagers : "the youth conceded that this passion for graffiti was not normal (...) « maybe I'll go to a psychiatrist and tell him I'm TAKI 183. I'm sure that will be enough to get me a psychological deferment ». Cela étant dit, Taki avouait qu'il continuait à garder dans ses poches un Magic Marker et qu'il ne se serait jamais arrêté. Il a tenu son engagement.



Images3 "Taki 183 Spawns Pen Pals", The New York Times, 21 Juillet 2015.

Jean Baudrillard a été l'un des premiers savants et peut-être le seul qui s'est occupé du *street art* en termes philosophiques et non simplement sociologiques. Dans l'essai *Kool Killer or the insurrection of signs* (1973), publié aussi dans *L'échange symbolique et la mort* (1976), Baudrillard pose au centre de l'analyse du *writing* la question de l'identité et de la représentation de l'autre :

It says [the graffiti says]: I am, I'm real, I have lived there. It says: Kiki, or Duke, or Mike, or Gino IS ALIVE, HE'S DOING WELL AND HE LIVES IN NEW YORK. Ok, but it does not speak like that, it is our bourgeois-existentialist romanticism that speaks like that, the unique and incomparable being that each of us is, but who gets ground down by the city. Black youths themselves have no

personality to defend from the outset they are defending the community. Their revolt challenges bourgeois identity and anonymity at the same time. COOL COKE SUPERSTRUT SNAKE SODA VIRGIN – this Sioux litany, this subversive litany of anonymity, the symbols explosion of these war names in the heart of the white city, must be heard and understood. (Baudrillard, 1976 : 84)

Baudrillard réduit le phénomène des *tags* à un conflit entre ville blanche et ville noire. Maintenant, nous sommes conscients que la dynamique est plus complexe que telle que la décrit Baudrillard ; pourtant, aux origines du mouvement il y avait une composante subversive du même ordre que celle envisagée par Baudrillard, orientée à la conquête du centre par la banlieue. Aujourd'hui, on risquerait l'anachronisme en imaginant une guérilla entre blancs et noirs ou, plus simplement, une opposition entre classes sociales différentes. Désormais, le street art est devenu un art coûteux, pratiqué aussi bien par des jeunes de banlieue que par des publicitaires confirmés. Si les premiers *tags* étaient réalisés avec des outils autoproduits, le coût d'une bombe spray aujourd'hui est autour de six euro. Le marché a suivi le phénomène pas à pas, en transformant une forme d'expression quasi clandestine, réalisée et produite avec des moyens et des instruments de fortune, dans une véritable technique artistique (non pas au sens de la reconnaissance qu'elle a obtenu, mais du point de vue des connaissances techniques et des pratiques requises pour la pouvoir exercer au mieux).

On doit pourtant reconnaître que Baudrillard avait bien saisi le phénomène dans les trois aspects qui le rendent à nos yeux autant intéressant du point de vue de la représentation sociale. En toute première chose, la question de la connivence avec la culture dominante dont s'approprient le *writing* et le *street art* afin d'en renverser les valeurs véhiculées : “a new type of intervention in the city, no longer as a site of economic and political power, but as a space-time of the terrorist power of the media, signs and the dominant culture” (Baudrillard, 1976 : 80). En suivant le commentaire de Baudrillard, le *writing*, en ayant reconnu cette transformation sémiotique du code - « metallurgy has become semiurgy », souligne-t-il - attaque le pouvoir en agissant directement sur le code, et en proposant ainsi une guerre de signes.

Baudrillard reconnaît aussi que cette guerre de signes transforme la ville en corps, en la soustrayant à l'anonymat dont elle est contrainte par l'ordre du pouvoir : "graffiti turns the city's walls and corners, the subway's cars and the buses, into a *body*, a body without beginning or end, made erotogenic in its entirety by writing just as the body maybe in the primitive inscription (tattooing)" (Baudrillard, 1976 : 82). Cette interprétation du street art en tant que *body art* pour et avec la ville est d'un très grand intérêt pour un travail sémiotique sur l'espace et ouvre sur deux autres points. D'une part la question des rapports entre involucres et inscriptions qui aboutit à une sémiotique de l'empreinte telle que l'envisage Jacques Fontanille ; de l'autre part, la question de la *ritualité*. Baudrillard suggère en effet que cette parade d'écritures tatoue la ville pour la préparer à un événement, de même que dans certains rites tribaux où l'inscription sur le corps dispose un moment rituel où les participants redéfinissent leur identité :

Without tattooing, as without masks, the body is only what it is, naked and expressionless. By tattooing walls, SUPERSEX and SUPERKOOL free them from architecture and turn them once again into living, social matter, into the moving body of the city before it has been branded with functions and institutions. (...) An incision into the flesh of empty signs that do not signify personal identity, but group initiation and affiliation: "a biocybernetic self-fulfilling prophecy world orgy" (Baudrillard, 1976 : 82).

Le street art est une forme rituelle que l'on consomme en différée, comme nous le verrons ensuite : la production nocturne ne se met jamais en scène mais, au contraire, opère de manière presque clandestine. Les interventions naissent le lendemain, au moment où la lumière dévoilera ce que Baudrillard appelle « l'orgie des signes », et les citoyens pourront la voir filer à toute vitesse dans les rames du métro dans les deux directions, sans arrêt :

The graphics are erased (but it is difficult), the writers are arrested and imprisoned, the sale of marker pens and spray can is forbidden, but no avail since the youths manufacture them by hand and start again every night. (Baudrillard, 1976 : 84)



Image 4 Une *pièce* de Dondi sur les rames du métro de San Francisco (1977); Dondi a été un de principaux représentants du *Subway Art*.

L'orgie des signes dont Baudrillard parle est celle d'un art « en pièces ». Avec le terme « pièce » ou morceau on indique en effet chaque intervention singulière mise à point par le writer ou par son *crew*. Alors que le *tag* a une dimension limitée, la pièce (en anglais « piece ») revendique une visibilité majeure. Le tag apparu à Philadelphia vers la fin des années 1960 dans les trains, ensuite développé à New York vers les années 1970, a trouvé sa réalisation et atteint sa maturité artistique et stylistique vers la moitié des années 1980. En 1972-1975 les premières pièces font leur apparition (Images 4), au début en tant que simple évolution des signatures qui étaient devenues plus grandes et plus épaisses. Ainsi, on inaugure une dialectique entre bord et espace limité, lignes de définition et espaces pleins destinés à la coloration. Selon la logique des débuts, la pièce était fortement antiéconomique car elle avait besoin de beaucoup de vernis ; les mêmes quantités de vernis – il faut le souligner – auraient pu être utilisées pour un nombre supérieurs de tags. La victoire de la pièce sur le tag a marqué l'évolution du *writing* entreprenant un parcours où la qualité (le soin et l'attention à la dimension esthétique) tient sa suprématie sur la quantité. Les writers acceptèrent le défi lancé par *Super Kool 223* et commencèrent à faire des pièces. Le contexte de haute

compétition et le climat prohibitionniste de l'époque ont énormément contribué à donner du nouvel élan et à alimenter ce processus d'amélioration continue des interventions qui prenaient toujours plus de consciences des formes et des choix stylistiques à faire ou à pouvoir utiliser. Certains writers inventèrent des nouveaux styles (tels le *loop* ou les *nuages*) ou perfectionnèrent des styles déjà existants, en ajoutant des *fonds*, des grâces de provenance typographique, des personnages de bandes animées et des formes que de la signalisation routière ou du logotype. Les morceaux s'agrandissaient *top-to-bottom* « wholecar », qui dans le jargon signifie « jusqu'à à quand l'on occupe la surface d'une rame entière, de haut en bas », et ainsi devenaient toujours plus élaborés et colorés. Au cours des premières années 1980, et surtout par le biais de documentaires dédiés aux phénomènes tels *Style Wars* (dirigé par Tony Silver et transmis la première fois en 1983) et le film *Wild Style* (dirigé par Charles Aheran toujours en 1983), le phénomène des *tags* eut une diffusion mondiale, en trouvant aussi en Europe un territoire fertile.

Le street art est l'expression que l'on utilise aujourd'hui pour définir et encadrer toute manifestation artistique réalisée dans des espaces publics. Différemment du *tag writing*, l'artiste n'inscrit plus son prénom et son nom, mais crée une œuvre dialoguant avec l'espace où elle s'insère, en procurant un impact beaucoup plus invasif de ce qu'aurait pu faire un tag. À l'intérieur du street art, des techniques hétérogènes et des styles différents ont été expérimentés : de l'usage du spray au travail avec les *stencils*, du *sticker* au poster jusqu'aux installations et aux performances. Le street art a multiplié tout au long des années les modalités et les façons de s'exprimer, en complexifiant le phénomène que l'on ne peut plus – bien évidemment – reconduire à une question de vandalisme en vertu de la recherche que le motive. Face à cette évolution du street art, il me semble que d'un point de vue sémiotique, il est intéressant d'enquêter un phénomène aussi complexe pour en détecter les formes de vies sous-jacentes.

1.3 La construction du corpus.

Le sémioticien se préparant à l'analyse d'un phénomène aussi complexe que le street art ne peut que retrouver le « souci d'ethnologue »³ dont parle Marc Augé dans son interrogation sur la nature représentative des cas analysés dès que l'on se trouve face à des phénomènes contemporains et en évolution permanente. En confrontant le travail de l'historien et de l'ethnologue, Augé souligne que ce dernier ne peut que aller voir 'en peu plus loin', ou mieux, qu'il est forcément obligé à aller plus loin pour trouver des supports ou des appuis pour son hypothèse interprétative : "C'est l'avantage de travailler sur le présent - modeste compensation à l'avantage essentiel qu'ont toujours les historiens: ils connaissent la suite" (Augé, 1998:23).

Travailler sur le contemporain équivaut de façon constitutive à ne pas connaître la suite ; on ne procède pas à rebours mais on approche quelque chose qui se modifie pendant l'analyse que l'on est en train de faire. D'ailleurs, comme remarque Francesco Marsciani, « faire de la sémiotique est, avant tout, simuler l'arrêt de la chaîne illimitée de la sémiose, de façon à pouvoir s'en charger pour peu de temps, en la tenant presque dans les mains et ensuite la relancer, bien sûr, mieux connue et consciente, peut-être pour faire avec elle de mieux au monde... » (Marsciani 2007 : 23). Ainsi, j'ai essayé de mon côté de simuler cet arrêt et je me suis préoccupée de me charger de ce phénomène, sans prétention de exhaustivité.

Comment l'on construit un corpus pour interroger un phénomène tel celui constituant notre objet de recherche ? L'enjeu de notre travail est d'interroger les modes de faire espace (de *spatialiser* pourrait-on dire), mis en œuvre par le street art et d'en analyser en particulier les valeurs et les différents effets-espace véhiculés. Cela n'empêche pas que la construction du corpus ait suivi une démarche bien précise. Nous avons approché cette construction en utilisant une méthode sémiotique, en confrontant tous les cas analysés et recueillis pendant les années en cherchant d'en comprendre et détecter les lignes et les points de fuite et en essayant donc de traiter les cas choisis comme un système, afin d'échapper à l'effet

³ Mar Augé, 1998, p.23.

mosaïque qui en donnent les livres d'art. Il faut aussi échapper au montage en alternance que semble constituer la damnation de la street art. En tant qu'analyste, mon intérêt est celui de chercher derrière la manifestation les éléments communs réglant les structures de sa signification.

Dans le choix des œuvres à traiter dans notre corpus, nous avons cherché de satisfaire un critère de représentation de différents modes de faire du street art : affichage, murale, stencil, stickers, writing, installation et performance. Cela ne veut pas dire que tous les styles ou les genres sont représentés mais que les cas pris en examen répondent sans aucun doute aux différentes modalités d'interaction avec la dialectique continuo vs discontinu que l'on vient de mentionner. La catégorie sémantique mise dans le carré ouvre en effet toute une série de cas représentables en tant que narrations locales de parcours dynamiques sur le carré. Pourtant, l'usage du carré en tant qu'indice d'un projet d'analyse pose à notre avis des dangers : *in primis*, celui de faire confiance dans une mappe trop mécanique finissant pour réduire ce qui est analysable aux quatre sommets du carré. Si une telle cartographie pourrait apparaître comme valide et utile pour répondre à des problématiques pragmatiques – c'est le cas des recherches en sémiotique appliquée au marketing – où la réduction à des catégories de positionnement constitue l'objectif même de l'analyse, il me semble par contre qu'elle n'aurait apporté aucun avantage à notre analyse et qu'elle n'a pas de véritable valeur heuristique pour l'analyse d'un phénomène aussi complexe que celui que nous examinons. Une mise en carré du phénomène me semble, donc, une démarche limitée et certainement non écologique parce qu'elle réduit la diversité des pratiques à ses quatre sommets. Par ailleurs, le carré reste un outil épistémologiquement valide du point de vue euristique pour l'analyse de chacune pratique mais nous n'avons pas voulu l'adopter comme vue d'ensemble de l'intégralité du système étudié. Etant donnés ces raisons, on interrogera le phénomène dans la diversité des pratiques qui le traversent, des inscriptions, des choix de support et de méthode, des aspects temporels et des effets passionnels manifestés par les différentes manifestations.

Du point de vue scientifique, il me semble plus intéressant d'avancer dans l'analyse cas par cas, en interrogeant les éléments particuliers et en laissant que ces éléments *dictent*, pour ainsi dire, la direction de notre travail, en nous mettant face à des problématiques sémiotiques toujours différentes et spécifiques. Par ailleurs,

comme avait été remarqué par Clifford Geertz dans son livre *Anthropologie interprétative*, “Cultural analysis is intrinsically incomplete. And, worse than that, the more deeply it goes the less complete it is” (1988 : 230). Pour l’anthropologue nord-américain, en effet, le grand danger de l’analyse culturelle est celui de s’abstraire excessivement par rapport à ce qu’il appelle comme « the hard surface of life », pour aller à la recherche de « all-too-deep-lying turtles ». Dans ce travail, le choix d’avancer analytiquement cas par cas est motivé par cette exigence de ne pas perdre la *vivacité* constitutive du phénomène et d’en saisir les pertinences différentielles l’articulant pour en rendre ainsi une lecture systématique. Si nous n’avons pas choisi de nous concentrer que sur une seule réalité, cela est dû au fait que notre intérêt n’est pas celui de définir les particularités stylistiques caractérisant une certaine street art local, mais, au contraire, de saisir les axiologies articulant le phénomène à un niveau plus global – sociosémiotique dans les termes de Eric Landowski - en identifiant de temps à autre les manifestations singulières en tant qu’expressions d’un même macro phénomène sociale et politiques.

En ce qui est de la structure de notre thèse, en reprenant les mots de Calvino, je pourrais affirmer que sur la base du matériel recueilli – celui que j’ai rencontré dans la rue et en ligne – j’ai conçu la structure la plus appropriée⁴: « le livre, on le discute et on l’interroge lorsque on le réalise », suggérait l’auteur de *Les villes invisibles*. Les matériaux analysés ont fait émerger de nouvelles urgences descriptives qui n’étaient pas prévues, et des pertinences classificatoires inédites sur la base desquelles l’architecture du texte a été fortement révisée. En général, nous sommes partis de l’analyse du cas pour interroger certaines problématiques sémiotiques en approfondissant la réflexion par la contribution des autres sciences sociales ayant déjà réfléchi sur l’espace et sa représentation artistique, et tout particulièrement l’anthropologie. Si la structure du texte présentera d’abord la réflexion théorique suivi de l’analyse de l’œuvre, c’est seulement pour faciliter la lecture du texte.

Pourtant, le corpus pose une problématique liée à la nature éphémère du phénomène. Comment documenter une pratique au fur et au mesure qu’elle se

⁴ Ces mots ont été prononcés par Italo Calvino à l’occasion de la présentation de *Les villes invisibles*, le 29 mars 1983 face aux étudiants de la Graduate Writing Division de la Columbia University de New York. Le texte complet se trouve dans l’introduction de l’édition originale (italienne) du livre : Calvino 1993, (pp. VI-XIX).

manifeste ? Quoi analyser, où s'arrêter, quel support médiatique utiliser pour faire face à la dimension éphémère de cette pratique ? L'idée de suivre un phénomène en *real time* s'avérait au départ de grand intérêt et aurait pu nourrir notre travail. Pourtant, la seule méthode pouvant permettre de le documenter en prise directe aurait été celui de segmenter une zone particulièrement restreinte et fréquentée par le street art, et ainsi la tenir sous contrôle dans une période de temps délimité. Au lieu d'un travail sur le street art en tant que phénomène social, dans ce cas nous aurions obtenu plutôt un travail sur une certaine réalité que l'on prend pour système de référence. J'ai suivi un groupe de street artistes pendant mon séjour en France, mais même l'idée d'une analyse plus détaillée de leur pratique me semblait répondre à d'autres objectifs, plus ethnographiques, et cela aurait rendu non adapté l'analyse des pratiques non inhérentes au groupe. En conclusion, nous avons retenu plus utile interroger certains phénomènes sélectionnés indépendamment de la 'participation' en prise directe et d'un critère de pertinence géographique. La seule stratégie épistémologique possible pour pratiquer le phénomène du point de vue sociosémiotique a été celui de utiliser internet en tant que lieu de rencontre des writers et des street artistes que dans les réseaux internet rencontrent leur communauté et en font expérience vécue. *Community* et *forum* spécifiques sont fréquentés par la communauté internationale à tel point que même les actions locales sont planifiées en ligne. Au même temps, internet fournit la documentation la plus approfondie et la plus au jour concernant les contributions des artistes et de tous les participants.

Ce double mouvement, dans la rue et sur internet, a rendu possible la reconstruction de certaines pratiques se réalisant à des milliers de kilomètres de distance parce que internet fonctionne comme un *hub* pour la formation, le repérage d'informations et l'échange de *tips* par les gens participants aux pratiques de street art. Aussi, internet constitue un lieu de retour où l'on peut diffuser les « preuves » de l'intervention dès qu'elle a eu lieu. Des revues spécifiques et des textes sectoriels – tels des catalogues et des volumes anthologiques – ont constitué le reste de la documentation utile pour construire notre corpus.

Il vaut la peine de dire quelque chose sur les textes par lesquels on a eu accès à un phénomène dont la nature éphémère rend difficile la possibilité de le récupérer. Une affiche, en effet, peut être enlevée le lendemain même de son

affichage et de son exposition dans la rue, de même qu'un writer peut sur-écrire une œuvre ou la direction des monuments et du patrimoine artistique peut faire repeindre un mur. Le street art vit de casualité et de rencontres fortuits qui en redéfinissent le destin minute par minute. Pour cette raison, photographies et vidéos constituent les supports médiatiques mieux représentant, documentant et racontant le street art dans le temps, même s'elles sont complices d'une redéfinition important de l'espace du texte dès que la représentation d'une pratique est confiée aux caractéristiques du média. L'espace de la photo est toujours un espace représenté, soustrait à une fruition *in praesentia* ; il porte les marques d'une énonciation seconde, celle du film-maker ou du photographe même. Dans une interview titrée « Getting the picture ! » Martha Cooper, photographe et anthropologue visuelle ayant documenté le phénomène des tags et du writing depuis leurs origines jusqu'à leur postérité⁵, déclare d'avoir été bien consciente depuis le premier moment que alors que l'œuvre dans la rue aurait eu une vie très courte, la photographie aurait été le moyen pour la consacrer pour l'éternité : "The picture were the evidence. (...) I was always aware that the photos would last longer than the pieces, and I shot in the spirit of historic preservation" (Lewisohn, 2006 : 37).

La photographie et la vidéo n'intéressent pas seulement aux galeristes et aux chercheurs. Même les artistes (ou mieux, les pratiquants) se nourrissent de tout cela pour affiner leur propre style, afin de récupérer certains éléments d'artistes précédents en innovant sur la base de ce qu'il a été déjà fait. Dans la thèse nous avons eu la chance de comprendre en suivant les *traceurs* du *parkour* que le fait de filmer les propres mouvements afin de les partager avec la communauté agrandie (une communauté internationale, celle d'internet) permet de recevoir des conseils mais aussi des sanctions. L'avis de cette communauté agrandie est fondamental pour être accepté en tant que *pratiquants reconnu, membre d'un group qui partage certaines règles d'action et codes stylistiques*. Le rapport avec la rémediation des interventions et des traversées est donc un rapport structural intérieur au phénomène ; de même que l'on pourrait avancer l'hypothèse que sans la photographie ou sans la possibilité de partager des vidéos ou des documentaires, le street art n'aurait jamais eu une telle diffusion et ne serait pas devenu un

⁵ Martha Cooper a fourni une documentation du phénomène depuis sa naissance en suivant les communautés des writers newyorkais. En 1984, elle publie le volume *Subway Art* qui aura une diffusion mondiale et restera longtemps le testament visuel du *writing*.

phénomène international. La remédiation a influencé l'évolution même des genres et des styles, en favorisant d'un côté l'hybridation des genres et de l'autre la visibilité de ce qu'il se produisait dans un lieu ou un espace déterminé. Bref, par l'intervention des photos, le phénomène a évolué en termes qualitatifs et non seulement quantitatifs.

Avec l'avènement des smartphones et la possibilité d'une connexion internet disponible pour la majorité des gens (surtout dans certaines zones de la planète), la pratique de documentation du phénomène est devenue une pratique partagée, bien intégrée dans la pratique même du street art (soit du côté de la production que de la fruition). Si – comme on l'a déjà dit – le street art est un projet *open source* on pourrait dire la même chose pour sa documentation. Il y a eu une prolifération des sites qui rassemblent les différents signaux (au niveau locale ou international) grâce à l'apport de tous ce qui, doué d'un camera et d'un connexion internet, partagent photos et vidéos de street art. Il s'agit d'un monitoring continue des évolutions du phénomène. En outre, plusieurs applications ont été développées, celles-ci n'étant rien d'autre que des outils régulateurs instituant une activité de signalisation et de cartographie des interventions comme pratiques reconnue avec un enjeu et des objectifs communs. La cartographie du street art définit la pratique même du street art du côté de sa consommation. Par le biais des cartes en ligne, le spectateur plus ou moins passionné opère des traversées des villes finalisées à en rencontrer les interventions dispersées. Je fais référence au phénomène du *street art city tour*, mais aussi à des initiatives individuelles visant à fouiller les œuvres signalées sur la carte : la rencontre avec l'œuvre, dans ces cas, n'est plus casuelle mais au contraire programmatique.

La pratique du street art sur internet (car, en fait, c'est devenu une des modalités de la pratiquer) change naturellement l'interaction avec l'espace par rapport à la consommation originaire dans la rue en ayant éliminé toute possibilité d'interaction physique que le street art sollicitait. Un passant peut intervenir, effacer, briser une affiche ; de même que un autre street artiste – ou un citoyen commun – peut intervenir pour répondre à l'intervention d'un autre. Comme avait remarqué Jean Baudrillard, l'univers hyper-réel des images virtuelles, de la répétition en circuit fermé ne renvoie qu'à soi-même : « jamais acting out, passages à l'acte – seulement acting : on tourne ! » (Baudrillard, 1991 : 45).

Reproduction et remédiation soustraient au spectateur la potentialité de son rôle actif dans l'événement et ouvre ce dernier à un public tellement vaste qu'il ne rend plus du tout pertinentes ni les situations 'contextuelles' de la consommation ni la présence, alors que le street art semblait au contraire proposer justement une typologie active de consommation, toujours située et ancrée dans un lieu. En conclusion, dans la consommation sur internet, le lieu ne constitue plus une pertinence de l'œuvre ; nous verrons comment *Google street view* essaie de récupérer le rapport avec l'espace mais d'une façon totalement maladroite.

