

PASSAGES Online

L'URBAIN ET LE SENSIBLE EXPERIENCES ARTISTIQUES

SOUS LA DIRECTION DE
CLAIRE CALOGIROU ET ELODIE VAUDRY



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

NAIMA

PASSAGES ONLINE 24

SÉRIE FONDÉE PAR THOMAS KIRCHNER

DIRIGÉE PAR PETER GEIMER

Claire Calogirou et Élodie Vaudry (dir.)

L'urbain et le sensible

Expériences artistiques



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

NAIMA

Une co-édition entre :

Deutsches Forum für Kunstgeschichte / Centre allemand d'histoire de l'art (DFK Paris)

<https://www.dfk-paris.org>

et

Naima Editions (Paris-Berlin)

<https://www.naimaeditions.com>

Le site internet de la publication, incluant les contenus multimédias, est consultable ici :

<https://streetart.dfk-paris.org>

Information bibliographique de la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek a répertorié cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie; les données bibliographiques détaillées peuvent être consultées sur

Internet à l'adresse <https://dnb.dnb.de>.



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la creative commons attribution 4.0 licence (CC BY-SA 4.0). La couverture est soumise à la licence creative commons CC BY-ND 4.0.



FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

La version en ligne est à disposition en accès permanent et gratuit à l'adresse :

<https://www.arthistoricum.net> (Open Access).

URN : [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1146-6](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1146-6)

DOI : <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1146>

Publié chez

Heidelberg University/Heidelberg University Library, 2024

arthistoricum.net – Specialised Information Service Art · Photography · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg, Germany

<https://www.uni-heidelberg.de/en/imprint>

Texte © 2024, les éditeurs et auteurs

Direction et suivi éditorial : Claire Calogirou et Élodie Vaudry

Assistance : Markus A. Castor et Marietta Geiger

Relecture : Claire Calogirou, Élodie Vaudry et éditions Naima

Mise en page : éditions Naima

Images des pages de section : Mosa

Couverture : Lek & Sowat et éditions Naima

Typographie du titre : LEKrituretSOWAT

ISSN : 2569-0949

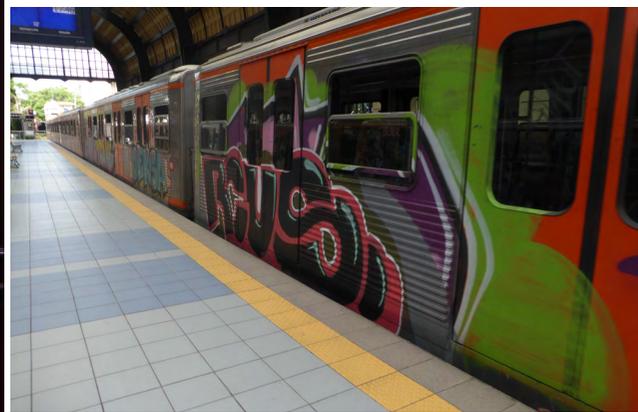
eISSN : 2568-9649

ISBN : 978-3-98501-152-0 (couverture rigide)

e-ISBN : 978-3-98501-151-3 (PDF)

Pages suivantes : photographies de Claire Calogirou et Markus A. Castor





Sommaire

Préface	
<i>Thomas Kirchner</i>	9
Introduction	
<i>Claire Calogirou et Élodie Vaudry</i>	13
 PARTIE I PERCEPTIONS URBAINES	
Expériences sensorielles de la ville pour le piéton	
<i>David Le Breton</i>	23
Le point indivisible : entre <i>punctum proximum</i> et <i>punctum remotum</i>	
<i>Christophe Genin</i>	33
 PARTIE II VILLE ET SENSIBILITÉS POLITIQUES	
Outrage on the Streets: Disobedient Parisians and the <i>outrages par paroles</i>	
<i>Elizabeth Sage</i>	49
Morts aux vaches: Printing anti-police graffiti in fin-de-siècle Paris	
<i>Jordan Hillman</i>	61
 PARTIE III DIALOGUES	
Le graffiti : « It's the gift that keeps on giving »	
Entretien avec <i>Lek & Sowat</i> mené par <i>Sabrina Dubbeld</i> et <i>Simon Grainville</i>	91
Murs Futurs	
Entretiens avec <i>Lek & Sowat, La Fleuj</i> et <i>Babs</i> menés par <i>Simon Grainville</i>	119
« Taguer, c'est être en représentation »	
Présentation de <i>Mosa</i> suivie d'un entretien mené par <i>Cristobal Barria Bignotti</i> et <i>Sara Martinetti</i>	121

PARTIE IV DÉAMBULATIONS

"Erasure as a sign of protest": Graffiti from 2019 pro-democracy movements in Hong Kong

Interview with Hans Leo Maes

by Jordan Hillman and Sabrina Dubbeld. 145

De lieu en exposition, promenades parisiennes avec Michel Claura

Une pièce sonore de Cengiz Hartlap et Sara Martinetti 161

PARTIE V VERS UNE PATRIMONIALISATION

Entretien avec la Fédération d'art urbain

Claire Calogirou et Élodie Vaudry 187

Actualités d'une collection graffiti pionnière dans le monde des musées :
quelques enjeux de la politique d'acquisition du Mucem

Hélia Paukner. 193

Crédits 207

Préface

L'art qui se refuse

Thomas Kirchner

Avec son sujet annuel 2021–2022, le DFK Paris a abordé un domaine qui tente en fait d'échapper à une appropriation par le monde de l'art et par l'histoire de l'art : le street art. Les termes street art ou urban art décrivent différentes formes par lesquelles les artistes interviennent depuis les années 1960 dans l'aménagement artistique de l'espace public urbain et tentent ainsi de contrer une monotonie et une inhospitalité des villes ainsi que leur commercialisation, dont on ne cesse de se plaindre. Le street art est lié à la question de savoir à qui appartient l'espace public urbain, une question qui a été promue politiquement par les luttes pour une démocratisation de la société occidentale depuis les années 1960 et scientifiquement par le débat non moins politique sur l'espace public. Aux formes autorisées d'aménagement de l'espace urbain s'opposent des formes non autorisées, généralement sous forme de graffitis, qui tentent de s'emparer de l'espace urbain de manière subversive, voire ironique. Les sprayeurs, issus de la culture des jeunes, créent une forme particulière en recouvrant notamment les moyens de transport public – trains, métros, tramways, bus – de leurs formes ornementales et de leurs caractères, développant souvent un langage propre, compréhensible uniquement par les initiés.

Les formes non autorisées sont accompagnées d'une remise en question radicale du monde de l'art. Les œuvres ne sont pas conçues pour durer et sapent les mécanismes du marché de l'art. L'anonymat de l'artiste ou des communautés d'artistes et le travail sous pseudonyme remettent en outre en question le principe de l'auteur. Le street art s'est ainsi invité dans les débats centraux sur l'art et sa signification sociale, et a également influencé le développement artistique ultérieur par les formes qu'il a conçues.

Paris est l'un des plus importants foyers européens de street art. Les œuvres non autorisées, en particulier, dévoilent en permanence de nouvelles formes : depuis les mosaïques en passant par les peintures au pochoir et à la bombe, jusqu'aux œuvres d'abord préparées sur papier avant d'être transférées sur les murs, autant de stratégies qui portent la marque de la nécessité d'une exécution rapide, puisque ces créations sont le plus souvent illégales. À Paris, on constate néanmoins que ces formes illicites s'intègrent à la scène artistique, situation sur ce point très similaire à celle de New York. Une comparaison entre Paris et d'autres villes permettrait, quant à elle, de dégager les spécificités de leurs scènes respectives.

Un groupe de chercheurs au DFK Paris a étudié les différentes formes du street art ; ses relations, oscillant entre rejet et affirmation, avec le monde de l'art ; ses réseaux internationaux et les influences qui l'ont nourri aussi bien que celles qu'il a exercées sur l'évolution de l'art contemporain.

Cristobál F. Barria Bignotti a réalisé une *Cartographie transnationale des brigades muralistes chiliennes*. Il a retracé le travail des brigades qui ont vu le jour sous le gouvernement de Salvador Allende et qui ont continué leur pratique, notamment en Europe, après sa chute en septembre 1973.

Le sujet de recherche de Sabrina Dubbeld s'intitulait *De l'appel du mur à l'artivisme : lorsque le graff devient « écriture en événement »*. *Regards croisés sur la scène graff parisienne et une scène méditerranéenne aujourd'hui*. Sabrina a interrogé la dimension politique et militante que peut revêtir le graff dans l'espace public.

Simon Grainville a travaillé sur *Espace, frontière de l'infini : imaginaires sciences-fictionnels dans le graffiti français des années 1980 à nos jours*. Partant de l'influence, notamment aux États-Unis, de la bande dessinée sur le travail des graffeurs, il a étudié de manière ciblée l'importance que revêtent les bandes dessinées de science-fiction en France, tant au niveau du contenu que de la forme esthétique.

Jordan Hillman a, quant à elle, exploré les formes antérieures de graffiti : *La médiation de l'autorité : Les représentations de la police à Paris vers 1900*. Elle a étudié la question de savoir comment les artistes ont répondu à la médiatisation de la police et ont ainsi créé une contre-culture, telle qu'elle a été reprise par le street art dans les années 1960.

Dans son projet *Les pratiques de l'écrit de Daniel Buren, Michel Claura et d'autres sur la scène artistique parisienne des années 1970*, Sara Martinetti a analysé l'interface entre un mouvement street art anonyme et subversif et les discussions qui ont eu lieu autour d'une réorientation conceptuelle en France.

Le présent ouvrage réunit une sélection de contributions des boursiers, les interventions du congrès annuel et quelques conférences données dans le cadre du thème annuel dans les locaux du Centre allemand d'histoire de l'art de Paris. Il témoigne de la richesse et de la diversité des activités et des discussions menées au cours de l'année. La collaboration avec le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Mucem) à Marseille mérite une mention particulière, parce qu'il nous a permis d'organiser un séjour de travail avec les boursiers en début d'année dans ses locaux et d'y discuter des questions centrales avec les conservateurs et les chercheurs du Mucem et les street artistes sur place. Le Mucem, qui a été l'un des premiers musées à collectionner systématiquement le street art, nous a en outre ouvert ses réserves. Lors d'un échange sur les projets de recherche avec les boursiers et les chercheurs du Mucem et d'une visite de la collection de street art au Château de Forbin, il a été question, entre autres, de savoir si et comment le street art doit ou peut être intégré dans les musées et donc dans le monde de l'art classique. Une visite du Cours Julien et du quartier du Panier sous la direction du street artiste Loïc Le Bouar, alias SEEK313, a également permis de découvrir l'évolution du street art sur une

longue période et de vérifier si les outils de l'histoire de l'art sont en mesure de l'appréhender. Tout au long de l'année, de nombreuses activités se sont succédé dans les locaux du DFK Paris, des conférences sur certains aspects du thème, des ateliers, des ateliers de lecture et des rencontres avec des activistes.

Je remercie les boursiers et boursières pour leur engagement. Avec leurs initiatives et leurs activités, ils ont participé à la vie du Centre allemand d'histoire de l'art. Ils ont en outre pris une part active et importante à la préparation du congrès annuel. Claire Calogirou, une des meilleures spécialistes du street art, a accompagné le sujet annuel. Élodie Vaudry n'a pas seulement assuré la coordination scientifique du thème de l'année, mais a également enrichi les discussions de fond dans une large mesure et a largement contribué au succès de l'année. Elle a en outre accompagné le présent volume. J'exprime ma gratitude aux éditions numériques du Centre allemand d'histoire de l'art Paris et à son directeur Markus A. Castor qui a assuré le suivi de ce volume. Outre le soutien du service arthistoricum.net de la bibliothèque universitaire d'Heidelberg, notre partenaire habituel pour la publication des Passages online, nous avons obtenu le concours de la maison d'édition franco-allemande NAIMA Paris-Berlin, spécialisée dans les publications électroniques. Qu'ils soient tous remerciés ici pour leur coopération.

Introduction

Claire Calogirou et Élodie Vaudry

L'année écoulée au Centre allemand d'histoire de l'art, DFK Paris, pour laquelle j'ai [Claire Calogirou] eu le plaisir d'être référent, était fondée sur le street art ; cet intitulé nous a conduits à nous interroger sur ce terme et son sens. Contesté par les uns, largement utilisé par les autres en raison de la commodité de son emploi ; c'est un mot qui embrasse large, très large.

Il est intéressant de revenir sur les prémices de ce terme : le graffiti, *writing*, comme mode de poser/imposer son nom, dans l'espace public, nom choisi, souvent difficile à lire pour le passant. Il n'est pas question ici de refaire une histoire du graffiti, des formes, des lettrages, des outils... Cependant, il est important de rappeler qu'au côté de cette écriture urbaine venue de New York et Philadelphie, d'autres formes d'inscription ont coexisté dans les rues : peintures murales, pochoirs, affiches, mosaïques, slogans et affiches politiques, messages de colères, messages amoureux... Revenir sur le graffiti, c'est observer la complexification qu'il a opérée. En effet, l'histoire du graff, sous la forme que nous lui connaissons aujourd'hui, apparaît dans les années 1960. Il perd progressivement sa fonction de marquage de territoire de bandes pour devenir une façon systématique de poser sa signature dans les endroits de visibilité, toujours en recherche d'originalité et de créativité, d'innovation de techniques et de styles. L'insurrection par les signes, dirait Jean Baudrillard¹. Ainsi, depuis la simple écriture, le graffiti ou *writing* se développe vers la fresque avec ses personnages, ses paysages. Puis, il glisse du mur vers l'atelier et la réalisation de tableaux. Le montage associatif permet aux graffeurs de vivre de leur art et savoir-faire. Alors ce qui était au départ une passion, un cri, un jeu est devenu un marché et une mode, d'où ce terme de street art. Mais le graffiti est et reste une activité de circulation, d'exploration, d'aventure : répandre sa signature pour qu'elle soit vue par le plus grand nombre.

Finalement, et c'est cela le plus important, au cours de l'année qui vient de s'écouler, les travaux des boursiers du DFK et ceux de leurs invité.e.s. ont alimenté nos observations sur un ensemble de pratiques d'usages et de manières de vivre la ville. Leurs analyses et les échanges qui en sont suivis, ont constitué de fructueuses réflexions sur le rapport l'environnement urbain : autant de regards sur la ville, son architecture, ses rues, ses murs, autant de façons de s'emparer de la ville et/ou d'inscrire un mode de vie ; autant de manières de faire, sensibles, populaires, politiques. Les pratiques urbaines qui nous ont inté-

1 Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort* (Paris : Gallimard, 1976), 118.

ressés, ces gestes graphiques, sonores, sportifs, ludiques se définissent par leur rapport à l'environnement : recherche de lieux, de moments, de formes, de sensations à travers un vécu multisensoriel/intersensoriel.

La thématique du street art proposée par le DFK nous a conduits à une interrogation sur des manières d'être et de faire. Tout au long de cette année ont été déclinées et analysées plusieurs facettes de l'art et de pratiques urbaines grâce aux travaux des boursiers cités précédemment par Thomas Kirchner, alors directeur du Centre allemand d'histoire de l'art de 2014 à 2022.

Ce qui relie ces sujets d'étude, ce sont les pratiques et usages sensibles de la ville, c'est-à-dire, les manières de s'emparer de la ville par un regard, un parcours, des écrits, une manière de faire inhabituelle, que ce soit une forme politique, esthétique, démocratique, revendicative, ludique, tout cela à la fois ; un ensemble de pratiques qui se définissent comme un regard particulier sur la ville et un mode spécifique d'occupation de l'espace public par des individus et des groupes engagés dans une activité – passion/mode de vie. Les échanges avec l'environnement sont indissociables de la quête de plaisir, d'émotions, de sensations.

Ainsi, ces pratiques ne sont pas seulement usage de l'espace, mais transformation de l'espace. L'usage qui est fait des espaces publics peut être considéré comme politique dans la mesure où cet usage provoque des rencontres entre les différentes manières d'être et d'habiter la rue... L'enjeu qui s'engage est celui d'une redéfinition plurielle de l'espace public dont Pierre Sansot disait que « l'imagination était la manière la plus forte de s'emparer² ». Ces pratiques contribuent à poser la question du rapport des individus à la ville, du droit à la ville, comme l'avait posé Henri Lefèvre. Il prévoyait que, « toute ville, toute agglomération a eu et aura une réalité ou une dimension imaginaire dans laquelle se résout sur un plan de rêves, le conflit perpétuel entre la contrainte et l'appropriation et il faut alors laisser place à ce niveau du rêve, de l'imaginaire, du symbolisme³ ».

Les recherches présentées par les intervenant.e.s convié.e.s par les boursiers ont largement pris part à une réflexion collective, alimentée par les différentes disciplines des intervenant.e.s et c'est leur grand intérêt.

Larrisa Kikol, critique d'art et historienne de l'art indépendante, a analysé le graffiti comme un acte performatif dans la scénographie urbaine,

François Chastanet, architecte et designer graphique, nous a emmenés sur les écritures métropolitaines et les stratégies d'invasion des infrastructures urbaines,

2 Pierre Sansot, *Poétique de la ville* (Paris : Klincksieck, 1971), 422.

3 Henri Lefèvre, *Le droit à la ville* (Paris : Seuil, 1968), 223.

Vittorio Parisi, responsable des études et de la recherche à la Villa Arson – École nationale supérieure d'art, a ancré l'histoire du street art italien dans les architectures interstitielles du paysage urbain,

Béatrice Fraenkel, directrice d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), a proposé une approche critique du graffiti en s'appuyant sur les notions d'écritures exposées et d'écritures situées,

Macs Smith, chercheur au Queen's College d'Oxford, a traité du street art comme métaphore d'une épidémie urbaine en se basant sur le concept de parasite de Michel Serres,

Denis Saint-Amand, chercheur qualifié FNRS de l'université de Namur, nous a conduits aux formes et fonctions du rire à l'aune d'écritures de la contestation (de Nuit debout aux Gilets jaunes) et de productions sauvages introduisant une perturbation dans l'espace public, tout en soulignant la place de l'humour.

Sans omettre Paula Barreiro López, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université de Toulouse 2 Jean Jaurès, qui poursuit une recherche comparative sur les multiples représentations des contestations internationales.

À la suite de ces conférences et des séminaires avec les boursiers, de nombreuses interrogations ont vu le jour. D'abord, il nous semble évident de questionner les pratiques urbaines au regard de la discipline histoire de l'art, particulièrement les définitions terminologiques de street art, graffiti, urban art, etc. Des termes viennent la méthodologie appliquée : comment et par quelle méthode, l'histoire de l'art peut-elle intégrer dans son champ, intrinsèquement, ces pratiques ? D'ailleurs, les street artistes et les graffeurs doivent-ils être qualifiés d'artistes et par quels termes se définissent-ils eux-mêmes ? L'emploi du masculin n'induit pas une exclusion de la représentation des femmes ainsi que de leur activité au sein de ces usages. Plusieurs échanges ont permis de soulever cette dissymétrie genrée. La marginalisation de ces pratiques et de leur réception implique forcément une réflexion sur les marges elles-mêmes, sur leurs limites sémantiques et surtout perceptives. Dans cette même veine, le cadre de l'histoire de l'art a vacillé au contact de la nécessité d'intégrer les pratiques urbaines dans les musées des Beaux-arts et de les insérer dans le marché de l'art secondaire, celui des salles de ventes officielles.

De manière concomitante, nos réflexions se sont tournées vers l'écriture. Les graffeurs utilisent des pseudonymes, stylisent les lettres et dessinent des typographies propres dont les vertus identitaires ne sont plus à souligner. « Les écritures exposées, les écritures situées⁴ » comme l'énonce Béatrice Fraenkel, impliquent un processus gestuel, des outils appropriés, un apprentissage de l'écrit « graffiti » et par conséquent une histoire des formes propre qu'il convient d'appréhender. Mise en branle, l'écriture se transmute

4 Béatrice Fraenkel, « Les écritures exposées », *Linx. Écritures*, n° 31 (1994) : 99-110.

sous le poids de la stylisation, se couvre d'autres graffs ou encore circule sur les trains ; autrement dit, le sens des mots entre en tension avec la graphie qui elle-même défie le mouvement du support, du passant, de l'œil et du temps. Visible, l'écriture des graffitis peut également être invisible : sa lecture se trouve masquée par le recouvrement ou par l'architecture.

L'architecture urbaine comme un espace englobant a aussi concentré notre attention. Tel un *mediascape*, la rue, les murs, les édifices ou encore les moyens de transports sont employés comme des espaces d'énonciation et de dénonciation. Présents ou passés, individuels ou collectifs, politiques ou non, ces messages propres aux pratiques urbaines agissent comme une mémoire mouvante, des souvenirs en passage pour le ou les auteurs et les regardeurs. Espace communautaire et espace mémoriel, ils reflètent également l'absence ; l'anonymat, l'invisibilité, l'effacement ou leur illégalité rendent compte parfois de cette présence absente. Ces supports multiples et variés se présentent comme des affordances, des indicateurs de leur utilité possible : une façade unie n'est-elle pas une page blanche qui demande son écriture ?

Ces trois grands axes de questionnements qui nous ont animés pendant une année ont abouti à celui de la sensibilité. Par leur approche sensible et sensorielle, les pratiques urbaines se définissent en rapport à l'environnement : recherche de lieux, de moments, de formes, de sensations. En effet, l'une des particularités de ces pratiques est le regard sans cesse en éveil porté aux formes et symbolismes urbains, le besoin de découvertes et de sensations nouvelles, ainsi qu'un sens des émotions et goûts partagés avec d'autres. Elles contribuent à approprier de façon ostentatoire des espaces inscrivant en quelque sorte l'espace social dans un rapport de force. La rue composante fondamentale confère une dimension esthétique, la rue fait partie intégrante de l'œuvre et de l'action.

Le graffiti, « c'est jouer sur deux choses, les mots et l'espace public, le sens des mots, la forme des lettres, les couleurs, la calligraphie⁵ ». L'espace public fait partie intégrante de l'œuvre, le choix de l'endroit est important. Le repérage, les multiples détails qui s'y rattachent, pour définir le « meilleur » endroit, font partie de la démarche du graffeur. « Le fait de peindre n'est ensuite qu'un moyen de s'approprier le lieu, de définir son territoire, c'est trouver un petit coin magique dans la ville et se l'offrir⁶ », dit Honet, de région parisienne.

Bien que son travail soit d'un autre ordre, comment ne pas penser à Jacques Villeglé artiste contemporain qui s'est singularisé, aux côtés de Mimmo Rotella et Raymond Hains, par un travail sur l'affiche, matériau de création de la rue, en prélevant sur les murs des couches d'affiches publicitaires et politiques qui ont été lacérées, puis marouflées.

Ces différentes manières d'habiter et de s'emparer de la rue nous invitent à nous interroger sur les expériences de la ville dans leur dimension politique. Les études dans le champ

5 2Pon, Toulouse, entretien en 2002 à son domicile par Claire Calogirou.

6 Honet, Paris, entretien en 2003 au Mucem à Paris par Claire Calogirou.

de l'histoire de l'art qui ne se sont, jusqu'alors, que timidement attachées à analyser la créativité de certaines pratiques urbaines en intrication avec l'espace de la ville. Richard Shusterman a montré que l'art n'est pas une expérience éthérée, mais répond à une dimension corporelle, il est « toujours le produit d'une interaction entre l'organisme vivant et son environnement. Le substrat organique est la source féconde où puisent les énergies émotionnelles de l'art⁷ ».

L'ensemble de ces débats articulés autour des sujets d'étude des boursiers et des conférences auxquelles nous avons assisté, ont nourri l'élaboration du congrès annuel du DFK. Ainsi, forts de ce foisonnement d'idées, nous avons construit les thématiques du congrès qui s'est déroulé les 27 et 28 juin 2022 : « Pratiques urbaines : expériences sensibles ». Quatre axes ont guidé ces deux journées : expériences sensibles, expériences esthétiques ; dialogues sensibles de l'art et du politique ; sensibilités, sensorialités, sociabilités ; sensibilités urbaines, enjeux et perspectives. La conférence inaugurale de David Lebreton, les conférences des chercheur.e.s de différentes disciplines, les artistes invités nous contant leurs démarches, tels que Mosa et Lek et Sowat auquel s'ajoutent le film d'Amine Bouziane ainsi que les photographies de Hans Maes Leo, offraient un regard renouvelé sur nos sujets de l'année, grâce à la spécificité des recherches présentées, études de terrain, apports philosophiques et historiques, témoignages.

Les réflexions sur l'urbain et le sensible se poursuivent donc dans cet ouvrage au sein duquel les interrogations sur la froideur apparente de la ville s'étiolent à mesure que la sensibilité s'éveille.

Véritable plongée dans les sens, l'article de David Le Breton, « Expériences sensorielles de la ville pour le piéton », ouvre le pas à la première partie de la publication « Perceptions urbaines ». Il invite le lecteur à regarder et à appréhender l'environnement dans toute sa sensorialité. Marcher, voire errer et activer ses sens dans l'espace de la ville revient à expérimenter le monde d'après un soi, sensible et intime. Christophe Genin poursuit cette expérimentation du dehors et du dedans en la centrant sur le street art. Dans *Le point indivisible : Entre punctum proximum et punctum remotum*, il lie étroitement la manière d'appréhender les pratiques urbaines avec les processus optiques et spatiaux. Voir un graffiti, puis le regarder, s'en approcher, le voir autrement et ainsi le rencontrer encore et encore, toujours différemment.

Grâce à ces clefs de méthodologie sensible, peut s'ouvrir la seconde partie « Ville et sensibilités politiques ». Elizabeth Sage dans « Outrage on the Streets : Disobedient Parisians and the outrages par paroles » et Jordan Hillman dans « Morts aux vaches : Printing anti-police graffiti in fin-de-siècle Paris » donnent une profondeur historique aux pratiques urbaines contemporaines. En revenant sur les graffitis et les dénonciations politiques lors de la Commune à Paris jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les deux auteurs analysent, chacune sous des angles spécifiques, autant les discours produits par les premiers graffeurs que

7 Richard Shusterman, *L'art à l'état vif, la pensée pragmatique et l'esthétique populaire* (Paris : Les éditions de Minuit, 1992), 23.

les archives de la police dont les termes et les descriptions employés marquent déjà un questionnement sur ces actes et leur légalité. Elles nous renvoient également à la pratique de l'écrit dans la rue effectuée par une population majoritairement illettrée ou presque.

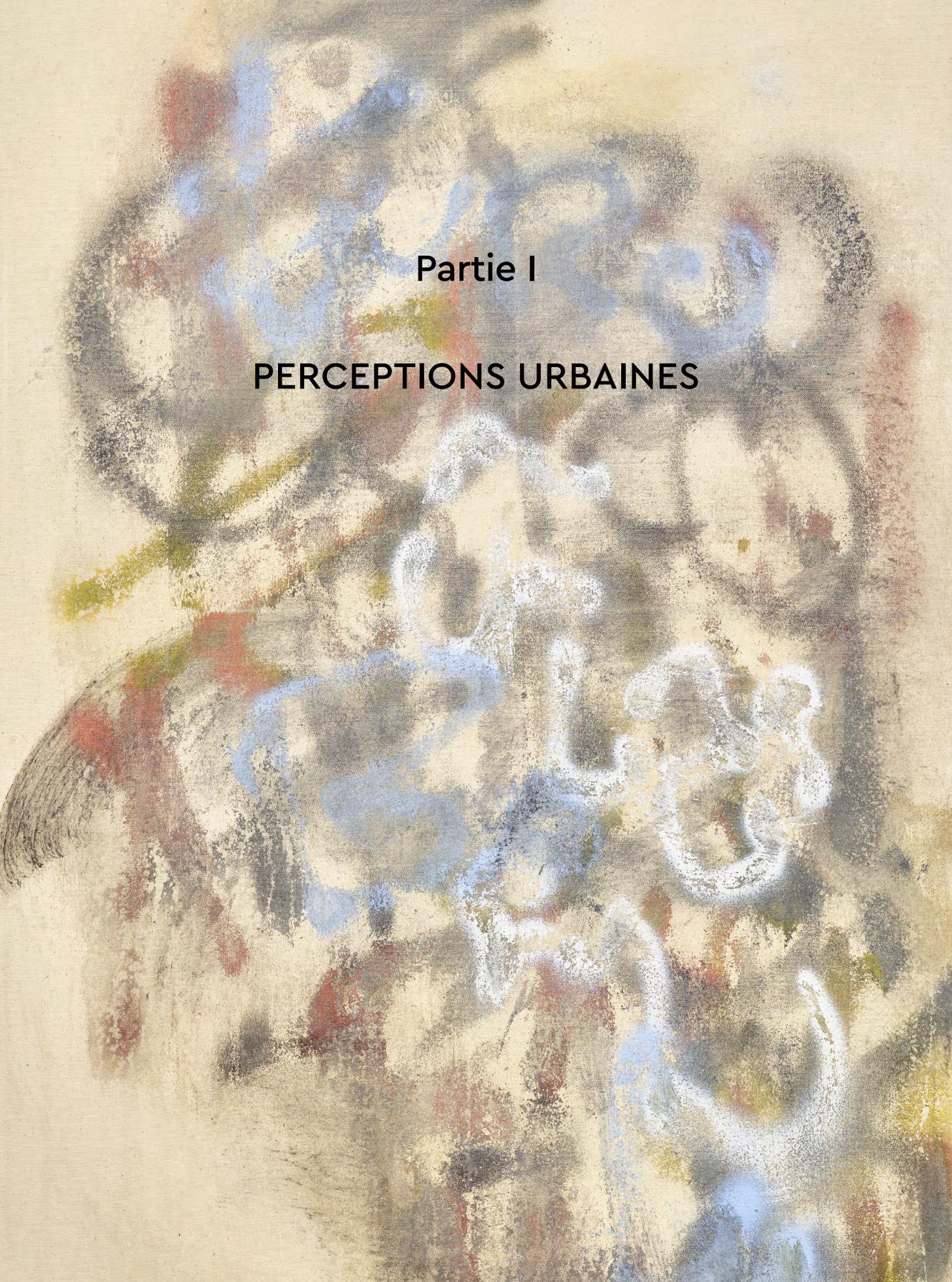
Dans la troisième partie intitulée « Dialogues », nous avons voulu donner une place aux artistes, à leur pratique ainsi qu'à leur expérience personnelle avec le monde de l'art. Lek&Sowat se sont entretenus avec Sabrina Dubbeld et Simon Grainville. Dans un discours à la fois spontané et profondément marqué par une vive réflexion, ce duo retrace leur parcours du Mausolée à leur intervention pour le Centre Pompidou, sans oublier le Lasco Project au Palais de Tokyo et leur séjour à la Villa Médicis à Rome. S'en suit une série de trois entretiens filmés, « Murs Futurs », menés par Simon Grainville avec les street artistes Lek&Sowat, La Fleuj et Babs qui reviennent, chacun leur tour, sur leurs inspirations respectives, particulièrement celles issues de la science-fiction. Enfin, l'artiste Mosa nous présente son travail en revenant lui aussi sur ses sources personnelles, notamment ses liens avec la Géorgie, la performance et sa fascination pour les terrains vagues. Puis, il s'entretient avec Cristobal Barria Bignotti et Sara Martinetti au sujet de ses références avec la scène artistique.

« Déambulations » donne le ton et le titre à la quatrième partie. Déambuler pour appréhender l'espace, observer les pratiques urbaines et les photographier pour contrer leur éphémérité décrit le processus suivi par l'artiste Hans Leo Maes à Hong Kong, en 2019. Cet échange mené par Jordan Hillman et Sabrina Dubbeld nous permet d'interroger le processus discursif des messages politiques, mais aussi celui de leur effacement. Les auteurs ouvrent ainsi la discussion sur l'acte officiel ou non d'effacer un écrit urbain et la situation de l'artiste au sein de contestations. La place même du regardeur et du faiseur d'image se retrouve dans la pièce sonore réalisée par Cengiz Hartlap et Sara Martinetti. Les sens s'activent ; le lecteur peut maintenant écouter les déambulations de Michel Claura dans Paris, dans son histoire de commissaire d'exposition, dans des lieux insolites, parfois oubliés.

Enfin, la cinquième partie « Patrimonialisation » clôt cet ouvrage sur les intégrations récentes et l'archivage progressif des pratiques urbaines dans les institutions muséales françaises. L'entretien que nous avons mené avec la Fédération d'art urbain retrace le cheminement de ce processus de reconnaissance officielle du street art, d'abord par la création de cette institution et ensuite par son travail de diffusion, d'accompagnement et de conservation. Puis, Héliá Paukner, conservatrice du patrimoine responsable du pôle art contemporain au Mucem, nous offre un exposé sur les collections du musée. Dans « Actualités d'une collection graffiti pionnière dans le monde des musées : quelques enjeux de la politique d'acquisition du Mucem », elle détaille la politique de l'institution, ses positionnements face aux pratiques urbaines ainsi que les acteurs du milieu qui ont œuvré pour enrichir les collections et ainsi ouvrir le regard vers de nouveaux horizons.

La densité de pistes induites par l'approche sensible des pratiques urbaines suivies tout au long de cette année, renforcée par les contenus de cette publication, n'a pas per-

mis de répondre à toutes les questions, comme l'acte de création et le statut de l'artiste. Néanmoins, ce travail collectif nous permet tout de même d'explorer un certain nombre de points de vue inédits intéressant l'approche sensible des pratiques urbaines et d'enrichir, toujours un peu plus, un champ encore trop peu exploré.

An abstract painting on a textured canvas. The composition is dominated by a central, somewhat circular area of white and light blue, which appears to be a stylized, ethereal figure or face. This central area is surrounded by a complex, layered pattern of colors including muted blues, greys, reds, and yellows. The overall effect is one of depth and texture, with various brushstrokes and color washes creating a sense of movement and atmosphere. The background is a mix of these colors, with some areas appearing more saturated than others.

Partie I

PERCEPTIONS URBAINES

Expériences sensorielles de la ville pour le piéton

David Le Breton

Université de Strasbourg

Premiers pas en flâneur

Un tel sujet qui relève de la vie quotidienne, et même de ce que Georges Perec nommait « l'infra-ordinaire ¹ », exige d'innombrables nuances. En voici quelques-unes que je n'aborderai pas dans mon exposé, mais que je souhaite soulever : l'expérience des hommes et des femmes dans la ville diffère. Là où les hommes cheminent à toute heure sans crainte d'un lieu à l'autre, les femmes sont souvent sur le qui-vive, inquiètes des attitudes des hommes à leur égard. Certains lieux leur sont interdits ou peu conseillés à moins de se trouver harcelées, sifflées... Le degré de sécurité vécu ou réel des lieux est aussi une donnée essentielle, surtout dans certaines capitales latino-américaines par exemple. Des étudiants ou des collègues brésiliens en visite à Strasbourg sont sidérés de pouvoir rentrer chez eux (ou chez elles) sans crainte à minuit ou de circuler à vélo dans les rues. Le rapport sensoriel à la ville change si l'on doit être sur ses gardes ou réfléchir à deux fois avant de prendre une rue ou d'entrer dans un quartier. L'expérience des enfants se transforme également selon leur âge, le degré d'autonomie dont ils jouissent. Les adolescents sont portés par d'autres curiosités. Les personnes âgées connaissent une autre dimension sensorielle et affective selon leur degré de mobilité, la confiance dans leurs ressources, mais les situations de foule les inquiètent souvent du fait de leur rythme parfois plus lent, de leur vulnérabilité. Les personnes handicapées en fauteuil ou ne disposant pas des sens habituels dans leur rapport à la ville (surdité, cécité, etc.) éprouvent elles aussi une sensorialité spécifique.

Il importerait aussi de distinguer la taille des villes, leur intensité, disait G. Simmel, leur urbanité ou leur ruralité. On ne marche pas avec les mêmes sens et les mêmes émotions à Paris ou à Berlin, à Hambourg ou à Brest, à Saint-Dié ou Bamberg. De même leur proximité de la mer, de la montagne, d'un fleuve, d'un lac, alimente une tonalité des lieux, une ambiance. Leurs résonances ne sont pas les mêmes², un magnétisme se dégage de certains lieux auquel les piétons ou les flâneurs sont plus ou moins sensibles. Il faudrait en outre distinguer les saisons, et au-delà les jours de pluie ou de soleil, le froid ou la

1 Georges Perec, *L'infra-ordinaire* (Paris : Seuil, 1989).

2 Sur cette notion de résonance, je renvoie à Hartmut Rosa, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde* (Paris : La Découverte, 2021).

chaleur, qui entraînent des modifications sensibles de la présence au monde et donc de la sensorialité. Vivant ces derniers jours les rues de petites villes toscanes sous la chaleur, j'ai ressenti une immense ouverture au monde, une détente, que partageaient manifestement les touristes et les passants, tous devenus flâneurs, vêtus avec légèreté, sans crainte des regards ou du froid, souriants, attentifs...

L'expérience sensorielle de la ville se décline selon le mode de déplacement, le rythme d'appropriation des rues. Le piéton qui va à son travail n'est pas dans la même ambiance que le flâneur ou la personne sans abri. Le cycliste est dans une autre dimension de la ville. Quant à l'automobiliste, il est dans sa bulle d'isolation sensorielle, centré sur lui-même et ne voit son environnement qu'en termes de mobilité et de sécurité. En un mot, chaque mode de locomotion invente sa géographie propre mais qui se décline au masculin ou au féminin, en âge, en disponibilité, etc. Souvent les grandes villes sont marquées d'une effervescence que G. Simmel observait déjà à Berlin en parlant de « l'intensification de la vie nerveuse, qui résulte du changement rapide et ininterrompu des impressions externes et internes³ ». Ce tourbillon sensoriel émousse les sens, et rend le citoyen plus indifférent à ce qui ne lui est pas utile, alimentant ce « caractère blasé » afin de se défendre de trop de stimulations.

Par ailleurs, dans mon expérience personnelle, j'ai le sentiment que les villes ont connu des métamorphoses majeures ces dernières décennies qui imprègnent désormais le rapport du marcheur à la ville. Il y a eu la gentrification des centres-villes, je me souviens du vieux Mans ou du vieux Tours qui avaient des réputations funestes dans ma jeunesse quand elles étaient surtout habitées par des classes populaires. Aujourd'hui ce sont des rues interchangeables, marchandisées par les mêmes enseignes commerciales, les mêmes boutiques touristiques, les mêmes appartements aux loyers coûteux. Les centres-villes sont presque uniformes dans les villes du monde entier, colonisés par la marchandise. Les téléphones portables ont également changé la physionomie de toutes les villes de la planète. On n'y rencontre plus que de rares visages, mais des smombies interchangeables, hypnotisés par leur écran, prosternés devant lui, jusqu'aux mendiants qui disparaissent derrière lui. Les lendemains de la crise sanitaire ont fait émerger également un rapport inédit aux trottoirs, autrefois privilège sécurisé des piétons, aujourd'hui de plus en plus investis par les vélos et surtout les trottinettes électroniques dont la vitesse est nettement plus dangereuse. Dans la plupart des villes du monde, il importe de se garder à droite et à gauche, d'être sans arrêt sur le qui-vive. Un certain abandon à l'atmosphère des lieux a été amputé par ces usages qui fragilisent les passants.

Parler de la sensorialité des villes pour le piéton est donc une tâche difficile. Dans un livre surtout, l'auteur essaie de rendre compte des nuances, des ambivalences, des ambiguïtés, une conférence enferme souvent dans une apparence d'univocité ou de généralité, elle expose aux malentendus. Alors je vous invite à être co-auteurs de mes propos,

3 Georg Simmel, « Les grandes villes et la vie de l'esprit » dans *Philosophie de la modernité* (Paris, Payot, 1989), 234.

à aller au-delà de mes paroles pour ressaisir la polysémie, les sensorialités multiples qui coexistent à un moment donné dans la même rue. Nul sans doute n'en viendrait à bout, mais cet inventaire impensable laisse songeur et au moins chacun peut imaginer l'usage de ses sens en ricochant sur les propos de l'auteur. Je vous invite à une balade anthropologique sensorielle qui aurait pu être autre.

Sensorialités urbaines

La ville construit son propre cosmos, ses sensorialités singulières. En se détachant du reste du monde, elle efface les collines, les forêts, les champs, parfois même les rivières, les marais, les lacs, ou bien elle les insère dans un environnement remanié, organisé, sécurisé en fonction de leur accessibilité et de leurs éventuels dangers. Marchant dans la rue, le piéton oublie qu'il parcourt des fantômes de forêts, de colline, de vallées, il ne sait pas s'il marche sur des rochers ou sur la terre, dans la redéfinition des anciennes sensorialités, il va d'un quartier à un autre sans plus observer de différences sinon dans l'architecture ou l'ambiance. Il n'y a plus de prés à Saint-Germain-des-Prés. Dans les quartiers de grands ensembles où toute la végétation a été détruite, les rues portent des noms de fleurs dans une sorte de conjuration, mais elles ne sentent plus rien. La ville recompose le monde sans souci du paysage pour laisser place à l'asphalte et au béton, et donc souvent à une asepsie sensorielle. Les saisons l'indiffèrent car elle dispense un horizon d'artifices qui les rend sensibles seulement au froid ou au chaud, à la chaleur du soleil, à la neige ou au verglas. Les étals du marché eux-mêmes sont trompeurs puisque les légumes ou les fruits viennent désormais du monde entier ou bien ils sont conservés dans le froid avant d'être vendus. On mange désormais des cerises en regardant la neige tomber à sa fenêtre. Les saisons se repèrent surtout à la manière dont les piétons s'habillent.

La ville donne au passant ses propres chronologies qui sont d'un autre ordre, elle fête son urbanité, non sa ruralité. Lumières et guirlandes de Noël, feux d'artifice de la nouvelle année, apparition de terrasses de cafés aux premiers soleils du printemps, présentation des vitrines, changement des images publicitaires selon les marchés du moment, etc. Célébration de la marchandise et de la vie commune et non des métamorphoses de la nature. Les rues piétonnes sont plutôt favorables aux commerces. « La foule y piétine plus qu'elle n'y flâne. Dans une vacuité proche de l'ennui (...) Comment a-t-on pu rapprocher la flânerie du shopping? La marchandise, qui y tient le premier rôle, fascine ses fidèles et je ne leur découvre pas le regard amoureux, songeur, de qui rêve le long d'une berge ou d'une rue habitée par les siècles, lequel préfère les visages et la peine et les joies de l'homme aux objets, si rares soient-ils⁴ ». L'animation est reine à cause des magasins, des échoppes, des manèges, des cafés, des monuments dispersés ou réunis dans l'espace, etc. Mais la fête de la marchandise est banale et tend à devenir strictement identique dans les

4 Pierre Sansot, *Chemins aux vents* (Paris : Payot, 2000), 227.

grandes villes du monde entier. On y retrouve les mêmes enseignes, les mêmes fastfoods, les mêmes films, et on y entend les mêmes musiques partout, dans tous les magasins. On y voit disparaître les librairies ou les bouquinistes au profit des banques ou des marchands de chaussures. Les mêmes odeurs industrielles de la fabrique de la nourriture se propagent, même si des odeurs plus spécifiques s’y mêlent parfois.

La relation de l’homme qui marche à la cité, à ses rues, à ses quartiers, qu’il les connaisse déjà ou les découvre au fil de ses pas, est d’abord une relation affective et une expérience corporelle. Un fond sonore et visuel accompagne sa déambulation, sa peau enregistre les fluctuations de la température et réagit au contact des objets ou de l’espace. Il traverse des nappes d’odeurs pénibles ou heureuses. Cette trame sensorielle donne au cheminement au fil des rues une tonalité plaisante ou désagréable selon les circonstances. L’expérience de la marche urbaine sollicite le corps en son entier, elle est une mise en jeu constante du sens et des sens. La ville n’est pas hors du piéton, elle est en lui, elle imprègne son regard, son ouïe, et ses autres sens, il se l’approprie selon les lieux et les moments du jour et agit à son égard selon les significations qu’il leur confère. En ce sens, il existe mille villes dans la même ville, selon les appropriations individuelles et les lignes de chant qui guident les uns et les autres.

Dans la vie courante, les perceptions ne s’additionnent pas, nous sommes immergés dans l’expérience sensible du monde⁵. À tout instant l’existence sollicite à la fois la multiplicité et l’unité des sens. Les perceptions sensorielles imprègnent l’individu en toute évidence. Ainsi, Nicolas Bouvier se balade au bord de la Save, à Belgrade, « sur le quai, deux hommes nettoyaient d’énormes tonnes qui empestaient le soufre et la lie. L’odeur de melon n’est bien sûr pas la seule qu’on respire à Belgrade. Il y en a d’autres aussi préoccupantes; odeur d’huile lourde et de savon noir, odeurs de choux, odeur de merde. C’était inévitable; la ville était comme une blessure qui doit couler et puer pour guérir, et son sang robuste paraissait de taille à cicatrifier n’importe quoi. Ce qu’elle pouvait déjà donner comptait plus que ce qui lui manquait encore. Si je n’étais pas parvenu à y écrire grand-chose, c’est qu’être heureux me prenait tout mon temps⁶ ». Description exemplaire, on ne peut isoler les sens pour les examiner l’un après l’autre qu’à travers une opération de démantèlement et d’abstraction. Nul n’est un naturaliste mobilisant dans son expérience du monde un sens après l’autre pour mieux l’analyser, la relation à l’environnement est de l’ordre d’une immersion. Nos expériences sensorielles sont les affluents qui se jettent dans le même fleuve qu’est la sensibilité d’un individu singulier jamais en repos, toujours

5 Sur l’anthropologie des sens, je renvoie à David Howes, Constance Classen, *Ways of Sensing. Understanding the Senses in Society* (London-New York : Routledge, 2014); David Howes, *Sensorial Investigations. A History of the Senses in Anthropology, Psychology and Law* (University Park : The Pennsylvania State University Press, 2023); David Howes, *The Sensory Studies Manifesto* (Toronto : University of Toronto Press, 2022); David Le Breton, *La saveur du monde. Une anthropologie des sens* (Paris : Métailié, 2006); David Le Breton, *Sensing the World. An Anthropology of the Senses* (London: Bloomsbury, 2017).

6 Nicolas Bouvier, *L’Usage du monde* (Paris : Payot, 1992), 44.

sollicité par les mouvements du monde qui l'entoure. Les sens se corrigent, se relaient, se mélangent, renvoient à une mémoire, une expérience qui saisit toute la personne pour donner consistance à son environnement. Les stimulations se mêlent et se répondent, ricochent s'influencent les unes les autres en un courant sans fin. L'inconscient de la langue le rappelle à propos de l'odorat : sentir, vient du latin *sentire*, qui signifie le fait général de percevoir, mais qui traduit aussi le fait de l'éprouver physiquement et de le sentir olfactivement, le même mot donne le nom *scnt* (odeur).

La ville par corps

Chaque citadin a ses espaces, ses parcours de prédilection rodés au fil de ses activités et qu'il emprunte de manière univoque ou qu'il varie selon son humeur du moment, le temps qu'il fait, son désir de se hâter ou de flâner, les courses à effectuer en cours de route, etc. Autour de lui se dessine une myriade de chemins liés à son expérience quotidienne de la ville, le quartier de son travail, de ses cafés ou de ses restaurants, des administrations, des bibliothèques qu'il fréquente, ceux où vivent ses amis, ceux qu'il a connus dans son enfance ou à différentes périodes de sa vie. Il a aussi ses zones d'ombres : les lieux où il ne va jamais car ils ne sont associés à aucune activité, aucune incitation, à moins qu'il ne les traverse en voiture quelquefois mais sans la curiosité de s'y arrêter, ou encore les lieux qui lui font peur à cause de leurs conformations, de leur réputation dangereuse.

Il chemine en suivant ses lignes de chant personnelles, ses attractions affectives régies par l'intuition du moment, l'atmosphère pressentie d'un lieu, avec toujours l'aisance à rebrousser chemin ou à bifurquer soudain si la voie empruntée n'est pas à la hauteur de ses attentes. Il reste en prise avec le génie des lieux, et se concilie le génie suivant s'il franchit un seuil géographique qu'il ignore encore mais le change de tonalité d'être⁷. Il lui arrive aussi de désapprouver celui de seconde zone d'un lieu qui lui paraît affligeant. Le chemin suivi ne connaît pas la même distance ni le même paysage selon le climat affectif où il est parcouru. Le degré de fatigue, de hâte, de disponibilité, le rend plus ou moins propice. Appropriation par corps, jamais physiologie pure, mais psychologie ou plutôt géographie affective.

Les trottoirs sont à la mesure du marcheur mais hautement fréquentés. Ce ne sont pas des sentiers, ils ne retiennent aucune empreinte de pas. Il ne saurait être question d'ajouter sa pierre à un cairn sous peine de se voir dresser une amende pour entrave à la circulation. Les seuls cairns sont ici souvent les sacs en plastique ou les bouteilles qui jonchent le sol de certains lieux. Dans la marche urbaine, il ne s'agit plus de prendre la clé des champs mais celle des rues et de se laisser aller au fil des trottoirs.

7 David Le Breton, *Marcher la vie. Un art tranquille du bonheur* (Paris : Métailié, 2020).

Les sens ne sont pas en ville autant à la fête qu'ils le sont ailleurs, dans une randonnée en forêt par exemple⁸. La sensorialité urbaine valorise la vue. En permanence le passant est sollicité par le spectacle de la ville (animations, vitrines, publicités, circulation routière ou piétonnière, incidents, etc.). Le regard, sens de la distance, de la représentation, voire même de la surveillance, est le vecteur essentiel d'appropriation par le citadin de son espace environnant⁹. Simmel le pointait déjà au début du XX^e siècle¹⁰ : la ville met les passants en position de regard les uns et les autres. Elle montre en permanence une forêt de visages. La déambulation urbaine implique de croiser et de voir en permanence les autres autour de soi, de ne jamais être en position de se dérober à leur regard. La visibilité mutuelle commande la fluidité des parcours, elle oriente favorablement les trajectoires en évitant en principe les heurts ou les bousculades. Le toucher est un sens oublié du marcheur urbain. Ailleurs, il ramasse une pierre sur le chemin ou une branche, ajoute un caillou à un cairn, cueille des myrtilles, caresse une fleur ou plonge les mains dans un ruisseau, mais en ville les contacts sont plus rares et moins sensuels, même si certains dans des lieux privilégiés aiment à « prendre le pouls des matériaux, saisir la chaleur ou la froideur d'une vitre, entendre du bout des doigts la respiration d'un arbre, acquérir le sentiment de la solidarité du construit, comme pour s'assurer de la réalité de la ville, de la naturalité de cet artifice suprême, en quelque sorte¹¹ ». Cependant, marcher confronte à la chaleur, au froid, au vent, à la pluie, la ville manifeste sur la peau une tactilité changeante selon les moments du jour et les saisons, mais aussi selon l'état physique de l'individu fatigué, fébrile, vivifié par le soleil ou l'averse. L'ouïe, hormis dans quelques lieux préservés, n'est guère à l'abri des brouhahas de la circulation routière ou de la musique des galeries commerciales¹². Le toucher n'est pratiquement jamais sollicité, inquiétant les parents des enfants touche-à-tout. Nombreux sont en ville les « non-lieux » en termes de sociabilité et de sensorialité, espaces désodorisés, aseptisés, désertés par les piétons : quartiers résidentiels ou de grands immeubles.

Bachelard parle de la ville comme d'une « mer bruyante ». L'homme qui marche en ville baigne dans une sonorité souvent vécue à la manière d'un désagrément. Le bruit est un son affecté d'une valeur négative, une agression contre le silence ou une acoustique plus modérée. Il procure une gêne à celui qui le subit sur le mode d'une entrave au sentiment de sa liberté et se sent agressé par des manifestations qu'il ne contrôle pas et s'imposent à lui, l'empêchent de jouir paisiblement de son espace. Il traduit une interférence pénible entre le monde et soi, une distorsion de la communication par laquelle des significations sont perdues et remplacées par une information parasite qui suscite le malaise ou l'irri-

8 David Le Breton, *Marcher la vie*.

9 David Le Breton, *La saveur du monde*, op. cit.; *Sensing the World*, op. cit.

10 Georg Simmel, « Essai sur la sociologie des sens » dans *Sociologie et épistémologie* (Paris : PUF, 1981), 230 sq.

11 Thierry Paquot, *Des corps urbains. Sensibilités entre béton et bitume* (Paris : Autrement, 2006), 67.

12 David Le Breton, *Du silence* (Paris : Métailié, 2016).

tation. Le sentiment du bruit apparaît lorsque le son environnant perd sa dimension de sens et s'impose à la manière d'une agression laissant l'individu sans défense¹³. Certains quartiers, certaines rues dispensent ainsi des ambiances sonores contrastées.

Villes d'ailleurs

Marcher dans les villes asiatiques, je pense surtout à l'Inde, confronte ceux qui ne leur sont pas familiers à ce qui peut paraître de prime abord un formidable désordre avec des trottoirs souvent inexistantes ou investis par une foule de véhicules ou de marchands, à moins qu'une échoppe n'en profite pour exposer ses produits. Outre les motos, les camions, les bus, les rickshaws, les voitures, les vélos, les mobylettes, les chariots tirés par des buffles, des chevaux ou des chameaux, etc., les rues sont investies également par les vaches, les zébus, les buffles, les chèvres, les chiens, les poules, etc., dont les excréments jonchent parfois l'espace, et la Cour des Miracles de la foule sur les trottoirs. Extraordinaire collage qui se résout en faveur le plus souvent des animaux, des vaches notamment qui même sur de grands boulevards, où elles s'étendent parfois pour se reposer imposent le respect. Les déchets sont souvent abandonnés sur les trottoirs ou au bord des routes. Pour un Occidental le spectacle est partout. L'odorat est aussi stimulé mais de façon contradictoire selon les lieux : odeur des piments, des fruits, des innombrables fleurs, mais aussi des pots d'échappement, des fumées de pneus brûlés, des nombreux dépôts d'ordures. Certaines rues de Madras, de Bombay, de Katmandu, etc., sont même irrespirables à cause des embouteillages et des odeurs ou des fumées de gasoil ou d'essence à telle enseigne que leurs habitants eux-mêmes commencent depuis peu à marcher avec des mouchoirs ou des masques sur le nez pour fuir une pollution que la chaleur rend d'autant plus insupportable. Mais ce sont aussi, dans les lieux plus tranquilles, les fragrances des encens qui brûlent un peu partout, notamment sur les autels des trottoirs ou dans les temples avoisinant les trottoirs, les odeurs des plats de la cuisine de rue, ou les émanations des matériaux ou des outils utilisés par les artisans aux ateliers ouverts, etc. « Tous ces flux odorants tracent dans la ville une cartographie mouvante et inépuisable, des notes de senteurs puissantes, fragiles et éphémères, non encore inscrites sur aucune carte géographique. Ces odeurs sont sans cesse enrichies par la perception que l'on en a, contrariée par des facteurs d'ordre naturel et incontrôlables, souffle des vents, brise marine, taux d'humidité, et enfin amplifiée par le délai d'enlèvement des ordures¹⁴ ». Aucune de ces odeurs n'est perçue comme malodorante, une odeur est d'abord du sens, et ici infiniment varié dans ses déclinaisons mais il renvoie à l'évidence du monde, non à une morale.

13 David Le Breton, *Du silence*.

14 Robert Dulau, « Exploration du champ du senti à Pondichéry » dans Robert Dulau, Jean-Robert Pitte, *Géographie des odeurs* (Paris : L'Harmattan, 1998).

Odeurs urbaines

Contrairement à d'autres sociétés qui poussent loin l'art des odeurs, et dont les rues ou les maisons sont emplies d'exhalaisons de toutes sortes, les sociétés occidentales ne valorisent pas l'odorat¹⁵. Elles sont ce dont on ne parle pas, sinon pour établir une connivence autour d'une puanteur. Elles relèvent moins d'une esthétique que d'une esthésie, elles agissent souvent hors de la sphère consciente de l'homme, orientant à son insu ses comportements. Les exhalaisons d'un lieu disent sa dimension morale, le climat affectif qui l'enveloppe. Elles donnent envie de s'y installer à demeure ou de le fuir, elles incitent à l'abandon ou à la méfiance, elles induisent l'inquiétude ou la détente. L'odeur est un marqueur d'atmosphère, une induction d'ambiance, elle est une enveloppe de sens qui oriente la tonalité affective du moment. Plus que les autres sens, l'odorat souligne une tonalité particulière, un rapport au monde. Sans lieu précis, volatile, atmosphère se répandant autour d'une zone simultanément localisée et indéterminée, l'odeur est diffuse dans l'espace, elle imprègne les objets, les révèle, elle n'est pas enfermée dans les choses comme le goût, ou à leur surface comme la couleur, elle en est une enveloppe subtile, flottante dans l'espace, elle pénètre l'individu sans qu'il puisse s'en défendre. En identifier la source exige de tourner autour, de la chercher parfois sans certitude tant elle déborde son origine. Elle envahit celui qui la sent, pour le meilleur ou pour le pire. Elle détermine l'ambiance affective d'un lieu ou d'une rencontre car elle incarne une morale aérienne, puissante dans ses effets même si elle est toujours mêlée d'imaginaire et surtout révélatrice de la psychologie de l'homme qui sent. Ce n'est jamais l'odeur qui sent mais la signification dont elle est investie.

Selon l'emplacement de la ville, les quartiers, les rues, un décousu d'odeurs accompagne le marcheur. Les classes populaires étaient réputées dégager des odeurs fétides. Il y a encore quelques décennies, les villes possédaient des quartiers où dominaient des activités qui suscitaient des émanations olfactives spécifiques : les zones de marchés, les halles, le quartier des tanneurs ou des teinturiers, etc. Le passage d'un quartier à un autre marquait une subtile frontière olfactive. Désormais les transitions sont plus insensibles, les odeurs sont plus nomades que locales, elles fluctuent sur quelques dizaines de mètres quand elles sont présentes. Les échoppes laissent leur signature olfactive dans les environs selon les heures du jour : odeurs de mouton grillé, de saucisses, de poisson, odeurs sucrées des brioches, des pâtisseries, effluves du pain débordant le four, etc. Parfois ce sont les plats mijotant sur le feu qui diffusent leur invitation au-delà des fenêtres ouvertes et plongent le passant dans une rêverie culinaire, odeurs d'épices, de sauces, odeurs de fêtes. Elles font regretter que le piéton ne sache se nourrir olfactivement, à l'image des dieux, car ces festins seraient alors sans mesure et à la disposition de la griserie du premier venu, quelle que soit sa fortune. Mais certaines odeurs sont artificielles et diffusent

15 Cf. Constance Classen, David Howes, Anthony Synnott, *Aroma. The Cultural History of Smell* (New York-London : Routledge, 1994).

leurs arômes autour d'une boutique à travers une diffusion chimique efficace mais qui n'anticipe en rien le goût des produits. Le merveilleux goût de pain qui s'exhale n'a parfois rien à voir avec le pain que le client achète.

Au fil du trottoir ce sont les exhalaisons parfumées des passantes, les odeurs de savons ou de lotions plus banales et moins enclines à susciter l'imaginaire. Mais les hommes ne disposent pas en principe des qualités olfactives absolues d'un Grenouille, le personnage de Patrick Süskind¹⁶, pour mettre à nu sans complaisance chaque piéton en faisant de l'odeur intime de chacun la part sensible de l'âme. Odeurs saisonnières des arbres, des fleurs, des feuilles, des fruits, odeurs de la terre après la pluie, des égouts trop gonflés, odeurs de la terre desséchée. La ville possède ainsi ses maigres réserves de nature, les jardins publics, bien assagis et règlementés, mais lieux odoriférants selon les saisons et les arbres ou les fleurs qu'ils proposent.

Des odeurs plus courantes naissent des pots d'échappement des voitures ou des motos. Parfois ce sont aussi les émanations peu ragoutantes des usines proches, celles pénétrantes d'une tannerie, d'une entreprise de traitement de produits chimiques. Certains lieux n'échappent pas aux émanations olfactives portées loin par le vent ou leur volatilité qui viennent d'abattoirs, d'usines d'équarrissage ou de produits chimiques, parfois même très éloignés. Certaines odeurs se font encore sentir à des dizaines de kilomètres de leur source. Mais parfois l'odeur est une signature de la production locale, ainsi quand les brasseries étaient encore actives, Schiltigheim, en Alsace, s'imprégnait d'une légère odeur de houblon qui s'est fait de plus en plus rare au fil des années avant de disparaître avec les fermetures successives des brasseries. Chaque ville dispense ainsi son histoire et sa géographie olfactive.

Penser la sensorialité urbaine à l'échelle des piétons ou des flâneurs relève d'une poétique du monde, la traversée d'ambiances successives, toujours en lien avec l'humeur, la sensibilité, le rythme des pas. Mais aussi à la condition sociale, au genre, à l'âge...

16 Patrick Süskind, *Le parfum* (Paris : Livre de poche, 1985).

Le point indivisible : entre *punctum proximum* et *punctum remotum*

Christophe Genin

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

« Si on considère son ouvrage incontinent après l'avoir fait on en est encore tout prévenu, si trop longtemps après on (n'y) entre plus. Ainsi les tableaux vus de trop loin ou de trop près. Et il n'y a qu'un point indivisible qui soit le véritable lieu. Les autres sont trop près, trop loin, trop haut ou trop bas. La perspective l'assigne dans l'art de la peinture, mais dans la vérité et la morale qui l'assignera ? »

Pascal¹

Le point juste

Commençons par un petit exercice de reconnaissance et d'interprétation en partant d'une expérience de visibilité.

Je flâne sur le caillebotis de la plage de Bonne Source à Pornichet, en Bretagne Sud, entre ville et océan. Et je tombe nez à nez sur une mosaïque (fig. 1).

« Nez à nez » signifie ici un face-à-face si rapproché qu'une perception du détail, en l'occurrence des tesselles aux couleurs variées, obstrue la compréhension de l'ensemble. Je peux bien identifier une technique artistique – une mosaïque ordonnant des tesselles –, des couleurs – bleu de France, aigue-marine, vert d'eau, jaune Nankin, ocre brun, etc. –, des suites ou des contrastes chromatiques, mais je ne peux définir une figure et encore moins une narration.

Tout est affaire de distance, dira-t-on. Mais de quelle distance s'agit-il ? D'une distance physique ? Du point de vue optique (si je puis parler ainsi), mon œil peut accommoder et je suis donc au *punctum proximum*, le point établissant l'écart minimal entre une vision et une distinction. Pourtant si ma vue perçoit quelque chose et peut identifier cette chose, ma visée, comme noèse intentionnelle projetant une requête de sens sur le monde perçu et senti, reste muette : non pas vide puisque j'ai bien une perception que je peux rattacher à une chose du monde (l'art de la mosaïque), mais muette puisque cette perception ne fait pas sens sans attache à un système d'intelligibilité ou une sémiotique. Dans ma sen-

1 Blaise Pascal, Fragment « Vanité » n° 9/38 dans *Pensées* (papier original : RO 83-6, copies manuscrites du XVII^e s. : C1 : « Vanité » n° 23 à 26 p. 5 et 5^v/C2 : 18, éditions de Port-Royal : Chap. XXV « Faiblesse de l'homme », 1669 et janv. 1670 : 190 / 1678 n° 3, 186, éditions savantes : Faugère II, 75, III / Havet III.2 bis / Brunschvicg 381 / Tourneur 169-5 / Le Guern 19 / Maeda I 97 / Lafuma 21 / Sellier 55).

sibilité, il y a donc une dissociation entre la sensation et la signification, entre ma prise de conscience et ma compréhension.

Dois-je en rester là ? Poursuivons l'expérience en prenant du recul, au sens propre et au sens figuré. En effet, je peux supposer que ce carrelage répond à une intention et donc fait signe vers un sens possible, signe qui finira par s'éclaircir : ce sera une copie d'un tableau de Magritte, *Le fils de l'homme* (1964, h/t, 116 × 89 cm, coll. part.), isolant le seul portrait.