Donc, en passant à ce que l'on verra dans la suite, nous avons vu notre voyage prendre son appui des villes réelles pour terminer dans un espace plutôt virtuel où la ville est reconstruite et cartographiée en partant d'une constellation d'interventions que la redéfinissent dans l'espace réel. Entre cartographie réel et cartographie virtuelle, donc, nous avons essayé de reconstruire l'espace du street art et sa façon particulière de *spatialiser*, en ligne et hors-ligne.

Parmi les cas que l'on a analysé dans la thèse et parmi les noms d'artistes et les phénomènes virales sans auteur, on a relevé des cas d'étude « spéciaux » auxquels on a donné plus d'espace. Il s'agit de modes de spatialisation qui représentent des déclinaisons différentes du phénomène. D'abord, le *dripping* en tant que forme d'iconoclastie contemporaine qui instaure un certain mode de faire sens et récupère les formes du *culture jamming* en représentant ainsi au mieux la rhétorique du *subvertising*. Nous avons puis interrogé l'actualité de la pratique du bricolage dans un chapitre consacré au *led throwies*, de tous petit surfaces magnétiques douées d'une batterie utilisées pour donner de la lumière aux parties oubliées de la ville et cela en tant qu'acte de protestation. Ce genre d'interventions entre d'autres utilisent la lumière au lieu de la peinture : c'est bien sur le cas des *led throwies* que nous venons de citer mais aussi de *laser tag*. La street art contemporaine transforme ainsi la lumière de élément du décor urbain à matière d'inscription en créant un rapport particulier entre l'involucre de l'objet d'inscription et le jeu de lumière. Le *street art* est aussi et surtout une tactique du storytelling, une machine de production de témoignages et de récits alternatifs qui peuplent l'espace urbain pour redonner un visage nouveau et des noms aux murs. L'œuvre de JR, par exemple, travaille en cette direction, à la création d'occasions de rencontre pour une redéfinition du soi et de l'autre au sein de l'espace

métropolitain par une technique d’affichage particulière. Ensuite, non avons voulu ajouter à ce travail une analyse de certains phénomènes qui ne rentrent pas dans la définition traditionnelle du street art, ou bien parce qu’on ne leur confère pas aucune dimension proprement esthétique – c’est le cas du *pichação*, refusé par le monde de l’art et stigmatisé comme un acte de vandalisme pure par les citoyens– ou bien parce qu’ils sont réputés comme des disciplines sportives – c’est le cas du *parkour*. Dans ces deux phénomènes, on le verra, ce qu’il est frappant c’est cet effort physique d’un geste extrême qui n’est jamais une improvisation pure, mais une expression savante et mûre nourrie d’une fréquentation de l’espace urbain développée pendant des années de pratique.

En lisant cette recherche, les pages consacrées à l’analyse des œuvres et des interventions seront nombreuses – beaucoup plus de ce qu’il peut apparaître en s’appuyant sur ce qu’on trouve dans ce résumé-ci. A côté de ça, le lecteur trouvera aussi une constellation d’œuvres plus ou moins clandestines dont nous ne présenterons pas la liste ici, pour ne pas éliminer le gout de la découverte, de la surprise, de la rencontre.

CHAPITRE 2 ARTS DU QUOTIDIEN ET SEMIOTIQUE DE L'ART.

2.1. Une créativité dispersée.

Ce travail de recherche s'est focalisé sur les phénomènes de *revendication* et de *réappropriation* de l'espace urbain pour en analyser les formes d'expression produites par une *créativité dispersée*. Michel De Certeau, dans son œuvre la plus importante, à savoir *l'Invention du quotidien* (1980), a consacré à cette créativité dispersée une étude attentive et célèbre où il la définit dans les termes d'une « *tactique minutieuse* des groupes et des individus » qui sont toujours captés et pris dans les pièges des réseaux de surveillance (De Certeau 1980 : 9). De nos jours, le



street art représente encore une créativité tactique qui vaudrait la peine d'être interrogée en tant que phénomène social et politique avant que artistique (Images 5).

Image 3, "What are you looking at?", Security Camera, Banksy, 2011.

Walter Benjamin soulignait cette base politique des arts qui ne fondent pas leurs valeurs sur l'authenticité des images:

(...) nell'istante in cui il criterio dell'autenticità nella produzione dell'arte viene meno, si trasforma anche l'intera funzione dell'arte. Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica. (Benjamin, 1955 : 27)⁶

Aussi, l'écrivain Italo Calvino, dans ses nombreuses pages dédiées à la réflexion sur la ville, proposait une issue par rapport à la dialectique conflictuelle

⁶ « (...) Dans l'instant où le critère de l'authenticité dans la production de l'art vient manquer, la fonction de l'art se transforme en entier. A la place de sa fondation dans le rituel, il s'instaura la fondation sur une autre praxis, à savoir sa fondation sur la politique. » (C'est nous qui traduisons)

entre dispositifs du pouvoir et formes de résistance : « chercher et savoir reconnaître quelqu'un et quelque chose, au milieu de l'enfer, ce n'est pas de l'enfer, et il faut le faire durer et lui donner de l'espace » (Calvino 1993 : 160). Ce travail de thèse entend ainsi *donner de l'espace* – l'espace d'une réflexion sur le sens – à ces formes de réappropriation critique (et même ludique) des espaces urbains qu'on a identifiées et classées sous le terme parapluie de *street art*, expressions d'un « art urbain non officiel », en suivant l'expression de Ethel Seno (2010). Il n'y a pas de véritable art urbain que parce qu'il y a une ville, à savoir un espace urbain, qui est à voir comme l'Autre ou comme le *Soi* d'une interaction et pas comme une scénographie.

Ainsi, j'ai essayé d'esquisser rapidement un portrait de la métropole diffuse et de son évolution, afin de montrer que l'art urbain, au sens d'un phénomène social avant même d'être artistique, est en continuité profonde avec son passé récent dont il constitue un produit : le *street art* n'apparaît pas du jour au lendemain tel un *tag* attaché sur les fenêtres du métro, mais représente l'évolution d'un processus de prise de conscience, éminemment local, et en même temps l'évolution du sentiment de la ville et ses structures. Une telle conscience est ainsi une *prise de parole*, expression d'une pensée polémique sur la ville et sur les formes du pouvoir que l'organisation spatiale et fonctionnelle de la ville encourage : une prise de parole qui se montre davantage comme *prise sur l'espace* et mouvement de *spatialisation*.



Image 5 *Lego art-itecture* by Jan Vormann; devenu un phénomène viral il s'est recueilli autour du forum Dispatchwork.info/manifeste. "Dispatchwork does not defy deterioration. Rather, it aims to emphasize transitoriness as a chance for the construction and reconstruction of our environments."

Pour en donner un exemple qui se focalise sur la dimension ludique et même poétique lié à cette pratique de spatialisation, il suffit de s'arrêter un instant à analyser des manifestations anonymes comme celles des réparations des fissures dans les murs de la ville grâce aux briques Lego (Image 5).

Les pratiques de « ré-sémantisation » de l'espace urbain sont d'abord des pratiques de sens toujours dans l'œil du cyclone médiatique ; d'où leur succès populaire ainsi que leur importance aux yeux des spécialistes – c'est le cas des *artistes de rue* les plus renommés et rentrés dans les galeries d'arts. D'ailleurs, ce type de pratiques peut se trouver reléguées ou marginalisées ; Perçues comme fragmentaires, parfois on n'est pas en mesure ou on n'a pas la 'volonté' de saisir leur nature systématique : une *systématicité* à l'œuvre dans leur façon particulière de produire du sens.

L'enjeu et la motivation de notre recherche est donc de rendre une *dignité théorique* à toutes ces pratiques qui revendiquent une appropriation, ne serait-ce que exclusivement sémiotique, de l'espace urbain, en n'ayant aucune intention de mettre en discussion la valeur et la dignité artistique. En consonance avec la démarche de Michel De Certeau, même le concept d'art a été analysé en tant que forme d'expression quotidienne – à savoir l'art du faire et l'art du dire.

L'expression *street art* signifie littéralement *art de rue* mais aussi *art pour la rue*. Malgré la généricité - et l'approximation – de cette appellation, qui a eu néanmoins un succès historique dans le contexte de l'art contemporaine, il s'agit d'une étiquette qui a réussi à mettre en valeur la *rue* en tant que lieu d'« émergence » ; d'où sa capacité de représenter au mieux le phénomène. D'ailleurs, il s'agit d'un phénomène riche, tellement articulé qu'il serait probablement plus approprié commencer sa propre analyse en focalisant d'abord les sous-genres qui l'articulent. Pourtant, il n'est pas facile de se dérober d'une étiquette générale qui nous permet l'individuation du phénomène et sa définition en tant qu'objet d'étude, tout en tenant compte que l'histoire de l'art contemporaine a réduit la valeur du phénomène à une valeur relevant du discours artistique, en l'identifiant totalement comme une forme d'art avec ses artistes renommés et les ventes aux enchères millionnaires. Au contraire, dès le début de notre travail, l'expression *street art* a eu le statut d'un avertissement, une sorte d'impératif qui ramène le discours artistique du *street art* à la rue, dans le sens original du verbe « to street » : et donc marcher librement, commencer, aller !

S'agissant d'un art sans la contrainte d'un ticket pour l'entrée à la visite, le street art comprend à la fois l'acte de production, l'œuvre ou le produit réalisé ainsi que l'acte de consommation. Contrairement à toute autre forme artistique, elle implique une consommation qui est en même temps une production, dont les messages sont constamment remis en circulation et valorisés de façon ininterrompue et toujours inédite. De surcroît, le *street art* ouvre un espace de débat où la *parole*, dès son émergence publique, est soumise à un régime de redistribution. Une analyse de cette pratique de production et consommation de l'espace passant par un discours artistique révèle en même temps les modalités de représentation ou de narration utilisées par une société ou une culture : par exemple en faisant circuler des formes de récit et des formes de participation qui nous renvoient partiellement aux formes du récit mythique. On pourrait même imaginer que le street art ait hérité des formes de récit parabolique, typiques de l'ancienne pratique du fresque qu'on utilisait dans les églises pour la représentation des moments cruciaux des écritures sacrées et de la vie des saints, afin de transmettre par une iconographie rigide une série des valeurs et des règles conformes à la pensée religieuse. Contrairement à nombreuses formes d'art, le succès du street art est lié à l'accessibilité et à la facilité de lecture de son discours (stylisé et figuratif) qui est compréhensible à différentes latitudes, s'appropriant et réappropriant des textes et des messages déjà en circulation. Par ce genre d'appropriation, le street art offre un mixage alternatif de la pop culture (Images 6), car il mélange des textes dont les provenances sont disparates : qu'il s'agisse de messages du monde de la publicité ou d'adaptations d'épisodes cultes de film, de bandes dessinées, émissions télé populaires etcetera.

Nous analyserons et interrogerons cette « immédiateté » du texte de la « rue », car elle garantit la connivence avec les médias les plus importants, tout particulièrement avec les réseaux sociaux (facebook, twitter, instagram, youtube) se nourrissant presque exclusivement de textes bien paquetés et de nature visuelle. L'un des aspects actuellement les plus importants du street art est justement sa circulation virale.

2.2 Le quotidien. Aux origines d'une Anti-discipline.

En 1980, quand paraît le premier volume de *L'invention du quotidien* dédié aux arts de faire, Michel de Certeau - jésuite, historien, mais aussi sociologue français - ouvre un nouveau champ d'étude en sciences sociales: celui des pratiques du quotidien, en combinant sa méthodologie analytique à un regard interdisciplinaire où l'on reconnaît aussi la contribution de la sémiotique *greimasienne*⁷. Au lieu de se concentrer sur la consommation supposée



Image 6, Shepard Fairey, Affiche "Obama Hope", "Obama progress"; le street artiste a représenté la campagne présidentielle du 2008 avec cet affiche devenu tellement célèbre d'être comparé à celui de Che Guevara.

passive de textes et de produits, de Certeau attire l'attention sur leur création anonyme, née de la pratique du détournement de l'usage de ces produits. Il met ainsi l'accent

sur les pratiques concernant l'usage des produits culturels, plutôt que sur leur production. Son essai, *La culture au pluriel* (1974), annonçait déjà cette idée :

Il faut s'intéresser non aux produits culturels offerts sur le marché des biens, mais aux opérations qui en font usage ; il faut s'occuper des "manières différentes de marquer socialement l'écart opéré dans un donné par une pratique" (De Certeau, 1974 : 247-248).

Par conséquent, il s'agit d'abandonner l'interrogation de la culture *savante*, sans pour autant se tourner vers la culture populaire comme une étiquette fasciste pour rassembler en un mot et de façon approximative tout ce qui n'est pas la culture au sens noble du terme. Au contraire, il faut s'occuper de la « prolifération disséminée » de créations anonymes et « périssables » qui vivent sans rendement. Elles s'imposent dès le début de sa recherche comme sujet de prédilection de son étude du quotidien. Il veut lire les opérations culturelles comme des

⁷ De Certeau fréquente assidûment les séminaires de l'École de Paris entre les années 70 et 80. Il participe aux rencontres de l'école d'Urbino, comme le souligne la note biographique de Luce Giard dans l'introduction de la deuxième édition de l'ouvrage.

« mouvements » ayant des « trajectoires », « non pas indéterminées, mais plutôt insoupçonnables »⁸, pour en étudier la formalité et leur donner une intelligibilité.

Dans un document envoyé à la DGRST⁹, de Certeau délimite l'objet de sa recherche, mettant au centre de son étude « la culture commune et quotidienne en tant qu'elle est appropriation (ou réappropriation) », sa consommation et sa réception comme « une manière de pratiquer » et l'élaboration de modèles d'analyse qui puissent rendre compte de ces trajectoires quotidiennes. Sa tâche consiste donc à élaborer une théorie des pratiques pour que les pratiques quotidiennes soient considérées comme un véritable phénomène culturel, puisque celles-ci sont au cœur de la vie sociale et qu'elles font rarement objet d'une étude en tant que phénomène culturel.

De Certeau donne une première définition du concept même de pratique quotidienne de ré-sémantisation (et pas seulement de l'espace) en termes d'opérations qui introduisent un élément de discontinuité, se manifestant comme des coups, des irrptions: les « (...) opérations disjonctives (productrices d'événements qui différencient) donnent lieu à des espaces où des coups se proportionnent à des situations. » (De Certeau, 1980 : 41).

C'est aussi le cas pour l'art urbain. Les pratiques de ré-sémantisation qui le définissent comme une façon d'agir sont, non seulement, une forme de récit de ces pratiques mêmes (c'est la fonction qu'ont les murales et les stencils de rue, par exemple, qui ont une évidente dimension méta-sémiotique), mais contiennent aussi les modèles et les logiques de leur production. Ce sont donc des formes de mythe qui racontent la possibilité de renverser un ordre établi et des styles de vie, puisqu'ils instaurent une action polémique et une prise de parole. En fin de compte, l'art urbain est plus un art du dire qu'un art du faire. C'est un art narratif, proche des

⁸ Ivi, p. 249.

⁹ La DGRST, Délégation Générale à la Recherche Scientifique et Technique, est un organisme de l'administration française qui dépend du Premier ministre. En 1974, la DGRST confie à de Certeau un projet de recherche de lecture critique de la société contemporaine et la mise au point des scénarios futurs. L'idée originale de de Certeau, que l'on perçoit à travers la reconstruction de Luce Giard dans son introduction au premier volume des Arts de Faire, est de s'éloigner des méthodes de la recherche statistique pour se concentrer sur l'analyse qualitative des opérations et des usages individuels de ceux qui se cultivent. Comme le souligne de Certeau dans son introduction au volume, « l'enquête statistique ne trouve que de l'homogène. Elle reproduit le système auquel elle appartient » (1980 : XLV).

formes traditionnelles de récit. Cet élément se voit à travers le matériau des œuvres qui fait appel à une dimension figurative.

Plus tard, de Certeau forge le terme *anti-discipline* pour décrire et réunir en un seul mouvement l'étude des tactiques et des « ruses » des « consommateurs ». Il s'agit d'une anti-discipline avant tout parce que ce type de pratique a été relégué par les sciences sociales à ce que de Certeau définit comme un fond nocturne. Les « héros obscurs de l'éphémère » sont tous ceux qui contribuent à inventer le quotidien à partir de leurs promenades en ville, leurs lectures, leurs rêves, leurs visions. Ce sont des héros car, dans leurs pratiques ordinaires et opératives, ils réarticulent le savoir au singulier, échappant ainsi à l'homogénéisation de la culture et affirmant au contraire la valeur du quotidien en tant que science pratique du singulier.

Finalement, il faut « traverser cette nuit »¹⁰ pour placer vraiment au centre de l'analyse sociologique – et ajoutons-nous sémiotique - les opérations mineures et quotidiennes des « usagers », usagers que l'on croit appelés à rester passifs et disciplinés. Le terme anti-discipline contient aussi un aspect clairement polémique, non pas tant à l'égard de l'ordre politique qu'à l'égard des modes mêmes avec lesquels le savoir l'a analysé. En effet, le savoir a principalement dénoncé les stratégies de contrôle des dispositifs du pouvoir (Michel Foucault), au lieu d'étudier les formes de résistance quotidienne qui sont le fruit d'une créativité populaire sous-évaluée, pour ne pas dire passée sous silence :

Le quotidien est parsemé de merveilles, écume aussi éblouissante (...) que celle des écrivains ou des artistes. Sans nom propre, toutes sortes de langages donnent lieu à ces fêtes éphémères qui surgissent, disparaissent et reprennent. (De Certeau, 1974 : 244-245)

On retrouve chez de Certeau la même conviction qui anime Bourdieu: une confiance dans les capacités des plus faibles à recourir à des pratiques de micro-résistance, des tactiques silencieuses et subtiles : il synthétise cette idée en une phrase: « l'ordre est joué par un art ». Dans le cas de Spy (Image 7), et de tous ces

¹⁰ Voir De Certeau, 1980 : XXXV

auteurs qui interviennent avec des micro-actions, c'est vraie, l'ordre semble vraiment être joué par un art.



Derrière les pratiques quotidiennes se cache donc une dimension authentiquement sociale (l'objectif de la pratique est l'échange social), une dimension véritablement technique (la pratique est surtout le résultat de l'acquisition de compétences et de la création de modes). A un niveau encore plus abstrait, c'est un *style* (De Certeau emploie ce mot-là et nous verrons comme la sémiotique aussi a commencé à s'intéresser aux styles et aux formes de vie à partir de la fin du XX siècle) de résistance morale, c'est-à-dire l'affirmation d'une pensée politique et polémique. De Certeau parle d'« une économie du don », d'« une esthétique de coups », d'« une éthique de la ténacité ». Nous le verrons, ce sont justement ces trois dimensions (économique avec l'échange, esthétique avec le coup et éthique avec la résistance) qui constituent le fil rouge des pratiques de l'art urbain.

Image 7, Spy, "Leaves", New York, 2008.

L'anti-discipline se propose comme « anti », parce qu'elle met au centre de son étude toutes ces pratiques grâce auxquelles les gens ordinaires se réapproprient l'espace, un espace qui est organisé et vampirisé par les techniques de la production socioculturelle. Des groupes ou des individus ayant une créativité variée, tactique et *bricoleuse* promeuvent cette réappropriation. Il s'agit d'une créativité silencieuse, mais collective, au point de la définir comme un phénomène controversé : « une marginalité massive »¹¹. Bien qu'elle donne vie à une créativité sans signature, elle s'universalise et, de marginale, elle devient l'expression d'une majorité silencieuse.

Une des craintes les plus grandes de de Certeau est de finir par faire une histoire des pratiques ou, pire encore, comme il le note, une sémiotique des pratiques, vu qu'il reproche à celle-ci une certaine présomption à l'exhaustivité et à

¹¹ Cfr. De Certeau, 1980 : XLIII

l'automatisme. Notre recherche sémiotique prend en compte cette critique et, au lieu de proposer une lecture systématique ou exhaustive d'un phénomène, elle se propose d'interroger les pertinences différentielles qui l'articulent. Il s'agit d'essayer de trouver la marginalité massive que suggérait de Certeau là où les valeurs découvertes une à une par l'analyse des diverses pratiques servent moins à réduire l'ensemble qu'à en orienter les zones d'évolution.

2.3 Une production seconde.

Interroger les pratiques du quotidien signifie détourner l'attention des pratiques de production du discours social vers celui de sa consommation. Si l'on interroge seulement les modes de production de la culture ou comment la société se représente dans ses textes officiels, on sous-entend que la consommation d'un tel discours est passive. Pourtant, la lecture, de même que l'acte de consommation, n'est jamais simplement passive. Elle implique d'elle-même un acte de production « silencieux », car il n'a pas été mis en lumière par les penseurs.

Pour mettre au point une théorie des pratiques du quotidien, de Certeau précise que les pratiques qui l'intéressent sont celles de la manipulation des représentations produites par la *culture savante*, c'est-à-dire cette production secondaire cachée dans le procès d'utilisation de la première:

La présence et la circulation d'une représentation (...) n'indiquent nullement ce qu'elle est pour ses utilisateurs. Il faut encore analyser sa manipulation par les pratiquants qui n'en sont pas les fabricateurs. Alors seulement on peut apprécier l'écart ou la similitude entre la production de l'image et la production secondaire qui se cache dans les procès de son utilisation." (De Certeau, 1980:XXXVIII)

Si la lecture d'un texte ou d'une représentation, d'un espace comme d'un rite, en constitue de fait un usage déterminé par le pratiquant, cet usage peut être lu comme un procès de production secondaire. C'est cette manipulation, mise en œuvre par le pratiquant, qui nous intéresse de près, si l'on veut faire une analyse des pratiques quotidiennes de l'utilisation de l'espace urbain, comme c'est le cas ici ou, de manière plus générale, dans le cas de l'objet de notre recherche:

l'analyse de ces pratiques qui viennent d'en bas devient encore plus intéressante lorsque les passants/spectateurs en font l'objet d'un discours ultérieur, celui qui naît dans l'instant de sa consommation. C'est dans ce double mouvement entre production et réception que l'on peut reconnaître l'unicité du street art. C'est la mise en ligne des photos qui donne une nouvelle forme à l'intervention urbaine et à l'espace même. Ainsi, quand on examine une publicité dans l'optique d'une théorie de l'art du quotidien, ce qui nous intéresse, ce sont les usages qui en sont faits par tous ceux qui ont eu l'occasion de la voir et de l'employer comme texte, objet d'une ré-sémantisation et, donc, d'une production secondaire. Il s'agit d'un concept particulièrement intéressant pour analyser notre corpus. En effet, l'art urbain montre une sorte d'*emboîtement* de ce mécanisme : l'art urbain naît par essence comme une poétique de manipulation d'un texte primaire, que ce soit la rue avec ses murs vierges ou non de toute écriture, que ce soit un élément du paysage urbain, que ce soit une affiche publicitaire proposant un discours de propagande efficace. L'art urbain se pratique dans l'espace public, afin de réutiliser de manière créative et, souvent, afin de détourner son message original. On parle d'un *emboîtement* quand ce second texte, mis au point par le *writer*, le taguer ou encore le passant, devient l'objet d'une ultérieure utilisation, d'une autre pratique. Ainsi agit celui qui modifie un parcours piéton en insérant une déviation ou en prenant un raccourci pour aboutir du point A au point B ou, mieux encore, celui qui redéfinit la dialectique du plein et du vide, dépasse les obstacles et les barrières architecturales comme le fait le *traceur* - terme technique qui désigne le pratiquant du *parkour*. C'est aussi la démarche du pratiquant ou de l'observateur qui décide de manipuler cette pratique en la photographiant ou en la filmant avant de la partager sur Internet.