Un éloignement progressif de mon corps, pas à pas, me laisse voir des formes qui se dessinent, se composent puis prennent sens. Mais jusqu'où vais-je m'éloigner ? Si je m'éloigne indéfiniment, je perds de vue l'objet, confondu avec son environnement. Il y a donc un *punctum remotum* qui marque la limite du visible identifiable. Ma sensibilité esthétique, comme corrélation entre une sensorialité et une intelligibilité, se tient donc entre deux limites, entre deux points : en deçà du premier et au-delà du second, l'identification n'opère pas. Celle-ci requiert une mise au point : ce point juste qui, selon ma position, l'éclairage et ma vitesse, me livre la clé de la compréhension de l'objet ou de l'œuvre visible. Par « point » nous entendons, au-delà de la définition optique qu'il reçoit, une netteté intellectuelle, i.e. notre capacité à distinguer, à identifier une forme, à interpréter un sens.

Que je procède par éloignement d'une forme indistincte, car trop détaillée, vers une figure reconnue car elle constitue un ensemble cohérent, ou que je procède par rapprochement d'une forme indistincte, car indifférenciée de son contexte, vers une figure identifiée, dans les deux cas ce mouvement atteint un point d'équilibre entre le proche et le lointain. Mais ce lointain peut lui-même absorber une pièce qui sera visible mais escamotée par un motif plus attrayant pour ma sensibilité.

En réalité ce focus est beaucoup plus complexe qu'un simple réglage optique car de multiples paramètres interviennent et interfèrent.

On a coutume de classer le street art dans les arts visuels ou les arts graphiques : ceux qui sont produits par la main et s'adressent prioritairement à la vue. Mais qu'est-ce que voir ? Quel exercice de la vue suppose à la fois l'apposition d'une pièce de rue et sa réception ? Le regard que pose l'artiste sur sa pièce ne correspond pas à celui du spectateur. Pour les œuvres monumentales, l'artiste est généralement sur une nacelle mobile, un échafaudage, des cordages, il ou elle peut en descendre, prendre du recul, voir ses effets graphiques et esthétiques avant de reprendre son labeur. Son œil guide son jugement, et son jugement guide sa main. Pour les œuvres de moyen format, l'artiste peut mettre en regard son esquisse située dans son téléphone portable et la pièce qui apparaît. Il ou elle peut descendre de l'échelle pour corriger ici une courbe, là un coloris. Pour les œuvres de petit format, souvent préparées à l'atelier (petit pochoir, mosaïque, carton), le regard de l'artiste cherche le bon angle et la bonne hauteur. Lors de ses repérages, l'artiste peut même anticiper le regard spectateur pour que l'œuvre soit évidente ou au contraire discrète. En

Page suivante : 1 Vue panoramique d'une mosaïque collée sur tourelle de bunker, pièce anonyme et non autorisée inspirée de Magritte ; promenade publique de Pornichet (Loire-Atlantique). Photographie numérique de Christophe Genin, 2020





revanche, le premier regard spectateur ne décide rien : il est peu ou prou surpris. En effet, dans le monde des villes, notre sensibilité est en éveil quand nous flânons à la découverte d'un nouveau lieu. L'ignorance sollicite nos sens : des points de vue, des coloris, des bruits et des musiques, des odeurs et des parfums, des textures de murs ou de sols. En revanche, dans un lieu connu, nous fonctionnons souvent avec parcimonie, la routine optimisant nos déplacements en nous anesthésiant : nous ne sommes plus ravis par le tiède parfum de la farine du pâtissier et n'entendons plus les clameurs joyeuses des enfants dans la cour d'école. Le street art va contre cette anesthésie. Son irruption inopinée aiguise nos sens, qu'on s'en plaigne (la violence du vandalisme) ou qu'on s'en satisfasse (l'esthétique de l'espace public). Contrairement à un cliché répandu aujourd'hui selon lequel c'est le spectateur qui fait l'œuvre (il ne la « fait » pas, il l'interprète), dans le street art c'est l'œuvre qui fait le spectateur.

Toutefois elle ne le fait pas selon un principe de détermination ou de conditionnement, mais dans une relation de jeu entre une contrainte et une liberté.

En effet, la perception d'une pièce de street art est d'abord une expérience citadine, c'est-à-dire une rencontre en déplacement. Si elle n'en est pas une condition *sine qua non*, cette dynamique est néanmoins la condition première de l'expérience citadine : celle des trajectoires en mobilité, en intersection, en dérivation.

Elle diffère d'une perception dans un musée, une église ou un palais dans lesquels ma sensibilité peut être en arrêt devant une œuvre et est préordonnée par un architecte qui anticipe et détermine mon point de vue par une mise en espace, une scénarisation et une scénographie. Sans que je m'en aperçoive à première vue, ma sensibilité est préconçue par ce plan d'architecte, à la manière de Le Nôtre qui distribuait au gré des perspectives et de son concept des vues d'ensemble ou des dévoilements singuliers. Devant une collection constituée en exposition, je me poste devant l'œuvre et – s'il n'y a pas trop de monde qui encombre ma vue – j'ai tout loisir de m'attarder, de sorte qu'une perception première suggérant un jugement esthétique prompt (cela me plaît ou me déplaît) peut évoluer, s'affiner, changer du tout au tout. Dans le couvent San Marco à Florence, je peux venir et revenir dans le cloître, dans les salles et les cellules, par un cheminement physique, esthétique, spirituel. Le temps de ma sensibilité dans des pièces dédiées aux collections est celui de l'approfondissement. Je peux même revenir de sorte que ces perceptions réitérées, soit lors de la même visite soit lors de visites répétées, vont faire de mon goût pour l'œuvre une connaissance de l'œuvre, de l'artiste, du musée lui-même. Cela vaut aussi bien pour une œuvre patrimoniale (une sculpture du Bernin dans une église, une œuvre moderne, les *Nymphéas* à l'Orangerie) que pour l'œuvre modeste d'un peintre du dimanche.

La sensibilité pour une pièce de street art ne se réduit pas au jugement esthétique tel qu'il put être conçu par des philosophes anglais (Burke ou Hume) ou allemand (Kant ou Schelling), i.e. celui d'un sujet en état de dégustation, de délectation, de contem-

plation, donc un sujet au repos, là où la sensibilité street artiste est celle d'un acteur en mouvement.

Encore faut-il que cet acteur citoyen puisse se rendre présent et disponible au paysage urbain de sa ville et mettre entre parenthèses ses préoccupations affairées. Une scène illustre cela dans *Taking off* de Milos Forman (USA, 1971, 93 min) : le père inquiet qui parcourt les quartiers des toxicomanes de New York à la recherche de sa fille fugueuse ne voit pas les tags et graffs qui recouvrent les murs de Greenwich Village et qui signifient au spectateur du film que nous sommes dans un « mauvais » quartier.

Le street art présente une friction entre deux principes de mise en œuvre. D'un côté, l'art urbain (au sens propre et historique du mot en français) qui est le plan d'architecte qui conçoit et exécute un ordre d'urbanisme par l'organisation de l'espace public et des points de vue, lequel influence les comportements des habitants en organisant une circulation d'ensemble ponctuée de vues préconçues (*veduta*, belvédère, panorama, etc.). L'art urbain va de haut en bas, des décisions des édiles aux habitants qui voient et vivent l'urbanisme comme un art total : architecture, sculpture, fresques, parc et jardins (topiaires, fontaines, etc.).

D'un autre côté, l'art citoyen (street art) qui, sans prévenir, en allant du bas vers le haut, en partant des désirs mêmes des habitants jusqu'à troubler l'ordre des édiles, s'inscrit dans l'art urbain – ou le non-art urbain! – de trois manières.

a/ Par recouvrement : l'appropriation de l'espace public par des écritures, gravures, peintures, affiches, autocollants, etc. Ce recouvrement oblitère, ou occulte le champ du visible, jouant ainsi sur la sensibilité des citoyens. Leur perception est alors soit modifiée, une vue remplaçant une autre, soit altérée et composée, une vue se mêlant confusément à une autre. Ce recouvrement est un manifeste dont le but est de s'imposer à une instance de réception. Ce manifeste veut donc en mettre « plein la vue », i.e. saturer au premier regard la perception, la vigilance, la prise de conscience du spectateur par des couleurs vives ou contrastées, par des virtuosités graphiques, par des emplacements évidents, etc. On pourrait dire qu'on est dans une esthétique du « m'as-tu-vu » cherchant l'effet immédiat et à tout donner dans la première et dernière impression. Le seul instant de la perception doit coïncider avec le temps de la sensibilité spectatrice (fig. 2).

Banksy a justement thématiqué ce recouvrement par la figure d'une petite fille migrante (Porte de la Chapelle) recouvrant un svastika nazi d'un jet aérosol en motif de papier peint rose (la rue est sa chambre). Ce manifeste altermondialiste, didactique et coloré était mis en exergue sur la place même où les migrants se réunissaient. En bon communicant, et en jouant sur notre sensibilité et notre compassion, en mêlant la figure d'un enfant à la rue menacée au symbole du despotisme meurtrier, Banksy pensait plaider une bonne cause. En fait, son recouvrement fut lui-même l'objet d'un recouvrement par des migrants – paraît-il –, lassés d'être un « spot » de street art pour touristes.

Le point de vue physique est alors l'objet d'un conflit entre points de vue moraux ou politiques.

La réponse des édiles est de faire de ce recouvrement citoyen un principe de néo-art urbain. C'est le cas célèbre de Jérôme Coumet dans le 13^e arrondissement de Paris, et ce principe est aujourd'hui repris par des villes touristiques pour neutraliser le street vandale et habiller des murs lépreux, tel le mur de Katre à La Baule. Ce recouvrement officiel, comme art urbain, prédétermine un focus de visibilité.

Cette volonté patrimoniale, muséale, curatoriale de définir un point de visibilité peut aller jusqu'à la recherche d'un point de vue absolu et du coup un point de vue invisible au-delà de la sensibilité de tout spectateur.

Ce paradoxe est devenu un principe d'action pour Ella et Pitr ou Jorges Rodriguez Gerada dont les fresques peintes sur des toits sont invisibles par les citoyens car visibles seulement par les drones, les ULM ou les satellites, fresques pour catalogues ou sites web, mais non pas pour le public. Ces prouesses d'anamorphoses, de taille participent d'un guide des records mais constituent la limite externe du street art par cette volonté de ne pas tenir compte de l'interlocuteur public.

Inversement le recouvrement spontané, comme art citoyen, va se créer comme focus. La preuve en est que les graffs ou les fresques ne se restreignent pas aux cadres et encadrements d'un bâtiment (fenêtres, gouttières, décrochements, etc.), mais débordent en absorbant un relief préexistant (à la manière des peintures pariétales ou rupestres qui compensaient les irrégularités des roches et parois).

b/ Par infiltration : les pièces sont beaucoup plus discrètes par leur taille ou par le choix d'emplacement et se glissent ou s'immiscent dans les interstices urbains. Leur présence est plus discrète et se découvre plus par un effet de surprise. Ainsi bon nombre d'artistes (tels Oré, Le Diamantaire, Gézup) placent leurs œuvres à plus de 4 m de hauteur puisque les contrats de nettoyage des façades s'arrêtent à cette hauteur. (J'ai moi-même observé un *Space Invader*, avenue de Breteuil à Paris, être nettoyé et remis à neuf par l'entreprise qui ravalait l'immeuble sur lequel la céramique était collée).

De telles œuvres ne sont pas immédiatement visibles parce qu'elles s'inscrivent dans la sémiotique des villes de manière subreptice et supposent un temps de réflexion.

Ainsi Jinks Kunst, tout comme Clet Abraham, détourne des panneaux par une surcharge de figures qui produisent une requalification du sens. Il introduit du comique dans une signalétique de l'autorité contraignante, donc une forme de dérèglement du règlement.

En revanche, Morèje, par ses mosaïques de format confidentiel, comme celle en hommage à Jean-Jacques Razafindranazy, construit avec patience et persévérance des parcours de mémoire dans les villes. Il introduit du tragique dans une insouciance urbaine pour peu que le spectateur porte attention à ces vignettes. Le recours au format d'une miniature est volontaire tant par le lien avec une histoire de la mosaïque que par la quête d'un regard de proximité, l'œuvre étant intégrée au mobilier urbain comme les statuettes



3 Vue panoramique d'une oeuvre de JR : gros plan d'yeux. Photographies imprimées sur bâches collées sur cuves, Valenton, 2014. Photographie numérique de Christophe Genin, prise depuis un TGV en mouvement, 2022

votives ou des icônes dans des niches. Un tel street art chargé de spiritualité s'inscrit dans une tradition des arts populaires.

Ayant besoin d'être détectées par une attention à la vie d'une ville, ces œuvres ne s'adressent pas immédiatement à ma sensibilité. Elles se méritent. Je peux rire ou je peux me recueillir uniquement si je considère que la ville n'est pas un espace neutre de circulation aveugle (« Circulez, il n'y a rien à voir! »), mais un champ dialogique par le biais de signes et de figures. Je ne suis plus dans la surprise soudaine, mais dans le dévoilement progressif d'un peu à peu, d'un pas à pas.

Souvent de telles œuvres s'inscrivent dans une série, i.e. que la découverte d'un élément nous situe dans une trajectoire – parfois un jeu de piste ! – qui suppose la totalité de la série pour lui donner son sens intégral. D'où un double point de vue : particulier pour chaque pièce, global au plan de la série, sachant que le spectateur n'aura jamais ce point de vue surplombant, holistique et omniprésent lui permettant d'embrasser d'un regard toute la série. La série est donc une reconstitution intellectuelle ou imaginative *a posteriori*.

Autant le recouvrement se donne dans une continuité spatiale et temporelle, autant l'infiltration peut apparaître comme intermittente, au gré des opportunités.

Cela peut être le cas de James Colomina dont les figurines mélancoliques sont repérables par leur couleur rouge mais difficiles à observer car situées dans des endroits peu accessibles. Dans un registre plus ludique *Les Oides* numérotés de Charles Cantin, qui procèdent par recouvrement ou par infiltration, scandent les promenades et flâneries des familles et forment un jeu (la collection de figurines) multipliant alors les *puncta* et les inversions de regard (comme le panneau visible depuis une cour d'école donnant sur le sentier des douaniers).

c/ Par disruption : les pièces combinent les deux effets, dans une troisième modalité spatiale et temporelle.

Prenons le cas de pièces pornographiques attribuées à Bonom à Bruxelles. Elles recouvrent bien des façades aveugles de la ville, mais en hauteur, non situées dans l'axe visuel ordinaire du piéton. Bien au-delà du *punctum proximum*, elles échappent à la vue, et sont en ce sens invisibles ou du moins peu lisibles. Toutefois, étant placées dans des axes urbains, elles s'infiltreront dans une perspective pour en casser le point de fuite, l'œil s'arrêtant alors sur cette bizarrerie, et, la curiosité aidant, l'œil discerne alors des *stupra* tout à fait dans la tradition de l'humour belge...

L'ordre des rencontres

Nonobstant ces distinguos dans les modalités spatiales ou temporelles, ces œuvres citadines relèvent de la rencontre. De la rencontre, cette perception a le caractère occasionnel, temporaire, furtif. L'instant de la rencontre est ce point fugace qui contient le tout de ma sensibilité. L'œuvre apparaît et disparaît dans le moment de ma mobilité, dans l'éphémérité de la rue, dans l'effacement progressif des intempéries.

Dans l'étude des pièces de rues, en nous nous restreignant à la dimension visuelle (excluant ainsi les performances, accompagnements sonores), comment penser la relation entre position et perception, c'est-à-dire entre l'emplacement choisi par le street artiste et la capacité de sentir et de concevoir du spectateur? Une fois posée, l'œuvre de street art est généralement fixe tandis que le spectateur est généralement mobile, que ce soit à pied, à vélo ou sur un engin motorisé.

À quelle hauteur se trouve une pièce : au sol sur le trottoir, à hauteur d'yeux, le long d'une façade, tout en haut d'un immeuble? Ma vigilance de piéton concentre le plus souvent mon attention sur ce qui est à hauteur d'yeux. En revanche, ma vigilance d'automobiliste peut être attirée par des graffs posés sur les murs antibruit ou des tabliers de pont sur l'autoroute.

À quelle distance : à quelques centimètres, à des dizaines de mètres? Une miniature vue de loin ne sera pas détectée; inversement, une fresque monumentale vue de près sera indiscernable.

À quelle vitesse peut-on la percevoir : à l'arrêt, à 30 km/h, à 100 km/h, à 300 km/h, sachant que le temps de ma reconnaissance, donc de mon interprétation visuelle ne coïncide pas nécessairement avec celui de la perception simple ? Quelle peut être ma sensibilité à un graff entraperçu depuis un TGV à 320 km/h ?

Du déplacement, cette perception présente des sortes d'incomplétudes car le temps de réaction de ma vue peut être inférieur à la vitesse de déplacement. Et le déplacement peut être :

- celui du support de l'œuvre, comme un graff sur une rame de métro, sur une camionnette ; que puis-je voir alors en un clin d'œil ?
- Celui du spectateur pris dans un autre wagon, en voiture, à moto, à bicyclette ou à trottinette ;
- à la fois celui du support et du spectateur.

La perception fugace laisse une impression lacunaire, et suppose donc une mémoire des lieux et un retour pour prendre le temps d'une perception pédestre.

Qui plus est, le street artiste choisit l'emplacement en fonction d'une surface disponible, d'une hauteur et éventuellement d'une profondeur (par exemple, dans un renforcement, au fond d'une impasse, ou un bas ou haut relief), donc en trois dimensions, tandis que la perception première du spectateur est généralement frontale et en deux dimensions.

Le déplacement peut être aussi en largeur, en hauteur, en profondeur. Que puis-je voir des *Yeux* de JR à Valenton, sur des cuves le long de la ligne TGV (fig. 3) ?

Juste un regard qui m'étonne, m'interpelle et me fascine ; mais je ne vois pas le reflet du photographe dans la pupille ni les doigts qui cernent cet œil. Ici mon déplacement en largeur, s'il me met à la bonne hauteur pour voir les photographies, ne me permet pas d'en voir la profondeur et sa grande vitesse réduit le perçu à un simple aperçu. Cette expérience esthétique en réduction est donc lacunaire et appauvrie quand elle n'est pas obli-térée par un environnement naturel ou industriel.

Le principe de relativité

À cet égard, la perception citadine relève bien d'un principe de relativité tel qu'il fut pensé par Galilée : l'observation, c'est-à-dire le rapport entre un point de vue et un objectif visé, dépend de conditions spatiales et temporelles.

En effet, la perception du spectateur relève d'un tel principe de relativité : l'œuvre d'art citadin est perçue – ou non –, selon sa position (en longueur, largeur, hauteur et profondeur) au regard de celle du spectateur. En outre, la vitesse de déplacement du spectateur conditionne la perception – ou son impossibilité –, de l'œuvre. Aux paramètres géométriques s'adjoint un paramètre cinétique, et même un paramètre psychologique selon la capacité d'attention ou de distraction du spectateur.



4 Vue panoramique de l'auto-éradication d'une oeuvre de Blu, passée au noir, Berlin, 2014. Photographie numérique de Christophe Genin, prise au début de la promotion immobilière, Berlin, 2014

En termes classiques, nous pourrions dire que la perception d'une pièce d'art citadin dépend d'un point de perspective sciemment choisi par l'artiste qui surcharge ou subvertit celui qui est produit par l'ordre de la ville. Ce point juste se tient entre un *punctum proximum* et un *punctum remotum*, en deçà ou au-delà duquel la perception n'est plus possible, et l'œuvre devient alors insensible. Mais s'il y a bien un « point indivisible », pour reprendre la formule de Pascal, il reste paradoxal car il suppose de la part du spectateur de rendre coïncidentes la perception urbaine fugace, aléatoire et la considération esthétique ralentie et investigatrice.

Les œuvres d'art citadin ont ainsi deux modes de sensibilité : une sensibilité naturelle ou physiologique qui relève des *stimuli* occasionnés par le brouhaha urbain, et une sensibilité morale qui relève de l'attention que nous accordons aux pièces de rue selon la satisfaction esthétique (morale ou politique) qu'elles nous apportent ou que nous en espérons. La première relève le plus souvent de la rencontre inopinée ; la seconde, de la rencontre avertie.

Différence entre le champ et la scène

On a pris l'habitude aujourd'hui de parler, à propos du street art, d'une « scène de l'art urbain », comme si la rue était une scène de théâtre pour des performances ou une scène d'exposition pour des accrochages. Cette notion de scène suppose un espace qui définit *a priori* les limites du visible :

- par un espace marqué, délimité, organisé depuis un point de vue optimal (les loges de face dans l'opéra italien) et des points de vue dégradés (le poulailler latéral) ; le spectateur est donc contraint par une place définie par un angle de vue allant de 180° à 10° et par un angle d'élévation allant de 5° (orchestre) à 45° (poulailler)
- par un espace qui escamote toute la mise en œuvre (coulisses et cintres) pour concentrer l'attention frontalement sur le spectacle (ce qui se donne à la vue) ;
- par un espace qui joue de la permutation des sous-espaces par l'évolution des décors au gré de la narration,
- par un espace qui joue de la profondeur de champ par les décors, par la mise en scène, par la sonorisation.

Or, cette scène n'existe pas dans le street art où l'artiste part de l'existant pour se l'approprier et construit un point de vue *ad hoc*, au gré des circonstances. Il nous semble qu'interpréter le street art comme « scène » répond à une volonté de le patrimonialiser comme si les pièces de rue répondaient à un dessein urbanistique global et faisait de la ville un musée à ciel ouvert (c'est d'ailleurs le titre du M.A.C.O. à Sète), *show-room* paisible et immuable. En ce sens la confusion entre street art et « art urbain » me semble significative, là où il s'agit souvent d'un néo-muralisme officiel, d'un art contemporain fait « à la manière de la rue ». En revanche, le street art est un champ de forces et d'interférences sans cesse en changement. Il suppose de la part du spectateur d'entrer dans le jeu. C'est toute la différence, à l'occasion des attentats de Paris en 2015, entre la scène de Shepard Fairey qui recouvre officiellement un immeuble d'une Marianne kitsch et le champ de Raf Urban qui proposa une Marianne métisse, sorte de Gorgone en résistance. D'ailleurs, les street artistes ne s'y sont pas trompés qui ont rectifié l'œuvre de Fairey en y ajoutant des larmes de sang, lequel a neutralisé cet ajout pertinent en le réduisant à une goutte bleue (emprunt à Enki Bilal?) aussi visuelle que hors sujet.

Le cas le plus patent de différence entre scène et champ est celui de Blu à Berlin (fig. 4).

Alors qu'une promotion immobilière voulait réduire son œuvre monumentale à un argument de vente comme scène artistique « vandale » le long de la Spree, il a de lui-même réduit à néant un tel détournement capitalistique pour en faire l'ironie plus loin : le mur de la honte est devenu le mur de l'argent.

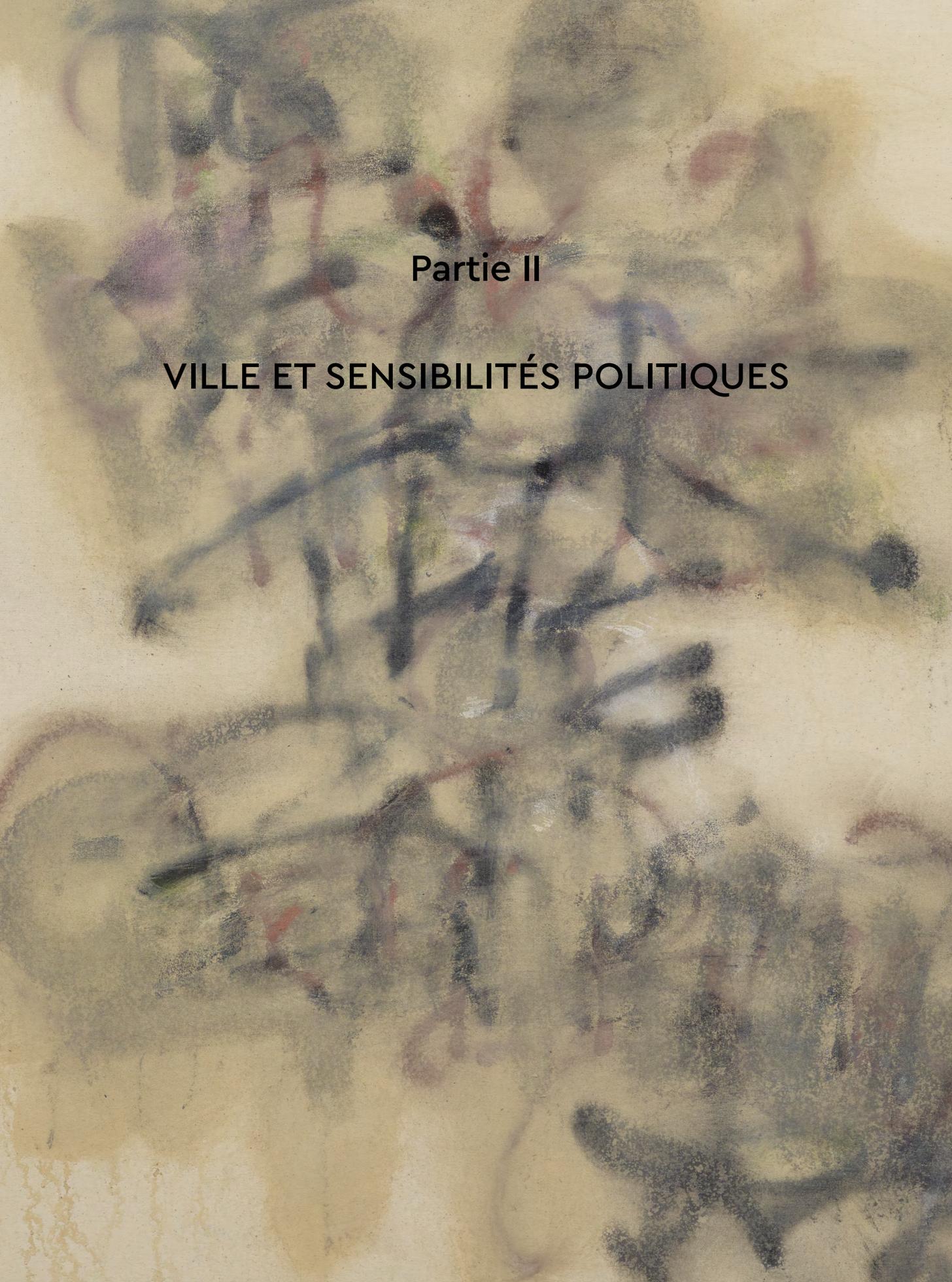
Le champ du street art est profondément stochastique : non seulement par une apparence d'aléa dans ses réalisations, dans ses rencontres, dans son devenir (des Banksy sont sauvés par la police quand d'autres sont lessivés par les services municipaux de nettoyage), mais encore par l'indétermination de ses pratiques novatrices.

Faire de ce champ une scène répond au vœu des ingénieries culturelles qui veulent réduire l'espace de la ville à un circuit déterminé, déterministe, calculable propre à distribuer régulièrement des flux touristiques (du tourisme de masse au tourisme affinitaire) rentables. Depuis plusieurs décennies maintenant, des tour-opérateurs organisent à Berlin Paris, Londres, Lisbonne des visites « alternatives », muséifiant des pratiques spon-

tanées – sans rétribuer les artistes évidemment – pour réduire de l'accidentel, de l'occasionnel à du préconçu.

La sensibilité dans la production et la réception du street art doit rester un libre jeu de l'offre et de la découverte. Ce libre jeu à ses règles. La destruction du street art est moins dans son nettoyage, car Ella et Pitr ont montré que des artistes pouvaient penser leurs œuvres comme mortelles, que dans sa détermination comme art programmé.

Entre le proche et le lointain, entre le fixe et le mobile, le point juste n'est pas celui qui est assigné par une « offre culturelle » mais celui qui est apprécié par une instance de réception pour que la bohème reste la dimension de l'art et la flânerie, celle du plaisir esthétique.



Partie II

VILLE ET SENSIBILITÉS POLITIQUES

Outrage on the Streets: Disobedient Parisians and the *outrages par paroles*

Elizabeth Sage
Whittier College

On July 18, 1871 two police officers entered a bar near the Rond Point de Boulogne to restore order among the rowdy customers. As they left to resume their patrol, they passed an elderly woman who reproached them with “Saloperie de gendarmes, tas de crèves la faim, dire qu’on fout de pain dans la gueule à ça?”¹ When asked by the officers to explain herself, this woman, 74-year-old Louise Doually, smacked one of the officers in the face with her umbrella. Not surprisingly, she was arrested and taken to the police station, where she denied that she had insulted the officers, adding that her umbrella was very small, and that while the handle may have touched one of them, she had not intended to hit him. At her trial she was found guilty and sentenced to six days in jail. Beyond that, however, the archival record is silent on Louise Doually, as it is on many ordinary Parisians accused of the criminal infraction known as “outrage par paroles à un agent de la force publique.”²

The crime of *outrages par paroles* is still on the books in France, and anyone who verbally assaults a Parisian police officer with the same words used by Louise Doually would face the same charge.³ Literally, an *outrage* is just an insult, but in practice, something quite a bit more. The Larousse defines an *outrage* as an “extremely serious offense”: a “word, gesture, or threat, written or drawn, attacking the dignity or the respect due to an agent of the public force in the exercise of his/her functions.”⁴ An *outrage* is an attack that undermines, whether by poking fun, insulting, or threatening, the respect and authority

1 That is, “fucking cops, pile of miserable losers, to think that we’re shoving bread into those faces?” [author’s trans.], Archives de Paris [henceforth AP], Archives judiciaires [henceforth Aj], D2U6/8, Rapport, 18 juillet 1871, Doually, Louise.

2 In other words, a “verbal outrage toward an agent of the public service” [author’s trans.].

3 The definition and punishment of the *outrages* is set out in Article 433–5 of the French penal code: “Constituent un outrage puni de 7500 euros d’amende les paroles, gestes ou menaces, les écrits ou images de toute nature non rendus publics ou l’envoi d’objets quelconques adressés à une personne chargée d’une mission de service public, dans l’exercice ou à l’occasion de l’exercice de sa mission, et de nature à porter atteinte à sa dignité ou au respect dû à la fonction dont elle est investie.” https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000044376061.

4 <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/outrage/56942?q=outrage#56612>.

due to someone's public function. And since it is the publicness of the victim's function that produces the dignity and respect owed, it is also the publicness of the assault on that person's dignity that counts, the fact that the *outrages* occur in public, often on the street and within earshot of other people.