L'art urbain semble viser à susciter l'attention du public qui, sans le vouloir, en est le récepteur, au point que cette pratique d'utilisation devient contagieuse et invite le spectateur à devenir l'auteur de tout ou partie de celle-ci à travers un second *détour*. Cette pratique ne s'épuise pas dans la production du texte, mais vit dans le geste réitéré de son partage et, donc, de sa ré-énonciation virale.

Parfois, il semble que la proposition de de Certeau d'un art du quotidien se limite trop à mettre l'accent sur le concept d'usage, définissant la tactique comme

une sorte d'*escapade* défensive, au lieu d'en mettre en évidence la dimension purement créative et innovatrice. Pourtant, à bien regarder l'ensemble de son œuvre, on constate que la dimension créative est bien prise en compte et constitue la portée même de sa réflexion : ce n'est pas par hasard qu'il parle de « art ». La création, modalité active de l'usage qui crée un deuxième discours, représente l'autre face de la médaille nécessaire à la compréhension d'un phénomène social.

En partant de la distinction entre la circulation d'une représentation et l'usage qu'en font les consommateurs, il apparaît important d'interroger l'écart entre la production primaire et la production secondaire, cachée dans les procès de lecture. Notre travail de recherche sur les arts de rue rejoint la proposition de de Certeau et de son équipe, se donnant comme objectif d'aller interroger cet écart, qui, quand il a lieu, devient une réappropriation du système de production lui-même.

Quand de Certeau emploie la métaphore de la nuit pour parler de l'objet de son anti-discipline, il suggère que les sciences sociales ne se sont pas encore penchées sur ces pratiques et il représente, à travers une métaphore, certaines caractéristiques propres aux pratiques mêmes de l'analyse: leur clandestinité. La clandestinité est un thème qui se répète à travers celui du braconnage auquel de Certeau fait référence. En effet, la pratique de la consommation, la seconde production est toujours d'une certaine façon une pratique illégitime qu'il faut produire « de nuit » (en ce qui concerne l'art urbain, c'est valable aussi au sens propre). L'art du quotidien ne peut être qu'une seconde production, non pas tant pour son importance, que du point de vue diachronique. L'art du quotidien est la réponse à la production du quotidien qui est imposée par le haut, c'est-à-dire par les institutions officielles prévues pour cette œuvre despotique de production. En ce sens, l'art urbain semble être une réponse à un texte premier qui le précède. Les diverses pratiques qui animent l'art urbain profitent du paysage urbain et de ses particularités plastiques, de la distribution de l'espace, de l'arrière-plan historique du lieu, tels des acteurs qui traversent cet espace en tant que texte premier, à partir duquel ils peuvent construire un deuxième discours sur l'espace et sur la société entière. On pourrait conclure en disant que l'art urbain est une tactique du quotidien, car il lance son attaque à partir du camp « ennemi », profitant de l'occasion qui permet une telle intervention. Il ne possède pas d'espaces qui lui sont propres. Il soustrait, vole, occupe de façon temporaire des espaces pour en relancer le sens.

En concluant, il nous semble que l'art urbain va au-delà de l'art du quotidien : il prend la parole et renverse la hiérarchie discursive. Ce renversement est si efficace qu'il produit une réaction en



chaîne : le détournement d'une affiche publicitaire devient à son tour le discours de départ, objet d'une production secondaire de la part du marché publicitaire. C'est ce qui s'est passé récemment, en février 2014, lors de mise en ligne d'une photo sur le compte twitter du Vatican, peu après son apparition dans les rues de Rome (Image 8).

C'était la photo d'un œuvre de street art de petite taille qui montrait le pape François dans sa tenue officielle avec les signes de sa révolution « paupériste » (un rosaire, une croix en argent et des mocassins aux pieds), une révolution irrévérencieuse qui correspond peu à la position que le pape représente ou, au moins, à celle que ses prédécesseurs ont adoptée. Si ce que de Certeau affirme est vrai, à savoir que les tactiques ne possèdent pas d'espaces qui leur sont propres, il est vrai aussi qu'elles se nourrissent d'espaces variés, cherchant l'occasion qui leur permette une appropriation temporaire et libre. Une occupation occasionnelle est toujours renouvelable, éphémère et fragile, mais elle est aussi ouverte à la surenchère. Nous l'avons vu dans le cas du murales dédié au pape François. On le constate aussi dans les œuvres les plus célèbres d'artistes comme Banksy : une tactique pour ré-sémantiser peut bien se transformer en une stratégie discursive triomphante que le système de production de la culture finit par adopter, alors que les pratiques étudiées par de Certeau s'en éloignaient.

Le drapeau du team de Football de Rome flottant au vent sort de sa mallette de travail, elle suit l'élan héroïque du pape. On voit le pape dans la pose du super-héros sur le point de prendre son envol. Bien sûr, ce murales a eu du succès, un succès d'ailleurs garanti quand le Vatican en a retweeté la photo : l'image a fait le tour du monde dans l'enthousiasme général. On n'avait jamais vu un pape conquérir

la rue, le refrain « *a rua è do povo* » du carnaval de Rio¹² est une nouveauté, un pape du peuple l'est aussi. En un jour, un murales est devenu un portrait contemporain, l'unique portrait qui, jusqu'à présent, défie ainsi les canons de l'iconographie représentative officielle de la christianité.

Inutile de préciser que les autorités romaines ont vite procédé à l'effacement du murales, en l'étiquetant comme une classique dégradation de l'espace urbain qu'il faut réprimer. Faisant ainsi, elles appliquaient une politique bien moins progressiste que celle du Vatican. Cet épisode mérite l'attention, car il est un excellent exemple de la dialectique entre production et consommation. Il montre l'emboîtement viral qui est l'effet typique de la seconde vague de l'art urbain : la ré-médiation numérique des interventions de rue arrache ces œuvres à leur clandestinité, elle les transforme en productions primaires, en discours officiels au point d'inciter jusqu'aux instances du pouvoir à consommer un de leurs produits. Ce faisant, elle renverse la hiérarchie de la production et de la consommation qui, si l'on s'en tient à l'analyse de de Certeau, était limitée par le passé à des pratiques quasi invisibles. L'art urbain est le triomphe de la *prise de parole*, parole qui, de pratique secondaire de consommation, se fait aujourd'hui représentation officielle d'une société au miroir.

Foucault aussi indiquait la possibilité que les tactiques d'usage de l'espace urbain puissent inaugurer un autre espace, défiant la discipline fonctionnaliste. Foucault les définit *hétérotopies*,

(...) des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui paraissent tracés dans l'institution même de la société et qui constituent une sorte de contre-lieux, espèce d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les lieux réels, tous les autres lieux réels qui se trouvent à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et renversés ; une sorte de lieux qui se trouvent en dehors de tout lieu, pour autant qu'ils puissent être effectivement localisables (Foucault, 1995 : 13-14)

Un comportement, une certaine façon de se promener en créant un nouvel itinéraire dans la ville, l'occupation éphémère et plus ou moins transgressive de l'espace, l'emploi citationnel du matériel de récupération, le choix de libres itinéraires au lieu

¹² Cfr. Michel Agier, *Esquisses d'une anthropologie de la ville. Lieux, situations, mouvements*, Bruylant-Academia, Louvain La Neuve, 2009.

des parcours autorisés, voilà les moyens pour reprendre possession du temps et de l'espace, pour se les réapproprier. L'invention du quotidien est un acte aussi bien politique que créatif, puisque retrouver les capacités créatives atrophiées de la société du travail constitue une tactique pour se soustraire au système « panoptique » et affirmer une présence polémique.

Ainsi, toute forme d'expression prise comme désordre et vandalisme est, sur un autre plan, l'affirmation d'un style de vie alternatif : une hétérotopie qui menace la dystopie d'un organisme homogène et homogénéisant qui chasse au loin toute forme de dissension et de diversité. La présence même du tag dans sa *laideur* est aussi l'affirmation – violente – d'une esthétique alternative et donc porteuse d'une dimension éthique, esthétique tout autant que polémique.

2.4 Eloge du détournement : une rhétorique sophiste.

Quand de Certeau distingue les stratégies des tactiques, c'est pour déterminer deux façons différentes de produire et diffuser la culture dans la société contemporaine. La première est la stratégie, paradigme des institutions et de l'appareil d'Etat, c'est-à-dire de tous les organismes qui se définissent à travers la possession de leur propre espace, qui sert de base pour la gestion des relations avec une entité extérieure distincte. La deuxième est la tactique qui, en revanche, est l'arme de tous ceux qui ne peuvent compter sur un espace propre ni, donc, sur des frontières établies une fois pour toutes pour différencier ce qui est au-delà d'ici et de là : « La tactique n'a pour lieu que celui de l'Autre »¹³. Pour ceux qui puisent dans la tactique le moyen pour inventer le quotidien, il n'existe pas un Autre bien identifié : l'autre n'est pas une totalité visible, mais une entité diffuse et capillaire. La tactique est une façon de s'insinuer dans la peau de l'autre, c'est une pratique

¹³ De Certeau, 1980 : XLVI

fragmentaire par définition qui, pour s'enraciner, attend l'occasion¹⁴. S'il y a, à la base des stratégies, un rapport avec le pouvoir qui les soutient et les maintient à partir du lieu même et de l'institution qui l'abritent, les tactiques n'ont ni espace ni durée. Elles instaurent un dialogue continu avec l'occasion et le hasard.

Il faut mettre en parallèle les tactiques et la rhétorique sophiste. Cette dernière place au centre le rapport entre raison, action et instant. En ce sens, le *culture jamming* représenterait la forme la plus authentique de tactique faite rhétorique sophiste : procéder en rendant plus forte la position la plus faible, c'est-à-dire agir par *détournements* progressifs. Cela semble évident pour les pratiques de l'art urbain qui attaquent les messages publicitaires en les reformulant pour en détourner le sens véhiculé.

2.5. Une pratique sémiotique en deçà.

L'analyse du street art a été pour nous occasion d'une description et problématisation sémiotique de ce que j'ai défini un *en de ça du tableau*. En de ça du tableau veut dire choisir de saisir les phénomènes dans la relance continue du sens qui est ainsi renégocié dans un dialogue intersubjectif, et en abandonnant l'approche dominante à l'intérieur d'une certaine sémiotique, qui concevait les événements comme des réalités au delà de tout cadre. Cette recherche, propose donc un parcours théorique et analytique en deux étapes.

D'abord, il faut redéfinir la sémiotique de l'art en partant d'une réflexion sur les œuvres ouvertes et les arts du quotidien. La problématisation de l'en de ça du tableau et du sens en deçà veut dire s'interroger sur le rôle de l'analyste en tant que regard positionné, impliqué dans les événements, même dès qu'il s'agit d'événements artistiques. « En de ça du tableau », ainsi que l'avait défini Omar Calabrese, est une façon de se référer à la surface en débord d'un tableau. Ici, le street art veut percer même cette surface, malgré l'inspiration qu'il tire propre de

¹⁴ « Du fait de son non-lieu, la tactique dépend du temps, vigilante à y 'saisir au vol' des possibilités de profit. (...) Il lui faut constamment jouer avec les événements pour en faire des 'occasions' » (De Certeau, 1980 : XLVI)

cette réflexion de Calabrese sur l'énonciation dans la peinture abstraite. L'avant-garde a transformé le tableau en un événement, le texte artistique dans une performance rituelle¹⁵, la vidéo dans une présence. A partir du XX siècle les avant-gardes artistiques et littéraires ont contribué au procès d'ouverture des œuvres : de nos jours c'est surtout internet qui nous pose la question des l'ouverture des textes. Umberto Eco cherchait une réponse à cette interrogatif dans les années '60 ; une réflexion qui anticipait sa recherche sémiotique et qui est très actuelle. Voilà pourquoi cette démarche au sein d'une sémiotique des arts du quotidien part d'une relecture critique de *L'œuvre ouverte*¹⁶.

La sémiotique doit prendre en charge ces thématiques permettant d'élaborer une théorie de l'interaction ; pour autant nous focaliserons l'en de ça de la sémiotique greimasienne dans les chapitres de la première partie du travail, en approfondissant la réflexion d'Eric Landowski et de Jacques Fontanille en partant de leurs propositions théoriques, à savoir le modèle des interactions risquées et le parcours génératif du plan de l'expression. Une sémiotique pratiquant l'en deçà des textes (donc une sémiotique des pratiques) est une sémiotique qui ne limite pas son intérêt aux œuvres énoncées, à leurs modalités de signification en suivant le *modus operandi* de la sémiotique de l'art traditionnelle, qui analyse le texte artistique dans ses pertinences plastiques et figuratives. Nous focaliserons surtout comprendre ce que ces textes *font*, ou, comme dit Landowski, « ce que leurs énonciateurs font, en les énonçant » (Landowski, 1999 : 7). L'exigence, en d'autres termes, est celle d'élargir la problématique de la signification du texte à l'ensemble des pratiques, des stratégies, des styles de vie avec lesquels les agents sociaux produisent du sens.

¹⁵ A l'analyse sémiotique du texte-performance en tant que rite d'ouverture du corps, j'ai dédié mon mémoire de Licence, dont le titre est "Il corpo è aperto", objet de l'article: "In caso di efficacia. Corpi aperti e passioni al di qua del quadro" (Actes du Congrès Aiss sur les Passions collectives, 2012). "Al di qua del quadro, nelle pieghe dell'evento. Come dare corpo alla teoria" est le titre de mon mémoire de Master 2, consacré à l'analyse sémiotique des stratégies de présentification dans l'art-vidéo (cf. "Moving images move us. Estesia, apprendissage e nuovi regimi del senso", Actes du Congrès du XIX Congrès SFL, "Senso e sensibile. Prospettive tra estetica e filosofia del linguaggio", 2013). L'intérêt pour l'évolution du texte artistique dans les formes d'expression de l'art contemporain a traversé ce parcours, en joignant les problématiques de l'espace urbain atteintes par le street art.

¹⁶ Dans la version intégrale de la thèse, en italien, voir Chapitre 1 « Œuvres ouvertes et nouvelles frontières : en deçà du tableau, au-delà de l'écran ».

2.6 Regards dans la ville. Affichages et nouveaux régimes du sens.

La réflexion sémiotique sur les interactions, avec l'ouverture conceptuelle des dernières années autour de ce genre de thématiques, nous a donné les outils conceptuels pour essayer de se lancer dans une socio sémiotique des traversées créatives. Le modèle des interactions risquées de Eric Landowsky¹⁷ constitue un modèle valide pour rendre compte des effets de sens véhiculés par de tels textes qui instaurent une interaction avec l'espace urbain – interaction de l'ordre du *corps à corps* - et que ne peut pas être véritablement saisie si non par un régime du sens qui prévoit une logique sensible révisant la narrativité dans les termes de rapports d'immédiateté. L'analyse du *Inside Out Project* du street artiste JR (Image 9) nous a aidé à définir cette modalité du faire sens en présence : la ville se remplit des affichages des regards des habitants les plus marginalisés pour instaurer une interaction fusionnelle là où un immense regarde de l'Autre (voisin ou lointain qu'il soit) nous convoque par de là d'un mur.



Image 9, Inside Out Project by JR, Paris.

Nous avons donc parcouru la socio-sémiotique de Landowski pour comprendre les dynamiques d'interaction qu'une affiche peut instituer dans l'espace urbain sous forme de rencontres fortuites, de regards, de convocations, de présentifications

(Chapitre 3 de la thèse, version italienne). Regarder en de ça, finalement, signifie se doter d'outils pour l'analyse de l'espace-temps de la signification en présence, afin d'une théorie de l'esthésie.

¹⁷ Version intégrale de la thèse, Chapitre 3 « Esthésie : de nouveaux régimes de sens ».

2.7 Pour une sémiotique de l’empreinte. Inscriptions de lumière.



Image 10, Graffiti Research Lab, le writing de lumière à l’effet dripping, 2011, Paris.

La réflexion de Jacques Fontanille¹⁸ nous a aidé à accomplir une deuxième étape pour aboutir à ce qu’on a appelé une sémiotique de

l’art du quotidien. La recherche de Fontanille met au centre du projet

sémiotique l’urgence de refonder la sémiotique greimasienne sur la base

d’une primauté du plan d’expression. La sémiotique de l’empreinte, définie dans *Sema et Soma* (2004) et intégrée dans les œuvres qui ont suivi (en particulier, *Pratiques Sémiotiques*, 2012) devient chez Fontanille le nouveau principe descriptif de la sémiotique; le parcours du plan de l’expression n’étant que la redéfinition même du parcours génératif du sens. Il s’agit d’un projet très ambitieux et complexe qui nous avons interrogé dans la thèse parce que le parcours génératif de l’expression nous permet d’analyser les dynamiques d’inscriptions à un niveau qui intègre soit les signes que les textes énoncés et les objets en termes d’interaction sur une scène pratique :

(...) à chaque niveau, l’analyse prend en considération l’hétérogénéité des données dont il

lui faut rendre compte, et elle convertit cet ensemble hétérogène en « ensemble signifiant » (Fontanille, 2008 : 51).



Image 11 *LedThrowies*, un projet open source par le Graffiti Research Lab (GRL), Usa, 2011.

Une sémiotique qui veut prendre en charge les pratiques ne peut pas ignorer la réflexion de Fontanille qui repère une hiérarchie des niveaux de pertinence

(correspondants à des plans

¹⁸ Version italienne, Chapitre 4 « Formes de vie à la lumière ».

d'immanence) dont chacun représente une sémiotique-objet.

Ce que nous avons cherché à faire c'est analyser des pratiques différentes de ré-sémantisation de l'espace urbain qui utilisent un certain emploi de la lumière comme élément portant d'une stratégie commune. Dans cette optique nous avons analysé les *L.A.S.E.R. tags* (Image 10) en comparaison avec une autre pratique artistique urbaine, celle du *Led bombing* (Image 11). Dans ce résumé nous focalisons seulement sur ce dernier ; Ce sont deux phénomènes qui ont à faire avec une matière particulière d'inscription, la lumière, et qui définissent deux façons tout à fait différentes de « spatialiser » et donc de revendiquer l'espace.

La recherche de Fontanille constitue une étape fondamentale pour cette démarche en deçà du tableau et de toute sémiotique textualiste puisque elle interroge la possibilité de reconnaître autant de plans d'immanence que de sémiotiques-objets entre les quels c'est un principe d'intégration progressif qui rend compte du passage d'un niveau à l'autre par la médiation des structures énonciatives. Chaque traversée de l'espace urbain est avant tout une pratique d'inscription particulière qu'il faut interroger à partir des rapports qu'elle crée entre textes, objets, stratégies et formes de vie, d'une forme d'inscription jusqu'à un certain éthique de l'espace :

La signification « en acte » imputable par analyse à un texte ne peut être rigoureusement observée et saisie, de fait et de droit, qu'au niveau des pratiques, et non des textes-énoncés proprement dit. (Fontanille, 2008 : 26)

C'est l'exigence que nous avons maturés face à notre corpus où des objets jouent le rôle d'interface entre des textes-énoncés et des scènes pratiques. Le but de notre recherche est d'analyser les différentes pratiques afférentes au street art au sein d'un même style stratégiques.

Dans son essai dédié à la sémiotique du visible¹⁹, et en particulier à la lumière, Fontanille analyse la lumière en rapport à l'espace et aux effets patémiques qu'elle engendre :

Apparaît alors une autre dimension du monde visible, celle de l'espace, qui pourrait être considérée comme le substrat que les propriétés de la lumière permettraient d'articuler,

¹⁹ *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, 1995.

une fois établie l'existence sémiotique proprement dite, et qui fournirai in fine, en quelque sorte, un plan du contenu à l'énergie. La configuration de la lumière articulant un espace traversé par des énergies, va alors donner naissance à une sémiotique du visible. (Fontanille, 1995 : 25)

Fontanille distingue quatre avatars de la lumière : l'*éclat*, l'*éclairage*, la *couleur* et la *matière*. Les deux pratiques qui nous avons analysées, celle du *Led bombing* – consistant à lancer des petits leds collées à des mini-batteries ferromagnétiques – et celle du *Laser tag* – des *writings* superposés sur la ville à travers la lumière (des laser) – semble articuler ces différents dispositifs. Nous sommes intéressés dans cette analyse à des dispositifs en particulier ; d'une part celui de l'*éclairage*, la forme plus traditionnelle d'éclairage que nous rencontrons dans la ville, « repose (...) toujours sur la représentation vectorielle d'un espace où se diffuse une intensité entre une source qui émet et un cible qui reçoit. » (Fontanille, 1995 : 31). Il s'agit d'une configuration à trois actants (source, rayonnement et cible). D'autre part le *led throwies* introduit un autre dispositif, celui de la *couleur*. Dans la couleur,

La portion de l'étendue qui faisait office de cible absorbe en quelque sorte l'intensité lumineuse et la convertit en couleur. C'est dire qu'un autre actant émerge du dispositif, car la cible se dérobe alors en tant que telle, et fait place à une plage colorée, pouvant éventuellement faire office, à son tour, de source secondaire. (Fontanille, 1995 :33).

La cible, excitée par l'intensité lumineuse est convertie par le site chromatique en une de ses propriétés : comme souligne Fontanille, « dès lors l'effet cible peut être oublié, l'actant correspondant disparaît, puisqu'on peut percevoir la couleur du site sans tenir compte de l'éclairage qui le vise. » (Fontanille, 1995 :33). Dans la pratique du *led bombing* c'est l'actant correspondant à la cible qui disparaît pour laisser de l'espace au mobilier urbain puisque il puisse s'illuminer de soi-même. Cette pratique, par les choix de petits leds ferromagnétique et par le choix de la couleur comme source d'éclairage, vise à éliminer l'instance d'énonciation, à savoir la cible pour affirmer une autre logique d'éclairage qui part des propriétés plastiques des structures urbaines. C'est la ville qui illumine l'environnement à partir de ses structures renversant le rôle des institutions.

Dans la définition de “forme de vie” Fontanille parle d’une “iconisation des comportements” (Fontanille, 2008 : 31) qui émerge des zones critiques à négocier dans les scènes pratiques; il est évident que le concept de forme (voilà pourquoi c’est plus pertinent de parler de forme que de style) a à faire avec l’idée de classe stylistique à partir de relations semi-symboliques revenues entre le deux plans. Les formes de vie sont « des ‘style’ rythmiques d’un côté, qui expriment, de l’autre, des ‘attitudes’ de valorisation ou de dévalorisation des scènes-obstacles » (Fontanille, 2008 : 32). La forme de vie est donc analysable en tant que rapport entre un plan de l’expression, à savoir le style rythmique défini par une déformation cohérente et un plan du contenu c’est à dire l’attitude modale et axiologique qui définit les éléments formels et axiologiques des constantes d’une identité.

Nous pouvons analyser la pratique du *led throwies* en tant que stratégie d’éclairage urbain spécifique, qui propose une solution stratégique polémique par rapport à celle adoptée par la scène pratique de l’éclairage urbain officiel, à savoir celui du système des poteaux électriques qui projettent la lumière d’haut en bas selon une direction qui introduit une asymétrie modale entre institutions et citoyens ; les premiers qui opèrent une sélection sanctionnant la valeur des certains endroit en y projetant de la lumière ; les secondes qui adapte leur déplacements dans la ville à partir de cette sélection tombée d’en haut.