The crime of *outrages par paroles* first became French law in 1810 as Article 224 of the Napoleonic Penal Code and applied to anyone insulting any type of public official.⁵ But the great bulk of the police reports in the period I examine, 1868–1914, concerned people who insulted police officers.⁶ To speak “outrageously,” then, usually entailed insulting a policeman, and usually on the street.⁷ By mid-century, officers had become visible parts of the neighborhoods they policed, circulating on city streets as “literal representative[s] of authority.”⁸ And while that visibility made them easy to turn to when help was needed, it also made them easy to scapegoat.⁹ In short, officers were the perfect targets for *outrages*, and their zone of authority—the city street—the perfect stage.¹⁰ By the second half of the nineteenth century, Parisian streets, historically viewed as disorderly and disobedi-

-
- 5 In fact, upon entering any post office in the city of Paris today, one will find a sign warning of the consequences of speaking an *outrage*: “All physical or verbal aggression toward a member of the personnel will automatically lead to the lodging of a complaint with the Police Services by the Administration of the Post Office.” [author's trans.]
- 6 Significantly, this pattern continues into the present: today in Paris most complaints of *outrages par paroles* are made by police officers (and not, say, by teachers or lockkeepers), leading some activists to advocate for the abolition of the charge of *outrages* as an infringement of the right to free expression, and as a pretext for arresting young people, particularly from the suburbs. See Olivia Müller, “La police est notre pire ennemi,” in *Les Inrockuptibles*, 28 octobre 2015, 36–45; <http://codelo.blogspot.com/2008/09/8-raisons-de-depenaliser-le-delit.html>.
- 7 While my work dovetails with, and benefits enormously from, historian Quentin Deluermoz's exhaustive and invaluable work on the history of the Paris police, *Policiers dans la ville. La construction d'un ordre public à Paris (1854–1915)* (Paris : Éditions de la Sorbonne, 2012), the focus of this article will be on the “outrageous speech,” its aims, and its speakers, rather than on its targets themselves.
- 8 Quentin Deluermoz refers to the period after the 1854 reform as a new era, “founded on visibility, proximity and movement.” [author's trans.] (Deluermoz 2012, 13).
- 9 One of the goals of that 1854 reform of the Paris police was, in fact, to “make the police loved.” Deluermoz quotes from a highlighted statement in an 1857 manual for police officers: “To love the police is to love the government.” [author's trans.] Seduction, he notes, was a governmental technique, carried out at least in part by newly reformed police department and its agents (Deluermoz 2012, 37).
- 10 Throughout this article I will be using the terms “police officer[s]” and “policeman[men]” interchangeably. In nineteenth-century Paris, however, the common names for police officers were more complicated. Before 1870, police officers in Paris were known as “sergents de ville” (literally “sergeants of the city”), a term with clear military connotations. After the fall of the Second Empire, and the founding of the Third Republic in September 1870, the Prefect of Police in Paris renamed his officers “gardiens de la paix publique,” or “guardians of the public peace,” usually shortened to “gardiens de la paix.” (Deluermoz 2012, 149–150).

ent spaces, had become zones of intense supervision and attempted regulation.¹¹ Officers were part of an effort to discipline a space that ordinary people would have viewed as theirs, and thus resisting that discipline meant resisting officers.

1868-1914 were years of almost constant political and social tension, punctuated most dramatically by the Paris Commune, a revolt by the working people of Paris in 1871 against the French government in the humiliating aftermath of the Franco-Prussian War. In the months between March and May of 1871, Paris was governed by an elected municipal council known as the Commune, and administrative posts, abandoned by the national government which had fled to nearby Versailles, were filled by ordinary citizens. The Commune ended with the slaughter known as Bloody Week, when French army troops invaded Paris, slaughtering thousands of people and setting fire to many municipal buildings. Not surprising, then, the years after the Commune saw many types of angry speech.

But the *outrages* were a type that offered ordinary people the chance to speak face-to-face with the representatives of those they held responsible for any one of an array of wrongdoings; the chance to publicly deride, mock, and deflate; and the occasion to experience a moment of visceral satisfaction that other, more proper types of speech could not provide. The *outrages* were statements of public rebuke and humiliation, and as such, they emerged from and created communities of people who heard and saw that censure. The hundreds of incident reports and judicial dossiers concerning offenders whose crime was nothing more than a publicly-spoken “je t’en merde” speak volumes about the importance that Paris officials placed on the *outrages*.¹² The Parisians who mocked and insulted the

11 W. Scott Haine argues that “nineteenth-century Parisian authorities slowly succeeded in taming the anarchic and turbulent eighteenth-century street,” and that while the Paris street had traditionally been an important space of community for the city’s working classes, municipal officials succeeded by the end of the century in turning them from “places to live” to “places of passage.” While I’m unsure that officials were as fully successful in this goal as Haine suggests, I certainly agree that this was the goal of many municipal policies during the nineteenth century. W. Scott Haine, *The World of the Paris Café: Sociability among the French Working Class, 1789–1914* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996), 154–155. More broadly, Dominique Kalifa, in his book *Les Bas-fonds*, notes that the nineteenth-century “underworld” was intrinsically an urban space, that it was the city and its corrupting and perverting influence that created the misery, crime, and vice that characterized this underworld. Dominique Kalifa, *Les Bas-fonds. Histoire d’un imaginaire* (Paris : Seuil, 2013), 26. By extension, then, efforts to police this underworld would have meant policing city streets.

12 My primary material comes from 111 instances of *outrages par parole* I examined in the judicial records of the Archives de Paris and the police records housed in the Archives de la Préfecture de Police. Between 1868 and 1914, episodes of *outrages* occurred in all 20 arrondissements. People spoke *outrages* throughout the day, although the great majority—73 cases—occurred between 6pm and 6am, with only 25 between 6am and 6pm. In other words, most *outrages* were spoken after the day was over, when people had been freed from the discipline of the workday and celebrated their free time with a visit to a café, the perusal of a newspaper, a conversation with mates, or, perhaps, a drink. While the hours of 6am–6pm might have been understood as belonging to employers, the hours of 6pm–6am were one’s own. See Deluermoz 2012, 124.

police were using a creative tactic that expressed discontent and embodied community sentiment just as effectively as voting, demonstrating, striking or political organizing.¹³

Outrages as Angry Talking Back

The most common feature of the *outrages* were insults, ranging from the purely crass to the explicitly political. In March 1908, for instance, Charles Jean-Marie Ozamme let out an impressive stream of insults to the arresting officers who had stopped him on the Place de la République: “Trous de cul, fausses couches, crétins, vaches, lâches, fainéants!”¹⁴ Marguet Alphone was arrested for having yelled “Les agents sont des cochons qui se baladent tout le temps.”¹⁵ Sometimes the insults involved no words at all, as with one man who unbuttoned his trousers and displayed his naked buttocks to an officer in a gesture of obvious disdain.¹⁶

Many speakers of *outrages* used a sarcasm designed, above all, to humiliate and offend, as in the case of Théophile Martin, arrested for having taunted two gendarmes on the Pont d’Arcole by counting “Un, deux, un, deux” as they walked by, and then motioning to the river below, saying “Viens ici. La Seine est là; ça mouille,” either a suggestion that the two officers jump in or a threat that they might be thrown in.¹⁷ Ferdinand Chazeilles jeered at officers with the remark “Messieurs, au lieu de me faire une contravention, il aurait mieux fait de s’acheter une paire de souliers,” *implying* their shoes were unfashionable given that they were part of a municipal uniform, and likely old and worn, given the time officers spent walking their beat.¹⁸

Many *outrages* crossed the line from insulting to menacing, like those of Elisabeth Baricey, who called two officers “lâches, fainéants, assassins de Versailles, pourriture,” and threatened to “les faire pendre au bec de gaz.”¹⁹ Or Nicolas Haas, originally from

13 The term “tactic” is associated with Michel de Certeau, who uses the term *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1988), 36–37.

14 That is, “assholes, miscarriages, cretins, pigs, cowards, idlers.” [author’s trans.] Archives de la Préfecture de Police [henceforth APP], Série Cb, Cb.10.22, 4 mars 1908.

15 “Officers are pigs who stroll around all the time.” [author’s trans.] APP, Série Cb, Cb.53.9, 1 août 1898.

16 APP, Série Cb, Cb.48.32, 10 août 1903. There are a few cases in which police or court records distinguish between *outrages par paroles* and *outrages par gestes*, or insult by gestures. I found several cases of showing one’s buttocks to a police officer, and had hoped to find them classified as “outrages des fesses” (or “outrage by buttocks”). Sadly, these acts were always classified simply as *outrages*.

17 “Come here. The river Seine is there; it’s sloppy wet.” [author’s trans.] AP, Aj, D2U6/90, Rapport, 29 janvier 1890, Martin, Théophile Jules.

18 “Gentlemen, instead of giving me a traffic ticket, it would be better to buy yourselves a pair of shoes.” [author’s trans.] APP, Série CB, Cb.64.13, 30 juin 1895.

19 “Cowards, idlers, Versailles assassins, garbage,” and then “have them hung from the lamppost.” [author’s trans.] AP, Aj, D2U6/7, Rapport, 6 août 1871, Baricey, Elisabeth. Denying the charge, Baricey was asked why, then, she was out on the street at a quarter past two in the morning. She responded that the police officers were, in fact, lying: that she was arrested at ten o’clock at night, not a quarter

Luxembourg, who menaced policemen with “Je me charge de vous dépouiller comme on dépouille les lapins dans mon pays.”²⁰ Despite the threat of being “skinned,” the reference to rabbits also denotes a sarcastic contempt for officers. Like them, rabbits were far from intimidating, and thus Haas’ warning was as sneeringly dismissive as it was menacing.

Sometimes the threats warned of future reprisals, as in the case of Jules Simon, who warned the arresting officer that “Tu ne seras pas toujours agent! On se retrouvera bien!”²¹ Similarly, Martial Vialle, stopped for having jostled three officers, responded that “Le trottoir est plus à moi qu’à vous et si vous n’étiez pas trois je me chargerais de votre affaire.”²²

Often the threat of violence turned into real violence, neither of which were the exclusive practice of men. Whereas Louise Doually used her umbrella, Julia Ancery, arrested in 1895 for insulting officers as imbeciles and thieves, used her hat pin in an effort to stab one of them.²³ Threatening to hang someone from a lamppost, ridiculing someone by calling them “cowards and idlers,” waving around an umbrella or a hatpin in a hostile gesture: all were tools fully accessible to women, who regularly took advantage of them.

Outrages as Shaming Rebukes

Other speakers of *outrages* reprimanded officers, explaining why they should be ashamed and what they had done that was disgraceful. Reproaching *outrages* drew attention to misguided policing that focused on the wrong culprits, scapegoating ordinary people while ignoring “real” criminals. Take the case of Félix Dodier, who told officers that “...ils avaient l’air d’une bande d’escrocs, et que si la Préfecture n’avait que des agents comme eux, elle était bien mal servie.”²⁴ Or the case of Marie Chandelier, who when arrested for public urination, responded to the officers with the scolding “on arrête les honnêtes femmes et on laisse courir les voleurs.”²⁵

past two in the morning, and that she had been out buying a pastry and was walking along peacefully when she was stopped.

20 “I’m going to skin you like we skin rabbits in my country.” [author’s trans.] APP, Série Cb, Cb.76.35, 12 mai 1899.

21 “You won’t always be an agent! We’re going to see each other again!” [author’s trans.] AP, Aj, D2U6/90, Rapport, 16 octobre 1910, Simon, Jules.

22 “The sidewalk is more mine than yours, and if you weren’t three, I’d take care of you.” [author’s trans.] I am borrowing this episode from Deluermoz 2012, 11. The original threat can be found in APP, Série Cb.77.4 (janvier 1871-août 1873).

23 APP, Série Cb, Cb.10.16, 26 novembre 1895. Ancery had been having a violent public argument with her lover. When police officers intervened, she assaulted them verbally and physically.

24 “[the officers] seem like a band of con artists, and if the Prefecture only had agents like them, it was being really poorly served.” [author’s trans.] APP, Série Cb, Cb.53.9, 30 mars 1899.

25 “...you arrest honest women and let the thieves go.” [author’s trans.] APP, Série Cb, Cb.40.26.

Sometimes the reproach was more serious, and references to the crimes that officers had committed during the Commune were frequent. A common feature was the accusation that officers were in fact, Prussian, and thus responsible for the miseries inflicted on Parisians during the siege of the city. In September 1871, August Wallard, a 64-year-old bookkeeper, appeared in court for having insulted two officers drinking at a café. According to the officers, Wallard often passed the café where they drank, addressing a few words to them. But this time his comments took a decidedly political tone when he said “Vous n’avez pas passé le Rhin – vous devriez prendre le café à Berlin plutôt qu’à Paris.”²⁶ In other words, these officers, having supported the Versailles government, were akin to the Prussians who had besieged the city.²⁷ As Prussians, then, shouldn’t they be home, drinking their coffee in Berlin rather than Paris?

Sometimes the reproach focused on what officers had done to the city of Paris itself. In October 1871, Émile Gardette was arrested for having assaulted another patron in a wine shop, resisting arrest, and calling officers “des valets de bourreaux et d’incendiaires, d’assassins.”²⁸ As he was driven to the police station, passing the Hôtel de Ville, he pointed to its ruins, and said, “Rougissez sur les cendres que vous avez laissées dans Paris car vous n’êtes que des voleurs mais votre temps est bientôt fini.”²⁹ The ruins of Paris had tarnished the honor of the police, and they should feel mortified by what they had done.

Given the horrors of Bloody Week, it is not surprising that the period immediately after would be rich in *outrages* that featured references to it.³⁰ But the memory of the Commune would be evoked long after. In July 1896, when coachman François Jiroit was arrested for drunken driving, his response to the officers was first to reproach them for being dishonest men who were preventing him from earning a living, and then to say that “il ferait mieux de s’en retourner dans son pays que de rester en France y manger le pain des Français.”³¹ Or when Lucien Goudin was stopped in 1896 by officers for impeding traffic with his fruit and vegetable stand and scolded them with a piece from the Commune repertoire: “Il est

26 “You haven’t crossed the Rhine; you should be having coffee in Berlin rather than Paris.” [author’s trans.] AP, Aj, D2U6/10, Audience, 20 septembre 1871, Wallard, Auguste Constant Francis. W. Scott Haine also mentions Auguste Wallard and his outburst in *Paris Café*. See Haine 1996, 171.

27 And police officers had quite manifestly supported the Versailles government at the expense of Paris. According to Quentin Deluermoz, 3,900 of the original 4,083 police officers in Paris in March 1871 had abandoned Paris for Versailles and the National Government by April 1871. See Deluermoz 2012, 154.

28 “Servants of executioners and arsonists, of assassins.” [author’s trans.] AP, Aj, D2U6/12, Rapport, 13 octobre 1871, Gardette, Émile.

29 “Blush at the ashes that you left in Paris, since you are nothing but thieves, but your time will soon be at an end.” [author’s trans.] Ibid.

30 Haine writes that “the jet of proletarian vituperation unleashed by the crushing of the Commune did not abate until the mid 1890s.” (Haine 1996, 222).

31 “They’d be better off returning to their own country instead of staying in France and eating the bread of French people.” [author’s trans.] APP, Série Cb, Cb.23.20, 2 juillet 1896.

malheureux de voir un Prussien empêcher un Français de vendre.”³² In short, decades after the Commune, publicly rebuking Paris policemen as “foreign” was still a relevant term of abuse.

Outrages as Mobilization of Public Opinion

The third type of *outrages* were those designed to sway public opinion, using outrageous words, an audience, and a public setting. The case of Eugène Ponsinet and his common-law wife Adèle Gaillard, drinking with two other women in a café near the Bois de Vincennes in November 1871, is a perfect example. In full view and earshot of two officers, also drinking in the café, both Ponsinet and Gaillard boasted of having shouldered arms on behalf of the Commune, and of having shot at “les coquins de Versailles.” Ponsinet then raised his cap and said, “Voici une casquette qu’a été à l’épreuve des balles et des projectiles des coquins de Versailles.” When the officers responded angrily, Gaillard pulled her husband out of the café, saying “Viens donc, c’est s’abaisser que de parler à ces crapules-là, sale peuple.”³³ Everything about this incident points to a conscious effort to sway other customers. The choice of a café as the stage for their insults; the boasts about disobedient behavior; the theatrical use of the cap; and then the dramatic exit from the café, complete with one final insult: all was designed to attract an audience and to win supporters.

Drawing a sympathetic audience, however, did not necessarily require the truth. When the presiding judge sent a police officer to investigate, he found that Ponsinet and Gaillard were known as people of radical political ideas, but also as people who liked to drink. It was not even clear that they were in Paris during the Prussian siege or the Commune.³⁴ But if this couple’s claims were indeed just fabrications, their behavior becomes even more interesting. Making a scene, drawing a crowd of listeners, and gaining their support could be just as easily accomplished using a pack of lies as the truth.

In the process of mobilizing public opinion, candor and simplicity, along with a bit of dramatic spectacle, were key. A case in point was carpenter Ernest Bourdin, arrested in 1899 for disturbing the peace in the workshops of the Belleville Tramway. As officers tried to move him from the workshop onto the street, Bourdin dropped to the sidewalk, yelling

32 “It’s a great shame to see a Prussian prevent a French person from selling.” [author’s trans.] APP, Série Cb, Cb.23.20, 22 juillet 1896.

33 The full script of Ponsinet and Gaillard’s outburst was “the rascals from Versailles;” “Here is a cap which suffered through the bullets and the shells of the devils from Versailles;” and finally, “Come on, it’s lowering yourself to speak to scum like that, dirty people.” [author’s trans.] AP, Aj, D2U6/17, Rapport, 25 novembre 1871, Ponsinet, Eugène Jean-Baptiste.

34 AP, Aj, D2U6/17, Rapport, 20 novembre 1871.

“Vous avez un fusil à la main pour m’emmener, tas de fainéants, de lâches, de salopes.”³⁵ Bourdin’s words were certainly simple, but alongside his accompanying behavior they effectively drew a sympathetic crowd. First there were the insults, and then the rebuke of officers bullying and persecuting someone weaker than themselves; whereas the officers had weapons, Bourdin had nothing. Next there was the spectacle of the officers dragging Bourdin along the sidewalk, which would have appeared callous, even violent, to onlookers.³⁶ By this time, the gathered crowd numbered in the hundreds, and Bourdin tried to rally its solidarity, yelling “À moi, les aminches,” Parisian slang for friends, or comrades. Behind this last appeal was the assumption that spectators understood the power differential between himself and the armed officers; that they agreed the officers were a bunch of loafers, cowards, and bastards; and that they would, if they could, help him.

The Outrages as “Sensory Politics”

The choice to express an *outrage* was a dangerous one, punished either by a jail sentence or a fine, both of which would have been burdensome to ordinary working people. So, why do it when there were legal ways of expressing anger and disapproval—for instance, voting, demonstrating, attending public meetings, striking—as well as illegal ways—shouting seditious cries, scribbling graffiti, or sending anonymous letters—all much easier to accomplish with impunity?³⁷ Ordinary Parisians made this dangerous choice, I think, because speaking an *outrage* offered them something no other form of disobedient speech did: the chance to engage in a “sensory politics” in which their words could be heard, seen, and felt, and in which the confrontation with their adversary could be experienced directly.³⁸ When Prosper Allemand walked up to an officer on the rue Saint-Jacques and said: “vous êtes un gardien des Prussiens,” there was nothing covert about his actions.³⁹

35 Bourdin’s words were “You have pistols in your hands to take me away, you pile of loafers, cowards, bastards,” and then later, “Help me, friends!” “Aminche” is a slang term for friend. [author’s trans.] APP, Série Cb, Cb.76.35, 12 juillet 1899.

36 Deluermoz notes that while violence against police officers began to diminish by the end of the 1880s, falling to the ground became a more familiar gesture vis-à-vis officers (Deluermoz 2012, 258–259).

37 Susanna Barrows referred to anonymous letters as “written dissidence.” She scrutinizes these anonymous letters in her article “Quand les plumes étaient plus puissantes que les barricades. Lettres politiques pendant la crise du 16 mai 1877,” in *Sociétés & Représentations* 38 (automne 2014) : 225–239.” Her phrase “written dissidence” can be found on page 231 of that article.

38 I am gratefully borrowing the notion of “sensory politics” from the phrase that historians Pierre Karila-Cohen and Patrick Fridenson use in an article about the work of Susanna Barrows. Their original phrase is “la politique s’est faite sensible,” or “politics was made sensory.” Pierre Karila-Cohen et Patrick Fridenson, “Éloge de la désobéissance. Susanna Barrows, l’histoire de la France et la crise du 16 mai 1877,” in *Le Mouvement social* 256 (2016) : 15.

39 “You are an officer of the Prussians.” [author’s trans.] AP, Aj, D2U6/4, Audience du 8 juin 1871, Allemand, Prosper Alfred.

Instead, Allemand stood in front of the officer, looked him in the eye, uttered his derisory rebuke, and saw the officer's reaction. This was a direct political confrontation, deliberately chosen because of the "angry catharsis" that it provided the speaker.

Because speaking *outrages* risked sanctions, it is unsurprising that once taken into custody, speakers—no matter how deliberate their *outrages*—offered excuses to avoid punishment. Some defendants argued that they had been provoked by officers, who had insulted them first; others explained their arrest as the product of a misunderstanding. In his defense, Paul Garnier, arrested for insulting a police officer, denied that he had used the insult "espèce de fainéant," but admitted the use of "tu peux aller te taper le cul par terre," explaining that he had used these words in a friendly manner, since he himself had once been a police officer and knew that these types of words were regularly used among officers.⁴⁰ Or 44-year-old Philippe Latterner who used cultural norms to rationalize his behavior, admitting to having been drunk when he insulted officers, but also pointing out that "je suis Bavarois" in an effort to explain his drunken insults as a particularly Bavarian, and thus excusable, inclination.⁴¹

But in their efforts to escape punishment, most people excused their words by offering the simplest and least political explanation: inebriation.⁴² So familiar became these "I was drunk and I don't remember" excuses, that the Paris police started noting evidence of sobriety in their reports: the suspect did not "look" drunk or he tried to escape, thus demonstrating his clear-headedness.⁴³ There is, of course, no way of knowing whether these people really *were* drunk. Officers would have had to rely on visual cues alcohol on the breath, slurring of words or highly idiosyncratic factors: a person's degree of aggressiveness, the words they spoke, or the time of day or night.⁴⁴ It would, in fact, have been advantageous

40 "You can go smack your ass on the ground, you lazy thing." [author's trans.] APP, Série Cb, Cb.10.22, 13 août 1908. A colleague also proposed "Pound sand, you lazy thing" as a possible translation.

41 "I am Bavarian." [author's trans.] AP, Aj, D2U6/4, Rapport, 9 juin 1871, Latterner, Philippe.

42 Haine also notes that Parisian workers "showed a growing tendency to use drunkenness as an excuse to hide the political nature of their actions" and that "charged in court with insulting public authority, the defendants claimed that drunkenness, rather than politics, explained their actions." (Haine 1996, 111).

43 "I remember trying to flee, that's true, but that's all." [author's trans.] AP, Aj, D2U6/4, Audience du 8 juin 1871, Allemand, Prosper Alfred.

44 A particularly interesting case concerns 26-year-old Auguste Rembourg, who was arrested in 1897 for beating his father, and charged not only with battery but with *outrages par paroles* for the insults that he hurled at the arresting officers. When questioned, Rembourg claimed that he was drunk and could not remember anything about what he had done or said. The arresting officers, however, offered a different analysis of his behavior, noting that "he expressed himself and gesticulated with extreme violence, but that was more an effect of his character than of drunkenness, since even though he had drunk some, his gait had nothing uncertain about it. His drunkenness was more superficial than real." [author's trans.] The officers' interpretation clearly carried some weight since Rembourg was slapped with a guilty verdict and a heavy jail sentence. AP, Aj, D2U6/111, Rapport, 26 mars 1897, Rembourg, Auguste Louis.

for a person accused of an *outrage* to convince the arresting officers of their inebriation. Public intoxication was a much less serious offense than *outrages*, and the official red-tape involved meant that officers tended not to strictly enforce the law prohibiting it.⁴⁵

But even if the intoxication were real, historians have been wary of the inclination to dismiss a person's words because of it. How drunk is too drunk for someone to know what they are saying and what they mean when they say it?⁴⁶ The genuineness of words uttered while "drunk" was noted in 1872 by a judge who, when confronted with someone accused of having called a policeman a "Versaillais" and now claiming drunkenness, said "one can suppose that your drunkard's ideas are the same when you are sober."⁴⁷ In short, this judge recognized that alcohol may provide "liquid courage" to someone who might otherwise keep quiet around those in authority, but it does not create the sentiments themselves.⁴⁸

The Outrages and Community

While Parisians certainly chose to speak the *outrages*, it seems doubtful that the choice was premeditated. Unlike scribbling graffiti, which required some advance preparation, an *outrage* was likely the result of someone seizing a coincidental yet opportune moment to blurt out an insult. Was it bravery caused by a few drinks? Or the chance appearance of a policeman just as one was railing against the government with a comrade? Whatever the circumstances, the combined effect of all those features of an *outrage*—the humiliating

45 W. Scott Haine, "Drink, Sociability, and Social Class in France, 1789–1945: The Emergence of a Proletarian Public Sphere," in Mack P. Holt (ed.), *Alcohol: A Social and Cultural History* (Oxford: Berg, 2006), 133.

46 As Haine notes, "the tremendous amount of reflection that workers obviously devoted to describe the drinking experience is at odds with the traditional notion that the intoxicated state diminishes, distorts, and eventually destroys the brain's ability to reason." (Haine 1996, 101). Thomas Brennan, in his work on drinking in Old Regime Paris, notes that trying to analyze drunkenness is a complex problem. The sources "do not lend themselves to quantification;" there are gaps and discrepancies in the sources themselves; the prejudices and biases of those writing the material that ends up in the archives as historians' "sources" always need to be factored into any analysis; and finally, "drunkenness" is a remarkably vague and imprecise term that can cover a range of behaviors and a range of alcoholic effects. Thomas Brennan, "Social Drinking in Old Regime Paris," in Susanna Barrows and Robin Room (eds.), *Drinking: Behavior and Belief in Modern History* (Berkeley: University of California Press, 1991), 64–65. He makes a similar argument in his earlier article "Towards the Cultural History of Alcohol in France," in *Journal of Social History* 23 (1989): 71–92. W. Scott Haine notes that workers themselves developed a variety of terms for the myriad conditions between "full drunkenness and stone-cold sobriety." (Haine 1996, 104).

47 Haine, *The World of the Paris Café*, 113. The original citation for this episode was "Chronique," *Gazette des tribunaux*, 3 juillet 1872, 653.

48 Timothy Mitchell, *Intoxicated Identities: Alcohol's Power in Mexican History and Culture* (New York: Routledge, 2004), 9.

insults, the menacing threats, the jokes and rebukes, the pleas for support— was to create a community, one that probably dissipated as soon as the speaker was arrested, but a space of convergence nonetheless, between people who thought in similar ways, and a single individual who chose to speak those thoughts aloud.

Such an individual was Louise Doually with whom I began. It was upon leaving a neighborhood wine shop that the officers encountered Madame Doually. The shop itself was full of rowdy customers, possibly annoyed by the police intervention into their good times. Some of the drinkers inside would have heard Mme. Doually berating the officers, and most of them would have seen the physical altercation between the elderly woman, the officers, and her umbrella. Everything here was set for the formation of an ephemeral community: the public setting; the crowd of listeners; the spectacle of her profanity and violent use of her umbrella; the reference to the trauma of the Commune; her creation of an opposition between “us,” ordinary people who are only ever treated badly, and “them,” the officers who only ever harass and persecute. For a brief moment, until Madame Doually was ushered away and customers returned to their glasses, her words and actions would have created a moment of shared experience between the elderly lady and at least some of those who had listened to her utter the sentiments that they themselves had often felt.

Of course, not everyone listening to the words of Louise Doually would have been swayed by them. To some, her words may have sounded like the histrionics of a crazy old lady with a very small umbrella. It would have been easy for some listeners to ignore the *outrages* as just drunken rants or meaningless verbal abuse flung by the ignorant and boorish. What I want to suggest instead, is that the *outrages* were a significant type of political speech, used by ordinary Parisians because they accomplished what other forms of speech could not. Voicing an *outrage* offered speakers the possibility of seeing and hearing onlookers agree with them, forming communities—no less satisfying for being fleeting—that gave them the sense of being part of a greater whole. Rather than substitutes for organized political activism and articulate political demands, the *outrages* operated alongside those legal forms of political speech. The speakers of the *outrages* were willing to run the risk of punishment because this particular weapon allowed them to confront their opponents directly and unambiguously with a like-minded crowd at their backs. And thus, when she uttered her angry words to the two officers, elderly Louise Doually, like the other speakers of *outrages* I have plucked from the obscurity and silence of the archival record, would have experienced this speech as cathartic, satisfying, and unambiguously political.

Morts aux vaches: Printing anti-police graffiti in fin-de-siècle Paris

Jordan Hillman

Bruce Museum, New York

On the morning of June 9, 2022, three words appeared in fresh paint outside the entrance of the Collège Louise Michel on rue Jean Poulmarch in Paris's tenth arrondissement (fig. 1). Sprayed on the lower portion of the wall, the mass of blood-red block letters evinced the violence of the aspersion they spelled out: "MORT AUX VACHES." An argotic phrase meaning "Death to cops," the anti-authoritarian sentiment of the tag was bolstered by the ring drawn around the "A" of "AUX," which transformed the simple Latin character into the notorious circle-A monogram of the anarchist movement.¹

By the following day, the anonymous message was gone, covered over as part of the capital's aggressive municipal campaign of urban maintenance.² Yet, as the photograph attests, the erasure was ultimately incomplete: rather, the tag's seeming ephemerality was converted to permanence through its photographic capture and circulation. In late-nineteenth century Paris, printmakers sought to do the same by appropriating graffiti as an expressive—and resistant—mode in their illustrations of the street, with *mort aux vaches* dominating their imagined inscriptions (fig. 2). This politicized expression, already associated with anarchism by the 1890s, was scrawled on the spaces of the pictorial city by fin-de-siècle artists, notably Théophile-Alexandre Steinlen and Auguste Roubille.

In their graphic graffiti, these draftsmen used hand-drawn majuscules akin to those written on rue Jean Poulmarch, but contrary to the contemporary example, the medium deployed was not paint. Rather, like the prints themselves, which were born of plate and ink, the inscriptions, too, registered an incisive process of graffiti writing. The word graffiti comes from the Italian *sgraffiare*, literally meaning "to scratch," and at the turn of the

-
- 1 The circle-A anarchist symbol is a monogram that consists of the capital letter A surrounded by the capital letter O. A is derived from the first letter of anarchy or anarchism in most European languages and is the same in both Latin and Cyrillic scripts. The O stands for order and together they stand for "society seeks order in anarchy," a phrase written by Pierre-Joseph Proudhon in his 1840 book *Qu'est-ce que la propriété? Ou recherches sur le principe du droit et du gouvernement* (Paris: Prévot, 1840).
 - 2 For more on Paris's graffiti removal program, see Jérôme Davis and David Pontille, "The Multiple Walls of Graffiti Removal. Maintenance and Urban Assemblage in Paris," in *Urban Walls. Political and Cultural Meanings of Vertical Structures and Surfaces*, edited by Andrea Mubi Brighenti and Mattias Kärrholm (New York: Routledge, 2018), 215–235.

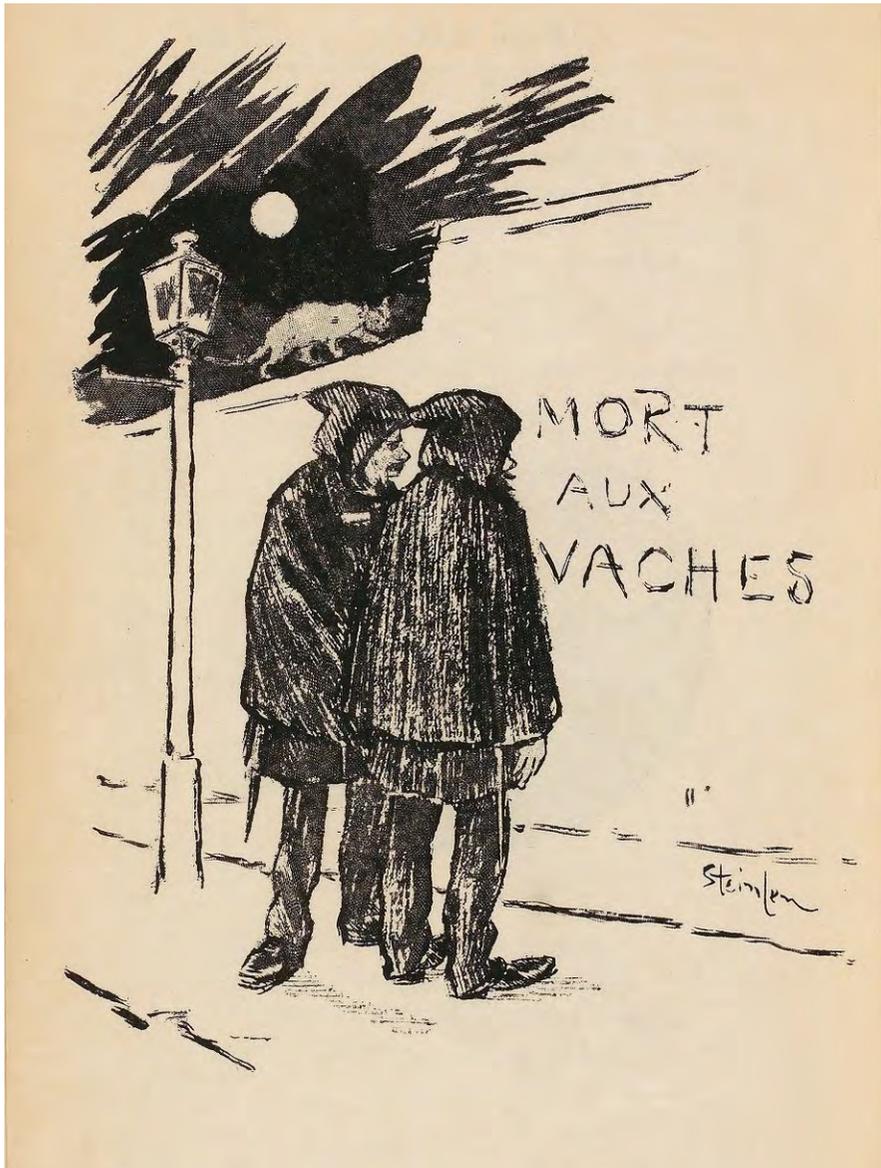
EVOLU

MORT
AUX
VACHES

W

ESPRIT
DE
RÉSISTANCE

REUNION PUBLIQUE
PU



2 Théophile-Alexandre Steinlen, “Mort aux Vaches.” In Aristide Bruant, *Dans la rue : Chansons et monologues, deuxième volume* (Paris : Aristide Bruant, 1895), hors-texte. Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, 8-Z LE SENNE-5962 (2)

Previous page: 1 Graffiti on rue Jean Poulmarch, 10^e arrondissement, Paris. June 9, 2022. Photograph taken by author



3 Jean Barry, *Passage Saint Pierre. Voûte conduisant à l'ancien cimetière Saint Paul*, 1910. Silver gelatin photograph mounted on cardboard, 16.9 × 22.3 cm. Bibliothèques spécialisées, Paris, 1-EPT-00263

twentieth century, incised graffiti was not unusual in Paris (fig. 3). As historian Elizabeth Sage has shown, etching was, in fact, one of many methods of fin-de-siècle graffiti writing that also included chalk, pen, pencil, paint, and written or mechanically printed texts that could be pasted onto walls or other surfaces in the city.³ This range of practices determined the visual impact and audience for the messages of graffiti writers, but also the difficulty of their removal.

Today, Paris's graffiti removal program consists of an extensive system of municipal agencies and private contractors, but in the late nineteenth century, it was the police who were called upon to document and efface "unofficial" inscriptions in the capital.⁴ At

3 Elizabeth Sage, "Jaytalking in *Fin-de-Siècle* Paris: Streets, Graffiti, and the Police," *Journal of Social History* 49, no. 4 (Summer 2016): 861.

4 These inscriptions were "unofficial" in comparison with the "official" texts that populated Paris. From the eighteenth century, the French government and its functionaries posted legal notices, ordinances, police regulations, execution notices, building permits, news of military victories, and other *requêtes de la ville* on city walls, in addition to carving inscriptions on the facades of civic buildings and publish-

two-thirty in the morning on January 1, 1880, for instance, M. Mouguin, a peace officer on patrol, was drawn to a crowd forming on a sidewalk in the second arrondissement. As he described in his nightly incident report, “Passers-by stopped at rue des Jeuneurs, 26, to read the following inscription, written in chalk on a storefront: ‘*Mort aux vaches et aux sergents de ville.*’ Officer Mouguin covered this inscription using a sponge and the curious withdrew. Mr. Thomas de Colligny, Commissioner of Police, has been informed.”⁵ The ease with which Mouguin was able to efface the insult was determined by the writer’s choice of medium: chalk. As an inherently impermanent material, chalk would inevitably degrade and disappear by the impact of the elements alone. It was not a message designed to last in the way that one carved into the stone or wood of the storefront might. Yet, like the photograph at the outset of this essay, the policeman’s encounter with and erasure of the expression ironically meant the documentation and preservation of its message for posterity.

Moreover, reports like Mouguin’s affirm the reality of graffiti as a practice of urban resistance in late nineteenth-century Paris, one that often sought to challenge the forces of order in the primary space that they occupied: the street. The message on rue des Jeuneurs, for example, was clearly meant to confront its subject—the police—and to pose a direct challenge to the dignity of their force, whose responsibility it was to maintain order in the city. Its erasure by police, then, was not only an attempt to curb the potency of the outcry, but also to prevent a crowd from rallying around it.

Yet, as urban theorists have shown, the modern street remained a site of active resistance despite State efforts to regulate for what and by whom it should be used. In fact, Michel de Certeau explains in *The Practice of Everyday Life*, it is by “mak[ing] different use” of the street’s constraining features that those very constraints are most effectively subverted:

If it is true that the “grid” of discipline is everywhere becoming clearer and more extensive, it is all the more urgent to discover how an entire society resists being reduced to it, what popular procedures (also “miniscule” and quotidian) manipulate the mechanisms of discipline and conform to them only in order to evade them, and finally, what “ways of operating” form the counterpart, on the consumer’s (or the “dominee’s”) side, of the mute processes that organize the establishment of socioeconomic order.⁶

ing various municipal bulletins and journals. See Daniel Roche, *The People of Paris: An Essay in Popular Culture in the 18th Century* (Berkeley: University of California Press, 1987), 228–229.

5 “Renseignement. Les passants s’arrêtaient rue des Jeuneurs, 26, pour lire l’inscription suivante, écrite à la craie sur une devanture de boutique : *Mort aux vaches et aux sergents de ville.* Le gardien *Mouguin* a effacé cette inscription, à l’aide d’une éponge et les curieux se sont retirés. M. Thomas de Colligny, Commissaire de police a été informé.” Report, January 1, 1880, Préfecture de Police, 2^e arrondissement, Archives de la préfecture de la police de Paris, BA 472/2198.

6 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1988), xiv.

In other words, de Certeau suggests that by resisting or manipulating the sanctioned uses and authoritative structures of the street, one can, “without leaving the place where he has no choice but to live and which lays down its law for him, establish within it a degree of plurality and creativity” and find alternative “ways of operating” that elude the dominant social and political order, even if only partially or temporarily.⁷

For Henri Lefebvre, it is this potential for spontaneity and disorder that makes the street so dangerous to those in power and so attractive to those without. “The street is disorder,” Lefebvre writes. “All the elements of urban life, which are fixed and redundant elsewhere, are free to fill the streets and through the streets flow to the centers, where they meet and interact, torn from their fixed abode. This disorder is alive. It informs. It surprises.”⁸ He continues,

In the street and through the space it offered, a group (the city itself) took shape, appeared, appropriated places, realized an appropriated space-time. This appropriation demonstrates that use and use value can dominate exchange and exchange value. Revolutionary events generally take place in the street. Doesn't this show that the disorder of the street engenders another kind of order?⁹

According to Sage, this “other kind of order” is one in which the street’s various users—pedestrians, workers, schoolchildren, peddlers, prostitutes, and their pimps—“can do, behave, speak, and write in impudent, audacious, disrespectful, brazen, and defiant ways that those in power would prefer to eradicate.”¹⁰

Regarding language as a tool of resistance, Lefebvre characterizes the urban space of the street as, “a place for talk, given over as much to the exchange of words and signs as it is to the exchange of things. A place where speech becomes writing. A place where speech can become “savage” and, by escaping rules and institutions, inscribe itself on walls.”¹¹

This idea resonates with the fin-de-siècle usage of *mort aux vaches*, which was employed as both a verbal and textual affront to the forces of order. While the tone of the spoken insult could add to its injury, the written form was able to physically impress itself onto the ordering systems and structures it sought to upend.

Through the work of Steinlen and Roubille, *mort aux vaches* also became a pictorial insult, mobilized in their prints through an interplay of word and image. The subversive potential of the message and medium to disrupt dominant urban order was clearly recognized by these artists, whose work focused on Paris’s marginalized populations, including laborers, sex-workers, and criminals. It was largely to members of these so-called *classes dangereuses* that the phrase *mort aux vaches* appealed as a means of sociopolitical resis-

7 De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 30.

8 Henri Lefebvre, *The Urban Revolution* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), 18-19.

9 Lefebvre, *The Urban Revolution*, 19.

10 Sage, “Jaytalking in Fin-de-Siècle Paris,” 860.

11 Lefebvre, *The Urban Revolution*, 18-19.

tance, and Steinlen and Roubille, both of whom were affiliated with the anarchist movement, were particularly sympathetic to their plight.¹²

This essay argues that the use of *mort aux vaches* was both an act of solidarity with the lower classes and a means of resistance for these artists, who—like actual graffiti writers in the streets—sought to challenge the inequities of the dominant bourgeois order of the Third Republic through their work. Their adoption of *mort aux vaches* as a pictorial device pushed against nineteenth-century discourse that linked socioeconomic status and criminality and championed the related incisive forms—printmaking and graffiti—as effective means disrupt it. Frequently published in anarchist, satiric organs of the press, their prints were also encountered in the streets, sold on the kiosks that populated nearly every corner of the capital. Moreover, in their writing of the words into the image, Steinlen and Roubille mimed the role of *graffeur* in print: juxtaposed with the typographical text of the captions or lyrics, the inscriptions called attention to their seemingly hand-written nature. Yet by translating *mort aux vaches* into a reproductive medium, they also recovered the permanence lost in the more transitory forms of urban writing popular in fin-de-siècle Paris. Like the photograph or the police report, then, *mort aux vaches* as a motif in print functioned to not only preserve the message, but also to propagate it.

Pourquoi vaches?

Though generally associated with anarchism, the genesis of *mort aux vaches* as an insult to authority does not date to the *ère des attentats* (1892–94), when attacks in Paris brought their radical movement against hierarchical government and authority to the fore.¹³ In fact, some scholars have traced its usage as far back as 1590, when Henri IV’s troops besieged the city under banners that allegedly bore an image of two cows, prompting Parisians to formulate the taunt. More often, the derogatory expression has been understood as a phonetic slippage born of the Franco-Prussian War (1870–71). During the conflict, the German guard posts along the border between the two countries were inscribed with the word “Wache,” meaning guard or sentry. The French, who pronounced the “w” as a “v” in their native tongue, thus incorrectly threatened their enemy with cries of “*Mort aux vaches*.”¹⁴

12 In nineteenth-century France, the “dangerous classes” referred to the poor, members of some racial and ethnic minorities, sex workers, and criminals. See, Louis Chevalier, *Laboring Classes and Dangerous Classes in Paris in the First Half of the Nineteenth Century* (New York: Howard Fertig, 1973).

13 On the so-called *ère des attentats* in Paris (1892–94), see Howard Lay, “Beau geste! (On the Readability of Terrorism),” in “Fragments of Revolution,” ed. Caroline Weber and Howard G. Lay, special issue, *Yale French Studies*, no. 101 (2001): 79–100; Uri Eisenzweig, *Fictions de l’anarchisme* (Paris : Christian Bourgeois éditeur, 2001) ; Jean Maitron, *Le mouvement anarchiste en France*, vol. 1 (Paris : François Maspero, 1983), 206–50; and Henri Varennes, *De Ravachol à Caserio* (Paris : Garnier frères, 1895).

14 See “Vache (Lexographie),” Ortolang, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

Inadvertently, this mispronunciation produced a homonym in French—*vache*, meaning “cow”—which proved to be a potent subversive device easily mobilized across verbal, textual, and visual fields. And, given that before the Franco-Prussian War the noun *vache* was either absent from argotic dictionaries (of which there were many) or defined alternatively as “a woman of bad morals” or “a man without courage,” the 1870 provenance of the phrase seems most plausible.¹⁵ But regardless of whether it originated in the sixteenth or the nineteenth century, *mort aux vaches* was decidedly rooted in an active resistance to the prevailing forces of order, a resistance that was, by the 1880s, logically extended to the police as the predominant authority in Paris.

Still, it was not until Charles Virmaître’s 1894 *Dictionnaire d’argot fin-de-siècle* that *vache* officially acquired the definition of “city sergeant or safety officer” in the popular lexicon.¹⁶ By the end of the first decade of the twentieth century, Aristide Bruant’s *L’Argot XX^e siècle. Dictionnaire Français=Argot* (1905) and Napoléon Hayard’s *Dictionnaire Argot-Français* (1907) had done away with all significations of *vache* apart from “any agent of the police.”¹⁷ In Virmaître’s entry, however, the lexicographer went beyond a simple definition to locate the word as belonging to a specifically criminal vocabulary. He wrote:

In the prisons, despite regulations and the active surveillance to enforce them, the detainees write their thoughts on the walls. The most common are the following: / –Mort aux vaches. / – Quand je serai *désenflaqué*, gare à la *vache* qui m’a fait *chouette* et qui m’a fait tirer un *bouchon* (Argot des voleurs).¹⁸

In other words, Virmaître associated the phrase *mort aux vaches* by definition both with graffiti writing as an act of defiance and with incarceration.

More than a decade earlier, on February 14, 1881, the Catholic daily journal *L’Univers* had published a letter addressed to its editor by the politician Henry Cochin, who had

15 “VACHE, s.f. Fille ou femme de mauvaises mœurs, – dans l’argot du peuple. /VACHE, s.f. Homme sans courage, *avachi*.” Alfred Delvau, *Dictionnaire de la langue verte : argots parisiens comparés* (Paris : E. Dentu, 1866), 391. See also Lucien Rigaud, *Dictionnaire du jargon parisien : l’argot ancien et l’argot moderne* (Paris : P. Ollendorf, 1878), 340. I did not find the term in any earlier argotic dictionaries published in France.

16 “VACHE : Sergent de ville ou agent de la sûreté.” Charles Virmaître, *Dictionnaire d’argot fin-de-siècle* (Paris : A. Charles, 1894), 303. In Alfred Delvau’s *Dictionnaire de la langue verte*, published by Marpon and Flammarion in 1883, *vache* is defined as “he who sells himself to the police, a spy.” This seems to be the first instance in which the term is in any way linked with law enforcement in an argotic dictionary.

17 See Aristide Bruant, *L’argot XX^e siècle. Dictionnaire Français=Argot* (Paris : Flammarion, 1905), 13; Napoléon Hayard, *Dictionnaire Argot-Français* (Paris : Hayard, 1907), 39.

18 “Dans les prisons, malgré les règlements et la surveillance active pour les faire observer, les détenus écrivent leurs pensées sur les murs. Les plus communes sont celles-ci : – Mort aux *vaches*. – Quand je serai *désenflaqué*, gare à la *vache* qui m’a fait *chouette* et qui m’a fait tirer un *bouchon* (argot des voleurs).” Virmaître, *Dictionnaire d’argot fin-de-siècle*, 303.

recently been released from the Prison de la Santé.¹⁹ In detailing his experience as an inmate, Cochin devoted a section of his letter to the graffiti on the prison's courtyard walls, which stated in part, "Everywhere we read this curse: 'Mort aux vaches!' The cows are the police officers."²⁰ Cochin's recollection thus suggests that the phrase had been linked to criminality long before Virmaître.

Indeed, *mort aux vaches* was inscribed not only on the walls of prisons but on the prisoners themselves.²¹ In the chapter on tattooing in his 1885 *Les Propos du docteur : médecine sociale, hygiène générale à l'usage des gens du monde*, Dr. Ernest Monin explained:

Today we can say that the tattoo is the clothing of savages and criminals... [It] plays a certain role in the history of crime. Our readers have seen it, on the occasion of the recent death sentence. "Mort aux vaches" (cows meaning, in convict slang, the representatives of the police): such was the interesting motto borne, indelibly, by the young Meerholz, known as the "Pacha de la Glacière," which justice will soon deliver into the skillful hands of Mr. Deibler.²²

Articles published about Meerholz, the nineteen-year-old gang leader convicted of murder on September 30, 1884, emphasized that his "full body is covered in tattoos of grotesque figures and inscriptions."²³ In *L'Intransigeant*, for example, it was noted that he has "on his left leg, a gendarme, under which it is written: *Death!*"²⁴ *Le Petit républicain de la Haute-Garonne* went so far as to compare Meerholz's body to that of "an Indian chief. We read on his right arm the word: 'Pacha,' on his left arm is a design of a fish under which one finds the words: 'François, say Mort-aux-Vaches!'" From these tattoos, the journal concluded that "Meerholz must not, in fact, have a great fondness for the gendarmerie. He spends his time on the run from them to hide the thousand and one misdeeds

19 Cochin had served a fifteen-day stint for protesting the expulsion of the Dominican order from France in 1880.

20 "Partout on lit cette imprécation : 'Mort aux vaches!' Les vaches sont les agents de police." Henry Cochin, "Lettre à M. Paul Dalloz," *L'Univers*, February 14, 1881, n.p.

21 Art historians have further explored the parallels between the practices of graffiti and tattooing. See Véronique Plesch, "On Appropriations," *Interfaces* [Online], 38 (2017).

22 "Le tatouage joue un certain rôle dans l'histoire de la criminalité. Nos lecteurs l'ont vu, à l'occasion d'une récente condamnation à mort. 'Mort aux vaches' (vaches signifiant, dans l'argot des bagnes, les représentants de police) : telle était l'intéressante devise que portait, à l'état indélébile, le jeune Meerholz, dit le 'Pacha de la Glacière', que la justice livrera bientôt aux mains habiles de M. Deibler." Ernest Monin, *Les Propos du docteur : médecine sociale, hygiène générale à l'usage des gens du monde* (Paris : E. Giraud et Cie, 1885), 281. Anatole Deibler was the executioner at La Roquette in Paris.

23 "Meerholz est couvert par tout le corps de tatouages en figures grotesques et inscriptions." "Le crime de Gentilly," *Le Mémorial des Pyrénées*, October 3, 1884, n.p.

24 "Il est, comme on l'a raconté, couvert de tatouages. Sur l'une des cuisses, il a une énorme pensée ; sur l'autre, des inscriptions. À la jambe gauche, un gendarme, au bas duquel il est écrit : *À mort!*" "La grâce de Cornet", *L'Intransigeant*, November 1, 1884, n.p.



4 Félix Vallotton, "Ah! Bougre de salaud, tu m'as appelé vache!..." ("Ah! Bastard, you called me cow!..."), in "Crimes et châtements," *L'Assiette au beurre*, no. 48, March 1, 1902: 779. Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES G-Z-337



5 Lourdey, "Vous devriez être la dernière à nous traiter de vaches!," *Le Sourire*, no. 35 (June 23, 1900) : n.p. Bibliothèque nationale de France, Arsenal, 4-JO-10837

on which he lives.”²⁵ In other words, Meerholz’s tattoos functioned as personal graffiti, transforming his body into a living support for the outward expression of his defiance against order and authority.

Outrages aux vaches

The deployment of *mort aux vaches* against the forces of order was itself criminalized under French law. However, as Édouard Fuzier-Herman, Adrien Carpentier, and Georges Frèrejouan du Saint explained in a section of their *Répertoire général alphabétique du droit français* entitled “Anarchist Propaganda,”

One cannot classify among the seditious cries, those of: *À bas l’armée! À bas la gendarmerie! Enlevez les agents! Mort aux vaches!* etc. They undermine, it is true, the prestige of the army, of the agents of the public force; but they do not provoke the overthrow either of the Government of the Republic or of the public authorities; they can therefore only be considered as insults to those against whom they are directed.²⁶

Mort aux vaches was not considered legally “seditious” but rather belonged to a particular category of prosecutable insults known as *outrages*, discussed at length by Elizabeth Sage elsewhere in this volume. According to her, an *outrage* is defined as a “word, gesture, or threat, written or drawn, attacking the dignity or the respect due to an agent of the public force in the exercise of his or her functions.”²⁷

Illustrations published in satirical journals at the turn of the century highlight the potential of *mort aux vaches* to undermine the authority of the police and the show of authority it seemingly necessitated in response. One by Félix Vallotton for a special issue of *L’Assiette au beurre* entitled “Crimes et châtements,” for example, shows an officer beating a man with a wine bottle inside the Commissaire for “having called [him] a

25 “Son corps ressemble à celui d’un chef indien. On lit sur le bras droit le mot : ‘Pacha’, sur le bras gauche est dessiné un poisson au-dessous duquel se trouvent les mots : ‘François, dit Mort-aux-Vaches!’...Meerholz ne doit pas, en effet, avoir une grande tendresse pour la gendarmerie. Il passe son temps à la fuir pour cacher les mille et un méfaits dont il vit.” “L’affaire de Gentilly. Condamnation à mort,” *Le Petit républicain de la Haute-Garonne*, October 1, 1884, n.p.

26 “On ne saurait, au contraire, classer parmi les cris séditions, ceux de : *A bas l’armée! A bas la gendarmerie! Enlevez les agents! Mort aux vaches!* etc. Ils portent atteinte, il est vrai, au prestige de l’armée, des agents de la force publique; mais ils ne provoquent pas au renversement ni du Gouvernement de la République, ni des pouvoirs publics; on ne peut donc les considérer que comme des *outrages* envers ceux contre lesquels ils sont dirigés.” Édouard Fuzier-Herman, Adrien Carpentier, and Georges Frèrejouan du Saint, eds, *Répertoire général alphabétique du droit français : contenant sur toutes les matières de la science et de la pratique juridiques l’exposé de la législation, l’analyse critique de la doctrine et les solutions de la jurisprudence*, vol. 31 (Paris : L. Larose and Forcel, 1886-1906), 427.

27 Elizabeth Sage, “Outrage on the Street” (paper presented at the Congrès annuel: Pratiques urbaines, expériences sensibles, Centre allemand d’histoire de l’art, Paris, 27-28 June 2022).

vache!” (fig. 4).²⁸ In another by Lourdey, which appeared in the humorous *Le Sourire* in June 1900, two officers take a heavy-set woman into custody, chiding, “You should be the last one to call us *vaches*” (fig. 5).²⁹

This *outrage* was also at the center of Anatole France’s *L’Affaire Crainquebille*, a novella illustrated by Steinlen in 1901. In it, Crainquebille, an ambulant vegetable seller, is arrested after a verbal misunderstanding with Constable 64 on the rue Montmartre, who amid the chaos of the afternoon rush believes the costermonger insulted him with the derogatory slur *mort aux vaches*. Crainquebille insists that he had said no such thing, but it does not matter. He is brought to trial where the police officer testifies against him and the judge takes the officer’s word as fact, recognizing that “to ruin the authority of Constable 64 is to weaken the State.”³⁰ As a result, the costermonger is sentenced to two weeks in prison, initiating a downward spiral that ultimately leads to his suicide.

In *L’Affaire Crainquebille*, a consistent failure of language, from the initial moment of confusion to the incomprehensible legal jargon of the court, corrupts communication between the citizen and the justice system. Steinlen’s courtroom illustration mimes this breakdown by positioning the vignette on the page to disrupt the very phrase Crainquebille is accused of having uttered (fig. 6). The textual split between “Mort” above and “aux vaches!” below reflects the interruption of communication and justice that ultimately condemns the costermonger. This is reinforced by Steinlen’s rendering of the courtroom actors: the lackadaisical attitude of the judge, communicated by the informality of his posture, contrasts sharply with the rigidity of the officer, who stands upright with his arm powerfully extended in sworn testimony, a contrast taken further in the drooping white mustache of the magistrate versus the dark, upturned mustache of Constable 64.

Though a loose parody of the ongoing national drama of the Dreyfus Affair, which likewise revealed the failings of the French judicial system and the severe impacts of its carelessness, France’s narrative was also closely linked with more quotidian *affaires* involving the use of *mort aux vaches*.³¹ On December 13, 1900, for instance, Leon Roux recounted an incident that occurred between Frédéric Vogt, an Alsatian pastry chef, and police officers during a demonstration in Paris in his column entitled “Autour du Palais. Le petit pâtissier” for *La Revue des tribunaux* :

28 Félix Vallotton, “Ah! Bougre de salaud, tu m’as appelé vache!...,” in “Crimes et châtements,” special issue, *L’Assiette au beurre*, no. 48 (March 1, 1902): 779.

29 Lourdey, “Vous devriez être la dernière à nous traiter de vaches!,” *Le Sourire*, no. 35 (June 23, 1900) : n.p.

30 “Ruiner l’autorité de l’agent 64, c’est affaiblir l’État,” Anatole France, *L’Affaire Crainquebille* (Paris : Édouard Pelletan, 1901), 58.

31 On *L’Affaire Crainquebille* and the Dreyfus Affair see James D. Redwood, “The Conspiracy of Law and the State in Anatole France’s ‘Crainquebille’; or Law and Literature Comes of Age,” *Loyola University Chicago Law Journal* 24, no. 2 (Winter 1993): 179–210.

L'AFFAIRE CRAINQUEBILLE

un encombrement de voitures. Je lui intimai par trois fois l'ordre de circuler, auquel il refusa d'obtempérer. Et sur ce que je l'avertis que j'allais verbaliser, il me répondit en criant : « Mort



aux vaches! », ce qui me sembla être injurieux.

Cette déposition, ferme et mesurée, fut écoutée avec une évidente faveur par le Tribunal. La défense avait cité Mme Bayard, cordonnière, et M. David Matthieu, médecin en chef de l'hôpital Ambroise-Paré, officier de la Légion d'honneur. Mme Bayard n'avait rien vu ni entendu. Le doc-

City sergeants claim that the little pastry chef shouted: “*Mort aux vaches! Mort aux vaches!*” (“*Vache*” is taken here, in a disparaging sense for policemen and unflattering for the mothers of our calves!)

—I did not insult the agents, protests Frédéric Vogt. There is, I know very well, some enmity between the *sergents de ville* and the young members of the French pâtisserie. But during the demonstrations in favor of Mr. Krüger, my guild did not have to complain too much about the police. I shouted: “*Arbitrage! Arbitrage!*” and not anything else.”³²

In court, M. Vogt argued that it was his Alsatian accent that was responsible for the unfortunate miscommunication, but like the fictional Crainquebille, he was found guilty and sentenced to eight days in jail.

Roux’s quip that the association of the word *vache* with policemen was “unflattering for the mothers of our calves” was taken up in a design by Roubille for *Le Cri de Paris* (fig. 7).³³ On the cover of the March 16, 1902, issue, the artist shows a *vache*, the bovine species, at home in an expansive pastoral landscape of sage grass and amber sky. From the lower right corner, the wall of an outbuilding cuts diagonally into the scene, the words “Mort aux vaches” scribbled at an angle in black. The hateful inscription catches the grazing cow’s eyes, her heavy lids seconding the melancholy of her response, “We don’t do politics...”³⁴

Despite Roubille’s use of graffiti in this image, which places *mort aux vaches* in a seemingly self-evident textual form, the ambiguity of language persists. As with Crainquebille and Vogt, the intended message is lost in translation, disrupted by the displacement of the expression from the urban landscape to the rural, where the presumed target—the police—is not present. In this new context, the word *vache* sheds its argotic signification and returns to a literal sense of the phrase—death to cows—which is the certain conclusion of the agricultural system to which this animal belongs. Even when the police are placed into this rural context, as in Abel Faivre’s design for *Le Rire*, the misunderstanding persists, as the officers ponder why anyone would wish *mort aux vaches* upon such gentle beasts (fig. 8).³⁵ These satiric illustrations point to the decidedly urban resonance of both

32 “Les sergents de ville affirment que le petit pâtissier a crié : “Mort aux vaches! Mort aux vaches!” (“Vache” est pris ici, dans un sens désobligeant pour les hommes de police et peu flatteur pour les mères de nos veaux!). Je n’ai pas insulté les agents, proteste Frédéric Vogt. Il y a, je le sais bien, quelque inimitié entre les sergents de ville et les jeunes membres de la pâtisserie française. Mais au cours des manifestations en faveur de M. Krüger, ma corporation n’eût pas trop à se plaindre.” Léon Roux, “Autour du Palais : Le petit pâtissier,” *La Revue des tribunaux : recueil complet de législation et de jurisprudence paraissant tous les jeudis*, December 13, 1900, 419.

33 Roux, “Autour du Palais : Le petit pâtissier,” 419. For original French, see previous note.

34 Auguste Roubille, “Nous ne faisons pourtant pas de politique...,” *Le Cri de Paris*, March 16, 1902.

35 Abel Faivre, “Mort aux vaches! – C’est inexplicable... des bêtes si douces!...,” *Le Rire*, November 10, 1900. Reproduced in [Collection Jaquet] *Dessinateurs et humoristes. Abel Faivre, vol. 1* [défets d’illustrations périodiques], 1908–1916.



7 Auguste Roubille, "Nous ne faisons pourtant pas de politique...", *Le Cri de Paris*, March 16, 1902. Bibliothèque-musée de l'Opéra, PI-616



8 Abel Faivre, "Mort aux vaches!," *Le Rire* (November 10, 1900). Reproduced in [Collection Jaquet] *Dessinateurs et humoristes. Abel Faivre, vol. 1* [détails d'illustrations périodiques], 1908-1916. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, PET FOL-TF-743 (1)



9 Théophile-Alexandre Steinlen, frontispice. In Aristide Bruant, *Dans la rue : Chansons et monologues, deuxième volume* (Paris : Aristide Bruant, 1895), hors-texte. Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, 8-Z LE SENNE-5962 (2)



10 Eugène Pirou, *Casque d'Or, la Célèbre Gigolette* (*Golden Helmet, the celebrated Gigolette*) [postcard], c. 1900. Photographic and typographic impression, 14.2 × 8.9 cm. Musée Carnavalet, Histoire de Paris, 2022.o.2584



Le commissaire Eugène Lefevre (en littérature Jean Fabre)

Un autre temps d'ailleurs. Le crime de la rue de Valenciennes, le crime de la rue de Valenciennes, le crime de la rue de Valenciennes...

Quelques semaines les institutions ont été mises en état de fonctionner...

En fait de police, dans nos esprits, nous sommes habitués à une police...

Le crime est à quelques mètres de nous, dans la rue, dans la cour, dans la chambre...

Deux hommes piégés dans un ficier. Il y a dans la ficie, les deux hommes, les deux hommes, les deux hommes...

Amélie Hélie dit Casque d'Or. Malheureusement, la malheureuse hélie, qui se cherchait, se cherchait, se cherchait...



Photographie du marbre de la table habituelle du trio tricolore. On y remarque de nombreuses inscriptions graves: en 1901, Manda Casque d'Or, en 1922, Leon... Ce marbre fut acheté à l'époque, sur un collectionneur américain.

MES DEBUTS dans le crime

POUR L'AMOUR de la belle Casque d'Or L'ATHLETE MANDA DECHAINE LA GUERRE A CHARONNE

PAR LE COMMISSAIRE Eugène LEFEVRE (JEAN FABRE)

à l'angle de la rue de Valenciennes, un de ces petits à six ou sept mètres de longueur, un de ces petits à six ou sept mètres de longueur...

Il y avait dans le véhicule, deux hommes, un homme et une femme, un homme et une femme...

Le crime est à quelques mètres de nous, dans la rue, dans la cour, dans la chambre...

Deux hommes piégés dans un ficier. Il y a dans la ficie, les deux hommes, les deux hommes, les deux hommes...

Amélie Hélie dit Casque d'Or. Malheureusement, la malheureuse hélie, qui se cherchait, se cherchait, se cherchait...

TROUVÉ sur la voie publique Une casquette en cuir noir dont la visière est traversée de deux balles; Deux revolvers; Un poignard triangulaire; Un couteau à cran d'arrêt; Une hache; Un mouchoir.

de sorte qu'il ne s'est rien passé. C'est un moment l'habileté du policier qui a permis de trouver...

Une katalla, rue Poinecarre. Mon attention fut attirée par un objet qui se trouvait sur la voie publique...

Le crime est à quelques mètres de nous, dans la rue, dans la cour, dans la chambre...

Deux hommes piégés dans un ficier. Il y a dans la ficie, les deux hommes, les deux hommes, les deux hommes...



Le cabinet de l'Angé Carlier, surmonté de sa statue allée, où se rencontrèrent Manda Casque d'Or et Léca

qui se trouva à l'angle de la rue de Valenciennes, un de ces petits à six ou sept mètres de longueur...

Il y avait dans le véhicule, deux hommes, un homme et une femme, un homme et une femme...