La lumière fragmentée en des sources-points, véhiculée par la multitude de leds juxtaposés devient une propriété de l’objet même et pas l’effet d’une projection qui vient d’une source extérieur : la pratique du *led throwies* transforme l’objet du mobilier urbain dans une source autonome de lumière en renversant la hiérarchie traditionnel selon laquelle l’éclairage soutient une opération de mise en valeur. Le *led bombing* c’est une pratique qui installe dans la ville la possibilité d’une lumière qui venant du bas – les leds sont jetés du bas, par les passants/activistes – s’attache aux objets en faisant corps avec eux, en devenant une sorte de aura émanée par eux. Si l’on considère que les actions de *led bombing* sont souvent organisées pour donner de la lumière à des endroits urbains oubliés par les institutions, on peut facilement comprendre la dimension politique et éthique qui anime le phénomène.

A la suite de telle relecture de la sémiotique à partir des développements par les deux réflexions les plus importantes de la recherche post-greimasienne, il nous reste à interroger l'espace en tant que dimension privilégiée de toute sémiotique. La deuxième partie du volume est d'ailleurs consacrée à une sémiotique de l'espace qu'il faudra redéfinir dans les termes d'une sémiotique de la spatialisation, tout en conformité avec les perspectives et les modèles que l'on aura pris en compte dans la première partie. En fait, il faut déplacer l'accent sur l'espace en tant que *texte in fieri*, et non pas comme une donnée. Notre hypothèse de réflexion sur l'en de ça peut être traduite dans les termes d'un refus d'une *sémiotique polaroid*, analysant l'espace come un paysage coupé par le cadre d'une fenêtre, pour envisager une sémiotique qui plutôt veut interroger les modalités par lesquelles l'espace est négocié, traversé et ré-sémantisé à l'intérieur des interactions entre des sujets. L'ethno-sémiotique de Francesco Marsciani²⁰ propose en cette direction une méthodologie en mesure de tenir compte de ces exigences et nous semble bien s'approprier la réflexion de Lefebvre :

(...) l'espace ne peut plus se considérer comme une "essence", un objet distinct pour et devant les "sujets", relevant d'une logique autonome. Il ne peut pas davantage se considérer comme une résultante et un résultat, effet constatable empiriquement d'un passé, d'une histoire, d'une société. Medium? Milieu? Intermédiaire? Oui, mais de moins en moins neutre, de plus en plus actif, à la fois comme instrument et comme objectif, comme moyen et comme but (Lefebvre, 1983: 472).

Le travail sur l'espace se nourrit fondamentalement d'une approche rigoureusement transdisciplinaire. D'ailleurs, la sémiotique n'est arrivée que très récemment à s'intéresser à cette thématique animant les sciences sociales, par contre, depuis toujours. Les pages de la deuxième partie de la thèse pour autant sont traversées par une relecture critique des contributions qu'ont été données par des anthropologues et des sociologues tels Marc Augé, Michel Foucault et Pierre

²⁰ Version italienne, Chapitre 5.2.4 « Au-delà du miroir : l'intersubjectivité »-

Bourdieu²¹. La perspective situationnelle – et anti structuraliste – de l’anthropologue urbain Michel Agier me semble finalement un point de vue intéressant pour interroger une sémiotique de la spatialisation à partir d’un lieu-
autre critique avec qui il est toujours nécessaire faire face et dialoguer²². « Oublier la ville d’abord, pour analyser la ville », c’est-à-dire partir des pratiques qui font la ville, ces arts du faire qui étaient si chers à de Certeau. Avant même les villes, il y a les sujets qui la traversent et qui, en la traversant, la reconstruisent : « la ville est, au sens fort, “poétisée” par le sujet (...) ; il impose à l’ordre externe de la ville sa loi de consommateur d’espace » (Giard, 1994 : 24). En tant que consommateur et visiteur de ces espaces, le sujet les tire de l’anomie, faisant d’eux, avec ses allées et venues, des lieux que l’on reconnaît, que l’on raconte et que l’on habite.

²¹Version italienne, Chapitre 6 « Non lieux et d’autres espaces » où j’essaye à comprendre l’apport sémiotique du concept de *non lieux* par Augé et celui de *hétérotopie* par Foucault à partir de l’analyse du projet de Banksy de transformer le mur entre Israël et Palestine dans une galerie en plein air (*Santa’s Ghetto*, 2011).

²²Version italienne, Chapitre 5.3 « Effet-ville. Pour une sémiotique de la spatialisation »

CHAPITRE 3 L'ESPACE DE L'ART. NOTES POUR UNE SEMIOTIQUE DE LA SPATIALISATION.

3.1. « *Scar tissue* »: déchirures, cicatrices, exercices de cautérisation.

Le street art convoque le passant à l'intérieur d'un travail interprétatif, en lui surprenant et en lui demandant sa complicité. En fait, le passant assume le rôle d'un interpréteur et se trouve chargé d'un discours qui porte sur l'espace. Dans cette recherche nous visons à interroger le fonctionnement de cette textualité, en prenant notre point d'appui sur l'introduction d'un élément de discontinuité dans la continuité routinière vécue par le passant profitant de l'espace urbain. Une des caractéristiques des textes que ce genre de pratiques produit est celle d'apparaître où personne ne l'attendait, du jour au lendemain (ou mieux de la nuit au jour), telle une mauvaise herbe. En ce sens, le street art semble constituer une réponse à la question que Michel Lefebvre laissait en suspens dans sa critique du quotidien :

A travers et contre la hiérarchisation, ne peut-il percer, ici ou là, architecturalement ou urbanistiquement, "quelque chose" qui sort du mode de production existant, qui naisse de ses contradictions en les dévoilant et non en les couvrant d'un voile? (Lefebvre 1985 : XXVII)

Ce « quelque chose » dont Lefebvre parle s'approche énormément à la définition plus immédiate de notre objet d'étude :

- i) quelque chose qui émerge, par ici et par là, et se dégage face aux hiérarchies du temps et de l'espace architectural et urbanistique ;
- ii) quelque chose qui veut innover les modalités de production existantes, utilisant une rhétorique du renversement et du paroxysme ;
- iii) quelque chose qui 'dévoile', 'met à nu' et par le même coup 'arrache', sans nulle prétention de donner une forme définitive d'ordre et de contrôle.

De notre point de vue, les pratiques qu'on pourrait reconnaître comme relevant du street art ne peuvent se concevoir que comme des tentatives d'arracher le tissu urbain pour contraster la perte de récit de la ville et sa dépersonnalisation. Il s'agit d'un appel vital et vitaliste à pratiquer l'espace (physiquement ainsi que sémiotiquement) de façon active, pour le soustraire à la hiérarchie verticale et à l'anomie. Pourtant, l'usage que nous proposons du verbe *arracher* (ou *déchirer*) pose maintes questions : le street art et surtout le *graffiti writing* sont accusés de violer, vandaliser l'espace urbain en provoquant des « déchirures » à l'ordre et au décor idéels. Les chapitres de la thèse, consacrés dans le détail au travail analytique, clarifient que de notre point de vue, au contraire, le street art travaille comme un

Image 12, Gold par Fortuna, Berlin, 2010.



phénomène de *réparation* d'une déchirure antérieure, visant ainsi à cautériser les blessures cachées sous le dictat fasciste de la promotion d'un ordre totalisant.

Il nous semble que la street art traite les surfaces des involucres des objets qui l'on rencontre

habituellement dans l'espace urbain comme s'il s'agisse de membranes. Le mur, comme la peau pour le corps c'est la surface préférée de pratiques différentes. Pour donner un exemple, le subvertising c'est un mouvement de dénonce qui invite à se réapproprier des espaces publicitaires en les soustrayant au discours des griffes et y installant un discours autre, qui dénonce d'une part la pollution visuelle des villes , de l'autre l'exploitation de l'espace public par le marché. Les grands « billboards » devient ainsi espace pour des installations abstraites ou des affiches ironiques. Pour citer un cas très intéressant, Fortuna multiplie les surfaces des affiches collés sur un des espaces publicitaires et les peint d'or (Image 12); l'affiche qui attaché au mur se présente comme un objet presque bidimensionnel, ou mieux, presque une propriété de la surface même, naturalisé et absorbé par le mur, devient dans l'œuvre de

Fortuna un corps tridimensionnelle invasif comme il arrive à se pencher dans la rue. La couleur, typique des sujets religieux et plus en général liée à la préciosité d'un matériau transforme un espace oublié où les affiches se sont sommées l'une à l'autre à cause de l'incurie de la gestion locale dans une occasion de réflexion et de prise de conscience chez les passants. Dans sa structure feuillée, « Gold » ressemble aux croûtes qui se forment sur la peau à la suite d'une blessure. De nouveau, c'est la dialectique entre continuité et discontinuité qui s'affirme dans cette œuvre comme dans beaucoup d'autres que nous avons analysées le cours de la recherche.

La gestion de l'espace urbain est sous les mains d'un appareil bureaucratique qui s'en charge de la perpétuité de l'ordre : l'homogénéité rayée par la prise de parole ne peut être qu'un acte vandale. Selon Gianfranco Marrone:

L'azione distruttiva del vandalo non è legata a un programma di trasformazione del Soggetto che la compie, non mira cioè alla sua congiunzione con uno o più Oggetti di valore; tale azione mira invece alla trasformazione disgiuntiva di un implicito Antisoggetto dai suoi Oggetti di valore. (Marrone, 2001 : 348)²³

L'action vandale est accomplie par un Sujet qui ne reconnaisse pas la valeur de ce qui est en train de détruire ou mieux qui ne partage pas cette valeur reconnue par l'anti sujet (et qui est supposé devoir partager). Le programme de disjonction du Sujet vandale est donc doublé par une volonté d'exhibition de sa capacité d'action. L'action du vandale est une réplique à une action précédente ; la définition du vandalisme prévoit donc une succession de mouvements narratifs canoniques parce qu'elle n'est pas liée à une manque de reconnaissance de la valeur de ce que le vandale détruit, mais à la manque de reconnaissance de la valence, c'est-à-dire, de la valeur de ces valeurs. Le street art est vandale en tant qu'elle cherche à annuler la valence de l'ordre supporté par l'anti sujet.

Cette dialectique entre ordre et insurrection a été clairement identifiée par Marc Augé dans sa réflexion sur les *non-lieux*. Pour Augé, l'espace moderne est homogène, fragmentaire et hiérarchisé :

²³ « L'action destructrice du vandale, elle n'est pas liée à un programme de transformation du Sujet qui l'accompli, c'est-à-dire il ne mire pas à sa conjonction avec un ou plusieurs Objets de valeur ; une telle action mire à la transformation disjonctive d'un anti sujet implicite de ses Objets de valeur. » (ma traduction)

Il tend vers l'*homogène* pour diverses raisons: fabrications des éléments et des matériaux, (...) méthodes de gestions et de contrôle, de surveillance et de communication. (...) De faux "ensemble", en fait des *isolats*. Car paradoxalement (encore) cet espace homogène se fragmente: lots, parcelles. En miettes! (...) Avec une hiérarchisation stricte (...) il règne une curieuse logique de cet espace, que l'on rattache illusoirement à l'informatisation. Et qui cache sous son homogénéité les rapports "réels" et les conflits. (1983 : XXIV)²⁴

L 'homogénéité de la ville moderne conçue par Augé est une continuité de surfaces qui cachent un tissu urbain fragmenté, composé par blocs. Selon l'ethnologue, les non-lieux sont qualifiables comme des espaces de *timeout* : pour les faire vivre à nouveau en tant que véritables espaces, il n'y a que la possibilité d'un nouveau regard et des nouveaux récits sur eux. Ce genre d'espace nécessite, dit-il, d'un regard et d'une parole : un regard pour reconstruire une relation minimale qui leurs rend des dimensions symboliques et sociales, ainsi qu'une parole en mesure de les réintégrer dans un récit. C'est le regard de l'artiste et sa prise de parole qui cherche à reconstruire cette relation minimale perdue et ce sera le regard du passant/spectateur à contribuer à ce procès polémique de reconstruction du bas.

En exposant la thèse portant de ce travail, à savoir que le street art est à voir comme un dispositif interactionnel qui agisse sur l'espace en vue d'une ré-sémantisation de ses fonctions et pour l'arracher à l'anonymat et à l'homogénéisation, j'entendais souligner exactement cette fonction démystificatrice.

Toute forme de street art, en fait, introduit des éléments de discontinuité en rompant une continuité dans la surface : quand Zasd prend pour cible de son arc la surface continue, infinie, monolithique du gigantesque immeuble berlinois, expression du fonctionnalisme jadis évoqué, il ne fait pas autre chose qu'une irruption dans la continuité de l'espace pour planter des flèches dans le ciment (Image 13). Ainsi, il vise à en rompre l'uniformité et à ne pas respecter son pouvoir totémique.

²⁴ C'est nous qui soulignons.



Image 13 *Arrow pièces*, Zasd, Berlin, 2012.

Ce genre d'interventions est donc à voir comme porteur d'un aspect de rupture et de déchirure de l'homogénéité ; pourtant, et paradoxalement, il s'agit d'une déchirure de fausse homogénéité, d'une remise en question de l'ordre par une revendication d'une diversité sous-jacente, d'une présence critique qui ne peut s'exprimer à l'intérieur du tissu urbain que par une prise de parole introduisant une discontinuité ultérieure capable de réinventer une véritable mise en continuité. Cette présence critique manifestant une discontinuité, donc, devient le récit d'une prise de conscience de la nature fragmentaire du tissu ; ce faisant, il peut ainsi recoudre le tissu. En racontant une diversité inexprimée et faisant irruption dans l'homogénéité de l'ordre urbain, ces phénomènes se proposent comme une œuvre ou un travail de *storytelling* démystificateur et réparateur qui opère comme un ciment : ils nous racontent le rapport, aussi polémique soit-il, entre l'institution homogénéisant et la communauté qui revendique un rôle de sujet actif dans l'interaction avec l'espace qu'elle habite et traverse.

3.2 L'au-delà du mur. L'art du trompe l'œil par Banksy.

Un autre exemple pourra nous aider à mieux comprendre. Banksy est probablement le *street artiste* le plus connu par le grand public et très acclamé par la critique. Toutes ses œuvres²⁵ fonctionnent, pour ainsi dire, à la même manière, à savoir, engendrant un discours sur l'état des choses à partir d'un mécanisme de paroxysme. Lorsque Banksy affirme une certaine réalité qu'il représente et esquisse, en même temps il refuse et nie explicitement la réalité *de fait*, en créant un court-circuit entre narration et réalité et en affirmant la première comme plus authentique de la réalité de l'expérience. Les œuvres de Banksy héritent la grande tradition du



trompe-l'œil en utilisant une rhétorique du *détournement*, en renversant l'état des choses et en créant une fissure dans le château des normes et des interdictions limitant et délimitant notre routine d'usage de l'espace.

Image 14 Banksy, Londres, 2004.

Dans une des plus célèbres de ses œuvres (Image 14) Banksy calque²⁶ la silhouette d'une serveuse ou d'une employée de la maison, habillée dans la bonne

²⁵ J'emploierai le terme « œuvre » pour indiquer le produit des pratiques décrites ; il est utile de préciser dès le début que le concept d'œuvre ne se conforme pas à l'usage qu'on en fait en histoire et critique de l'art. C'est dans son sens le plus large que le concept d'œuvre montre son intérêt pour notre étude : l'œuvre est tout ce qui est le produit d'un travail et d'une production, tout ce qui reste à témoignage d'une action communicationnelle et expressive intentionnelle, quelque soit sa valeur artistique. Le choix d'adopter le concept d'œuvre à côté du concept plus sémiotique et technique de *texte* est en consonance avec la théorie de de Certeau, dans l'Arts du quotidien. Si les formes expressives qu'on retrouve dans le quotidien sont des formes d'un art particulier, alors il est indispensable dès le départ les introduire en tant qu'œuvres d'une pratique artistique parfois méconnue et stigmatisée comme résultat d'un acte de vandalisme.

²⁶ Comme nous le verrons ensuite, l'un des problèmes principaux de cette recherche consiste dans le choix d'un lexique qui adhère le plus à la pratique du street art. Décrire une forme d'expression échappant aux canons traditionnels du travail artistique, pictural et de sculpture, implique un travail critique d'idéation d'une terminologie technique que l'histoire de l'art contemporaine n'a pas encore

tenue qu'on utilise dans les hôtels ou auprès des familles qui tiennent à l'étiquette (à noter le tablier blanc, la goélette tendue et large, la crête sur la tête), dans l'acte de ramasser les saletés derrière le mur en en soulevant un côté comme s'il s'agissait d'un rideau. Cette image représente la discontinuité entre la tentative de l'institution de promouvoir un ordre de surface et la saleté profonde qu'elle ne peut pas empêcher de mettre en valeur (d'où les possibles déterminations sémantiques dans le champ sémantique de la corruption) ; de la même manière qu'une maison apparemment propre et bien rangée cache sous ses tapis et ses tapisseries les acariens qui la rendent poussiéreuse et stagnante. La construction rhétorique adoptée, c'est-à-dire celle du trompe-l'œil se révélant comme un renversement entre surface et profondeur, entre apparence et réalité dévoilée, constitue un métadiscours sur la pratique même du street art (c'est un élément thématique typique de l'œuvre de Banksy de réfléchir sur les rapports entre société et actualité à partir du rôle du street art) : le street artiste, finalement, est-il quelqu'un qui salit les mur ou plutôt un sujet qui en intervenant sur les mur, rend visible la réalité cachée derrière un voile d'ordre et de contrôle homogénéisant ?

Consacré à l'anomie de son personnage, Banksy est une des figures clefs de l'affirmation d'un style figuratif qui remixe des genres différents et qui parle au grand public. Après un début de tagueur, Banksy est devenu un des pères de la street art en affirmant la technique du stencil et celle du collage entant que de l'art tout court (pas des arts inférieurs). La technique du stencil et du collage en générale affirme des autres façons d'interaction avec les objets du mobilier urbain. Le stencil permet une exécution plus rapide et précise comme il suffit tout simplement de

fabriqué et mis à point, pourtant nécessaire pour comprendre la facture particulière de cette forme expressive. Par exemple, en parlant du travail de Banksy sur le mur et à ses techniques d'exécution, il n'est pas toujours approprié parler de 'peindre', mais de 'asperger' (ou pulvériser), ce qui est à reconduire à la façon dont le jet est contrôlé par le masque, le *stencil*. Ce contrôle permet à la technique de ne pas être confondue avec celle d'un autre street artiste, le français Zevs, qui modifie la portée du jet de son vaporisateur par une pression forte et continue qui fait couler la couleur sur des supports qu'il choisit pour ses œuvres de « dripping ». Cette digression terminologique est importante pour une analyse du phénomène qui vise à se qualifier comme « écologique », à savoir respectueuse de la pratique singulière et de son unicité. Seule une telle précision terminologique permet de détecter des pertinences et des oppositions différentielles constituant les axes d'articulation du phénomène du street art. Comme nous le verrons, la problématique se présentera pour toutes les pratiques *performatives*, car elles ne laissent pas dans l'espace un texte ; au contraire, leurs exécutions dans l'espace par le corps de l'artiste constituent un texte digne de notre attention ; les *traceurs* du parkour ne sont pas à proprement parler des danseurs, des exécutants, des acteurs ni des acrobates, mais de fait leurs actions traversant l'espace est finalisée à tracer une alternative de passage et de traversée de l'espace, ainsi qu'une critique avec les autres corps composants la pratique.

« calquer » le stencil à l'aide d'un spray ; de l'autre part, le collage ajoute une dimension à l'objet, une surface autre qui ne transforme pas la surface des objets d'une façon irréversible, mais qui se limite à coller une pièce de papier qui va se détacher dans peu de temps. Il ne s'agit pas d'un changement permanent où indélébile mais au contraire d'une



Image 15 Banksy, l'œuvre originale, West Bank Barrier, Cisjordanie, 2010.

intervention plus écologique, soutenable. Le stencil est toujours plus choisi par le street artiste même par des raisons pratiques : considéré moins vandale il ne constitue pas un réât pénal.

Ce qui est intéressant de souligner c'est la dimension temporelle introduit par l'affiche dans la street art : en tant qu'objet aux jours contés, la street art se sert des affiches pour des compositions qui vont muter dans le temps. Quand Banksy représente un salon sur le mur qui sépare Israël et Palestine, avec une grande fenêtre qui s'ouvre sur un paysage de montagne, décontaminé et idyllique, le but ce n'est pas d'améliorer le mur de la part de palestinien ou de nier la réalité du mur, tout au contraire, de la réaffirmer à partir du moment où l'affiche disparaîtra et la brutalité du mur sera réaffirmée dans sa dimension de négation de toute vue possible (et donc, de toute normalité).

Le street art est surtout un phénomène dialogique où un discours s'insère sur un autre : voilà l'unicité de tel art du bas qui en naissant dans la rue et en y vivant ouvre des espaces de débat où n'importe qui peut prendre parole. Dans le cas d'un des œuvres de Banksy sur le mur palestinien, quand l'affiche représentant un paysage naturel au-delà de la fenêtre se dissout, quelques artistes ou quelques habitants n'aime pas ce qu'il reste : un autre mur vient tracé à la place de la photographie ; cette fois il s'agit d'un véritable dessin tracé sur le mur originel ; un dessin qui nous souvient ceux des bandes dessinées à partir du choix des couleurs différents et des lignes rondes des briques. Une autre prise de parole aide à déchiffrer le sens du nouvel mur. Le mur vient représenter une réalité qui, à la suite

des initiatives comme celui de Banksy d'y amener les artistes plus importantes pour y inscrire un message pour le grand public (pas pour le palestinien) a transformé le mur dans une attraction pour les touristes, sans trop changer la situation réelle.



Image 15 bis, l'œuvre à distance de quelques semaines ; une fois la photo collée tombée ou enlevée par les agents atmosphériques, un passant ou en outre street artiste- peut être local -a ajouté un véritable mur à la place de la fenêtre

Les villes sont pleines de récits : le récit stratégique produit d'en haut, le récit du pouvoir politique, ainsi que le récit économique, à travers la propagande et la publicité. La ville est bien le lieu de confrontation entre ces divers récits :

La ville est le théâtre d'une guerre des récits, comme la cité grecque était le champ clos de guerres entre les dieux. Chez nous, les grands récits de la télé ou de la publicité écrasent ou atomisent les petits récits de rues ou de quartiers (De Certeau, Giard, 1994:203).

L'art urbain nous semble être la réponse à l'urgence de donner la parole à ces récits. Il s'agit de les faire débattre avec les récits officiels, imposés par le haut, qui veulent une parole homogène. Les petits récits sont, en effet, ceux qui réinventent le quotidien en y insérant des différences et des discontinuités. Le côté éphémère de l'action de l'art urbain, le fait même de garantir la polyphonie dans les prises de parole et la diversité des sources de récit vise justement à garantir la présence de ces mythes alternatifs, qui affrontent directement les mythes que la publicité et les media hurlent. Au contraire, le système culturel institutionnel cherche à soustraire la ville et son raconte diffusé, du bas, en muséifiant le street art : les citoyens se voient ainsi transformés en spectateurs. De Certeau dénonce avec vigueur le phénomène de la « muséification » (il l'appelle « soustraction muséologique ») en soulignant sa

dimension spectaculaire : elle oblige le citoyen à devenir observateur et, donc, à s'en tenir aux parcours autorisés par le projet de conservation et de réhabilitation de la ville, séparant ainsi les lieux de ses pratiquants. On ôte aux citoyens leur arme la plus forte, leur arme silencieuse : celle qui leur permet la réinvention du quotidien pour échapper à l'homogénéisation et au contrôle politique, la pratique même de l'espace urbain comme instrument d'appropriation et d'affirmation de la différence. C'est ainsi que de Certeau appelle à un droit à la pratique qui semble faire écho au « droit à la ville » de Lefebvre : un droit qui est un droit d'auteur pour de Certeau, vu qu'il reconnaît aux habitants de l'espace urbain un droit à affirmer et à revendiquer une esthétique propre de la ville, qui soit dictée par leurs usages et qui soit le résultat d'une démocratisation de l'expression artistique au sens large.