Le crime est à quelques mètres de nous, dans la rue, dans la cour, dans la chambre...

Lettres et Arts

Le serpent à plumes Le marchand de couleurs

Les yeux qui se voient. Vaincu-Couturier et le peintre. Dans l'attente, dans l'attente, dans l'attente...

Les tournées de Louvre. Les tournées de Louvre, les tournées de Louvre, les tournées de Louvre...



12 Candido Aragonez de Faria, *Les Apaches de Paris* [poster], 1905. Color lithograph, 120 × 154 cm. Paris, Affiches Faria. Bibliothèques spécialisées, Paris, 0-AFF-000004

argot and graffiti as communicative modes, modes whose disruptive potential required the backdrop of city streets for their legibility.

Dans la rue

Steinlen's collaboration with Aristide Bruant on his second collection of songs and monologues in 1895 highlights the interplay of argot, graffiti, and printmaking as acts of urban resistance. In the volume, aptly titled *Dans la rue*, Steinlen and Bruant introduced a synergistic program of word and image that immersed the readers in the lives of Paris's most downtrodden inhabitants.³⁶ The singer's argotic verses were seconded by over one hundred of Steinlen's abbreviated designs, which overlapped and integrated with the text and the music and served as either vignettes or separate full-page illustrations.³⁷

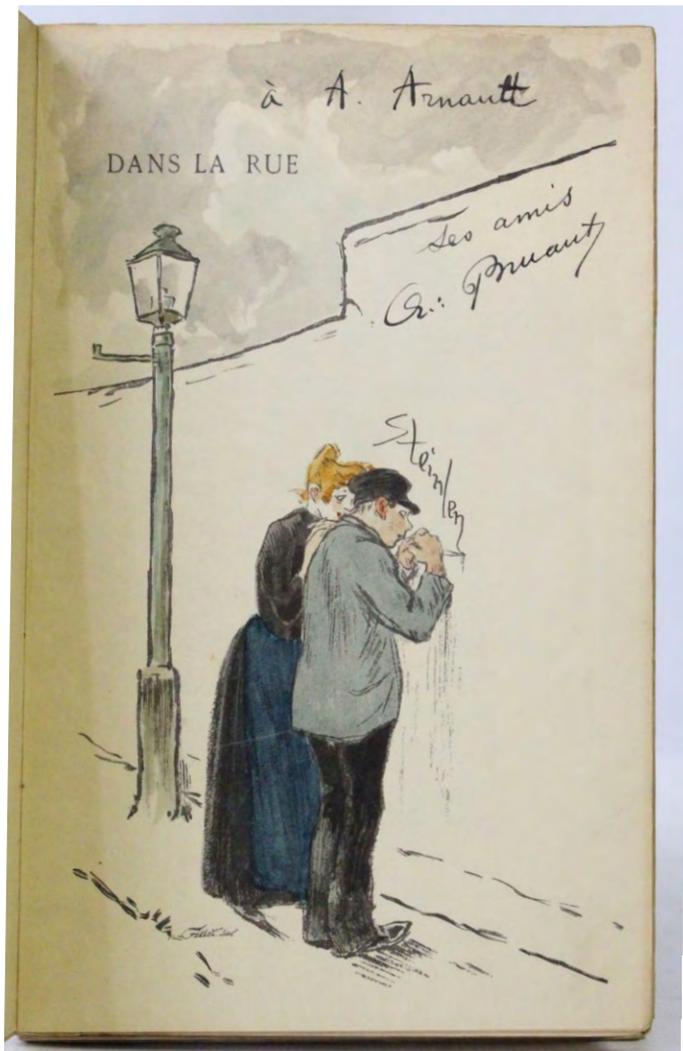
The second volume of *Dans la rue* opens with a frontispiece by Steinlen that shows a proletarian couple tagging a city wall (fig. 9). A man in his worker's smock begins to carve as his female companion keeps watch. On the final page, we see the fruits of their labor as two officers on night patrol in Paris pause to inspect the graffiti which reads *mort aux vaches* (fig. 2). Steinlen's placement of the inscription beneath a streetlamp—the twinned sentinel of the police in fin-de-siècle Paris—reiterates the futility of infrastructural and legal efforts to control urban space.³⁸

It is clear from a comparison of Steinlen's frontispiece with photographs and illustrations from the period that the two *graffeurs* in the print are *apaches*, a turn-of-the-century

36 Steinlen also illustrated the first volume of Bruant's *Dans la rue*, published in 1888.

37 Bruant himself published a dictionary of argot titled *Dictionnaire d'argot au XX^e siècle*. In addition to argot's use among the lower classes, the language was also adopted by anarchists as part of their democratizing program. See, Richard D. Sonn, "Language, Crime, and Class: The Popular Culture of French Anarchism in the 1890s," *Historical Reflections/Réflexions historiques* 11, no. 3 (Fall 1984): 351-372.

38 In France, the association between the police and public lighting had deep historical roots. In the seventeenth century, a royal decree transformed street lighting into "a public service under the control of the street police, carried out in line with the minute, arbitrary and draconian police regulations of the day." The repressive reputation of the police and of government-controlled illumination were conflated in the associations of surveillance, visibility, and control. In the eighteenth century, the two became corporeally joined since torchbearers frequently operated as police informants and police commissioners were known to interfere in local elections for the assignment of the annual lamp lighting duties. The skepticism, hostility, and anger with which public lighting was regarded in the eighteenth century assumed a new fervor in the nineteenth. It is perhaps no coincidence, then, that the first gas lamp and the first visible police force appeared in Paris in the same year, 1829. See Wolfgang Schivelbusch, *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century* (Berkeley: University of California Press, 1988), 86; and Wolfgang Schivelbusch, "The Policing of Street Lighting," in "Everyday Life," ed. Alice Kaplan and Kristin Ross, special issue, *Yale French Studies*, no. 73 (1987): 61-74.



13 Théophile-Alexandre Steinlen, frontispice. In *Dans la rue : Chansons et monologues, deuxième volume*, Limited Edition, no. 130 (Paris : Aristide Bruant, 1895), hors-texte. Private Collection

designation that referred to the young thugs of the French capital.³⁹ Aged fifteen to twenty, these “Parisian Indians” came from the urban underclasses in the poor districts where they lived in mixed bands and resorted to crime—especially theft and prostitution—to survive.⁴⁰ In Steinlen’s rendering, the hairstyle of the young woman, for example, is reminiscent of the Casque d’Or, Amélie Hélie, a “celebrated gigolette” who was the muse and co-conspirator of Manda and Leca, leaders of a band of *apaches* in northeastern Paris around 1900 (fig. 10).⁴¹ Beyond their petty crimes, the trio was even known to write graffiti; for instance, they inscribed self-portraits, political caricatures, and text into the marble of their usual table at the cabaret they frequented (fig. 11).⁴² A similar female likeness is shown in Candido Aragonez de Faria’s *affiche* for Pathé’s film *Les Apaches de Paris* of 1905, accompanied by men wearing the typical slouchy caps and unbuttoned flannels of the emergent criminal type (fig. 12).⁴³

In Bruant’s monologues, as in life, these marginalized figures are shown to be actively targeted by the police with few resources at their disposal. Beyond such legal prejudice, his lyrics and Steinlen’s designs describe the street as a site of uneven commercial exchange: peddlers push their wares, prostitutes sell their bodies, and vagabonds beg for alms, all proletarian means of survival dictated by the demands of the bourgeois consumer and dependent on the cooperation or ignorance of the law. And while certain characters fall prey to the system, others use its infrastructure to actively resist it. This is especially apparent in Steinlen’s full-page designs that bookend the volume, which illustrate how

39 For more on the *apaches*, see Yann Lagarde, “Les Apaches, les bandes qui terrorisent Paris dans les années 1900,” Radio France, 10 March 2021.

40 The definition of the *apache* was officially codified on December 12, 1900 by Henri Fouquier in the daily newspaper *Le Matin*: “Nous avons l’avantage de posséder, à Paris, une tribu d’Apaches dont les hauteurs de Ménilmontant sont les Montagnes-Rocheuses... Ce sont des jeunes hommes pâles, presque toujours imberbes, et l’ornement favori de leur coiffure s’appelle les rouflaquettes. Tout de même, ils vous tuent leur homme comme les plus authentiques sauvages, à ceci près que leurs victimes ne sont pas des étrangers envahisseurs, mais leurs concitoyens français...ce peuple à demi-nomade de jeunes sans famille, sans métier, sans foyer fixe, qui constitue ce qu’à la Préfecture de police même on nomme ‘l’armée du crime.’” (“We have the advantage of having, in Paris, a tribe of Apaches for whom the heights of Ménilmontant are their Rocky Mountains...They are pale young men, almost always beardless, and their favorite hair ornament is called the sideburn. All the same, they kill like the most authentic savages, except that their victims are not invading foreigners, but their fellow French citizens...The semi-nomadic young people without family, without profession, without fixed address, constitute for the Prefecture of Police an ‘army of crime’”). Henri Fouquier, “Les ‘Apaches,’” *Le Matin*, December 12, 1900, 1.

41 Didier Chappet, “Casque d’Or et les Apaches,” *Les Faits Divers de Gallica*, 8 January 2018. The areas of Belleville, Charonne, La Goutte d’or and Ménilmontant, popular with the *apaches*, also received songs in Bruant’s volume.

42 Eugène Lefevre, “Pour l’amour de la belle Casque d’Or. L’Athlète Manda déchaîne la guerre à Charonne,” *Ce soir : grand quotidien d’information indépendant*, 13 October 1937, 8.

43 In the early 1900s, the *Apaches* loomed large in the realm of French popular culture. Bruant even published a song, *Chant d’Apaches*, in 1911.



14 Auguste Roubille, "L'Agent des Mœurs," in "V'là les flics," special issue, *Le Canard sauvage*, no. 10, May 23-29, 1903: n.p. Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, FOL-LC2-6317

graffiti writing—though not the only source of text or rebellion in the city—offered the possibility of subversion to even the most vulnerable figures *dans la rue*.⁴⁴

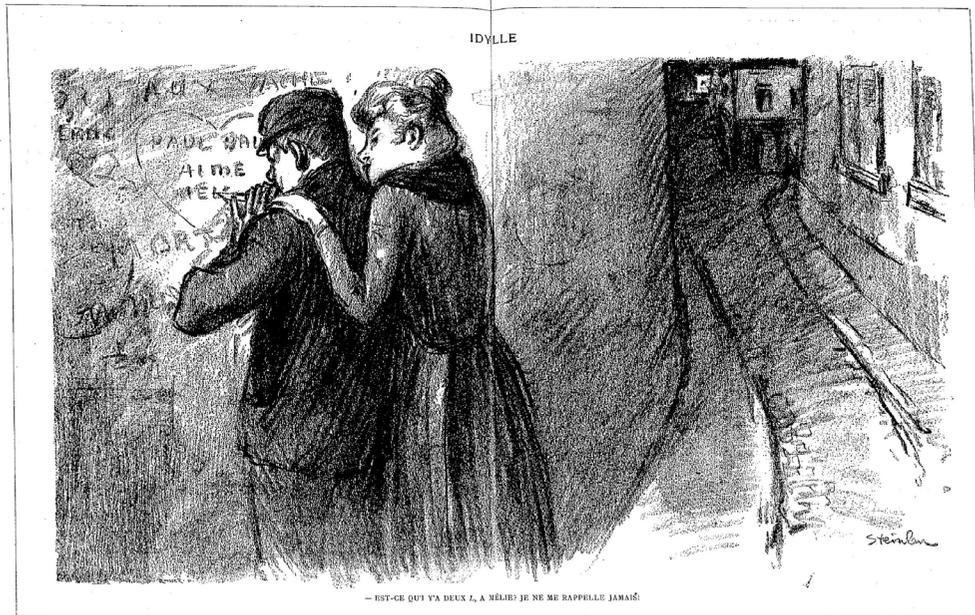
The practice of graffiti writing to manipulate the dominant order of the street is one in which the artist saw himself as participating. In addition to the mass-produced copies of the songbook, Steinlen and Bruant published a limited edition of 150 numbered examples that contained unique dedication pages rendered in watercolor rather than engraving. In A. Arnault's copy, numbered 130, the frontispiece has been significantly altered: the message of insult previously inscribed on the wall is replaced by the artist's signature (fig. 13). We see the male figure carving the final flourish on the letter "n," casting Steinlen himself in the role of the *apache-graffeur*.

In the mass-produced volumes the incisive method used to produce the letters on the wall invokes the process of printmaking itself, whose infinite reproducibility makes the act of erasure challenging if not impossible. The actual technique for producing the image in this case—watercolor—instead returns Steinlen's graffiti writing back into singular form, meant for a particular set of eyes at a particular moment. Yet even in the limited edition, the final image shows officers assaulted by the graffiti *mort aux vaches*. Thus, Steinlen's alignment of himself with the *apache-graffeur* from the outset of the text confirms him as the author of *mort aux vaches*, too. In so doing, he mobilizes the subversive potential of the *rue*—the literal urban space, its visual representation, and Bruant's text, *Dans la rue*—to engage in an artistic act of resistance. The uneven lettering of *mort aux vaches*, which is differentiated from the standard typography throughout the volume, serves as a further trace of Steinlen's hand in its production.

The same might be said of Auguste Roubille's 1903 illustration, "L'Agent des mœurs," published on the back page of an issue of *Le Canard sauvage* for which Steinlen had contributed the cover (fig. 14). This number of the short-lived satiric journal was dedicated to the critical assessment of policing, tackling grievances from bigotry and coercion to violence and corruption. Roubille's design—showing a plainclothes agent of the morality police being shot by a female offender on the street—visualizes the negative consequences of the duplicity of undercover police work.⁴⁵ Removed from the scabbard of their official uniform, the *agent des mœurs* is transformed into a concealed, illegal weapon mobilized

44 By the late nineteenth century, Paris was inundated with text: national campaigns etched text into the facades of government and administrative buildings and ephemeral advertisements and legal notices were plastered throughout the city. Along with kiosks and Morris columns, new supports built for the express purpose of textual display, temporary surfaces like construction hoardings and palisades contributed to the sensory overload in the capital.

45 In the same issue of *Le Canard sauvage*, Alfred Jarry argues that the lack of uniform is antithetical to the supposed righteous and honorable purpose assigned to the *mœurs*, since their plainclothes nature constitutes a deliberate obfuscation and deception of the populace. Alfred Jarry, "L'Arme prohibée," in "V'là les flics," special issue, *Le Canard sauvage*, no. 10 (May 23–29, 1903): 5.



15 Théophile-Alexandre Steinlen, “Idylle” (“Love Affair”), in *Le Frou-Frou*, January 26, 1901: 236-237. Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, 4-Z-1429

against unsuspecting citizens or worse, easily confused with a common criminal.⁴⁶ The confusion between perpetrator and victim is embodied by the woman who, still holding the smoking gun, warns her fellow prostitutes, “Only dead, ladies, will he never be mistaken again.”⁴⁷ The initiative of this capable woman, however violent, to resist arrest is echoed in Roubille’s authorship of the tag *mort aux vaches* on the wall behind the pair, at once a command and confirmation that death is the fitting punishment of police underhandedness.

46 The Municipal Council of Paris agreed. In their report of June 1893, they wrote, “Quant aux agents en bourgeois du ministère de l’Intérieur et de la préfecture, ils ont été, au contraire, les principaux artisans de provocation, de désordre et de violence. Comme partout la police est d’autant plus dangereuse et détestable qu’elle est plus déguisée et secrète” (“As for the undercover agents of the Ministry of the Interior and the prefecture, they were, on the contrary, the main architects of provocation, disorder and violence. As everywhere, the police are all the more dangerous and detestable the more they are disguised and secret”). M. Vaillant, “Conseil municipal de Paris,” *Supplément au Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, no. 20 (June 8, 1893): 1239.

47 “Ce n’est que mort, mesdames, qu’il ne se trompera plus.” Auguste Roubille, “L’Agent des mœurs,” in “V’là les flics,” special issue, *Le Canard sauvage*, no. 10 (May 23-29, 1903): 16.

Conclusion

In January 1901, Steinlen published a two-page illustration in *Le Frou-Frou* that shows the same couple from *Dans la rue* at work on another inscription, this time a playful profession of their love (fig. 15).⁴⁸ The heart containing their names overlaps messages previously scrawled on the wall, two of which bear snippets of the radical phrase *mort aux vaches*. As in *L’Affaire Crainquebille*, Steinlen’s composition of the image disrupts the inscription, forcing the viewer to reconstruct the insult for themselves. Interconnecting, fragmentary, and illegible, the urban writing on the wall suggests how the communicative potential of the city could be interrupted or redirected by citizens—and artists—in defiant acts of resistance open to all.⁴⁹ In producing graffiti in print, Steinlen and Roubille also disrupted the ephemeral nature of the medium, transforming it into a durable and circulatory form: visibility on the countless kiosks in the street made their graphic graffiti at once multiple, mobile, and mutable, easily exchanged or replaced by another copy of the journal. Returning to the tag on rue Jean Poulmarch, we see that the practice of writing and re-writing in urban space continues to challenge the visual, social, and legal order imposed by authorities on the street; and *mort aux vaches*—an expression long associated with social, political, and legal delinquency—remains a potent means by which to oppose it.

48 Théophile-Alexandre Steinlen, “Idylle,” *Le Frou-Frou* (January 26, 1901): 236–237.

49 See Scott McQuire, *The Media City: Media, Architecture, and Urban Space* (London: Sage Publications, 2008).

Partie III

DIALOGUES

Le graffiti : « It's the gift that keeps on giving »

Lek & Sowat

Entretien avec Sabrina Dubbeld et de Simon Grainville mené lors du colloque international « Pratiques urbaines : expériences sensibles » qui s'est déroulé au Centre allemand d'histoire de l'art – DFK Paris, les 27 et 28 juin 2022.



1 Double portrait de Lek et Sowat, s.d., photographie © Maya Angelsen

Simon : Nous accueillons Lek & Sowat (fig. 1), deux figures importantes du graffiti français. Leur pratique s'affranchit de cette tendance initiale qu'est le graffiti de lettrage classique pour aborder d'autres pratiques artistiques et d'autres méthodes. Lek, tu as essentiellement évolué au début à Paris et en région francilienne. Tu as une formation en architecture, ce qui a aussi orienté ta pratique vers des espaces architecturés assez marqués, notamment des lieux en friche, avec un travail sur le lettrage très géométrisé et très déstructuré. Et de ton côté, Sowat, tu as débuté au sein de la scène marseillaise. Tu as aus-





3 Lek & Sowat, vue de l'exposition *Duography* à l'Atelier Grogard (Rueil-Malmaison) du 2 avril 2022 au 3 juillet 2022, photographie © Nicolas Gzeley

si eu une pratique articulée autour du lettrage calligraphique inspiré par la culture *Cholo Writing* aux États-Unis, avec des figures telles que Chaz Bojorquez.

Vous vous êtes rencontrés dans les années 2000 en menant un certain nombre de projets en commun. Je pense notamment à la résidence artistique sauvage au Mausolée en 2010. En 2012, vous êtes également intervenus au « Lasco Project », dans les entrailles du Palais de Tokyo. Il s'agit en quelque sorte d'un piratage culturel. Enfin, en 2015-2016, vous êtes invités en tant que pensionnaires-artistes à la Villa Médicis, en Italie.

En ce qui concerne votre actualité, vous présentez en ce moment même l'exposition « *Duography* » (fig. 2, 3) aux Ateliers Grogard à Rueil-Malmaison, jusqu'au 3 juillet 2022.

Vous avez adopté des esthétiques différentes et êtes issus de scènes du graffiti géographiquement distantes. Est-ce que vous pouvez nous parler plus précisément de votre rencontre et de la manière dont vous avez mêlé vos esthétiques respectives ?

Sowat : On s'est rencontrés en 2010 pendant une exposition collective organisée par le magazine *Graffiti Art* à la galerie Celal, à Paris. Lek était une grande figure de ce mouve-

Page précédente : 2 Vue de l'exposition *Duography* à l'Atelier Grogard (Rueil-Malmaison) du 2 avril 2022 au 3 juillet 2022, photographie © Nicolas Gzeley

Pages suivantes : 4 Lek & Sowat, *Le Mausolée*, 2020, photographie © Nicolas Gzeley





QUADRO

EH
B
L
O
O
O

The Nob

LATION

ment et pour moi, provincial, c'était un moment assez fort. La chance, c'était qu'il était sympathique. Ce qui n'est pas donné avec tous les artistes du graffiti parisien qui peut être un milieu un peu âpre, parfois rude. Fred n'était pas du tout dans cette dynamique. L'un et l'autre, on était dans un moment de nos vies où on avait décidé d'arrêter le travail alimentaire pour se lancer dans l'art. Pendant cette rencontre, Fred m'a parlé d'un centre commercial à l'abandon qu'il avait trouvé dans le nord de Paris, Porte de la Villette (fig. 4).

Durant les trois premiers mois, on y allait ensemble pour créer tous les deux. On avait le temps, on avait arrêté nos boulots alimentaires. On a passé des journées et des journées dans ce bâtiment et au fur et à mesure, on s'est dit qu'on pouvait faire quelque chose et que ce quelque chose pouvait prendre l'aspect d'un projet collectif. Peut-être même qu'on pouvait inviter d'autres artistes à venir nous rejoindre (fig. 5).

Lek : On voulait aborder des aspects qui nous intéressaient dans le graffiti et mettre en avant des choses qu'on ne voyait pas, et ce en fonction de certaines expos qui avaient pu être faites à cette époque-là. On essayait de répondre de manière positive à ce qui ne nous plaisait pas dans certaines institutions. On a essayé de réfléchir au lieu en tant que tel. Ce n'était pas seulement peindre sur les murs, c'était vraiment s'approprier l'espace et toutes les caractéristiques qu'il pouvait y avoir : les sous-sols, toutes les colonnes et même l'aspect dégueulasse du spot. Ça nous intéresse plus que le côté chaos. Généralement, le graffiti arrive là où plus personne ne s'occupe de rien ou de qui que ce soit. C'est intéressant que le graffiti se développe comme ça, mais l'idée était aussi de trouver les plus belles caractéristiques de ce lieu (fig. 6). Cela nous a amenés à travailler avec plein de personnes, à réfléchir aux combinaisons qu'on pouvait faire avec les autres artistes. C'est un peu tout ça que ce lieu nous a apporté.

Sabrina : Le Mausolée est aussi, en quelque sorte, un spot d'urbex. Or, la pratique de l'exploration urbaine est extrêmement codifiée, ritualisée, secrète et accomplie par une communauté qui a à cœur de toujours préserver le site qui a été découvert. Les urbexeurs ont également pour crédo de ne pas divulguer le lieu, de ne pas le dénaturer et donc de ne pas y faire venir beaucoup de personnes. Est-ce que vous, vous vous identifiez comme « urbexeurs » ? Est-ce que vous considérez que votre pratique graffiti peut aller de pair avec l'urbex, constituer une extension de cette dernière ? Qu'en est-il du point de vue de la sociabilité et des échanges qui se sont tissés au sein de cet espace ?

Lek : En fait, quand on commence cette pratique d'exploration urbaine, on ne sait pas trop comment elle s'appelle. On le fait. D'autant que quand j'ai commencé à m'intéresser à ce type de lieu, je pensais vraiment que ce qui était intéressant dans le graffiti, c'étaient les *clashes* artistiques et graphiques. C'est là où je me suis rendu compte que quand tu es différent, tu ne rentres pas dans la mouvance. Ça me saoulait un petit peu qu'il n'y ait pas ce type de confrontation. Il faut dire que j'ai vécu dans un environnement, dans le 19^e à



5 Lek & Sowat, *Stèle, Le Mausolée*, 2019, photographie © Marchand & Meffre

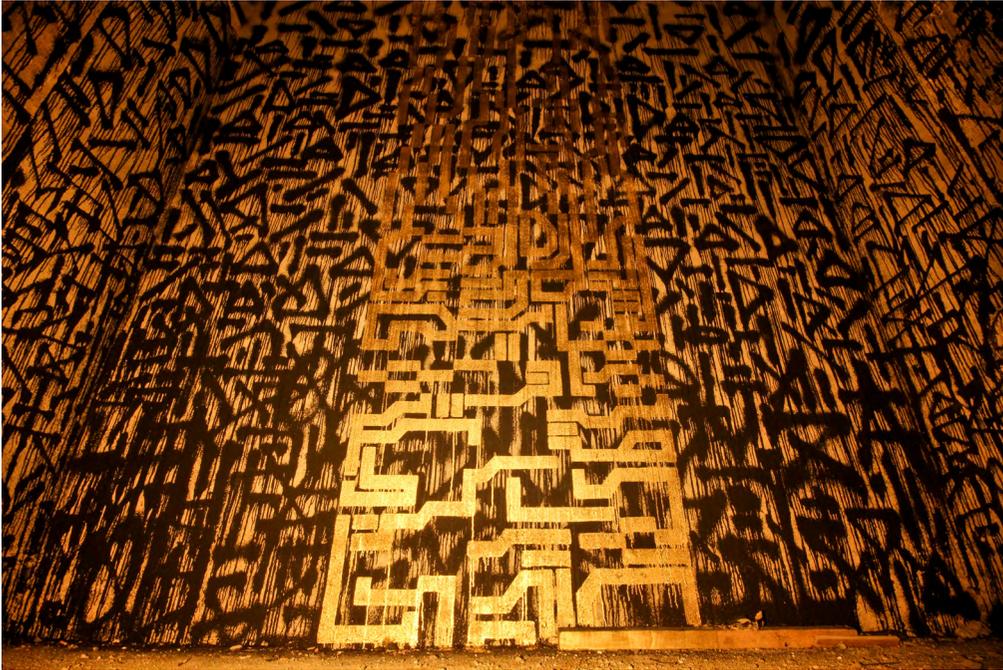


6 Lek, *Le Mausolée*, 2010, photographie © Thias

Pages suivantes : 7 Lek & Sowat, *Le Mausolée*, 2010, photographie © Lek et Sowat







8 Lek & Sowat, Futura et Mode2, *Lasco Project #3 Underground Doesn't Exist Anymore*, 2014, Palais de Tokyo, photographie © Nicolas Gzeley



9 Lek & Sowat, Futura et Mode2, *Lasco Project #3 Underground Doesn't Exist Anymore*, 2014, Palais de Tokyo, photographie © Nicolas Gzeley

Paris où tout était en construction, avec plein de bâtiments abandonnés. Ça m'a marqué et c'était mes prémices : c'est là où je débute. J'y ai rencontré un tas de personnes.

Et justement ma pratique a commencé à changer en explorant ces lieux abandonnés. Avec l'expérience, j'ai appris à appréhender un espace et comment le redéfinir. Et ça c'est important puisqu'un mur classique, c'est un aplat, c'est face à nous, en revanche, dans ce type de lieu, ma peinture, elle pouvait déborder (fig. 7). L'espace en lui-même est intéressant même si, de fait, c'est ingérable en termes de photos! On a réfléchi à ça de manière plus posée avec Mathieu. Donc le mausolée correspond à ça : on a essayé de créer un vocabulaire. Et il y avait tout un tas de questions : Qu'est-ce que l'urbex? Qu'est-ce qu'un artiste qui vient du graffiti doit faire dans ce lieu? Comment le développer?

Sowat : Fred trouve le lieu, 40 000 mètres carrés, Porte de la Villette. On commence à bosser dessus en septembre. C'est énorme. Tout de suite, on se dit que si on invite les gens, il faut mettre des règles. Les règles, c'est de ne pas parler du lieu et de ne pas montrer de photos. C'est le début des réseaux sociaux à cette époque-là ; je pense qu'on serait bien plus embêté aujourd'hui. On demandait aux gens qui nous accompagnaient – qui nous faisaient confiance et qui venaient donc dans un lieu inconnu pour y faire quelque chose – de rester très secret, de ne pas en parler à leurs collègues, de ne pas montrer de photos. En somme, de faire comme si tout ça n'existait pas. Parce que des lieux comme ça à Paris, ça a de la valeur. Beaucoup.

Et très rapidement, on a eu envie d'y faire un projet en plus. On a conscience que c'est compliqué car le lieu ne nous appartient pas et donc tu deviens en quelque sorte mentalement propriétaire d'un espace qui n'est pas à toi. La question centrale, c'est : comment faire pour le préserver? Alors on a demandé aux artistes d'appréhender l'espace d'une certaine manière, de ne pas taguer... Ce qui est bizarre quand on invite des tagueurs (rires), que ce soit des anciens tagueurs ou des nouveaux artistes d'ailleurs, peu importe!

On a donc eu envie de mener ce projet à terme avec Fred et de sortir un livre. Et dès la première page du livre, on voulait préciser l'adresse exacte et dire aux gens exactement comment se rendre dans le lieu, préciser ce qu'il faut escalader par exemple. C'est vraiment ça qui nous tenait à cœur et on a réussi. Le lieu est devenu « public » maintenant, enfin « public » dans le milieu de l'urbex. Il y a d'ailleurs beaucoup de tags qui ont été ajoutés une fois qu'on a quitté le bâtiment. Toute la peinture sur les plafonds et sur les piliers du Mausolée, c'est Fred et moi, tous nos invités, et puis le reste des écritures, c'est public. C'est devenu un palimpseste comme ça, une espèce de cadavre exquis qui nous a échappé.

On a aussi réalisé un film qui montre tout le projet en *time lapse*, dans un seul mouvement de caméra car on ne voulait pas avoir de problème de raccord d'un plan à l'autre.





Simon : J'aimerais à présent parler d'un autre projet qui vient aussi s'inscrire dans des espaces interstices. Il s'agit de votre intervention au Palais de Tokyo, ce qu'on appelle le *Lasco Project* (fig. 8, 9). Vous avez investi le lieu d'une manière un peu particulière puisqu'une nouvelle fois, vous avez invité plusieurs de vos amis graffeurs issus de différentes scènes, y compris internationales. Vous avez également endossé une autre casquette qui est celle du commissaire d'exposition en gérant la mise en espace des artistes et des œuvres. Pourriez-vous revenir sur cette expérience ?

Lek : Comme toutes ces histoires, au début, on ne sait pas ce qu'on est vraiment. On est artistes. On a des potes dont aime bien le travail, qu'on a envie de montrer parce qu'on pense qu'il y a quelque chose à faire dans le milieu de l'art (fig. 10, 11). Ces casquettes arrivent après. On pousse ces mêmes artistes parce qu'ils ont les mêmes questionnements que nous. Pour nous, il est intéressant que les artistes qui viennent de cette tradition du graffiti viennent déstabiliser les codes de l'institution au travers de leur vision en dehors du cadre. Mais, à chaque fois, reviennent toujours ces mêmes questions : comment s'introduire dans le lieu, comment faire comprendre que tel ou tel artiste est essentiel ?

Sowat : En tout cas, ce qui est sûr, c'est qu'on essaie de faire les choses à l'intuition et c'est seulement dans un second temps qu'on peut analyser le tout. Ce truc de commissaire d'exposition, on l'avait déjà fait au Mausolée quelque part. À partir du moment où on invite des artistes, qu'on leur demande de travailler dans telle période de leur style, sur tel endroit, avec telle bombe, c'est déjà faire du commissariat. Les propositions artistiques se font naturellement, presque à l'instinct, avec humour. On se disait qu'on faisait « des groupes de jazz » : c'était ça notre mot pour qualifier le commissariat d'exposition. « On va faire du jazz, on va faire des bœufs » : on va inviter tel artiste pour qu'il nous donne telle ligne de basse et tel autre artiste pour qu'il nous donne la rythmique. « On va décoller ». C'est ça l'intuition de base.

En ce qui concerne le Palais de Tokyo, il y a véritablement deux choses qui ont joué.

La première, c'est qu'on a très vite compris que cette institution n'avait jamais rien produit sur cette culture. Nous, on trouvait ça anormal et on s'est dit qu'on allait réparer cela.

Et la deuxième chose qui nous a animés, c'était de répondre à ces questions : est-ce que je peux faire du graffiti dans un musée ? Est-ce que le graffiti, c'est forcément en extérieur ? Est-ce que je peux faire des choses de manière illégale dans un musée ? Qu'est-ce qu'au fond, l'illégalité dans un musée ? Par exemple, l'illégalité, pour moi, c'est d'inviter Jacques Villeglé sans l'aval administratif de qui que ce soit pour le faire venir travailler (fig. 12).