3.3 Traversées urbaines. Le Parkour, dans la rue, en ligne.

Nous avons jusqu'à ici introduit le lecteur à une définition du street art en tant que pratique démystificatrice, politique, polémique, douée parfois d'une dimension ludique, car elle est souvent amusant aussi bien dans sa production que consommation. Pourtant, il faut souligner un autre élément qui est déjà émergé (on a parlé de flèches, et de vandalisme) et qui le définit, à savoir sa nature de *pratique impétueuse* qui fait recours à une forme de violence contrôlée dont les effets sont esthétiques – du côté de l'œuvre – et patémique – du côté de ça « réception ». D'une part il est correct de parler de violence à propos de l'usage de la force physique enraciné dans la pratique du street art, dans toute ses « recettes » et avec une gradation variable : du *parkour* au *stencil* le street art implique le corps et le geste de façon très différente par rapport à l'art traditionnelle. De ce point de vue, on pourrait l'approcher aux usages du corps dans l'*action painting* ou dans certaines performances de body art. Toutefois, le street art est doublement violent, car il inaugure un discours polémique qui aime s'auto-représenter en tant que pratique belliqueux, à partir des noms qu'il choisit pour ses outils d'action et ses œuvres. Nous assistons à une véritable isotopie du conflit qui présente le street art comme une forme de lutte armée : on parle de *led bombs*, les vaporiseurs mêmes sont des *bombes*, les actions sont appelées *attaques*, le *gardening* devient une *guérilla*

gardening et n'importe quelle opération innocente, tel le tricotage, peut être vue comme une guérilla. Le street art est au fond une forme de guérilla présentant la propre pratique comme un projet conflictuel par rapport au *status quo* de l'espace urbain et à l'institution qui vise à en perpétuer l'ordre et le contrôle. Il s'agit d'une revendication du droit à l'action et à la parole sur l'espace urbain, utilisant une rhétorique du conflit afin d'identifier sa propre action comme une forme de guerre civile.

Même dans les cas où on se limite à élaborer des théories sur les façons alternatives de traverser l'espace urbain par rapport aux modes traditionnels et routiniers - c'est le cas du *parkour* - on est en face à une pratique qui, bien que non violente et inoffensive, se présente comme « martiale », inspirée par les mouvances du combat. Dans cette recherche, nous cherchons à mettre en évidence aussi un autre aspect intéressant : c'est l'importance de la promenade comme acte minimal de ré-sémantisation de l'espace urbain.

La tradition de l'étude des modalités pour traverser l'espace est riche, notamment celles concernant l'espace urbain, où l'on s'attache à examiner le rapport qui s'instaure entre le sujet et l'espace urbain. Dans ses *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes remarquait que l'étymologie même du terme *discours* est liée à la traversée : « Dis-cursus indique, à l'origine, la course ici et là, les mouvements, les pas, les intrigues » (Barthes, 1977 : 5). Toute traversée urbaine est un discours sur la ville et sur l'interaction corps à corps entre celle-ci et le *promeneur*. C'est une façon de la redécouper et de l'assumer à travers des choix rythmiques, aspectuels, thymiques, pour une *mise en discours* qui la représente comme un des tracés possibles.

Dans "Ecrire les promenades. Pour une étude ethnographique des façons de se promener"²⁷, l'anthropologue Maurizio Del Ninno – qui s'intéresse à l'interaction entre l'anthropologie et la sémiotique, auteur justement du terme « ethno-sémiotique » – tente d'analyser les différents « styles de promenade ». Il suggère qu'il y a une narration derrière tout type de promenade, une dimension passionnelle et, donc, rythmique : non seulement un effet de sens, dit-il, mais un

²⁷ L'essai fait partie de l'anthologie "Les mots des jours. Etudes pour Nino Buttitta", dirigée par Maria Caterina Ruta, publié par Sellerio à Palerme en 2006 en hommage au sémioticien Buttitta (pp. 1033-1040)

véritable style de vie ; ou, pour le dire avec les mots de Landowski, une certaine modalité d'interaction phénoménologique avec l'autre, que celui-ci soit un passant ou un élément du paysage urbain.

Del Ninno rappelle dans son essai que l'intérêt pour ce sujet est loin d'être nouveau. En effet, Honoré de Balzac l'avait abordé dans sa *Théorie de la démarche* (1833), de même que de nombreux manuels normatifs sur les comportements à adopter en public. Dans le domaine particulier des sciences sociales, il faut encore attendre un siècle pour que le simple acte de se promener devienne un sujet d'intérêt pour des anthropologues comme Marcel Mauss (*Techniques du corps*, 1936). Récemment, l'intérêt se confirme avec des études sur la fonction communicative de la promenade. C'est le cas de celle de Goffman (1971) qui lit à travers les postures et les façons de procéder un moyen d'informer les autres sur ses propres buts et finalités : c'est donc un discours qui vise à réguler les rapports interpersonnels. Pierre Mayol, collaborateur de de Certeau et co-auteur du second volume de *L'invention du quotidien* avec Luce Giard, place au centre de son étude sur les modes d'habiter la ville et, en particulier, sur l'usage de l'espace public dans le quartier, un concept : celui de *convenance*, concept étroitement lié au système de valeurs qui régule les traversées urbaines au sein d'une communauté spécifique. En effet, selon Mayol, « le quartier se définit comme une organisation collective de trajectoires individuelles » (1994:25). Les trajectoires individuelles constituent donc un des instruments majeurs pour analyser le rapport particulier que les habitants d'un quartier instaurent avec l'espace qui les entoure (à l'intérieur et à l'extérieur des frontières du quartier choisi), mais qu'ils instaurent surtout avec les autres habitants qui partagent le même espace. S'intéresser aux façons de traverser l'espace urbain veut donc dire examiner comment le citoyen se rapporte à la rue et à la communauté de gens connus ou inconnus avec qui le partage.

Dans son essai sur l'usage du walkman dans l'environnement urbain, Jean Paul Thibaud parvient aux mêmes conclusions que celles liées au concept de *convenance* de Mayol. On pourrait en dire de même sur l'usage des écouteurs pour écouter de la musique sur un téléphone portable ou pour mener des conversations téléphoniques, pratique encore plus envahissante dans les espaces publics. Si la promenade est une interaction continue avec l'autre (un être humain : le passant, ou un objet : une poubelle qu'on heurte sur notre passage), celle-ci articule et réarticule

à chaque fois une conduite spatiale bien précise dans sa façon de se donner de l'espace et d'être présente. Elle peut être, tour à tour, arrogante, hésitante, pressée, lente, exploratrice. La conduite dans l'espace urbain est l'expression d'une certaine tactique d'interaction.

En 1992, quand Marc Augé décide de prendre le métro à Paris pour étudier la population locale qui l'anime, il fait un choix : celui de l'anthropologie au service de l'analyse de la vie quotidienne et, en particulier, des dynamiques urbaines. Son observation, qui participe à une traversée quotidienne, s'enrichit d'expériences individuelles, de ses souvenirs personnels et des histoires collectives liées à la dimension historique du métro parisien en tant que lieu, ou plutôt, non-lieu par excellence.

En 1990, le sémioticien Jean-Marie Floch²⁸ s'intéresse déjà aux modalités de traversée de l'espace dans le métro parisien. Il élabore une typologie comportementale des voyageurs afin de faire connaître à la RATP ses propres clients. Il s'agit, cette fois, d'une lecture des traversées ayant pour finalité la consultation stratégique, typique du marché des recherches. Cependant, certaines considérations sont intéressantes et suggèrent des points de vue utiles pour notre parcours d'analyse des pratiques de ré-séantisation opérées par l'art urbain. Floch remarque avant tout que la nature orientée du parcours dans le métro (orienté vers une destination) en détermine un certain rythme : « un parcours n'est pas une succession gratuite de mouvements et de stationnements, une pure gesticulation. Choisir d'analyser de manière sémiotique les parcours des voyageurs signifie postuler qu'ils ont un sens, même si on ne sait pas comment l'articuler, comment en construire la signification. » (Floch, 1992 : 62). Floch détermine le parcours minimal du voyageur, segmenté selon six programmes d'action différents : entrer, oblitérer, accéder au quai, entrer dans le wagon, descendre, sortir. Dans chacune de ces séquences, il repère autant de micro-récits de comportement, à partir desquels il cerne des pertinences différentielles, c'est-à-dire des similitudes et des discontinuités : « on se rend compte que les faits et les gestes des voyageurs s'organisent à partir d'une grande catégorie : discontinuité vs continuité. » (Floch, 1992 : 67). Ainsi, on distingue des traversées qui sous-tendent une stratégie de la

²⁸ « Êtes-vous explorateurs ou somnambules ? » trad. it in *Semiotica, marketing e comunicazione. Dietro i segni, le strategie*, Franco Angeli, 1992.

continuité : se laisser transporter par le flux, ne pas prêter attention aux limites et aux barrières du parcours, réagir trop tard aux rythmes du parcours, neutraliser l'environnement externe en bruit de fond, se concentrer sur une activité secondaire qui accompagne tout au long du trajet. En revanche, il y a des voyageurs qui ont une stratégie de discontinuité : ils aiment donner un rythme propre à leurs trajets, les délimitent, les fractionnent. A partir de la projection de cette catégorie dans le cadre sémiotique, Floch identifie quatre valorisations différentes du trajet, afin d'en tirer une typologie qualitative des usagers et un *mapping* de leur expérience esthétique du métro. Les quatre types de voyageurs, dont les parcours se croisent dans le métro parisien, sont, selon Floch, les *explorateurs*, les *professionnels*, les *somnambules* et les *flâneurs*. L'objectif est d'en déduire, dans un second temps, à la fin de l'enquête pour la RATP, les comportements des usagers, mais surtout leurs attentes et les prédispositions qu'ils ont à l'action, comme interagir avec l'affichage publicitaire et informatif, avec le personnel technique, avec les divers éléments de l'espace, dans le but d'optimiser les expériences de voyage et de mettre en lumière les éventuels aspects critiques.

La réflexion de Floch sur les trajets en métro – comme il arrive souvent à son œuvre dont la valeur dépasse la sémiotique appliqué et contribue à la discipline d'une façon bien plus profonde - donne des idées intéressantes pour l'analyse sémiotique du street art, car elle ouvre la voie à la sémiotique des pratiques qui trouve avec Jacques Fontanille sa figure centrale. Une sémiotique des pratiques ne peut être qu'une sémiotique du quotidien, dont l'objectif de départ, loin d'être la macroanalyse d'une culture ou d'une société (cela en pourrait être l'objectif final), est l'analyse ponctuelle et délimitée d'une pratique déterminée pour promouvoir une approche microscopique et presque éthologique des phénomènes socio-sémiotiques²⁹.

Nous verrons comment l'art urbain a intégré l'idée que la traversée urbaine constitue une forme d'expression articulée et complexe, puisqu'il implique le fait de se situer dans un espace et de tracer un certain parcours plutôt qu'un autre, avec un rythme particulier, une aspectualité et une thymie particulières, bref, une éthique et une esthétique de la traversée. Le chapitre dédié à l'analyse ethnographique du

²⁹ (Voir Floch, 1992, trad. it. p. 88)

parkour part précisément de l'analyse du mode spécifique de la traversée, théorisé par cette discipline qui concerne de droit le spectacle vivant (le *performing art*), style porteur de valeurs profondes qui ouvrent ce qui semble être seulement une pratique sportive à une dimension politique de plus grande ampleur et à une critique philosophique des dynamiques urbaines de la métropole moderne.

Les exemples où l'art a adopté les modes performatifs de la traversée comme acte de ré-sémantisation de l'espace urbain sont nombreux. Ce faisant, il module tour à tour les temps de la traversée et ses finalités au point d'offrir un éventail riche de traversées. Dans ce contexte, il faut mentionner la *dérive situationniste*³⁰, particulière tactique de traversée urbaine qui critique la traversée fonctionnelle de la ville : elle poursuit des buts utilitaires et est fondée sur les valeurs de la rapidité et l'efficacité. Au sein d'une théorie déterministe - la *psycho-géographie* -, qui soutient que l'environnement modèle l'individu, la dérive se définit comme une pratique de libération des dispositifs environnementaux et urbains perçus comme despotiques. Concrètement, la dérive sert à renverser la manière classique et utilitaire de traverser l'espace, promue par la société capitaliste et vouée à la rapidité et à l'efficacité. La dérive représente un exercice volontaire de perte d'orientation pour affirmer la liberté d'errer sans destination et sans but. Le sens de cette perte d'orientation, pour celui qui la pratique, est d'habituer le sujet à une ouverture mentale à l'égard de nouveaux aspects de la réalité, inattendus, voire étranges, surtout si elle a lieu là où le sujet réside habituellement. Il s'agit donc d'un exercice (*training*) sensoriel, qui offre des perceptions et des expériences esthétiques nouvelles, grâce auxquelles le sujet se redéfinit en définissant l'espace qui l'entoure. L'expérimentation esthétique devient donc l'occasion d'une transformation, même politique, d'individus qui se dotent ainsi d'une nouvelle conscience.

³⁰ L'approfondissement de la relation entre le situationnisme et l'art urbain mériterait une étude à elle-seule. Nous aurons encore l'occasion ici de parler du mouvement situationniste, point de départ de toute l'avant-garde artistique dans l'espace urbain au XXème et XXIème siècle. Il importe de souligner la portée sociale et révolutionnaire que visait ce mouvement, portée qui rappelle de près celle de l'art urbain, même si les phénomènes sont très différents. Le situationnisme est un mouvement historique bien délimité dans le temps et bien défini dans la poétique. L'art urbain, nous avons pu déjà le dire auparavant, est un phénomène bien plus difficile à cerner et ne possède pas de manifeste propre. En tout cas, l'influence du situationnisme pour affirmer certaines formes de pratique de contestation et de ré-sémantisation urbaine est évidente. La même philosophie du *détournement* est une invention du situationniste international et constitue une rhétorique commune à toutes les formes de l'art urbain.

De nombreuses expériences artistiques ou purement culturelles, promues par des collectifs ou des individus, rappellent l'expérience situationniste, tout en mettant toutefois l'accent sur la traversée urbaine comme pratique de dénonciation politique et critique de la ville moderne. Dans son *Voyage au bout de la ville*, belle exploration de la relation entre métropole et art, « dans l'automne postmoderne (1972-2011) », comme le précise l'auteur, Leonardo Lippolis passe en revue les différentes expériences artistiques, italiennes et internationales, qui ont fait de la traversée urbaine un véritable discours artistique. Parmi les nombreux exemples cités, on peut noter celui des collectifs qui se proposent de photographier la ville en traversant à pied les zones les plus marginales et interstitielles de la réalité urbaine pour en interroger le rôle dans la ville moderne.

Stalker/Osservatorio Nomade est un collectif d'artistes et d'architectes fondé à Rome en 1995. Il est composé de Francesco Careri (auteur, entre autres, d'un bel essai : *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*), Aldo Innocenzi, Romolo Ottaviani, Giovanna Ripepi, Lorenzo e Valerio Romito. Ce laboratoire d'art urbain cherche à mettre en lumière les vides et les pleins de la ville en explorant ses espaces marginaux et interstitiels. Il s'agit de comprendre comment ces espaces sont habités par des exclus. *Stalker. Rome à travers les territoires actuels* (1995) est le résultat d'une année d'enquête sur la digue libre du Lungotevere et la mise en forme de l'expérience de la traversée de cette rive, longue de soixante kilomètres, pendant cinq jours de marche. Elle a pour objectif de redéfinir la ville en explorant les espaces marginaux et interstitiels qui l'entourent. Cette expérimentation rappelle de près celle plus récente du *Sacro GRA*. Avant même le documentaire de Gianfranco Rosi, Lion d'or du meilleur film à la 70^{ème} Mostra de Venise en 2013, Nicola Bassetti et Sapo Matteucci se penchent sur les transformations de la ville de Rome, dans le cadre d'une recherche multidisciplinaire. Le Grand Raccord Annulaire (Il Grande Raccordo Anulare, périphérique le plus long d'Italie (68 kilomètres), constitue la base de la recherche et du documentaire et est reconnu, pour la première fois, comme un des protagonistes du développement de la capitale italienne. Les deux urbanistes parcourent à pied le Raccord pour interroger les personnes qui l'habitent.

Les Stalker redéfinissent la dérive situationniste en tant que « transurbance ». Mais, la dérive était une pratique d'exploration urbaine anti-

utilitaire, une partie d'un projet révolutionnaire plus ample : celui de l'urbanisme unitaire (vs urbanisme fonctionnaliste avec les unités d'habitation du Corbusier). Elle cherchait la frontière entre les zones urbaines où une forme de vie sociale se maintenait et celles aliénées au fonctionnalisme du « métro-boulot-dodo ». De son côté, la poétique des Stalker et des explorations urbaines contemporaines, comme le Sacro GRA, va à la recherche des lieux qui échappent au plan fonctionnaliste, mais sans objectif révolutionnaire. L'intention purement documentaire caractérise les expériences les plus récentes de traversée. Une politique de dénonciation et de chronique l'emporte là où la marge est décrite davantage comme une ouverture potentielle à une hétérotopie poétique que dans la dimension politique de son aliénation.

Cette revue, brève, impressionniste, sans être exhaustive, a l'avantage de montrer le développement du phénomène des traversées urbaines comme objet artistique et culturel de la société contemporaine. Cela nous permet de comprendre en quoi se distinguent certains phénomènes qui touchent à l'art urbain. L'art urbain, à travers l'ensemble chaotique de ses modes de traverser et tracer l'espace urbain, par la violence de son action, toujours vandale et illégale, se propose comme une pratique de réappropriation agressive de l'espace urbain. Le situationnisme est un mouvement philosophique avant même d'être un mouvement politique, les traversées modernes de l'espace urbain sont le fruit d'une élite culturelle composée d'architectes, d'urbanistes et d'anthropologues. L'expérience de l'art urbain s'en distingue, car il est pratiqué par des gens ordinaires. C'est d'abord la pratique d'un art du quotidien avant d'être une théorie artistique et de la ville. La différence est dans son ouverture à une hétérotopie poétique qui n'est pas révolutionnaire, mais plutôt marginale.

Si le monitoring urbain, mené par Stalker, par les auteurs du Sacro GRA ou par d'autres acteurs intellectuels et culturels, se traduit par un *ré-mapping* de la ville, les interventions sans manifeste de l'art urbain se répandent d'une manière contagieuse dans les villes du monde sans logique de quartier, sans gouvernail, sans carte, au point de produire une multitude d'œuvres éphémères, variées, signées ou non, plus ou moins réussies, spectaculaires, le plus souvent médiocres, idiolectales ou intelligibles comme un espéranto moderne. Cette dispersion de l'art urbain, que toute personne ordinaire peut pratiquer, n'est pas une expérience artistique, mais est

plutôt un art du quotidien : c'est une prise de parole à travers un *détournement* de l'espace, dans sa dimension esthétique et esthésique pour présentifier un discours polémique et promouvoir un style de vie différent dans les mailles du tissu urbain.

Dans la pratique quotidienne, la ré-sémantisation est à la portée de tous. Chaque fois que l'on altère le parcours conventionnel entre le domicile et le lieu de travail, on assiste à une ré-sémantisation de cet espace. C'est sans doute pour cela que l'art de rue « frappe » souvent les éléments publics du paysage urbain, comme s'il voulait y mettre une nouvelle touche, inattendue, et arracher le passant à son train-train. Dans ce cas, les nombreuses interventions que l'on voit s'afficher dans le tissu urbain, qu'elles soient anonymes, de groupes reconnus ou d'auteur, constituent un véritable système d'îles mobiles tout autant qu'éphémères. Ce sont des hétérotopies qui s'infiltrant dans les mailles du tissu urbain, des épiphanies qui rappellent au passant la présence d'une ville alternative, polémique et parallèle.

Ce sont ces archipels mobiles et diffus qui fragmentent la continuité de cet *unicum* urbain qu'est la ville fonctionnaliste et qui constituent des accrocs dans les mailles d'un système, comme un *trompe l'œil* vers une autre poétique de l'espace et du temps, qui brise la continuité du flux *métro-boulot-dodo*, incitant le passant à faire un effort d'interprétation et célébrant la créativité anti-utilitariste. Mais ce n'est pas tout. Les réseaux sociaux et la diffusion de ceux-ci à travers les Smartphones et les tablettes ont rendu possible la remédiation en temps réel de ces interventions.

Cependant, une autre réflexion s'ouvre. Que se passe-t-il quand ces interventions sont extraites du lieu où elles sont nées, remédiées et jetées dans la masse du réseau ? Elles représentaient des

îles dans le *continuum* de la ville, cristallisées et disséminées de façon fragmentaire. Mais, privées de leur

contexte spatial et temporel, elles deviennent objet d'un montage où de subtils algorithmes jouent un rôle. Ainsi, dans leur passage à la *real virtuality* (virtualité



Image 15 Une photographie d'un traceur pour documenter les différents mouvements de façon à le montrer aux autres traceurs de la communauté.

réelle), ces interventions inattendues et spontanées sont cartographiées, font l'objet d'une systématisation géographique. Celle-ci ne fait autre chose que ramener à un parcours autorisé et conventionnel ce qui, sans remédiation, serait resté une expérience individuelle, partagée avec d'autres peut-être, mais éphémère et existentielle. Être réduit au papier, voilà l'état actuel de l'art urbain et nous nous efforcerons de faire face à cette approche du phénomène, cas par cas.



Image 16 Un traceur en train de faire ses répétitions pour améliorer les mouvements de dépassement et saute.

Retenons le grand rôle joué par Internet. L'usage actif que nous en faisons a eu pour conséquence un redoublement des mailles de l'espace urbain. Baudrillard aimerait interroger cela en termes de création de double. Un double qui ne se produit pas seulement pour le cas de mapping de la street art mais qui se réalise même pour ce qui concerne la documentation en ligne des pratiques. Dans le moment où la distinction entre online et offline perd de pertinence, les pratiques de traversée urbaine deviennent des phénomènes hybrides qui prennent vie dans la rue et continuent leur existence en ligne. C'est le cas du *parkour*, une pratique athlétique de traversée de l'espace urbain qui naît dans les banlieues françaises (Neuilly-sur-Seine) en tant que exercice physique et prouve de familiarité avec un certain milieu spatiale, et devenu un phénomène célèbre partout. Le parkour a été mis au point par David Belle dans les années '90 ; une expérience née dans les banlieues parisiennes et puis diffusée outre-Atlantique.

Les pratiquants du *parkour*, ils se font appeler «traceurs» parce qu'ils inscrivent les traces de leur parcours sur les supports urbains, sur les murs, sur les barrières de sécurité et sur tout ce que nous sommes habitués à retenir comme des barrières architecturales des villes. Dans la philosophie du *parkour*, l'obstacle, ennemi de toutes traversées, devient l'occasion pour une relance. Face à une telle pratique, le sémioticien rencontre une double problématique : d'une part il ya une difficulté typique de tout texte performance, à savoir la construction du texte ; d'autre part la fréquentation d'une communauté de traceur local n'est pas du tout facile à cause de l'impossibilité de suivre le traceur dans son parcours. Rentrer en contact avec les

communautés locales permet toutefois d'observer en quoi consiste une telle pratique au jour le jour. Différemment du raconté qui en restitue les media (par exemple les publicités des griffe d'habillement sportif comme Adidas ou Nike), nous avons réalisé que le parkour n'est pas une technique de traversée de l'espace en horizontal ; le traceurs arrive après longtemps à accomplir un micro-parcours avec fluidité. L'entraînement et la pratique ont pour but la recherche d'une fluidité supérieure où le corps agit sans aucune excitation. Au lieu de parcourir de grandes distances, le traceur segmente l'espace en micro-parcours sans que ceux-là répondent à des critères de fonctionnalité. Le traceurs ne passe pas son temps à se déplacer en traçant pour rejoindre des vrai milieux d'intérêt : le traceurs n'adopte pas sa technique de déplacement pour traverser la ville dans le mineur temps possible ou pour éviter le trafic, il le fait pour devenir toujours plus fluide dans ses mouvements. La distance du déplacement ne compte pas du tout, c'est plutôt la perfection des mouvements le véritable but de tout entraînement.

L'analyse *nethnographique* (*ethnographie* du web) du parkour en tant que phénomène au centre de nombreux des communautés et forums en ligne nous a permis d'observer la pratique à partir des échanges partagés par ses pratiquants. La communauté des traceurs est une communauté internationale qui se retrouve pour partager des suggestions concernant la pratique du parkour : le vidéo devient ainsi le media favori pour montrer aux autres sa propre performance ou pour poser l'attention sur la performance de quelqu'un d'autre. Ce sont de vidéos que les traceurs s'échangent d'un coin à l'autre du monde. La communauté en ligne, les forums, les chaînes *youtube* sont animés par centaines de vidéo où le mouvement du traceurs n'est pas capté dans son occurrence mais toujours édité par le montage des séquences des mouvements à fin de reproduire un flux idéal. Les mouvements se suivent l'un à l'autre sans aucune excitation ou temps mort. Chaque discussion devient occasion d'un échange des vidéo presque infini : suivre une discussion c'est sauter d'un *link* au suivant, d'un vidéo à un autre à tel point que l'on se trouve à pratiquer du parkour en ligne ! Dans la thèse nous avons analysé le parkour dans cette double pratique, d'une part celle exténuante et répétitive des entraînements dans la rue, de l'autre celle aussi exténuante de sa documentation en ligne à fin de éprouver sa compétence à la communauté internationale et de partager des micro-vidéos qui le témoigne. Le choix de la vidéo (pas de vidéos documentaires réalistes

mais toujours des documents très édités) nous a amenés aussi à réfléchir sur le côté esthétique de cette pratique qui s'énonce dans l'espace lors de la performance et qui s'énonce une deuxième fois pour la mise en ligne.

Pour conclure, comme le démontre le cas du parkour, une analyse qui ne tient pas compte du développement en ligne de ces pratiques de ré-sémantisation de l'espace urbain, de comment ses pratiquants font group, c'est une analyse à moitié qui perd la chance d'observer un phénomène social dans sa totalité et dans la duplicité des rapports entre production et fruition. C'est la fréquentation des endroits où la communauté internationale des traceurs se donne rendez-vous qui nous a invité à analyser cette pratique pas seulement en tant que discipline athlétique mais en tant que pratique esthétique : une *performing art* qui met au centre l'interaction entre corps et espace. Le parkour soutient une éthique du déplacement bien précis, à savoir la mise en continuité des mouvements face à la fragmentation de la ville moderne. Les traceurs cherchent un contact constant et répété avec les structures de la ville ; un contact qui multiplie les routes praticables et qui vise à ajuster la pratique de l'espace à l'espace même. Les murs, les terrasses, les escaliers, les gouttières, les seuils deviennent ainsi les sujets d'une interaction à deux. Voilà pourquoi l'intéresse pour une sémiotique qui interroge les pratiques du quotidien dans leur prolongement naturel dans le web qui nous permet une analyse approfondi des façons dont les pratiquants se racontent aux autres et se représentent entre eux. (*Chapitre 3.4.1*).

3.4 Sur la ville : les Pixadores de San Paolo.

Le street art est voué à la violence parce qu'il est illégitime : il agit sur l'espace urbain sans aucune autorisation, clandestinement, la nuit. Il est violent parce que rapide, pressé,



Image 17 Un grand immeuble tout recouvert de Pichação, San Paolo, 2013.

susceptible de poursuites et dans nombreux pays pénalisé. Le street art est violent parce qu'il réalise des actes de vandalisme, il est abusif, et ne respecte pas la propriété privée. Le street art est violent car il hurle son message : chez les *pixadores* brésiliens, les mots sont exagérées comme des immeubles de dix étages (Image 17).

Le Pixaço s'affirme en qualité de forme de prise de parole polémique : les écrits sur les murs et les édifices de la ville deviennent une façon pour lutter contre la censure de la dictature militaire entre 1964 et 1985. A partir de la fin du régime militaire cette pratique, déliée des thématiques politiques des origines, s'ouvre à une recherche esthétique. Comme le writing que dans ces années-là enregistrerait son succès, le *pixo* s'identifiait avec le tag devenant une occasion d'affirmation narcissiste pour les jeunes de favelas. Autour du Pixaço se réunit une communauté des pratiquants, l'occasion d'affirmer sa valeur et sa présence dans une métropole tellement grande que San Paolo. Le développement du Pixaço comme on l'entend aujourd'hui – à savoir, une pratique radicale et acrobatique où le writing devient le produit d'un engagement corporel avec l'environnement urbaine – c'est le produit d'une greffe entre tradition du graffiti brésilien des années de la dictature et urgence d'expression une fois la liberté retrouvée; le *pixadores* sont aujourd'hui une communauté qui fait preuve de cohésion et qui reconnaît dans le *pixaço* sa raison de vie au delà du contenu polémique exprimé par le *pixo*. C'est plus d'une forme d'expression politique, c'est une raison d'être : une mode de présence à la ville.

À la base du *pixaço*, le choix d'un alphabet alternatif (l'on pourrait même dire initiatique) qui compromet la lisibilité des *pixo* par ceux qui ne « fréquente » pas la communauté. Le *pixo* apparaît dans la ville comme une présence menaçante : il semble attaquer les passants, les citoyens qui ne font partie des *pixadores* et qui ne peuvent pas lire les messages hurlés de haut en bas. Il instaure un système de références, un langage second, un ordre autre qui semble vouloir renverser l'ordre donné.

Analyser les *Pixação* brésiliens signifie avant tout s'interroger sur l'écriture et sur les supports de ces inscriptions. Dans sa recherche sur l'écriture³¹ Alessandro Zinna souligne l'importance de remplacer le concept d'écriture avec celui d'objet d'écriture : l'invitation de Zinna c'est de passer de l'étude abstrait des écritures à l'analyse concrète des objets et des discours écrits :

Considerare l'oggetto e non soltanto la scrittura significa dunque estendere la ricerca all'insieme dell'oggetto scritto. Grazie all'esistenza di un supporto d'iscrizione, esso è dotato di proprietà intrinseche di resistenza, di flessibilità, di consistenza e di peso. E questa sostanza fisica che fa della scrittura un oggetto, cioè un elemento separabile, provvisto di una estensione nello spazio e di una durata nel tempo.³² (Zinna, 2004 :89)



Image 18 un pixador en train d'exécuter un grand tag sur un pont. Le geste athlétique est finalisé à rejoindre les endroits les plus "exclusifs". Un défi pour le corps du pixadores qui risque pour conquéreur une espace libre et dominant sur la ville.

A partir de cette réflexion de Zinna l'on comprend l'importance d'interroger un phénomène tel celui du *Pixação* pas simplement en tant que écriture mais plutôt à partir des *objets d'écritures* pour mettre au centre de l'analyse de cette pratique les supports même, le geste d'inscription et l'espace où l'écriture se déroule. Les *Pixação* sont des écritures additives : les pixadores tracent ses lettres à l'aide de longs rouleaux imprégnés de poix ou de vernis noir. L'écriture définit ainsi une dimension seconde qui recouvre la surface originelle du mur, mais qui ne la nie pas (les écrits suivent les plis du palais comme pour en calquer les caractéristique plastique). Le *Pixação*, en recouvrant les édifices de haut en bas affirme une hiérarchie seconde sur la ville qui double celle verticale de l'architecture des grands édifices. Le *Pixação* nous oblige à changer d'orientation dans la lecture : les lettres ne suivent pas du tout les

³¹ Zinna, *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*, 2004, Meltemi, Roma.

³² « Considérer l'objet et pas seulement l'écriture signifie donc étendre la recherche à l'ensemble de l'objet écrit. Grace à l'existence d'un support d'inscription il est doué de propriétés intrinsèques de résistance, flexibilité, consistance et de poids. C'est cette substance physique qui fait de l'écriture un objet, un élément séparable, doué d'une extension dans l'espace et d'une durée dans le temps. » (C'est nous qui traduit)

conventions d'écriture et il faut les lire en suivant leur orientation, d'haut en bas, de droite à gauche ou de gauche à droite. La menace à l'ordre est manifestée par le Pixaço d'une façon assez violente par le choix de recouvrir des surfaces tellement grandes sans que les paroles soient accompagnées par une dimension esthétique particulière. Par rapport aux tags et au writing plus en général, la recherche calligraphique du Pixaço n'est pas finalisée à la recherche d'une belle écriture mais plutôt à rendre encore plus menaçant l'alphabet cryptique du Pixaço.

Henri Lefebvre dans *La critique de la vie quotidienne* donne un pouvoir libérateur à toutes les formes d'expressions spontanées qui prennent position contre la hiérarchie de l'espace imposée par l'architecture et l'urbanisme moderne. Ce *quelque chose*, comme il le dit, doit avoir pour rôle de dévoiler les contradictions de la société moderne³³. Il doit émerger comme une œuvre collective ou mieux, générique :

Il s'agirait donc, à l'horizon, à la limite des possibles, de produire l'espace de l'espèce humaine, comme œuvre collective (générique) de cette espèce, à l'instar de ce qu'on nomme et nomme encore "l'art". Et qui n'a plus de sens à l'échelle de l'"objet" isolé, pour et par l'individuel. Créer (produire) l'espace planétaire comme support social d'une vie quotidienne métamorphosée, ouverte aux possibilités multiples, tel s'ouvrirait l'orient, à l'horizon. (Lefebvre, 1983:485)

Le but de Lefebvre est d'interroger l'espace avec une définition qui prenne en



Image 19, Le cahier d'un traceur qui montre l'alphabet et son projet pour un grand palais à remplir de pixaço.

compte l'interaction entre l'espace et les sujets qui le traversent. Lefebvre critique, en effet, la tradition essentialiste qui établit l'espace comme une espèce d'arrière-plan distinct qui se réduit face aux sujets en termes d'une réalité donnée et autonome. L'espace n'est pas le produit empirique du passé et de l'histoire d'une société. Pour Lefebvre, il est plutôt une forme de medium, un intermédiaire « de

³³ Lefebvre, *La production de l'espace*, 1985, p. XXVII

moins en moins neutre, de plus en plus actif, à la fois comme instrument et comme objectif, comme moyen et comme but » (Lefebvre, 1983:472). En revendiquant le rôle actif de l'espace dans le processus d'invention du quotidien, Lefebvre fait une contre-proposition au travail de de Certeau que nous ne pouvons pas accueillir face à des pratiques telles que le Pixaço ou le Parkour où c'est à partir des formes de l'espaces et des structures urbaines que le sujet articule son discours.

3.5 Une éthique du débordement. Dripping, liquéfaction et d'autres cascades de couleur-



Image 20 Le dripping sur des bennes à ordures par Kidult, l'un de nom le plus célèbre du dripping qui arrive à utiliser le extincteur pour des cascades de couleur qui peuvent remplir un palais entier.

En concluant, il faut souligner que le coté violent du street art est lié à sa dimension inattendue et imprévisible ainsi que à la hâte de son exécution. Le street artiste réalise son intervention à toute vitesse pour ne pas être rattrapé par la police ; dans la plupart des cas il agit dans le noir, sans pouvoir contrôler toutes les variables de l'instant. La couleur

coule, l'aléa joue son rôle, la vitesse influence non simplement l'œuvre mais aussi les techniques mises au point dans les temps pour s'arranger dans de pareilles situations. Le grand succès du stencil, par exemple, est motivé par le choix de réaliser une œuvre bien définie dans les détails dans un temps tout bref.

L'effet dripping c'est le cas plus éclatant qui témoigne du rapport entre geste de l'artiste et aléa. Le dripping en origine était un effet inévitable, dû à la



Image 21, le dripping en tant que effet de coulée à partir d'un tag. C'est un pressant le marker sur l'écrit que le writer produisent un tel effet en partie effet de la rapidité de l'inscription et de la surface plus o moins glissante

peinture qui coulent quand le geste d'inscription n'est pas bien géré ; un effet qui de nos jours est devenu une véritable icône, un *mythogramme* comme le définirait Leroi-Gourhan, expression d'une forme de vie.

De nos jours l'image publicitaire a envahi l'espace urbaine que nous habitons et traversons quotidiennement. Nous n'avons pas seulement à faire avec un medium qui véhicule un message manipulateur : ce message est à un autre niveau un lieu privilégié de débat social. En regardant la tv ou en feuilletant un journal la fruïtion du message publicitaire est passive ; en tant que objets du mobilier urbain entre les autres, les messages s'offrent, leur malgré, à une interaction forcée et continue avec l'espace qui les environne et avec les citoyens. Les affiches dans la street promouvant une griffe, un produit ou un parti politique nous proposent des modèles et des styles de vie qui célèbrent comme gagnants. Les affiches sont partout, sur les murs, les palais, grands comme des obélisques, cathédrales profanes qui dominent l'environnement à leur pouvoir mystique.

Face à cette imposition d'idolâtries du marché et à cette exploitation de l'espace public des mouvements de protestation revendiquant une prise de conscience chez les citoyens en transformant les affiches en supports d'un message polémique, alternatif. Cette pratique prend le nom de subvertising ou d'*advertising guérilla art* : c'est un art du détournement comme c'était le cas de la culture jamming. Il s'agit d'une pratique de revendication des espace par des actions anonymes et clandestines de ré-sémantisation des messages officiels (de la publicité, des institutions) qui tapissent les rues, les murs, les palais de nos villes. Cette réappropriation de l'espace public pour en faire la place d'un débat partagé est à la base du street art tout.

Interroger la coulée du point de vue de la dimension plastique, à partir des catégories topologiques et eidétiques nous permet de lire le

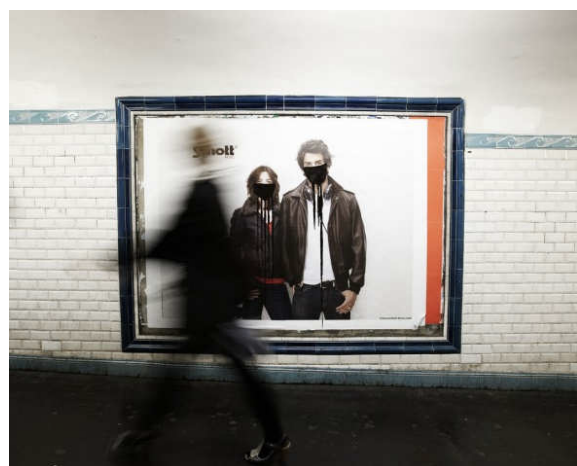


Image 22 Princess Hijab utilise l'effet dripping pour tracer des voiles « hijab » sur les modèles de la publicité dans le métro parisien, 2012.

dripping en tant que acte de transgression et de rupture des seuils. Dès notre enfance on a été habitué à colorier en respectant les bords : la coulée, c'est débordement programmatique. Le geste est bâclé, pas bien contenu ; l'inscription des signes est puissante à un point tel que l'encre ou le vernis coule. Il s'agit d'un geste violent à cause de la pression exercée : le trait perd sa définition et déborde les limites de sa lisibilité, il franchit toutes frontières et tache la surface en masquant ce qui se trouve au dessous.

Dans le cas des coulées que l'on rencontre dans l'œuvre de Princess Hijab, la coulée cache les corps des mannequins dans les affiches : on pourrait y reconnaître un geste de censure pareil à celui accompli par le hijab sur les corps des femmes. La coulée de Princess Hijab produit un effet aspectuel particulier : la coulée semble sans arrêt comme un rideau qui baisse. La coulée instaure une temporalité continuative en actualisant le geste d'inscription au moment même où le passant l'intercepte selon une stratégie de mise en présence. Ce traitement de la temporalité crée une forme d'embrayage temporel qui met en continuité le temps de la représentation et celui de sa fruition, d'où un effet patémique particulier. Comme souligne Paolo Fabbri « l'affection a à faire avec le temps »³⁴; les passions ne sont que des effets de l'organisation de l'expérience temporelle. Selon Fabbri, il faut reconnaître aux passions une suprématie de la dimension temporelle, c'est à dire qu'elles sont douées d'un rythme; l'angoisse d'un point de vue temporelle introduit un effet duratif, la curiosité est associée à un temps oscillatoire. S'il semble facile de reconnaître un rythme propre à certaines passions, en l'espèce si associées à l'analyse musicale – système rythmique par excellence – il semble plus improbable de chercher une dimension rythmique propre à la représentation



Image 23, Liquéfaction du logo de Macdonald par Zevs, Paris, 2012.

³⁴ Fabbri, La svolta semiotica, 1998, p.41, (c'est nous qui traduit).

visuelle. Pourtant, la coulée engendre une dimension patémique : c'est « une passion sans nom » comme le définirait Landowski, ce qui ne signifie pas que l'on ne la peut analyser.

La coulée a un porté narratif indépendamment de la narration supportée par le texte dans lequel est insérée. Elle peut raconter d'un passage d'état, celui de l'involucre du support qui se transforme de solide à liquide (c'est le cas des liquéfactions de Zevs qui fait fondre les logos des griffes en installant une surface fluide et boueuse) ; ou plus simplement elle peut inaugurer une nouvelle spatialité qui nous raconte d'un système de valeurs polémiques. Pour Fabbri « chaque texte est un contre-texte »³⁵ puisque les textes se font supports de formes de conflits, des enchevêtrements de passions et d'actions véhiculées par la narrativité. Il faut donc interroger la structure polémique supportée par la dimension plastique de la coulée que l'on pourra y lire une fusion mais aussi un effet-tache sans-arrêt qui représente la dimension tactique de le street art. Poser l'accent sur la dynamique agonistique d'un texte signifie s'intéresser aux dynamique intersubjectives de ce texte: « dans la plupart des conflits, vous n'adoptez pas seulement vos ressources contre l'autre : vous utilisez l'autre comme partie de votre stratégie » (Fabbri, 1998 : 77). Voilà ce qui arrive dans le *subvertising* où la stratification des signes (la coulée sur l'affiche pas la coulée au lieu de l'affiche ou l'enlèvement de l'affiche) et la hiérarchie qui est redéfinie par l'intervention met en place une tactique où l'autre en devient une partie intégrante. Les affiches sont ré-sémantisés à partir du message et de l'effet d'espace véhiculé en origine ; les « artistes » se réapproprient de l'espace du message publicitaire pour y installer un message différent ; ce message second n'arrive jamais à éliminer le message original mais s'installe sur celui-ci. Les voiles dessinés par Princess Hijab ne sont pas des négations des nudités des affiches attaqués, mais elles sont plutôt utilisés comme occasion pour l'ouverture d'une dimension autre, pour y installer un espace de débat sur le voile un tant que dispositif socialement accepté ou refusé par une culture. Il faut souligner la centralité de la dimension spatiale : l'affiche est un dispositif topologique qui ouvre une négociation entre sujets. La coulée selon nous doit être interrogée à partir de sa façon particulière de faire espace, de spatialiser, et de la temporalité qui installe parce que c'est à travers l'espace et le temps qu'elle agit sur le

³⁵ Voir Fabbri, 1998, p.75.

spectateur/passant dont la fruition de l'œuvre est principalement en mouvement. Marc Augé le soulignait dans son analyse du métro parisien : “dans le métro, à l'inverse de la télévision, c'est le spectateur qui passe et l'image qui reste” (Augé, 1986 : 106). L'affiche publicitaire dans le métro (mais nous pourrions étendre cette réflexion même à la surface, aux rues plus en général) doit son efficace au mouvement du spectateur/passant/voyageur qui passe, revient devant un affiche plusieurs fois. Fontanille parle à ce propos d'ancrage spatiotemporel et de manipulation déictique : le rencontre avec l'affiche est souvent répété mais la stratégie d'affichage peut aussi valoriser la rencontre unique. Nous pouvons donc distinguer des types différents de manipulation déictique : dans certains cas la répétition fait partie de la stratégie d'affichage ; c'est les cas des affiches (ou des campagnes de *stickers bombing*) collés par les street artistes qu'à travers la répétition d'un même affiche ou d'une série d'affiches qui développe une même thématique cherchent à affirmer leur signature et à faire connaître leur œuvre à partir d'une stratégie de diffusion virale dans une même ville ou dans plusieurs en même temps. Dans d'autres cas c'est plutôt une stratégie du rencontre unique à être valorisée ; c'est les cas des affiches détournés par l'intervention de Princess Hijab et de Zevs. Plus en général nous pourrions affirmer que dans le cas du dripping et de l'effet coulée, la stratégie mis en place par les auteurs valorise le rencontre avec quelque chose d'unique, un événement qui ne se répétera jamais plus, ce que Fontanille appelle « une tension de l'urgence » : « persuader le passant ou l'automobiliste, c'est le contraindre à se dérouter, à s'arrêter, ou à programmer un arrêt ou un autre moment pour la réalisation de la proposition » (Fontanille, 2008 : 199).

Dans la logique de modifier le parcours habituel du passant, de l'interrompre pendant une action souvent automatisée de déplacement dans la ville, la stratégie d'affichage doit faire face à des parcours concurrents qui, comme souligne Fontanille, proposent des parcours alternatifs, en tension avec la scène d'affichage. Selon Fontanille le fonctionnement déictique des affiches supporte aussi une forme de manipulation passionnelle qui, à nos avis, est liée aux lieux même de l'affichage. Les interventions de Princess Hijab se consomment dans les couloirs du métro, jamais en surface, ce qui relève d'une fruition intime, solitaire :

L'image du métro, comme celle des hebdomadaires, est rarement regardée à

plusieurs; c'est très fréquemment un rapport singulier, voire fugitif et vaguement honteux, qui se crée avec elle, un rapport duplice, de connivence louche, que la publicité, lorsqu'elle propose des images du corps, place sous le signe de l'esthétique pour dédouaner le voyeur, alors que ces images sont immédiatement et intimement ressenties comme une provocation érotique. (Augé, 1986:106)

Au contraire, Zevs, auteur des liquéfaction des griffes et des homicides des mannequins (« *Visual kidnapping* » c'est le nom de ce type d'intervention sur les affiches publicitaires) dans les affiches publicitaires à l'aide d'une bombe de vernis rouge comme le sang (Image 23 bis), il agit toujours et seulement en surface. Ce n'est pas un rencontre individuel mais au contraire une fruition publique, partagée: les coupables sont à exécuter en place comme le soutient David Freedberg dans son essai sur l'iconoclastie³⁶; les passants deviennent ainsi témoins d'un procès public promu par la communauté.



Image 23 bis, Visual Kidnapping, Zevs, Paris, 2011.

Si le débat sur le hijab ouvert par Princess Hijab demande une réflexion intime et personnelle du passant qui le rencontre par hasard dans les couloirs sombre du métro, les meurtres de Zevs ce sont des exécutions publiques, à la présence de tout le monde, dans la place ou aux carrefours des grands boulevards.