Au palais de Tokyo, nous avons tout de suite commencé à amener des artistes loin de l'espace d'exposition pour qu'ils réalisent des œuvres « cachées ». C'est ce qui deviendra le projet *Vandalisme Invisible* quelques années plus tard. Dans le cadre de vandalisme invisible, nous avons demandé à Philippe Baudelocque de réaliser et de détruire une série de dessins sur un tableau noir à l'aide de craies et d'éponges. Ce que nous avons filmé cette nuit-là était tellement beau que nous avons décidé d'en faire un projet en soi, d'inviter de

manière systématique des artistes pour qu'ils dessinent et détruisent leurs œuvres sur ce tableau noir, dans un même mouvement. C'est ce qui deviendra *Tracés Directs*.

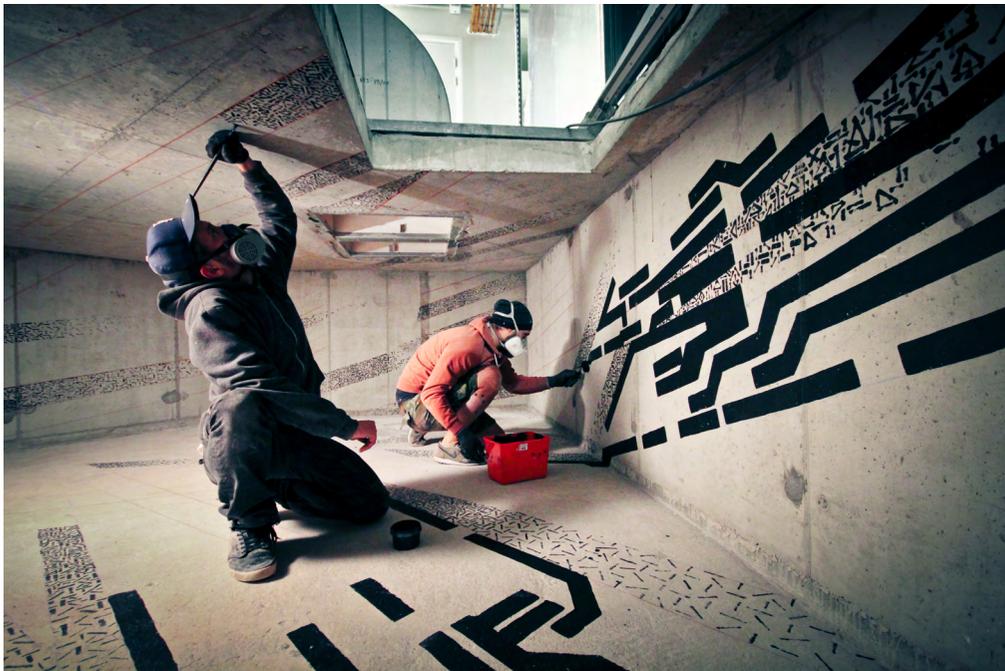
La beauté du Palais de Tokyo, c'était que l'institution ouvrait à l'époque jusqu'à minuit et à partir de 19 h, il y avait moins d'administration.

On avait déjà fait une exposition (*Dans les entrailles du palais secret*, Palais de Tokyo, 2012) donc les services de sécurité ne faisaient même plus attention au fait qu'on soit là ou pas.

On a juste continué à aller au Palais de Tokyo après le vernissage et tous les artistes qui sont intervenus par la suite, c'étaient ceux qu'on n'avait pas eu le temps d'inviter correctement dans la première partie de l'exposition, sur le mur.

C'était une manière de les réinviter une seconde fois. Tout le monde pouvait venir sans que l'administration soit en courant. On n'a pas fait de dossier pour présenter ce qu'on allait faire aux différents commissaires d'exposition du Palais de Tokyo. Il n'y avait qu'Hugo Vitrani qui travaillait sur le projet avec nous qui était au courant à l'époque. Inviter Villeglé un dimanche après-midi, le faire travailler sur une échelle alors que la veille, il était tombé et s'était fait mal à la hanche, ne pas être couverts par des questions d'assurance, c'est ce qui avec Fred nous a fait le plus peur !

Ça n'a l'air de rien, un gentil monsieur qui est en train de dessiner sur un tableau noir. N'empêche qu'à ce moment-là, on était en train de prendre un risque administratif déli-



11 *Lasco Project #3 Underground Doesn't Exist Anymore* (Lek et Sowat, Futura et Mode2), Palais de Tokyo, 2014, photographie © Nicolas Gzeley



rant et sans en avoir nécessairement conscience. C'est ce qu'on a encore mieux découvert par la suite.

Pour nous, c'était une manière d'expérimenter cette idée. Est-ce que je peux faire du graffiti dans un musée ? Si oui, est-ce que c'est cool ? Qu'est-ce que ça devient après ?

Sabrina : Puisque vous évoquez les questions et difficultés soulevées par le fait de travailler avec une institution patrimoniale, je saisis l'opportunité pour vous demander comment s'est déroulée votre résidence à la Villa Médicis, lieu mythique de la colline du Pincio à Rome (fig. 13) ?

Sowat : Le Palais de Tokyo, ça nous a mis les doigts dans la prise. Je ne veux pas être caricatural, mais l'art contemporain est complexe. On connaissait des choses bien sûr : on connaissait Gordon Matta-Clark par exemple, on connaissait tous ces trucs-là, mais on n'était pas encore spécialistes. Et les deux années qu'on a passé au Palais de Tokyo nous ont vraiment mis les doigts dans la prise dans le sens où on s'est rendu compte qu'on était aussi passionnés que les gens qui étaient en face de nous.

On était aussi accros à l'invisible, à ce qui n'est pas visible dans une œuvre, aux discours et explications que les artistes et commissaires d'exposition construisaient ensemble.

C'était un véritable territoire qui s'offrait à nous puisqu'à notre grand regret, il n'y avait pas grand-chose d'institutionnel concernant le graffiti. C'était comme un terrain vierge. Littéralement d'ailleurs puisque la zone qu'on nous a donnée au Palais de Tokyo, c'était un terrain inoccupé, une issue de secours en réalité ! Notre idée était de réunir des artistes qui venaient de ce mouvement, qui se revendiquaient de ce mouvement et qui ne reprenaient donc pas leur vrai nom [mais leur blaze]. D'ailleurs, on a toujours continué à s'appeler Lek&Sowat, même dans le dossier pour la Villa Médicis !

Ce lieu romain, c'était un territoire vierge, c'était une friche (fig. 14). On s'est dit qu'on allait se faire la Sainte Trinité (rires) ! Après avoir fait le Palais de Tokyo, on pouvait partir à l'assaut de la Villa Médicis. Ça nous a pris du temps d'avoir le courage. Il faut dire qu'on est autodidactes avec Fred, donc ce n'est pas évident de passer un concours comme celui-ci. Cela peut paraître ridicule, mais tu ne passes pas un concours si tu penses échouer. *In fine*, on a osé le passer ce concours et une fois qu'on l'a eu, la Villa Médicis à son tour nous a donné un territoire vierge.

Lek : Notre force c'est aussi que... Bien sûr on connaît tous ces lieux mais surtout, on n'a pas d'appréhension pour y rentrer. On y va un peu avec nos grosses baskets et on se dit qu'on saute dans le vide, que les idées viendront à mesure que le travail progressera, que les lieux nous dicteront quoi faire. Qu'il s'agisse d'un monument, d'un musée, il y a toujours possibilité de le détourner.

On a fait pas mal de choses éphémères dans le cadre de cette résidence romaine (fig. 15).



13 Lek & Sowat, *Dehors*, 2016, Villa Médicis, photographie © Lek et Sowat

C'est vrai qu'à chaque fois, on voit le lieu, on se dit « moi aussi, je suis au même niveau de je ne sais quel artiste ». On s'en fout et au fond, on voit ce que ça donne... C'est ça l'important. On connaît les noms, ça fait briller aux yeux, mais c'est à nous aussi de marquer l'histoire. C'est à nous d'arriver après avec notre vocabulaire, notre façon de faire. L'idée, c'est de ne jamais imiter quoi que ce soit mais de transmettre, de rendre, d'appuyer les choses qu'on a en tête. Et de le faire intelligemment.

Simon : Ce qui était intéressant avec votre résidence à la Villa Médicis, c'est que vous avez pris l'institution à rebours des attentes. Tout le monde s'attendait à ce que vous, graffeurs, fassiez du graffiti et pourtant vous n'en avez réalisé aucun. Vous dépassez ce qu'on attend de vous. Et vous optez en outre, là-bas, pour une réflexion artistique, plastique plus réfléchie, beaucoup plus dense, en travaillant toujours en lien avec l'architecture, avec les espaces, avec le contexte, mais en offrant un travail qui est finalement assez différent.

Lek : Je pense qu'on est aussi en apprentissage. On arrivait, on n'avait pas eu d'atelier où on pouvait exercer nos idées. Et là on s'est dit qu'on allait l'utiliser en tant que tel, l'utili-

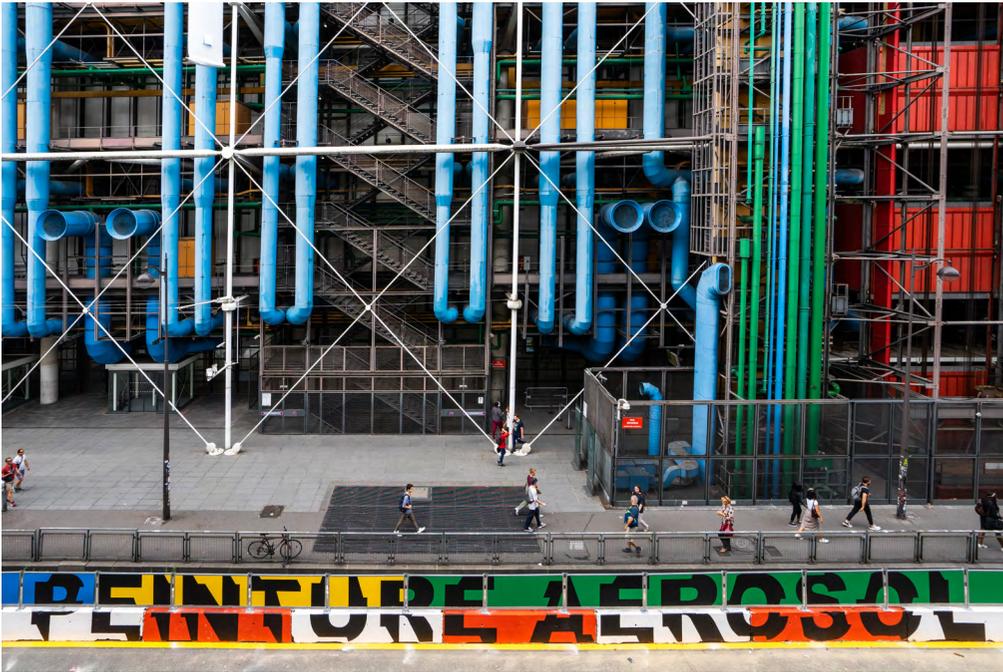
Pages suivantes : 14 Lek & Sowat, *Ad Vitam*, 2015, Villa Médicis, photographie © Lek & Sowat

15 Lek & Sowat, *Sans titre*, 2016, installation pour les 350 ans de l'Académie de France à Rome, Villa Médicis, photographie © Svend Andersen









16 Lek & Sowat, *J'aurais voulu être un artiste*, 2019, Centre Pompidou, côté rue Beaubourg, photographie © Nicolas Gzeley



17 Lek & Sowat, *J'aurais voulu être un artiste*, 2019, Centre Pompidou, côté rue Beaubourg, photographie © Nicolas Gzeley

ser en tant que matrice pour de futurs projets. Je pense que c'est ça aussi qui nous permet d'analyser les choses différemment. En faisant un travail classique, sur toile. Souvent, on entend : « Pourquoi des graffeurs font des toiles ou ce genre de truc ? ». Sauf qu'en fait, je dessine énormément chez moi, mais personne ne le voit. Et c'est toujours facile de dire que ce qui est fait dans la rue doit rester dans la rue. Je ne comprends pas. C'est justement toutes ces questions qu'on a souhaité développer. Telle œuvre est faite pour être dans la rue. Telle autre est faite pour être chez quelqu'un et tel projet pour un autre contexte. On met des barrières à chaque chose, mais pour moi, c'est un ensemble. « Est-ce qu'on aime la vidéo ? », « Oui, alors on fait de la vidéo ». « Est-ce qu'on aime la photo ? », « Oui, alors on va faire de la photo ». On ne s'empêche rien. À partir du moment où tu commences à être empêché ou être restreint, effectivement, le lieu peut être plus fort que toi.

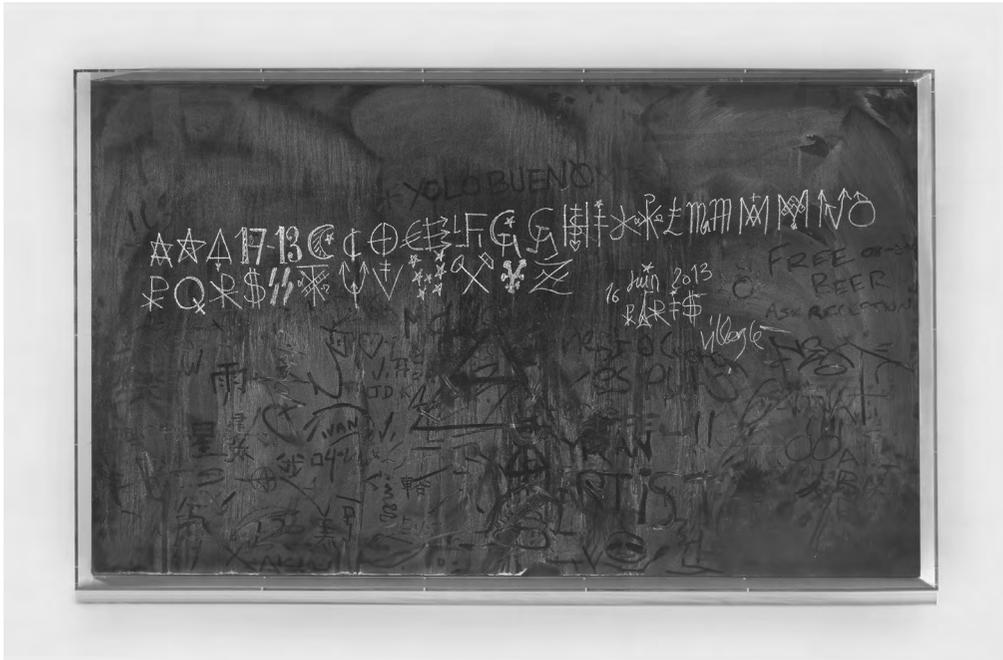
Sabrina : En parlant de projets aux « frontières mouvantes » permettant « des ouvertures à tous les possibles », je pense qu'il serait intéressant que vous reveniez un petit peu plus longuement sur le travail que vous avez réalisé au Centre Pompidou en 2019 (fig. 16). Celui-ci va en effet vous permettre non seulement de collaborer en dialogue étroit avec une institution, mais aussi de créer plusieurs pièces abordant des médiums variés, du graffiti à la vidéo.

Sowat : Effectivement, on est en plein dans le sujet ! Je vais essayer de résumer pour faire un court récit d'une longue histoire. On est en 2018 (un an avant le projet). Sophie Duplaix, conservatrice en chef au Centre Pompidou, nous contacte. Elle nous explique qu'il va y avoir des travaux à l'avant du musée, que le public devra alors passer par une autre entrée et qu'un immense dispositif va être créé à l'arrière du bâtiment. Un monstre de 140 mètres de long sur 1,75 mètre de hauteur ! Comme c'est recto verso, il y en a pour 280 mètres ! Elle nous demande de réfléchir à une œuvre sur ce dispositif. Sauf, qu'à l'époque, le dispositif ne ressemble pas à ce qu'il sera finalement. En fait, on nous demande de travailler sur des « palissades anti-graffiti » (fig. 17).

Adrien Guesdon, qui était en charge à l'époque du bâtiment et de la sécurité, nous dit : « Faites ce que vous voulez, mais, par contre, sachez que contractuellement, on va mettre dans le contrat qu'il s'agit de l'endroit le plus vandalisé du Centre Pompidou, ce qui veut dire qu'on ne peut pas garantir la pérennité de votre travail. Ce sera vraiment mis noir sur blanc dans le contrat ». Alors bien sûr, en tant qu'artiste, tu penses que c'est super : tu te dis « emplacement, emplacement, emplacement, le spot qu'on nous donne est guedin » et en même temps... dès le premier rendez-vous, on te dit aussi « tu vas te faire toyer ». En tout cas, on l'interprète comme ça avec Fred !

Et tout en découle. Le déroulement a pris beaucoup de temps mais la réflexion qui nous guide, c'est : comment peut-on faire quelque chose qui puisse réceptionner ce « toyer », le sublimer quelque part ?

Fred a eu l'intuition qu'il fallait écrire quelque chose, qu'il fallait créer un rythme graphique d'après des couleurs du Centre Pompidou pour que ça s'intègre *in situ*. Des aplats



18 Lek & Sowat en collaboration avec Jacques Villeglé, *Tracés Directs (Tableau Noir)*, 2013, collection Centre Pompidou, photographie © Lek & Sowat

blanc et rouge qui sont sécuritaires en dessous, qui sont normés par la ville, mais qui vont aussi avec les couleurs du Centre Pompidou.

Lek, lui, pensait que si quelque chose était écrit, il était possible que le vandalisme reste en partie cantonné à l'intérieur de ces aplats. Écrire quelque chose... d'accord oui mais quoi? Et puis, depuis un certain temps, il y avait cette phrase qui nous travaillait avec Fred : « J'aurais voulu être un artiste »... Une référence donc à la chanson de *Starmania*. Mais c'est aussi un clin d'œil à notre statut ainsi qu'à toutes les tensions qu'implique l'institutionnalisation du graffiti. Et d'une manière plus importante, c'est aussi, il me semble, un clin d'œil à ce que plein de gens peuvent ressentir quand ils vont visiter un endroit comme le Centre Pompidou : « J'aurais pu être un artiste. J'aurais voulu être un artiste. J'aurais dû être un artiste ». Bref, pour nous, cette phrase avait plusieurs significations qu'il était bien de mettre à cet endroit précisément.

Mais la phrase « J'aurais voulu être un artiste » ne rentre pas sur 280 mètres de long! Et de fil en aiguille, on en est venu à penser à l'œuvre qu'on avait fait rentrer dans les collections du musée (Lek & Sowat en collaboration avec Jacques Villeglé), *Tracés directs (Tableau noir)*, 2013, 150 × 250 cm, craie sur tableau noir, collection Centre Pompidou, Paris – Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle (fig. 18). Le jour où ils [les conservateurs et conservatrices] nous ont envoyé le document pour nous préciser que l'œuvre allait entrer dans leur collection, il était accompagné d'une phrase extrêmement

longue qui correspondait au cartel de l'œuvre. Et la logique sémantique du cartel nous a vachement intéressés. Car pendant des années, ce truc on l'avait appelé « le tableau », puis c'est devenu « Tracés directs » (entre parenthèses « tableau noir ») et là... il y avait en plus les dimensions, la technique, tout un tas d'informations précises et normées. On a trouvé ça hyper intéressant. Et un jour, ça a fait *tilt* : « voilà on va faire ça ». Puisque le Centre Pompidou ne nous invite pas à travailler à l'intérieur, mais à l'extérieur seulement, puisqu'une fois de plus on est enfermés dehors, et bien on a trouvé ça bien, en retour, de prendre la logique sémantique du cartel pour le descendre dans la rue, le peindre à la bombe. L'ensemble est en lettres noires et l'œuvre a été peinte en remplissage électrique, à la bombe aérosol. Cela peut paraître un petit détail, mais ça ne l'était pas pour nous. Ça nous permettait en effet de peindre de la même manière que lorsqu'on peignait les autoroutes quand on avait 16 ans. Les discussions ont duré des mois, mais on a finalement réussi à faire rentrer cette œuvre et bien sûr, au bout d'un moment, il s'est passé ce qu'on imaginait... Des graffeurs ont commencé à vandaliser l'œuvre. C'est ce qu'on espérait. Des petits tags puis les colleuses (le groupe Collages Féministes) qui sont venues coller plein de choses. Au fur et à mesure des mois, ça n'a fait que se remplir de plus en plus.

Sabrina : Ce dispositif « à plusieurs voix » se crée et s'observe véritablement sur le temps long et il avait lui-même nécessité, à son origine, un travail physique intense de plusieurs jours consécutifs...

Sowat : C'est vrai. En fait, la rue a dû être fermée pour qu'on puisse faire notre intervention et il fallait donc que ce soit au mois d'août. On nous avait octroyé cinq jours d'intervention maximum. Mais qui dit venir au mois d'août, dit quitter nos familles en vacances. Ça n'a l'air de rien, mais ça fait tellement de fois qu'on quitte nos familles en vacances... Bon, mais ça, le Centre Pompidou s'en fout (rires) ! Ça a quand même bien compliqué la tâche ! Et puis, un autre problème – comme toujours d'ailleurs sur ce genre de projet – c'est qu'on demande d'intuiter quelque chose que tu n'as jamais fait. Comment savoir si on va arriver à le terminer en si peu de temps ? D'où l'idée des pochoirs des lettres, d'ailleurs. En travaillant avec des pochoirs, on a réussi à tout finir en 36 heures : une journée entière et une matinée !

Simon : Vous parliez du fait que vous avez été beaucoup « toyés » avec des collages, mais également avec des palissades récupérées, notamment lors d'une manifestation des Gilets jaunes. Pourriez-vous développer la manière dont vous avez perçu ces récupérations ?

Lek : Avec cette intervention artistique, quelque chose de fort s'est produit sur le plan symbolique. Quand on a vu les images, on s'est dit : « Mais c'est parfait ! C'est exactement ça ! ». Lorsqu'on a vu que les palissades composant l'installation avaient servi de moyen de protection, aussi bien chez les keufs que chez les manifestants (fig. 19), on a su qu'on avait touché juste, qu'on était à l'endroit où on a toujours eu envie d'être. Selon moi une

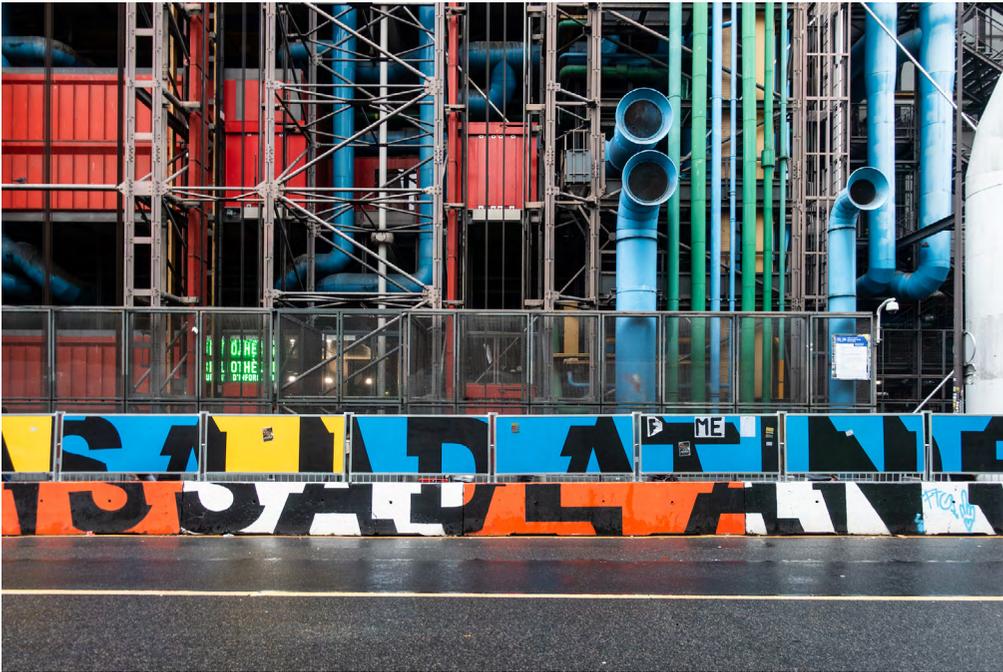


19 Manifestants utilisant les panneaux de Lek & Sowat, *J'aurais voulu être un artiste*, 2019, Centre Pompidou côté rue Beaubourg, photographie © Anadolu Agency (Getty Images)

œuvre est censée être dans tous les sens ; tu ne peux pas t'en servir. Ce n'est pas fait pour être mis dans un coin, ce n'est pas qu'un pansement. Souvent les réalisations que nous avons produites mettent en exergue les cicatrices de la société au lieu de les dissimuler. C'était vraiment le meilleur des endroits où travailler.

Sabrina : Rappelons que cela se produit un an après le début du mouvement des Gilets jaunes, en décembre 2019...

Sowat : On est le 28 décembre 2019, oui. C'est l'acte 59 des Gilets jaunes. C'est le moment où des Gilets jaunes convergent avec des syndicats, on est en pleine trêve hivernale. Le gouvernement dit qu'il n'y aura pas de manifestations parce que tout le monde est en vacances. Et ce n'est absolument pas ce qui se passe : il va y avoir une grosse manif à Paris et ça va partir violemment en sucette devant le Centre Pompidou. Et nous, on va tout suivre. À ce moment-là, on est en vacances avec Fred et il se trouve qu'on a de bons liens avec le chef de la sécurité qui nous parle sur Whatsapp. Il nous envoie une photo d'une de nos palissades en train de cramer, et il précise : « Regardez ce qui se passe ! ». Par la suite, on va passer trois semaines à épilucher les réseaux sociaux pour récupérer toute cette matière première. Tout ça, on l'a en vidéo, l'œuvre en train de se faire soit détruire, soit ré-agen-



20 Réagencement par les pompiers de Lek & Sowat, *J'aurais voulu être un artiste*, 2019, Centre Pompidou côté rue Beaubourg, photographie © Nicolas Gzeley

cer, soit quand elle sert de filet de protection pour la police ou pour les manifestants. En somme, l'œuvre en train d'être activée par la manifestation des Gilets jaunes.

Sabrina : Elle sera même « (ré)-activée par les pompiers » qui la remonteront à l'envers ce jour-là (fig. 20)... Une anecdote absolument extraordinaire!

Sowat : En anglais, on dit : « It's the gift that keeps on giving » ! Et c'est exactement ça : ce projet, ça a été un cadeau qui n'a fait que continuer à nous offrir des choses. On aurait voulu que cela se produise, on n'aurait pas pu l'organiser. On n'aurait même pas pu l'imaginer, l'intuiter, le rêver. Et pourtant, ça s'est passé. Et en plus, avec la magie des réseaux sociaux, on a assisté *en live* à la destruction d'une partie de l'œuvre... On est en plein dans l'art urbain ! Du mobilier urbain révolutionnaire... dans une ville de révolutionnaires, c'est parfait. Pour des gens comme nous, c'est parfait!

On a même fait un film sur cette journée singulière, il s'appelle *Hope* et on devrait pouvoir le diffuser bientôt.

Bibliographie

- ALLIOT, Bénédicte, *Sowat, la mécanique des fluides*. Paris : Le Feuvre & Roze, 2019 [96 p.].
Catalogue d'une exposition tenue à la galerie Le Feuvre & Roze, Paris, du 16 mai 2019
au 15 juin 2019
- CABRERA, Élodie, « Pleins feux sur Médicis », *Polka*, n° 35 (août 2016) : 138-147
- CASTELBAJAC, Jean-Charles de, *Sowat, Ars Longa Vita Brevis*. Paris : Le Feuvre & Roze,
2015. Catalogue d'une exposition tenue à la galerie Le Feuvre & Roze à Paris du
23 avril 2015 au 6 juin 2015 [84 p.]
- DUFRENE, Thierry [dir.], *État de l'art urbain, Oxymores III, actes du colloque tenu à Paris,
Grande halle de la Villette, 13-14 octobre 2016*. Paris : ministère de la Culture et de la
Communication, 2017 [158 p.]
- FLANDRIN, Antoine et Thomas von Wittich, *Vandals in Paris*. Langenhagen : The Grifters,
2022 [336 p.]
- LEK ET YKO, *Nothing but letters : releasing the alphabet*. Paris : Alternatives, 2009 [240 p.]
- LEK ET SOWAT, *Mausolée, résidence artistique sauvage*. Paris : Alternatives, 2012 [256 p.]
- LEK ET SOWAT, *Travaux d'intérêt général : peintures monumentales le long de l'autoroute du
soleil*. Ivry-sur-Seine : Terrain vague, 2018 [98 p.]
- SARTHOU-LAJUS, Vincent, *Sowat, Tempus Fugit*. Paris : Le Feuvre & Roze, 2016 [123 p.].
Catalogue d'une exposition tenue à la galerie Le Feuvre & Roze, Paris, du 18 novembre
2016 au 17 décembre 2016
- VASSET, Philippe, « Lek & Sowat, infiltration de peinture », *Palais*, n° 24 (octobre 2016) :
32-52
- VITRANI, Hugo, Lek et Sowat, *Underground Doesn't Exist Anymore*. Paris : Manuella, 2016
[339 p.]

Murs Futurs

Lek & Sowat, La Fleuj et Babs

Entretiens menés par Simon Grainville

Cette série de trois entretiens *Murs Futurs* vise à donner la parole aux artistes sur leur pratique et leurs influences culturelles et artistiques. L'angle choisi est celui de la science-fiction comme source d'inspiration au travers des différents médias qui la représentent. L'idée est de montrer la richesse et la multiplicité des échos faite à celle-ci au sein du graffiti ; mais également d'interroger des notions politiques, sociales et technologiques dans une optique à la fois prospective et artistique.

Lek & Sowat

Travaillant en binôme depuis 2010, Lek et Sowat sont des figures de premier plan de la scène graffiti française. Formé en architecture, Lek fait partie des initiateurs de l'urbex graffiti consistant à créer des œuvres au sein d'espaces industriels abandonnés. De son côté, Sowat évolue au sein de la scène marseillaise, inspiré par le *cholo writing* latino-américain et sa graphie. De leur rencontre naissent de nombreux projets ayant en commun de repousser les frontières de l'art urbain. En 2010, ils organisent une « résidence artistique sauvage » au Mausolée, centre commercial de la banlieue parisienne, laissé à l'abandon. À partir de 2012, ce sont les entrailles du Palais de Tokyo qu'ils envahissent dans le cadre du *Lasco Project*. Enfin entre 2015 et 2016, Lek et Sowat deviennent les premiers graffeurs résidents à la Villa Médicis, affirmant ainsi la richesse et la rigueur de leur discipline artistique.

▶ VIDÉO ONLINE

La FLEUJ

Issu de la scène graffiti de Nevers, La Fleuj cultive depuis l'adolescence une fascination pour le dessin et les univers riches et violents du cinéma de genre. C'est au travers de la culture Hip Hop qu'il développe son intérêt pour le graff dès les années 1990. Un graffiti sur lequel il vient greffer ses propres références issues des revues *Mad Movies* dans lesquelles les exubérances des films d'horreur et de science-fiction tiennent un rôle majeur. Il s'inscrit dans la tendance du picto-graffiti des années 2000 (RCF1, André, etc.) dans laquelle les artistes délaissent le lettrage pour des éléments de figurations logotypés. Le

travail de La Fleuj interroge le corps, la sexualité et ses tabous au travers d'œuvres mettant en scène la matière organique d'une façon indéterminée.

► **VIDÉO ONLINE**

BABS

Autodidacte, Babs commence par tagger les rues de Vitry-sur-Seine et la banlieue sud en 1986. Il peint collectivement ses premiers murs dès le début des années 1990, initialement avec le *crew* 3 HC. Séduit par la forme plus transgressive du graffiti vandale, le graffeur peint ses premiers métros, trains et RER dans la capitale avec les DSP dès 1992, mais également avec les *crews* UV et TPK. Il réalise alors plusieurs centaines de graffitis sous une vingtaine de pseudonymes pendant plus d'une quinzaine d'années. En 2010, Babs revient aux murs et au travail à l'air libre, en compagnie de DEM189. Son travail porte essentiellement sur l'abstraction, le mouvement et l'énergie qu'il puise volontiers dans les avant-gardes du XX^e siècle et la culture science-fictionnelle.