La coulée, même quand elle épuise sa course vers le bas, signifie en tant que forme de praticabilité future : elle se renouvelle à partir des signes de sa production originale. Il est intéressant d'analyser les formes de subjectivités supportées par ces textes : des identités uniques, reconnaissables mais jamais individuelles ou déterminées pour toujours. Une identité partagée parce que répliquée et adoptée par plusieurs, qui devient une signature d'une vision, d'un style de vie.

A partir de la sémiotique de l'empreinte de Fontanille nous pourrions essayer une lecture de la coulée en tant que produit d'un certain modus operandi, à savoir d'un certain style de geste et des propriétés du substrat matériel de la surface

³⁶ *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, 1989.

d'inscription. La vernis qui coule, produit de la pression du *marker* par l'énonciateur, et la forme de la surface d'inscription dont la vernis recaque et exalte les propriétés ce sont analysable en tant que interactions entre des involucre et des empreintes. A propos de l'analyse des corps-calque qui traversent l'œuvre de Marcel Duchamp Fontanille souligne que :

il fare estetico "concettuale" consiste nello svelare, in ogni configurazione, un'altra dimensione, una dimensione rimasta nascosta fino ad allora, e che, grazie allo spiazzamento performativo di cui prima parlavamo, viene messa in luce : in ogni figura abita il suo stesso "concetto artistico", che tuttavia si dischiude solo se un buon 'mediatore' compie l'atto adeguato. (Fontanille, 2004 : 255).

Cette analyse du *ready made* est très adhérente à celle des colée observés qui ne sont pas supports d'une figurativité seconde mais qui existent en soi dans un rapport presque parasitaire avec l'objet support. La coulée dévoile l'objet en tant que corps-involucre, surface d'inscription et contenant de quelque chose.

De l'autre part le mobilier urbain a une définition fonctionnelle et souvent il lui est nié toute dimension esthétique ; les coulées interviennent surtout sur les bennes à ordures dont le contenu est le produit le plus vile des nos vies quotidiennes. La coulée agit donc bouleversant le rapport entre contenant-contenu en affirmant d'une part une autonomie de l'involucre par rapport à sa fonction de récipient et de l'autre en supportant une lecture esthétisante.

Sur la base de la dichotomie entre contenant-contenu, Fontanille dans *Figure del Corpo (Sema et Soma*, le titre de la version française) élabore une typologie des figure iconiques du corps.

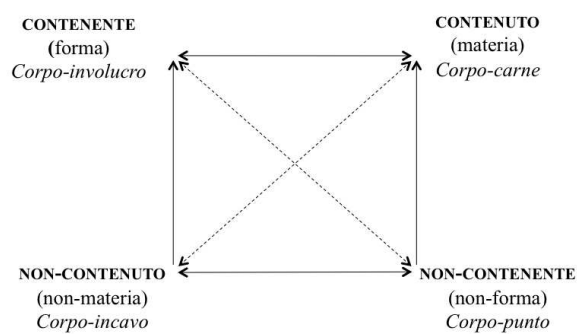
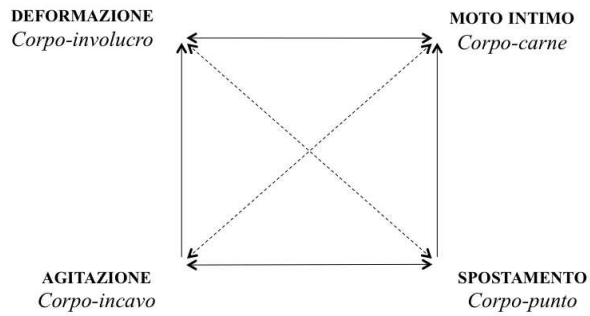


Image 24 – Carré sémiotique des figures du corps. (Fontanille, 2004 : 240)

Si pour le *corps-enveloppe* (Image 24) la forme triomphe, le *corps-chair* est au contraire la figure où c'est la matière à dominer; le *corps-point* n'est qu'une

négation du *corps-enveloppe* en tant que négation de la forme en faveur de la référence déictique; le *corps-cavité*, négation du *corps-chair* est une figure du non-contenu comme négation de la matière qui implique le *corps-enveloppe*.



Images 24 bis – Carré sémiotique des figures du mouvement. (Fontanille, 2004 : 242)

En suivant le carré mise au point par Fontanille, nous pouvons aborder une lecture de la coulée en tant que mouvement de transformation d'un corps-enveloppe (contenant) dans un corps-point (non-contenant) dans le moment où, par la pression du marker, le corps-enveloppe perd progressivement sa forme originale pour en assumer une seconde, celle de l'inscription qui est une type de tache, une coulée de couleur, à savoir la négation de toute forme. L'effet-coulée transforme le corps-point dans un corps-chair caractérisé par de la matière vivante et vibrante, en mouvement (à vrai dire, un effet-mouvement). La typologie des figures iconique du corps supporte une typologie des figures du mouvement, comme bien souligné par Fontanille (Images 24 bis).

À chacune des figures du corps répond une figure du mouvement : au corps-enveloppe s'applique un mouvement de transformation car l'enveloppe se fait support de déformations en permettant ainsi des grés différents de débrayage en définissant chaque fois des enveloppes-signifiantes et des surfaces d'inscription. Voilà le procès qui intervient dans le moment où le mobilier urbain supporte une déformation en se débrayant en surface d'inscription. La déformation infligée par la coulée détermine un déplacement : "Solo l'esistenza di una posizione di riferimento, infatti, fonda un cambiamento di posizione: la percezione del movimento applicato al corpo deittico è allora la rilevazione di uno spostamento." (Fontanille, 2004 : 242).

Dans le cas de la coulée ce déplacement est un changement de consistance et de densité; Fontanille identifie tels perceptions de mouvement

avec le mouvement intime attribué au corps-chair et souligne que la concordance entre figures iconiques du corps et figures du mouvement est une condition de stabilité iconique des corps-actants.

La stabilité iconique du corps-actant cesse à cause d'un geste énonciatif qui arrive à déstabiliser l'iconicité pour la rénover dans une forme autre, ou dans le cas de la coulée, dans une non-forme avant et après en pure matière en provoquant ainsi un renversement du contenant en contenu. Est-ce ce serait possible d'imaginer que ce renversement agit sur le passant/spectateur en provoquant un pareil mouvement de redéfinition iconique de l'objet ? Est-ce que l'on peut reconnaître dans cette dynamique la raison d'un procès patémique de mise en continuité empathique à partir des mouvements intimes du corps-chair ainsi dévoilé ?

Il nous semble de pouvoir affirmer que Fontanille n'associe jamais cette problématique à celle de l'efficace inter-somatique dont écrivait Lévi-Strauss et puis traité par plusieurs sémioticiens, Gianfranco Marrone par exemple. La dynamique entre moi-chair et soi-corps propre naît du débat sur le logique du sensible et sur l'affect. C'est cet ancrage somatique à la base de la sémiotique de l'empreinte qui ouvre la discipline à une nouvelle voie:

Questo dispiegamento figurativo ci dice ancora qualcosa in più; esplicita il fondamento ipoiconico (o la "motivazione" analogica) della semiosi incarnata; in effetti, giocando il suo ruolo di mediazione corporale, l'involucro subisce delle deformazioni che si pongono come gli "analoghi" delle deformazioni dei contenuti corrispondenti. In altri termini, la forma semiotica dei "significanti di configurazione" che interessano l'involucro è analoga a quella dei "contenuti" dell'involucro. (Fontanille, 2004 : 227).

Par rapport au modèle des interactions risquées de Landowski la sémiotique de l'empreinte de Fontanille répond à une même exigence de reconnaître aux passions un rôle fondamental; le père de la socio-sémiotique le fait à partir d'une relecture critique de la théorie de la narrativité en théorisant deux autres régimes du sens fondés sur le concept de immédiateté (à savoir les régimes de *l'ajustement* et de *l'assentiment à l'aléa*), Fontanille redéfinit le projet

sémiotique à partir d'un « suprématie » de l'expression et de la figurativité. Sans doute les deux recherches se distinguent au niveau épistémologiques mais il nous semble qu'elles posent deux questions très importantes pour la sémiotique contemporaines qui, si elle veut continuer à mordre la réalité, ne doit pas du tout arrêter sa réflexion aux pages écrit par Algirdas Julien Greimas, mais continuer interroger le réel et le quotidien à la recherche de niveaux de pertinence émergents.

Comme souligné par Fontanille dans l'introduction à *Sémiotique du visible*,

Le faire sémiotique, en revenant toujours aux difficultés rencontrées dans l'analyse concrète du discours, et cherchant à embrasser les nouvelles questions qui se posent, sans perdre de vue les acquis antérieurs, consiste à répercuter dans l'ensemble de l'édifice sémiotique les conséquences des réaménagements qui pouvaient apparaître à première vue comme localisés. (Fontanille, 1995 : 21)

En concluant, le street art se dégage sans aucun préavis, sans permission, en recouvrant des autres messages, et en s'insérant violemment parmi beaucoup des voix. Il déborde les frontières de l'expression de citoyens communs. Il déborde les frontières des lettres d'où coulent les vernis et celles de la périphérie pour faire son irruption dans le centre, comme dans les années 1980 à New York, où les artistes choisirent les rames du métro comme vecteur de leurs hurlements.

L'analyse de ce phénomène expressif n'est possible qu'à la condition de mettre en valeur cette force, cette vivacité et la tension subversive constituant un des 'fils rouges' entre les pratiques diverses articulant le phénomène. Dans notre recherche nous avons essayé interroger les effets passionnels engendrés chez les spectateurs par la « violence » du street art. Le street art, on l'a vu, est donc une remise en question de la hiérarchie narrative sous-jacente à toute narration de la ville construite en verticale et déterminée par le « haut » : immeubles, logique de la verticalité, styles architecturaux, disposition des lumières (avec leur sélections sur les zones à illuminer et les rythmes ou cadences d'éclairage), tous ces éléments sont l'expression d'un discours imposé comme quelque chose de donnée, qui n'est jamais assumé véritablement au niveau local, et même pas compris ou participé. Cette narration locale alternative peut prendre parfois les tons violents d'une

dénonce sociale et d'une revendication de ses propres droits fortement hurlée ; parfois, elle se manifeste par des tons plus subtils et ironiques, notamment dans le ton du *subvertising*, ou encore de façon explicitement ludique et même poétique comme dans les cas des travaux des bricoleurs du *led throwies*, de la *lego art* ou du guérilla knitting et gardening.

Il n'est qu'un phénomène récent celui de la participation de la citoyenneté aux *tables de discussion* pour choisir le destin d'une ville. Traditionnellement, les citoyens ont été retenus comme des *figurants* sur une scénographie d'auteur, sans aucun art et surtout sans le droit de la parole. Le street art est l'expression mûre d'une opposition et d'une prise de conscience des citoyens, qui s'aperçoivent que la ville n'est pas quelque chose de vide qu'il convient de *remplir*, une sorte de *fond* sur lequel on agit de façon anonyme, mais il constitue plutôt un *discours* dont la construction est un processus auxquels les citoyens veulent participer activement : d'où les formes variées de revendication possible.

Pour nous le phénomène du street art est donc analysable en tant que phénomène originairement social avant d'être artistique et comme politique avant d'être retenu comme relevant d'actes de vandalisme. De surcroît, il est à voir comme un discours dont l'enjeu est la prise de parole, quel qu'elle soit élégante ou violente. Cette prise de parole est hurlée car elle vise à construire et imposer une narration locale intervenant dans le discours de la ville de façon non hasardeuse, dans les zones où la narration dominante ne semble pas totalement cohérente. Ainsi, elle dévoile un mensonge ou une absence de récit : ceux qui traversent et habitent les fissures narratives de cet espace, en ne pouvant pas s'immerger et s'identifier, se trouvent censés modifier la « scénographie » de l'espace, pour mettre en scène une *œuvre autre*. Pour mieux comprendre cette hypothèse il faut penser aux cas de figure où cette créativité expressive se manifeste dans des *lieux critiques*, traversés par des problématiques sociales considérables ou même dans des zones de guerre. Il s'agit d'espaces où l'histoire a laissé le signe : ils ne sont que car très peu pacifiés, et toujours témoins d'un conflit actuel ou récemment passé, et sur ce genre de conflit les street artistes visent à porter l'attention publique et des médias, car il s'agit pour eux d'une question de *valeur* et *valorisation*. Le street art intervient en tant que texte de la mémoire, monument construit localement et récit alternatif, dont la diffusion est confiée à la responsabilité des citoyens communs avant même

qu'aux médias et aux canaux institutionnels et traditionnels, ceux-ci fonctionnant plutôt comme des résonateurs dans un deuxième temps.

Encore une précision nécessaire : le terme *street art* valorise le fait qu'on a à faire avec quelque chose qui a lieu dans la rue : ni espace domestique et privé, ni espace public fermé, il s'agit d'un espace public ouvert, où on peut rencontrer n'importe qui.

3.6. Donne-nous notre mapping quotidien.

Michel de Certeau fait une belle analyse de l'expérience de regarder la ville d'en haut et nous invite à imaginer ce qu'on verrait si on montait au 110^{ème} étage du World Trade Center. Pour de Certeau, cette expérience signifie avant tout se soustraire à l'emprise de la ville :

Le corps n'est plus dirigé par les rues qui le font tourner retourner selon une loi anonyme ; ni possédé, activement ou passivement, par le vacarme de si grandes différences et par la nervosité du trafic new-yorkais. Qui monte là-haut sort de la masse qui emporte et brise n'importe quelle identité d'auteur ou de spectateur. S'élevant au-dessus de ces eaux, Icare peut ignorer les ruses de Dédale dans des labyrinthes mobiles et sans fin. (De Certeau, 1980:144)

Mais ceux qui vivent au quotidien la ville, à partir des seuils où cesse la visibilité, sont « en bas ». La forme la plus élémentaire de cette expérience, ce sont les passants, dont le corps obéit aux pleins et aux vides d'un texte urbain qu'ils écrivent sans pouvoir le lire. Le croisement de leurs chemins échappe en effet à la lisibilité. Cependant, les intersections de ces écritures en cours d'élaboration racontent une histoire multiple, sans auteur ni spectateur, formée de fragments de trajectoires et de modifications de l'espace qui, en relation avec les représentations, reste indéfiniment autre au quotidien³⁷. A l'époque où de Certeau écrit, à la fin des années 70 et au début des années 80, on peut affirmer que les fragments des diverses trajectoires échappent à une vision d'ensemble. De Certeau ne peut pas

³⁷ Cfr. De Certeau, 1980, pp. 144-145

savoir que, quelques années plus tard, nos tracés interrompus et nos chemins individuels trouveront une forme lisible grâce aux algorithmes de calcul et aux applications participatives qui nous permettent de gérer nos déplacements, de les enregistrer en véritables tracés sur le papier pour les confronter à ceux des personnes qui sont passées avant nous ou à nos précédentes expériences de traversée du même lieu. Le développement technologique et le tournant décisif de l'apparition des réseaux sociaux nous a emmenés en haut, nous permettant de voir la ville et de rendre lisibles les pratiques individuelles : on peut en rendre compte grâce à la cartographie des parcours et à la géo localisation des déplacements. Google nous transmet en temps réel une vision de ville aussi bien désincarnée que partagée, délimitée par la superposition des tracés possibles, qui sont le produit d'autant de pratiques de traversée. Aujourd'hui, les intersections d'aussi nombreuses écritures ont un spectateur qui reçoit cette histoire multiple, réduite au papier par des algorithmes secrets. A la place des fragments de l'espace et de la traversée s'affirme un modèle de ville qui synthétise les nombreux parcours qui la traversent. Le moment de l'occasion et l'espace de l'interstice se perdent donc dans un espace-temps abstrait, cristallisé dans une carte des traversées possibles. Si, dans le quotidien, les pratiques de ré-sémantisation procèdent par une soustraction clandestine, invisible du territoire dans le *mapping* numérique, le territoire est un lieu géographique, voire toponomastique, dans lequel s'insèrent les diverses pratiques de traversée, au point de photographier le système des traversées possibles de façon synchronique.

Dans la perspective de de Certeau, les trajectoires des personnes dans la ville déstabilisaient le principe de domaine. Aujourd'hui, les réseaux, que l'on dit si démocratiques et que l'on chérit tant, semblent nous enlever aussi ce raccourci : tout est tracé *a posteriori* dans un manifeste synchrone des ré-sémantisations possibles. Tandis que les traversées urbaines, dont parlait de Certeau, sont des trajectoires en partie illisibles, des « vagabondages efficaces », créateurs d'un « patchwork du quotidien » (De Certeau, 1980:XLV), le *mapping* répond à l'exigence de rendre lisibles de telles trajectoires en les projetant sur un plan orthogonal. Il inscrit leur tracé et réduit une expérience existentielle à l'expérience linéaire d'un graphique approximatif. Ainsi, une ligne réversible et qui peut être suivie par d'autres vient prendre la place d'une série temporellement irréversible de pas, d'une certaine

aspectualité et d'un rythme qui finit, lui aussi, par être mesuré en termes de minutes, de secondes, de distance parcourue à l'heure, comme c'est le cas avec les applications pour faire son jogging. La linéarisation de la pratique réduit la complexité des pratiques du quotidien à la mesurabilité, paramètre despotique qui fait partie du système de contrôle systématique dont parle Foucault. Les réseaux sociaux ont rendu possible la documentation, la représentation de chaque instant du quotidien. Ils poussent constamment à se mettre en représentation à travers des formes préétablies de récit. Cette mode enlève aux arts du quotidien toute leur spontanéité, leur dimension éphémère, leur complexité de lecture (leur *illisibilité*) en faveur d'un éloge de la lisibilité. Elle ramène les vagabondages efficaces à un paradigme fonctionnel qui phagocyte la créativité à l'avantage d'une traduction cartésienne de celle-ci.

Par exemple, il suffit de penser aux nombreuses applications de monitoring de l'art urbain. Chaque fois que des interventions et de nouvelles œuvres sont placées sur la carte géographique, ce sont autant de véritables parcours urbains qui sont suggérés, répondant à une stratégie de muséification du quotidien. C'est aussi ce qui se passe avec les applications qui enregistrent des parcours faits pendant une activité sportive comme le jogging (qui n'est rien d'autre qu'un mode particulier d'interaction avec l'espace-temps) ou faire du vélo. Nous nous y pencherons dans le chapitre sur le *parkour*, où nous analyserons comment les applications de *self-mapping* réinventent le quotidien, à partir d'un type particulier de relation avec l'espace urbain qui s'appuie sur les données cartographiques, en faisant correspondre à chaque traversée un tracé qui se superpose à celui des autres en une sur-inscription continue de l'espace.

Pour comprendre en quoi les applications et les systèmes de géo localisation sont complices de dynamiques de distorsion, empruntons la définition de Gianfranco Farinelli, pour lequel le *mapping* à portée de tous produit une sorte de traduction/réduction des lieux de la ville où l'on vit, dans le sens où ces lieux sont l'objet d'une pratique qualitative, réappropriés et traversés, lieux que l'on compare aux espaces sur la carte et, donc, à des distances mesurables et à des définitions linéaires universellement partagées :

Espace, il faut ici le préciser, est un mot qui vient du grec *stadion*. Pour les Grecs anciens, le stade était l'unité de mesure des distances et signifiait donc, littéralement, un intervalle métrique standard. Il s'ensuit qu'à l'intérieur de l'espace, toutes ses parties sont équivalentes l'une à l'autre, c'est-à-dire qu'elles sont soumises à la même règle abstraite, qui ne tient absolument pas compte de leurs différences qualitatives. Cette règle est représentée par l'échelle, qui apparaît de façon systématique sur les cartes dès le IV^{ème} siècle [P.D.A. Harvey 1985], et qui indique le rapport entre les distances linéaires du dessin et celles qui existent en réalité. Lieu, au contraire, est une partie de la superficie terrestre qui n'a aucun équivalent et qui ne peut être échangée avec aucune autre sans que tout change (...). Dans l'espace, en revanche, chaque partie peut être substituée par une autre sans que rien ne soit altéré. (Farinelli, 2003:11)

Quand de Certeau parle des pratiques d'invention du quotidien, il fait référence aux mouvements qui, dans l'espace, laissent une trace de leur traversée (une *empreinte*, comme dirait Fontanille), sans pourtant s'hypostasier en une figure de discours. On pourrait dire que de Certeau perçoit une certaine limite dans le sens du mot « trajectoire » auquel il préfère celui de tracé. La trajectoire renvoie à une séquence en étapes, à un parcours réversible, à une représentation linéaire, au point que de Certeau critique le concept même de *mise à plat* :

Elle métamorphose l'articulation temporelle des lieux en une suite spatiale de points. (...) Un graphe est mis à la place d'une opération. Un signe réversible est substitué à une pratique indissociable de moments singuliers et d'"occasions", donc irréversibles. C'est donc une trace au lieu des actes, une relique au lieu des performances : elle n'est que leur reste, le signe de leur effacement. (De Certeau, 1980:59)

C'est une réflexion de grand intérêt pour tous ceux qui étudient l'art urbain. En particulier du point de vue du rassemblement de la documentation sur les évolutions du phénomène et, au niveau bibliographique, pour la recherche systématique sur le thème, on a presque exclusivement affaire à une restitution synchronique du phénomène. On rédige des catalogues, on organise des expositions dans des galeries qui font voir un inventaire de photographies d'œuvres qui n'existent plus, sans tenir compte de l'évolution de l'œuvre, de son cycle rapide de vie et de mort, du rôle qu'elle a dans l'expérience quotidienne d'un passant et son interaction avec l'espace

qui, non seulement crée un scénario, mais instaure aussi un dialogue avec elle. Souvent, les œuvres sont extraites du milieu où elles s'épanouissent et, quand l'on assiste à la tentative de resituer les interventions dans leur territoire, ces derniers se traduisent en termes cartographiques : ils désignent des parcours possibles pour des musées en plein air. Cartographier l'art urbain est aussi devenu une façon de faire grâce à laquelle des artistes déjà confirmés gèrent leur activité pour comptabiliser leurs propres *invasions*. C'est le cas de *Space Invader*, un artiste de rue français connu pour avoir fait du symbole d'un jeu vidéo des années 80, un petit extraterrestre composé de nombreux pixels, la signature des invasions urbaines. Les pixels qui composent ce personnage se traduisent artistiquement par la juxtaposition de petits carreaux collés avec du ciment comme si c'était une mosaïque, tout en étant à la portée du regard du passant. *Space Invader* est l'artiste qui a le plus lié son œuvre à une logique géographique d'occupation virale de l'espace pour en faire une réappropriation créative. En effet, son œuvre est reproduite par ses fans et ses disciples, il a lui-même mis en vente un kit pour réaliser des envahisseurs (*invaders*) prêts à prendre possession de la Terre. En huit ans d'activité, commençant par Montpellier début 2000, Invader a couvert les rues de 35 villes de cinq continents d'environ 4000 *Space invaders*. Dans ce projet, Invader en est venu à confier la cartographie de ses invasions à Google Maps. Google Maps élabore de véritables cartes géographiques où centres urbains et métropoles sont représentées en fonction de sa présence diffuse (Image 25).

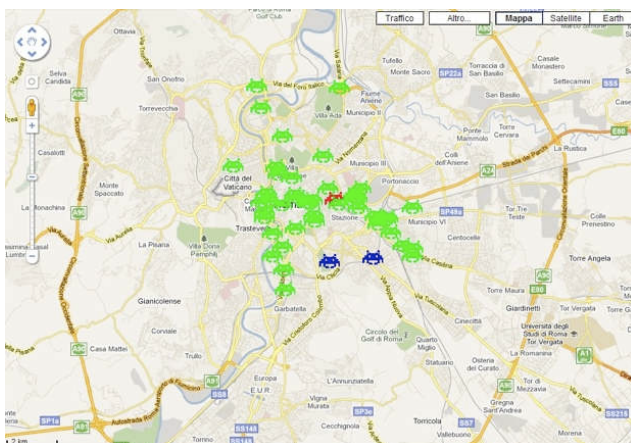


Image 25 Space Invaders, Google Maps Rome, 2014.

Ces cartes sont ensuite vendues à ses fans comme des fétiches, catalogues de son œuvre (et non plus pratique). La ville peut être parcourue en fonction de l'exposition des œuvres de l'artiste, comme s'il s'agissait d'une galerie à ciel ouvert (Images 26).

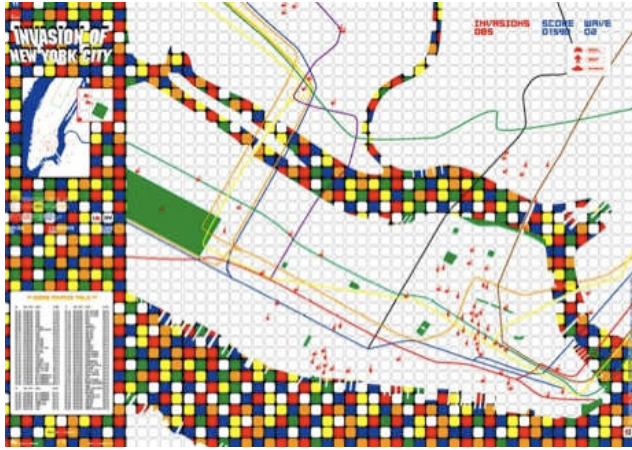


Image 26 Space Invader, *Invasion de New York*, Mappe de la ville, 2012.

De Certeau avait coutume d’opposer vie urbaine et plan urbanistique. Là où les pratiques urbaines, locales et non planifiées, s’insinuaient dans les mailles de la surveillance selon les tactiques de créativité diffuse, le plan urbanistique correspondait à la disposition ordonnée à laquelle le pouvoir s’identifiait. Aujourd’hui, de par la remédiation des contenus et des lieux, ces mailles sont réduites à de simples parcours « prêt-à-porter » qu’il faut suivre passivement lorsqu’ils ont été transcrits sur la carte.

Dans *Raisons pratiques. Sur la théorie de l’action* (1994), Pierre Bourdieu donne une réponse éloquente à la question suivante : pourquoi des phénomènes comme l’art urbain ressentent, à un certain moment de leur évolution, l’exigence de se constituer en un discours, même au prix de trahir les caractéristiques originaires de leur mouvement ? C’est un reflet de la manière dont procède l’enquête scientifique : elle construit un lieu scientifique, des limites au sein desquelles les objets d’études seront amenés : « N’est traitable que le transportable » (Bourdieu, 1994:38). De Certeau est d’accord avec l’analyse de cette façon de procéder. De là vient la résistance à travailler avec les actes de parole et qui détermine, au contraire, le succès de l’étude des discours dans leur forme textualisée³⁸ : « (comme) l’acte de parole n’est pas détachable de la circonstance (...) nos savoirs semblent ne considérer et tolérer d’un corps social que des objets inertes. » (De Certeau, 1980:38-39).

³⁸ Ici, De Certeau oppose *discours* à *acte de parole* et non discours à texte.

3.7 La ville diffuse.

Désormais, le concept de *diffus* est entré dans le jargon technique de l'urbanistique contemporaine, dans la mesure où l'invention des *smart cities* répond au projet de redonner ordre et hiérarchies de priorité typiques du modèle fonctionnaliste (du type centre vs périphérie, haut vs bas). La vieille dichotomie qui a longtemps servi d'axe principal pour l'analyse de la société et de ses phénomènes culturels, celle qui a partagé l'espace en centres et périphéries, semble dépassée ou, de toute façon, non pertinente pour décrire comment les pratiques de ré-sémantisation urbaine la réarticulent en micro-espaces de prise de parole, capillaires, diffus, viraux.

Pour reprendre les mots de Francesco Careri du collectif Stalker, il apparaît évident que les vides marginaux ne correspondent pas nécessairement aux périphéries, mais forment plutôt « un système rhizomatique d'espaces vides qui se ramifie à l'intérieur des pleins » (Stalker, 2000). C'est justement ce caractère rhizomatique de la ville contemporaine et de ses passages de prise de parole qui nous oblige à considérer une question de méthode. Comment peut-on analyser, parler de ces pratiques du quotidien qui font l'objet d'une étude scientifique ? De Certeau se posait la même question à la fin des années 70 :

Si l'on tient que cet "art" ne peut être que pratiqué et que, hors de son exercice même, il n'a pas d'énoncé, le langage doit en être aussi la pratique. (...) Si l'art de dire est lui-même un art de faire et un art de penser, il peut en être à la fois la pratique et la théorie. (De Certeau, 1980 : 119)

De Certeau suggère qu'il n'est plus nécessaire de partir loin pour essayer de faire une analyse de l'autre : aujourd'hui, l'intérêt ethnologique s'est rapproché et se trouve à l'intérieur de notre système et au cœur de nos villes. Il faut observer ce système pour en interroger les dynamiques de production et d'usage de la culture.

En ce sens, le travail de Francesco Marsciani³⁹, sa proposition d'une ethno-sémiotique du contemporain, semble justement approuver l'appel de de Certeau. Beaucoup se sont demandé quelle est la valeur de cette étiquette dont l'auteur est Del Ninno, mais que Marsciani a articulée en une véritable proposition théorique. Marsciani, qui défend une approche radicalement greimasienne pour analyser les phénomènes sociaux, fait surtout un choix de style. De même que de Certeau suggérait de pratiquer les pratiques pour en pratiquer l'analyse, de même Marsciani opte pour une sémiotique qui décide clairement d'aller *sur le terroir*. Peu importe qu'il s'agisse des trottoirs des villes, les couloirs des supermarchés, les salles d'attente des hôpitaux. L'ethno-sémiotique revendique un choix de style au moment même où, dans l'analyse d'un phénomène, elle interroge les représentations de ce phénomène, aussi bien que ses pratiques d'usage et de consommation au niveau des pratiques quotidiennes de lecture de celles-ci.

Notre travail de recherche tente de s'approprier cette sensibilité pratique. Comme nous le verrons dans la partie dédiée à l'analyse du corpus, nous nous efforçons presque toujours d'interroger l'écart entre la production et la consommation. Cette interrogation n'est rendue possible que par la pratique de l'analyste même des pratiques qui sont analysées, de préférence avec une approche microscopique. Pratiquer l'art urbain ne signifie pas obligatoirement produire des interventions - l'anthropologue ne devait pas jouer à l'Indien pour obéir au principe d'observation participée -, mais plutôt participer à son invention du quotidien, c'est-à-dire, comme le dirait de Certeau, la traverser dans la rue, en s'étonnant avec les passants étonnés, en goûtant à l'adrénaline de la clandestinité de la nuit, à côté d'une communauté locale de *writers*.

³⁹Cfr. Francesco Marsciani, *Tracciati di Etnosemiotica*, 2007, Franco Angeli, Milano.

CHAPITRE 4 L'ESPACE DE L'ART.

4.1 Fils tendus et d'autres seuils.

Le 7 août du 1974 Philippe Petit étend un fil d'une tour à l'autre du World Trade Center, avec l'aide des ses collaborateurs les plus fiables (Image 27). Petit avait été déjà interpellé, emprisonné, dénoncé cinq cent fois, mais les Tours Gémelles représentaient son véritable rêve depuis longtemps. Le fil tendu, il commence une traversée parmi les plus connues et fabuleuses depuis toujours. Les photos de ces instants de suspension font partie de notre imaginaire, car il est presque impossible de ne pas avoir rencontré les images représentant l'emprise de Petit : « les limites n'existent que dans l'âme de celui qui n'a que très peu de rêves », écrit-il dans son Traité de funambulisme (1985).



Image 27 Une photo devenue célèbre qui portraite Philippe Petit en train d'accomplir sa traversée des Twin Towers du World Trade Center de New York, le 7 août 1974.

La photographie qui montre Petit vers la moitié de son parcours, avec la métropole en bas de lui, est une de ces photographies éternelles, tellement fantasmagiques qu'elle nous semble irréaliste. C'est peut-être pour ça qu'en la regardant aujourd'hui,

après les événements du 11 Septembre 2001, nous n'avertissons plus la sensation fastidieuse d'anachronisme que l'on prouve face à tant de film et de photo où les tours se dressaient encore, puissantes, sur New York. Petit traverse le vide, ouvre un sentier, fraie un chemin dans ce vide et le rend parcourable. Aujourd'hui, ce vide n'est pas disparu, mais au contraire il est devenu encore plus perceptible. Peut-être pour commémorer le massacre de *Ground Zero*, il aurait suffi de tendre un fil, à nouveau, mais Petit à l'époque n'avait pas été apprécié et il n'a jamais fait des exhibitions sur demande. Les traversées de Petit sont des traversées clandestines, et pourtant sans des photos, et en particulier sans cette photo que l'on vient d'évoquer, personne aurait marché dans le ciel de New York, en renversant, ne serait-ce que pour quelques instants, la hiérarchie haut vs bas dictée par le développement urbain de la City.

L'homme sur le fil ne marche pas. Il trace des imaginaires et affronte les marges. De A à B, et en bas le gouffre. Lui, en hauteur vertigineuse, un point mobile dans le néant ou peut-être dans le tout. Freak ou saltimbanque ? Poète ou artiste ? Pour la plupart des gens, il reste une sorte de fou, au mieux un street artiste, même s'il laisse la route bien au dessous de ses pieds. A chaque traversée, une corde tendue, chaque corde est une nouvelle direction dupliquant celle sous-jacente en proposant un défi face aux logiques et en affirmant des autres, alternatives.

Toutefois, il y a une autre photo de Petit, moins célèbre de celle qu'on a examiné ; on y voit Petit, à la fin d'une emprise dans l'acte des signer une poutre en fer, en écrivant la date et un dessin stylisé : deux pyramides, dont les sommets sont unis par un fil subtil (Image 28). Une inscription pour documenter son passage : on dirait un *tag*, si la taille de l'emprise ne l'interdirait pas. D'ailleurs, l'homme plante des drapeaux depuis longtemps au point que l'on avait pensé au début que même le writing était à voir comme un drapeau à planter par ici et par là, à fin de régler des logiques de quartier et des guerres de territoire parmi des bandes.

Dans cette thèse, j'ai soutenu une hypothèse différente : la street art dans la forme originale du writing jusqu'à ses développements contemporains est en relation avec une sorte de rite de spatialisation et de présentification de subjectivité et de formes de vie, plus ou moins individuelles, plus ou moins collectives, plus ou moins anonymes, toujours clandestines et polémiques.



Image 28 Petit laisse sa signature sur l'une de deux tours en y dessinant un tout petit schéma de sa traversée : les sommets des tours, représentées comme des pyramides, sont unis par un fil, évidemment pour toujours.

Il est bien de rappeler que Petit n'est pas le premier ni a été le seul à avoir survolé les cieux de New York. En 1932, Charles Clyde Ebbets eut l'occasion de prendre une photo légendaire sur le toit de ce qu'à l'époque était le Rca Building (et actuellement de propriété de General Motors) : onze hommes mangent pendant leur pause déjeuner aux sommets de la ville, suspendu et assis sur une poutre à on ne sait pas combien de mètres d'hauteur. Ils ne sont pas de funambules, peut-être, dira-t-on, ni même pas des artistes, mais des ouvriers (Images.29). Cette poutre suspendu est une maison, comme une table d'un café : elle n'inquiète pas, ne nécessite pas la présence d'un dossier ou d'un parachute. Les jambes pendues, les pieds croisés, les traversées ne se réalisent pas seulement debout. La comparaison avec la marge est une rencontre lente et usuelle, un art du quotidien, on l'a déjà dit, qu'avec ce qui est extraordinaire ne partage pas aucune grandeur, sauf celle relevant du régime de la praticabilité. Pour ces raisons, nous nous sommes intéressés aux phénomènes rentrant à divers titres dans le monde de l'art, et qui parfois deviennent des langages de tous les jours. Sans aucun doute, les ouvriers de Charles C. Ebbets ne savaient pas de réécrire la marge et d'affirmer un mode façon alternatif de vivre l'espace en en ré-sémanisant les logiques ; pourtant, ils l'ont fait, littéralement, en contribuant à dresser les cathédrales verticales dominant chaque métropole, de façon symbolique,

et cela à partir de ce cliché volé qui nous rappelle que l'ordinaire et le quotidien font partie intégrante de l'extraordinaire.



Image 29 Charles Clyde Ebbets, “Lunch atop a Skyscraper”, RCA Building (aujourd’hui General Electric Building), Midtown Manhattan, 1932.

4.2 Un sémiotique en deçà.

En de ça du tableau, la rue. Lorsque l’art déplace le marge par sa puissance prophétique, les sciences sociales, et d’abord la sémiotique, ne peuvent pas s’empêcher d’interroger la nature de ce limite et d’en mesurer ses propres outils de description et de compréhension. La volonté d’une analyse de l’en de ça du tableau nous a amené à réaliser cette traversée, tout en restant à l’intérieur de la discipline.

Nous avons vu que l’en de ça du tableau impose d’abord une relecture de la sémiotique de l’art pour l’adapter à ce que, en empruntant la réflexion de De Certeau, j’ai appelé une sémiotique de l’art du quotidien. Il s’agit d’une sémiotique qui passe de la réflexion esthétique d’Eco des années 1960-1970 pour arriver à une réflexion sur les pratiques et les formes de vie que ne peut pas ignorer une théorie esthétique et une pratique de l’Autre. La réflexion sémiotique sur les pratiques, avec l’ouverture conceptuelle des dernières années autour de ce genre de

thématiques, nous a donné les outils conceptuels pour essayer de se lancer dans une socio sémiotique des traversées créatives à partir d'une relecture critique du modèle des interactions risquées d'Eric Landowsky. La réflexion de Jacques Fontanille, on l'a vu, nous a aidé à accomplir une deuxième étape pour aboutir à ce qu'on a appelé une sémiotique de l'art du quotidien, c'est-à-dire, refonder la sémiotique à partir de la primauté du plan d'expression.

Tenir ensemble deux modèles si différents comme ceux de Landowski et de Fontanille ce n'est pas du tout une tentative sans problématique. Ce qui me semble le plus important c'est de continuer questionner le paradigme greimasien à partir des cas d'études qui peuvent le mettre à l'épreuve. Le but ce n'est pas celui de justifier un projet déjà consolidé mais de le faire vivre encore sans perdre de valeur euristique.

Toujours dans la nécessité de sonder l'en-de-ça, nous avons interrogé dans la deuxième partie du volume, l'importance d'une sémiotique de l'espace, que l'on a redéfini de façon critique comme une sémiotique de la spatialisation. L'enjeu était celui d'esquisser des modèles de sa praticabilité, en examinant une variété significative d'interventions du street art, pour faire émerger que la prise de l'espace constitue un mouvement fondamental du faire sens : on a parlé de 'spatialisation', de même que l'on parle d'énonciation. Il faut répondre à l'invitation de l'anthropologue situationniste Michel Agier : "Pour retrouver la ville, oublions-la d'abord". Il faut prendre les distances du projet d'une sémiotique de la ville qui a pour objectif de donner un portrait définitif de la ville en tant que somme de pratiques et d'espaces la définissant. La ville est à oublier en tant que ratio géographique, et il faut partir de la complexité des pratiques pour tracer les parcours les plus divers, qui sont en polémique avec l'idéologie d'une ville à visage unique : c'est plutôt le système des interactions qui nous restitue la mesure d'une bonne socio-sémiotique de la ville. Ce sont les pratiques en tant que plan de l'expression d'une sémiotique de la ville qu'il faut interroger. La perspective situationniste et celle d'une anthropologie de la situation sont des provocations qui entrent en collision avec le projet d'une sémiotique générative, bien sûr. Pourtant leurs intuitions sont à retenir comme précieuses, pour aider à construire une méthode d'analyse pour les textes les plus complexes, au point de réussir à "retenir quelques

séquences de la vie quotidienne des villes, tout en restituant leur caractère fluide et partiel” (Agier, 2012 : 13).

4.3 Débordement et invasions.

La réflexion sémiotique sur l’art et l’espace unie aux contributions des disciplines telles que l’anthropologie et la sociologie nous ont accompagnées dans cette traversée urbaine constellée par des rencontres fortuites. Le dripping du subvertising, les tracés du parkour, les écritures illisibles et immenses des pixadores brésiliens, les stickers sur la signalisation routière de Clet (Image 30), les interventions de Banksy sur la *West Bank Barrier* en Palestine, le poster de Blu pendu dans les couloirs de la *Bibliothèque de la « SalaBorsa »* de Bologne (Image 31) : il s’agit de pratiques et de textes bien différents entre eux mais qui selon nous contribuent à questionner la sémiotique greimasienne traditionnelle et à chercher des réponses là où la recherche post-greimasienne française l’a envisagé.

Pour faire face à un tel scénario, pluriel autant que singulier comme celui de la street art et plus en général des arts du quotidien, nous sommes partis d’un corpus hétérogène, en promouvant l’observation et l’analyse de pratiques entre elles diverses par genres, styles, mais aussi par les effets espace-temps, les effets-sujets dont elles sont les responsables. Les pratiques dont le long du livre on trouve parfois des analyses plus



Image 30, les stickers appliqués sur la signalisation routière par Clet, street-artiste parisien qui habite et agit à Florence et en Toscane.



Image 31 L’affiche élaborée par Blu pour l’anniversaire de la Bibliothèque de *SalaBorsa* de Bologne.

approfondies, et parfois, par contre, des mentions rapides et brèves, sont des pratiques partageant des éléments communs. Les formes diverses de ré-sémantisation et de traversée se caractérisent par un élément de clandestinité, et même d'illégalité qui nous restitue la mesure d'une narration forcément polémique. Le street art pose une alternative, une manière autre de traverser et d'interagir avec l'espace. Dans la diversité des supports, des objets, des stratégies et même des styles de vie véhiculés, les cas pris en examen réalisent à peu près la même chose : proposer une alternative de parcours de la ville et un récit alternatif de cette ville qui se fonde sur une même éthique, celle du *débordement*.



Image 32 *Subverting project* by Jordan, *Washington Btwn*, 13th New York, 2010 (www.publicadcampaign.com).

C'est à partir d'une problématisation du principe d'ordre que le débordement devient un style d'inscription et une stratégie qui sous-tend toute la street art en tant que tentative de soustraire l'espace à son anonymat. Déborder c'est introduire une spatialité autre qui s'insinue entre les déchirures du tissu urbaine pour une prise de l'espace qui est avant tout prise de parole. Le tipe du débordement pratiqué par la street art met en discussion les limites et les marges en tant que seuil signifiantes dont se réapproprier pas simplement pour détourner la dialectique entre centre/périphérie qui n'est presque plus valide dans la ville contemporaine, mais plutôt pour affirmer une façon alternative de pratiquer et de signifier l'espace. La

street art donc est une pratique dialectique qui cherche à interroger le quotidien en revendiquant une dimension en de ça. La “ville bis” comme la définit Agier ne naît pas toujours des marges de la ville; il s’agit d’une intuition déjà partagée par De Certeau qui interrogeait les pratiques micro, “singuliers et pluriels au même temps” qui redéfinissent la ville et ses traversées du dedans.

Une lecture de la street art en tant que pratique de réappropriation et rituel d’initiation (c’est le cas du Pixaço) ce n’est pas seulement possible mais souhaitable comme elle rend compte du rapport particulier qui se crée entre pratiques dans la rue et ré-médiation digital, au delà de l’écran de l’ordinateur. En accueillant les intuitions de Marc Augé et de Michel Foucault on pourrait affirmer que la street art est toujours à la recherche d’espaces « d’entre deux », parce que c’est où il y a une dichotomie entre spatialités liminaires qu’elle fleurit et déborde en occupant l’espace du spectateur/passant.

Pour conclure, la street art a été interrogée en tant que pratique de traversée de l’espace et en tant que style de spatialisation : le produit c’est toujours un certain *effet-espace* qui sous-tend un certain effet de présence. L’exigence de cet travail c’était de faire un portrait de la ville à partir de micros narrations créatives qui la racontent et qui la rendent une espace de mis en continuité. La street art c’est une narration possible du quotidien qui convoque le spectateur dans un rapport physique avec les structures de la ville. La street art est comme un tatou sur la peau de ce grand et complexe organisme qu’est la ville: les dessins, les écrits en racontent les moments difficiles, en célèbrent les éléments d’identification, en souviennent l’histoire (même celle des villes lointaines) dans une dialectique continue entre soi et autre.

4.4 Au-delà de la rue.

Comme on peut lire dans la citation de notre incipit, un livre n’a jamais début ni fin, ou mieux s’il a un commencement, quoique conventionnel, il est toujours difficile d’y mettre un point et terminer. Cette recherche pourrait continuer pour répondre à tous les problématiques émergées et que nous n’avons pas la possibilité d’approfondir. D’abord, une analyse du street art sur internet – recherche

qui reste à faire – et une théorie plus générale de l’art sur internet, selon les observations qu’on a fait dans le dernier chapitre de la thèse.

Nous nous sommes intéressés aux modalités de cartographier le street art, ce qu’implique un intérêt de surcroît pour la dialectique entre l’hypostase de l’événement dans l’œuvre et la reproduction médiatique de l’événement. Tout cela demeure pourtant une réflexion marginale dans notre travail et ouvre des horizons de recherche future. La réflexion nous rappelle les recherches qui se sont développées depuis l’attaque aux *Twin Towers*. On ne parle pas d’art, même si Baudrillard a polémiquement défini l’attaque, ou mieux le *loop* médiatique que celui ci a engendré, comme l’une des plus crédibles performances d’art contemporaine, et donc un événement justement social et médiatique. Dans ce cas, Baudrillard et des autres critiques du visuel ont parlé de présentification vs médiation : la présentification est une soustraction de l’événement de la chaîne où il était inséré ; une extrapolation du moment cruciale, suffisant en soi et par soi-même, et qui remplace tout le reste. Au moment où il se réalisait, l’événement se soustrait de son *événementialité* pour devenir autre chose que soi, peut-être une hypostase du soi : le temps réel de l’événement s’étend dans une coaction à répétition, en produisant ainsi une suspension spatio-temporel, permettant que pour nous en tant que spectateurs le 11 septembre est devenu – par la distance – une image-événement, bien avant d’être devenu un événement, parce que notre perception de cette expérience s’est produite à travers l’image médiatique, et donc finalement une non-expérience.

Il faut de surcroît interroger les modalités de digitalisation de l’art qui redéfinissent l’art même en répondant ainsi à une invitation de Benjamin, datant du 1955 et dont on retrouve les enjeux aujourd’hui dans le web 2.0 :

Les circonstances au milieu desquelles le produit de la reproduction technique peut se trouver peuvent laisser intacte la consistance intrinsèque de l’œuvre d’art – mais de toute façon elles déterminent la dévaluation de son hic et nunc (Benjamin, 1955: 23).

Pour Benjamin, l'art perdait son aura à cause de la reproductibilité technique parce que celle-ci permettait à la reproduction d'aller à l'encontre de celui qui la consomme dans sa situation particulière, en en actualisant ainsi ce qu'il est reproduit. La sémiotique pourrait analyser la façon de la représentation de redéfinir l'art et sa consommation – comme on a vu en analysant la street art dans sa réalité seconde dans le web - et ainsi essayer à répondre à Benjamin, en insinuant le doute que l'aura ne soit jamais venue moins, ou au mieux qu'elle soit retournée à la page.