► **VIDÉO ONLINE**

Simon Grainville

Investi dans le champ de l'art urbain au travers de ses expériences associatives et professionnelles, Simon Grainville a étudié l'histoire de l'art au sein de la faculté de lettres Sorbonne Université. Après un master de recherche dont l'objet d'étude était la réappropriation des tableaux du XIX^e siècle dans le *street art*, il redirige son intérêt vers le graffiti et le post-graffiti en conservant une approche méthodologique où l'iconographie prime. Doctorant au sein du laboratoire HAR (Histoire des Arts et des Représentations) de l'Université Paris Nanterre, il étudie désormais sous la direction de Thierry Dufrêne. Ses recherches actuelles se concentrent sur l'articulation entre le graffiti français et la culture science-fictionnelle populaire.

Emilee Seymour

Emilee Seymour est une artiste multidisciplinaire dont les œuvres occupent des supports aussi bien traditionnels que numériques. Depuis l'obtention en 2003 de son diplôme de Photographie scientifique à l'Université RMIT de Melbourne, en Australie, elle a principalement travaillé avec nombre de groupes musicaux, pour lesquels elle a créé des pochettes d'album, des logos, des posters, des clips musicaux et de concerts, des illustrations, des décors de scène et dessiné des tenues. L'obtention, en juin 2015, d'un Master d'illustration et arts plastiques à l'École de Condé de Paris a élargi le champ de ses pratiques artistiques. Technicienne audiovisuelle de talent, elle travaille de manière régulière avec de nombreux partenaires issus des champs de la mode, de l'industrie, du cinéma, de la littérature et de la musique.

« Taguer, c'est être en représentation »

Alexandre Bavard dit Mosa

Présentation d'Alexandre Bavard dit Mosa suivie d'un entretien avec Cristobal Barria Bignotti et Sara Martinetti mené lors du colloque international *Pratiques urbaines : expériences sensibles* qui s'est déroulé au Centre allemand d'histoire de l'art – DFK Paris, le 27 et 28 juin 2022.

Mosa : Bonjour à tous. Merci pour votre invitation. Je vais vous présenter mon travail de manière chronologique en m'appuyant sur des photographies et des vidéos. Je m'appelle Alexandre Bavard et mon nom de graffiti est « Mosa ».

[La découverte du tag et son importance dans la pratique artistique]

J'ai commencé cette pratique vers l'âge de treize/quatorze ans. Personnellement, tout a commencé en me baladant dans les rues de Paris, en voyant des inscriptions, des symboles, des signes, des choses que je n'arrivais pas à décrypter. C'était une source d'intrigues puis j'ai voulu comprendre ce qu'étaient ces inscriptions sur les murs et qui étaient les personnes derrière elles. Ensuite, j'ai été en contact, au lycée et au collège, avec des personnes qui pratiquaient le tag. À la suite de cela, j'ai rencontré des personnes, formé un *crew*... l'aventure a commencé. Ma pratique artistique commence donc par le tag.

Voici à l'écran une photo qui a été prise en 2017 et où je suis en train de tagger dans un terrain vague à Pantin. J'attache une grande importance au mouvement, à la ligne et à l'enchaînement des lettres. Je me considère comme un tagueur et pas comme un street-artist. Je suis un tagueur, j'aime la signature, j'adore le mouvement, je suis très attaché à l'univers urbain, je suis parisien. C'est quelque chose d'important pour comprendre ma pratique artistique dans le monde de l'art contemporain parce que tout découle de là. Voilà une série de photos où on me voit en train de tagger (fig. 1).

Mon tag est, si vous voulez, ma manière de m'exprimer, mon style. Celui-ci est influencé par l'alphabet géorgien. Cette inspiration me vient de ma mère qui est d'origine géorgienne. Dans mon tag, on peut sentir au niveau de la graphie et de l'enchaînement des lettres quelque chose qui est proche de l'alphabet géorgien. Par exemple, à gauche de l'image (fig. 2), il y a un grand « M ». Ensuite, je descends et viens faire un triangle.



1 Mosa, Pantin, 2017



2 Mosa, *Bulky Tag*, Pantin, 2017

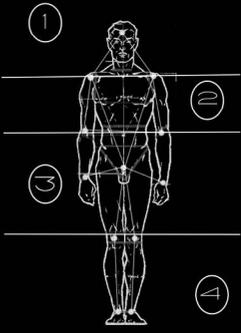
BULKY

STUDY OF THE BODY IN SPACE

Bulky is a system of notation of movement generated by the tag. This system responds to a primary desire of bringing the tag into the exhibition space, moving past the reductive idea of transposing a street tag onto canvas, this through the process of intellectualization of street calligraphy and the resort to dance. The signature in the street induces movements under the instinctive will of the tagger. The tag, made illegally in an urban environment, generates a gesture, follows the lines of letters, like any act of painting. The system can be based on different tags. This is a method aiming to create a choreographic composition (repetition) engendered by a manifested creation and its gesture. Bulky empowers the relationship between a person in movement to another person or object. It is then up to the choreographer to determine what interaction takes place and how the body exchanges with the partner. Therefore entering a relationship of equality or a balance of forces (between asset and liability).

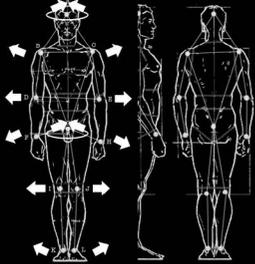
THE RHYTHM

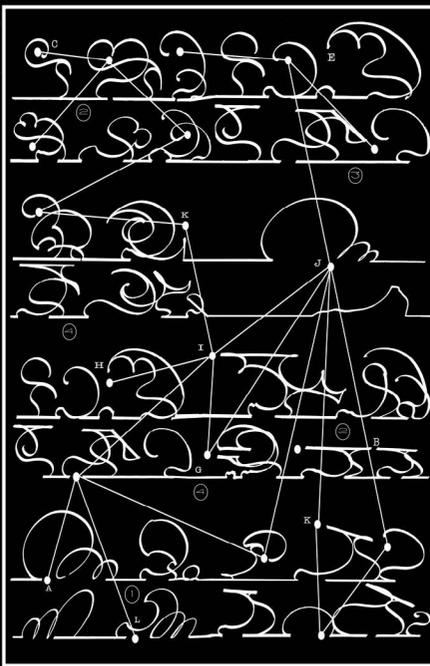
Its rhythm is indicated by a number: it is divided in four parts, the indicated rhythm representing what parts of the body is necessary to insist on for each movement. For example when a "1" is indicated, movement on the head is stressed. The rhythm must match the music if it is present.



THE MOVMENT

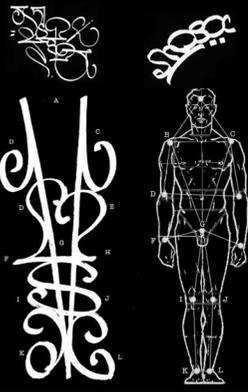
There are several points of attachment to the tag that refer to as many points of the human body. Finely divided into 12 points, points represented by the letters: A B C D E F G H I J K L. Each point is then assigned a particular movement.





THE LETTER

Letter work is essential in the creation of "Bulky". My tag's creation draws inspiration from the Georgian alphabet and arabesques, present in the Parisian urban environment. This is the study and analysis of my tag, taking its particularities of elongation and asymmetry, visible in its score and choreographic creation. Once the study of the meaning of the tag's movement is reflected upon and acquired, it is put in relation with the body.

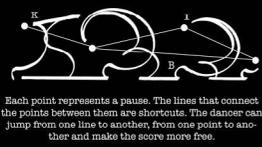


THE PARTITION

The score is read from left to right. It represents the human body moving in space. The line is the body that can be stretched, flexed, round. The body follows the line. Movement points are indicated on this line. It instructs the dancer the moment when a movement must be supported and carried out.



Each point represents a pause. The lines that connect the points between them are shortcuts. The dancer can jump from one line to another, from one point to another and make the score more free.





/ 70

3 Mosa, *Bulky System*, Paris, 2016

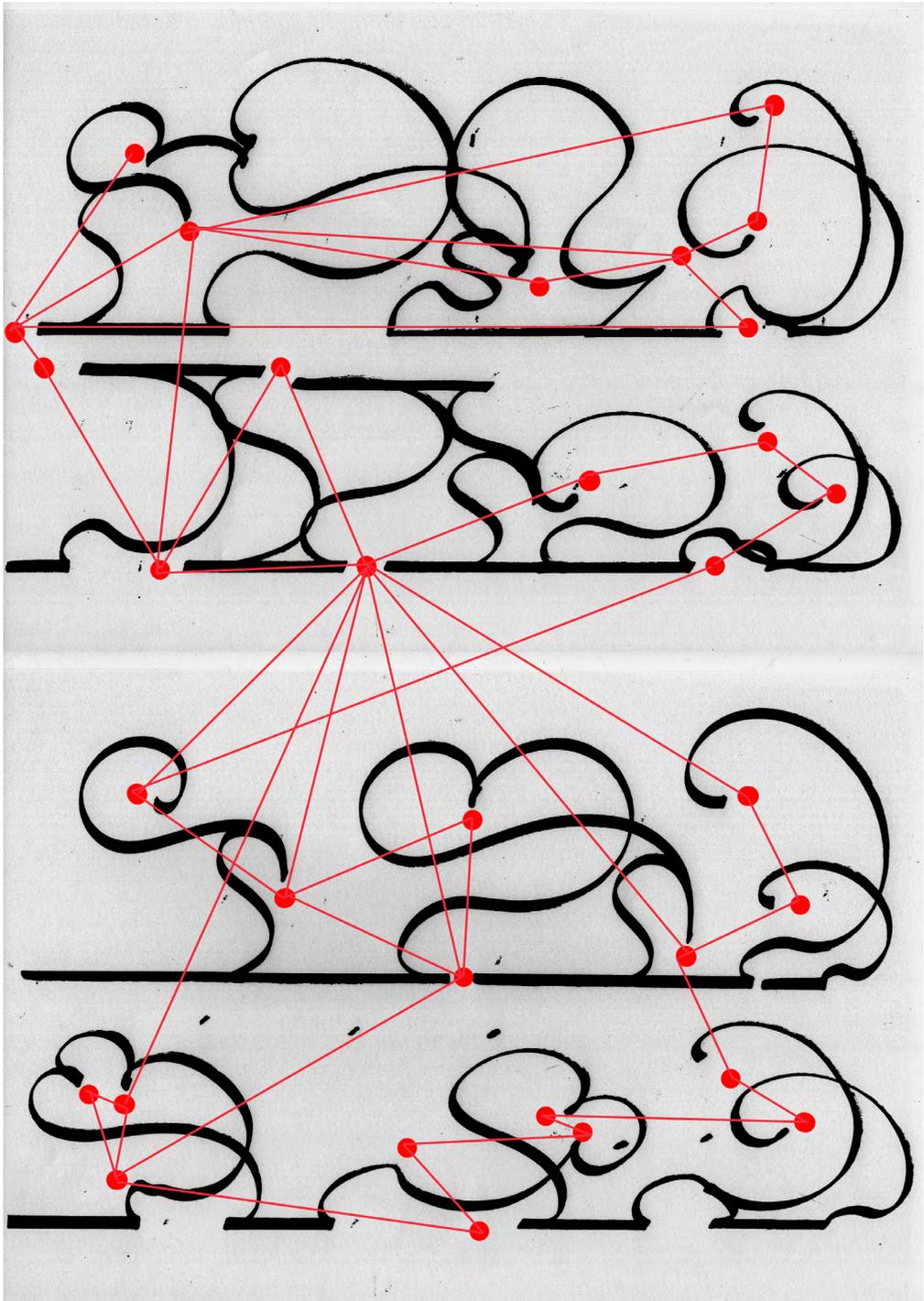
J'enchaîne sur un « S » et il y a une flèche qui se situe, juste là, sur la droite. Ensuite, je viens enchaîner des tags en colonne.

Pour moi, c'est un vrai plaisir, un amusement, de pratiquer ce jeu de calligraphie sur mur. Cela se déroule dans un contexte illégal. Je suis un vandale et prendre des risques m'intéresse. Faire cela dans un terrain vague où il y a déjà des tags ne m'intéresse pas parce qu'il n'y a pas de découverte d'un lieu. C'est moi qui suis allé découvrir en premier ce terrain vague de Pantin où il n'y a pas d'écriture. Le mur était vierge comme une page. Pour moi le plaisir est dans la prise de risque de marquer mon nom avec le plus de style possible. J'essaie de prendre de la distance par rapport à des tags qui peuvent être classiques et d'aller de l'avant en jouant avec des lettres et en me démarquant des autres. Il faut savoir que moi je viens de la culture *Hip Hop*. J'ai commencé à découvrir le tag avec le rap. Je pense que, dans cet esprit *Hip Hop*, il y a aussi les énergies du *clash* et de la compétition positive. Au sein de mon *crew* qui s'appelle PAL, nous avons toujours voulu essayer de nous dynamiser de cette manière-là. Il y avait toujours la compétition, sous forme d'amitié et dans le surpassement.

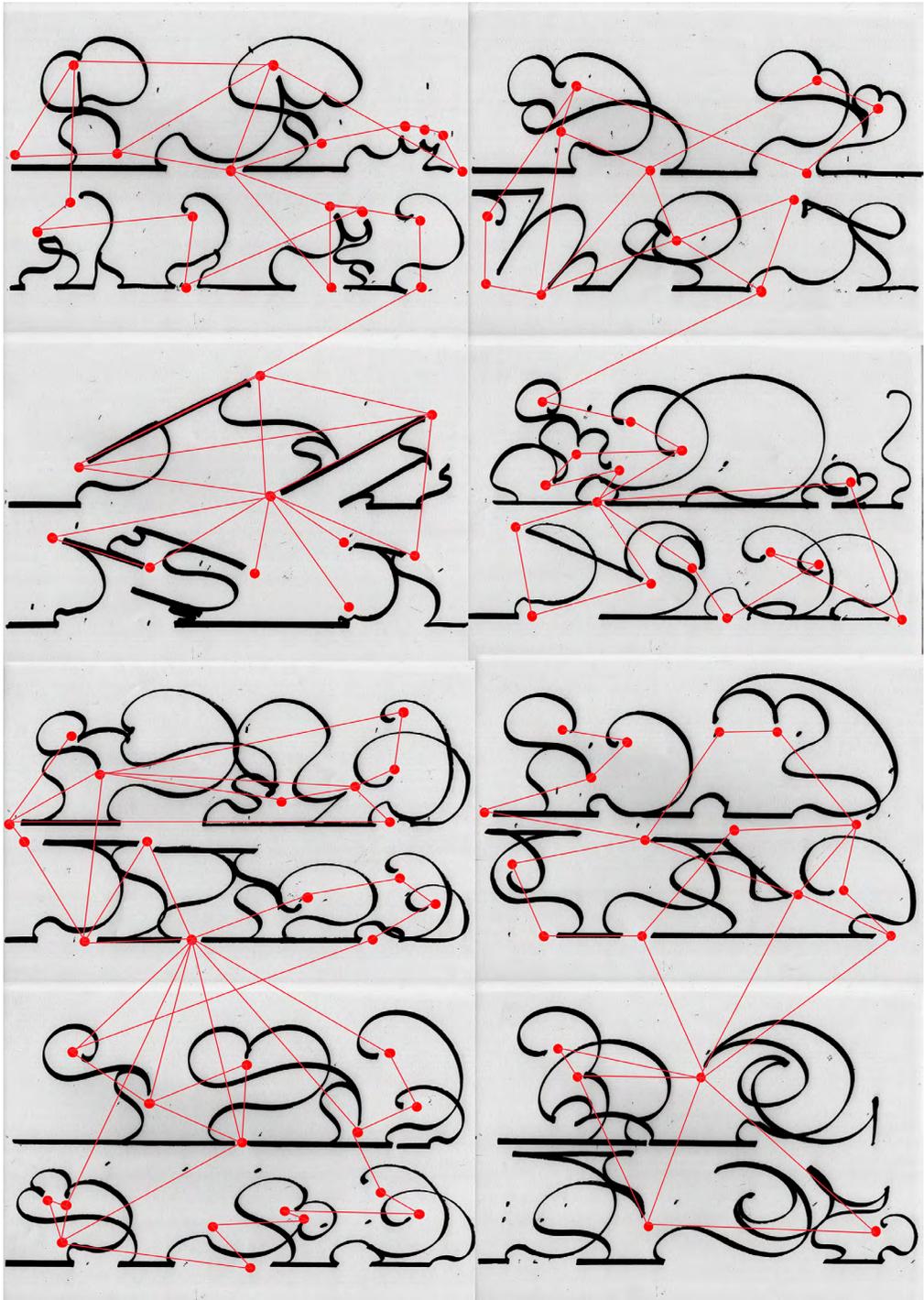
[BULKY, œuvre graphique et performative]

Mon travail de recherche et de performance intitulé *BULKY* découle de cette pratique du graffiti en ce qu'il a été en fait influencé par ma manière d'appréhender l'espace urbain (fig. 2). Sur cette photographie, je suis dans le même quartier, vers Aubervilliers et Pantin. Cela fait neuf ans que j'y ai un atelier. Le territoire et la géographie sont très importants dans mon travail. J'ai fait un tag en *one line*, c'est-à-dire en un seul trait. Pas tout à fait... sur la fin, on voit que non... J'aime beaucoup l'enchaînement des lettres : on peut voir un « M » qui s'enchaîne sur un « O », un « S » et un « A ». Faire des petites ou des grosses lettres, de jouer même sur des anamorphoses...

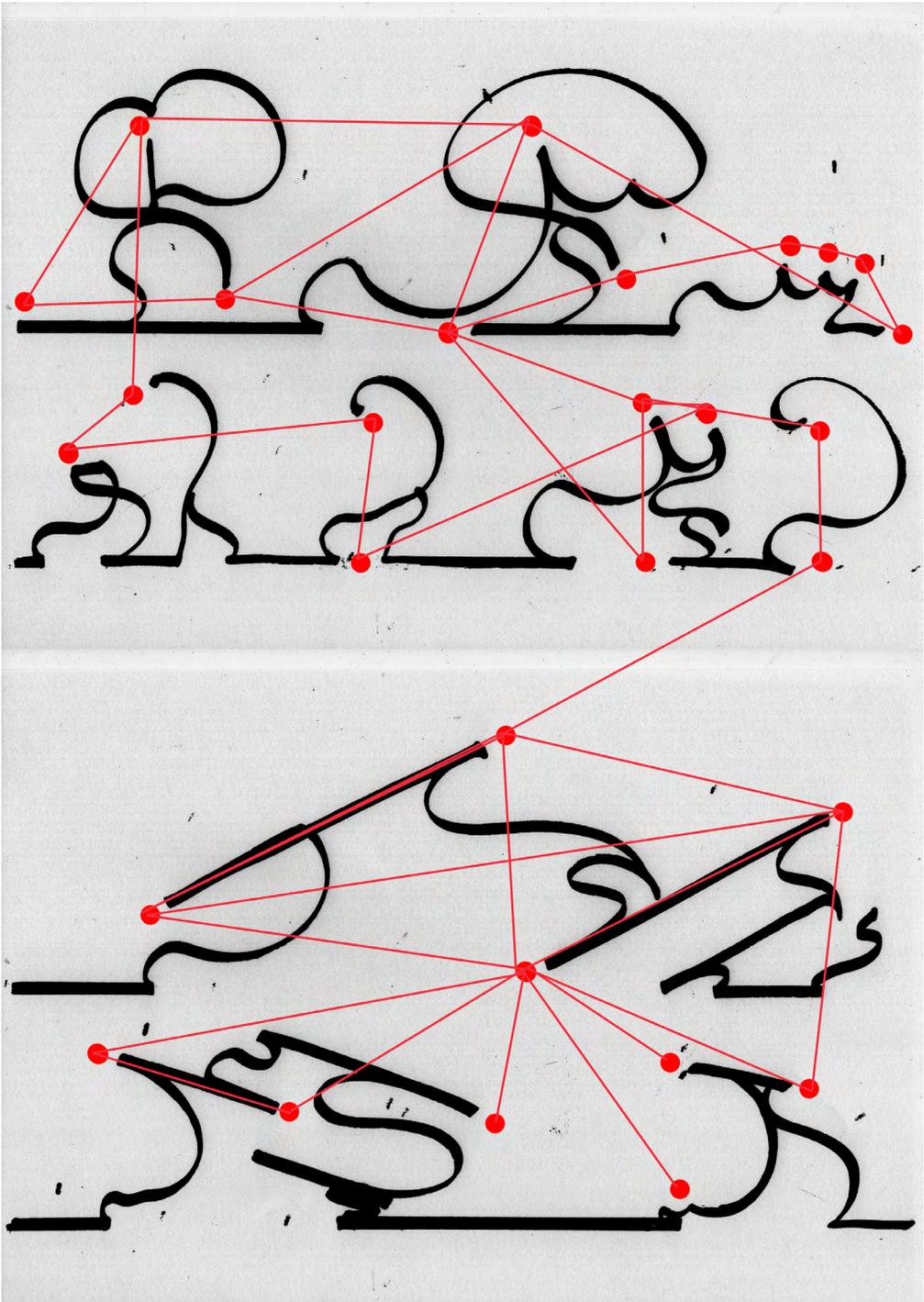
Le tag est vraiment fait pour les tagueurs ou les connaisseurs. C'est très difficile à décrypter pour les personnes qui ne sont pas initiées. Je pense que c'est rempli de mystères. Je me suis dit que j'allais essayer de dégager toute la beauté qui est dans le tag à travers le mouvement. Je vais essayer de le traduire sous une forme de système. Je ne suis ni danseur ni chorégraphe, mais je pense qu'il y a quelque chose d'inné au tag, qui est une forme de danse. Voici mes premières esquisses pour essayer d'établir un système chorégraphique, une partition si vous voulez. J'ai donné cette partition à des danseurs, nous nous sommes exercés et demandés : comment symboliser, incarner, donner du mouvement et de la vie à mes tags ? (fig. 3, 4, 5, 6). Le premier système que j'ai créé s'appelle *BULKY*. Cette partition se lit de gauche à droite. Les points rouges sont des temps de pause. Il y a un travail de rythme. Ces traits et flèches représentent des liaisons et apportent un aspect ludique. J'aime l'idée de suivre les lignes de ces partitions et de les adapter à sa manière de danser. C'est comme pour moi dans ma pratique du tag : j'aime jouer avec les lettres et sauter de tag en tag. On peut s'exprimer librement.



4 Mosa, *Bulky Partition*, Paris, 2016



5 Mosa, *Bulky Partition*, Paris, 2016



6 Mosa, *Bulky Partition*, Paris, 2016

Les costumes vont devenir quelque chose d'important dans ma pratique. Pour moi, taguer c'est être en représentation [Vidéo en ligne sur <https://youtu.be/q463YrXRAVs>]. Ma pratique du tag et du graffiti se fait dans la rue, en journée et à découvert. Elle est loin du stéréotype du tagueur cagoulé dans la nuit. À un certain point, je me suis demandé : qu'est-ce que m'intéresse dans cette pratique ? Il y a la mise en scène. Très simplement, pour moi, cela va être mon pont, mon lien avec peut-être le grand public. Cette image montre les prémices de mon travail entre tag et chorégraphie, par la performance et le costume. Dans la vidéo *Slowmomo*, les costumes sont faits en *tie and die*, une technique traditionnelle de teinture que j'adapte en utilisant de la javel pour décolorer les tissus en coton. Les personnages deviennent fantomatiques et une narration se développe à partir des lieux dans lesquels je vais pour pouvoir développer d'autres performances.

[La performance *Noos* et les lieux comme source de création]

Je vais vous parler de la performance *Noos* que j'ai réalisée en Tunisie. Pour les costumes, je me suis inspiré des bâtiments de Sidi Bou Saïd, une ville côtière proche de Tunis. Les visages sont masqués, un peu mystiques, sont inspirés des Touaregs. J'ai précédemment pointé que ma pratique du tag et de la performance prend en compte le territoire (fig. 7). J'adore le format de résidence d'artiste car je peux m'imprégner des lieux. Cela vient du graffiti et dynamise mon travail. Je n'ai pas un travail d'atelier. J'utilise l'atelier comme un lieu de production, mais l'inspiration et les idées viennent du quotidien, de mes déambulations dans la rue, de mes rencontres. C'est cela qui me stimule. Cette performance a été faite avec des danseurs tunisiens avec mon système de partition. Dans ce travail, je vois de la sculpture, de la peinture, de la danse, de la performance. Tout cela devient un spectacle. Je me suis rendu compte que je suis intéressé de créer des mondes et un univers cosmogonique.

[La performance *Grappling* et la culture géorgienne]

Voici une autre performance que j'ai développée, dans la continuité de mes premières performances (fig. 8). J'ai mentionné mes origines géorgiennes qui me viennent de ma mère et qui m'influencent beaucoup. C'est ma culture d'une certaine manière. Je suis français, mais j'ai une partie de ma famille qui est en Géorgie. Voir de temps en temps ma famille ou communiquer avec elle au téléphone m'a toujours rendu curieux. Je pense que ce genre d'héritage et contact culturel marque très profondément. Dans *Grappling*, des chanteurs polyphoniques géorgiens disposés en arc de cercle accompagnent pendant une vingtaine de minutes des lutteurs qui sont des professeurs de jujitsu brésiliens. Le tapis devient une sorte de scène. Cette performance fait sens pour moi car elle est un peu tirée de mon expérience du tag et du graffiti, mais elle est étirée jusqu'à un point où on peut perdre l'inspiration première. De plus, je pratique personnellement le *grappling*. Cela peut être



7 Mosa, *Noos Performance*, 2017



8 Mosa, *Grappling Performance*, Les Franciscaines, Deauville, 2021

quelque chose de très terrien, associé à de la violence. Il y a en même temps une sorte de poésie, ou tout du moins quelque chose de l'ordre du rituel. La polyphonie produit une atmosphère aérienne et évanescence.

[Avantgarden Gallery, Milan]

Voici une exposition que j'ai réalisée à Milan. J'ai travaillé juste à côté de la *Avantgarden Gallery*, dans un terrain vague jonché de filets de protection pour éviter que des parties de l'architecture tombent. J'ai fait une série de photographies et je me suis servi des filets pour faire la scénographie de l'exposition. Le terrain vague que j'avais traversé m'a marqué. L'aventure d'être dans un terrain vague est quelque chose de fort. Prendre et s'approprier des objets de cet espace est une manière de créer une liaison entre galerie, institution et la rue.

J'ai ramené du terrain vague tout ce qui m'intéressait pour travailler : vestes, des sacs, des toiles de coton. Je leur donne une sorte de seconde vie et propose une vision fantasmée de ces espaces. Quand on fait l'expérience de rentrer dans un terrain vague, comme évoquée tout à l'heure par Lek & Sowat, il est intéressant de s'imprégner des lieux et de leur laisser leur beauté. Parfois, je n'ai pas envie de toucher, de marquer mon nom. Je préfère le laisser vierge, parce que l'expérience se suffit à elle-même. Quand on vit cette expérience-là, quand on ferme les yeux, qu'on se laisse aller et qu'on les rouvre, on peut très bien être dans le passé ou dans le futur. On ne sait pas où est-ce que l'on est. Ce sont des zones intemporelles et magiques. On peut penser à des films, comme *Stalker* de Tarkovsky. Pour moi, ce sont ces espaces que l'on traverse et s'approprie à notre manière. On peut y trouver une veste qui va raconter une histoire. Mon travail comme artiste est de réfléchir à cela, de fantasmer et de délirer en fait. Dans cette exposition, à partir de bribes rapportées, je raconte une histoire comme un archéologue ou un chercheur.

[Mediums et esthétique urbaine]

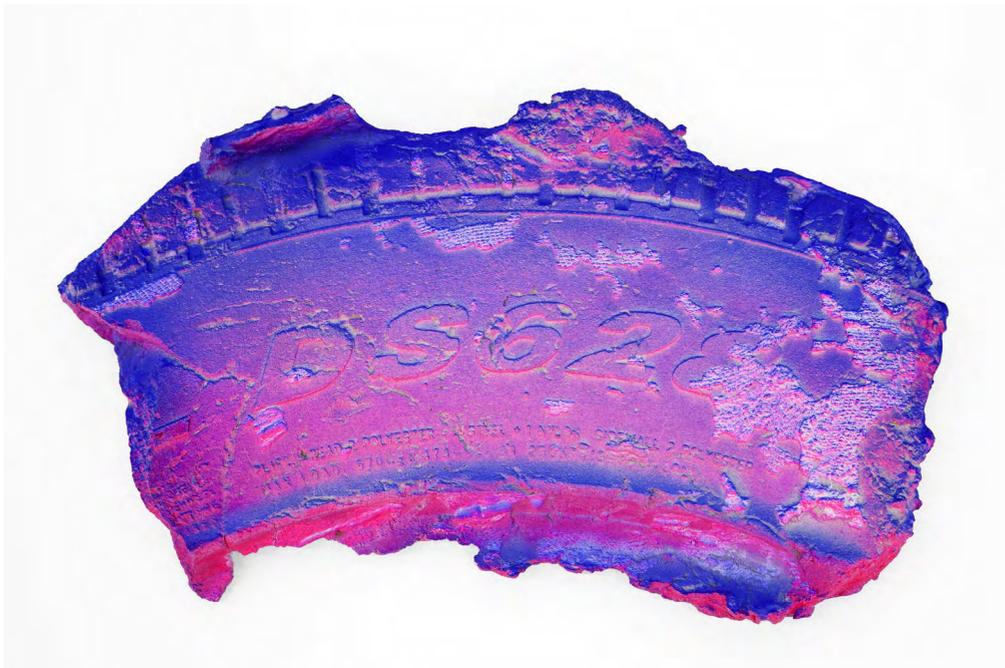
Tout à l'heure, j'ai parlé de l'usage des filets dans mon exposition. Je m'en suis également servi pour travailler sur des toiles. J'avais la volonté de revenir à la peinture, mais je ne savais pas comment. En fait, je faisais déjà de la peinture sur les costumes que je crée avec de la javel. C'était juste un liquide corrosif qui vient attaquer. J'ai utilisé les filets comme des pochoirs avec de la javel projetée. Un jeu de lumière fait apparaître des fantômes de filet. C'est une manière picturale de parler du terrain vague. Il y a eu des déclinaisons dans une série qui s'appelle *Acid Bleach*. Il y a aussi un travail gestuel. On voit des signes et des symboles, des galaxies. On voit aussi des barres de fer et d'autres éléments que j'ai trouvés dans les terrains vagues et que je viens poser sur la toile comme si c'était une sorte de scan ou de radiographie. Il y a quelque chose, un *process*, qui me dépasse et je pense que c'est

le moment où cela devient intéressant pour moi car j'arrive à des formes nouvelles qui dynamisent aussi mon travail par la suite.

Voici une série de sculptures en moulage que j'ai appelée *Neo-Archeologia* (fig. 9). J'ai fait une série sur les pneus que je trouvais dans les terrains vagues. Je viens faire une empreinte avec une bande de plâtre, je rapporte le moule dans mon atelier, je fais un tirage et je le travaille à l'aérographe. Avec notamment des couleurs fluo, je leur donne une touche d'anticipation, comme s'il y avait une radiation qui était passée dessus. J'utilise beaucoup l'aérographe qui est un outil très proche de la bombe, qui est un médium connoté années 1970/80, qui indique bien mes influences esthétiques, que ce soit dans le cinéma et dans la bande dessinée.

Beaucoup de participants au colloque ont déjà parlé de l'esthétique de la ruine. Cette dernière ressort énormément dans mon travail. Post-apocalyptique... je n'aime pas trop. Post-urbain, post-culturel... Il faut se rendre compte qu'il y a une sorte de finitude à toute chose et que l'on traverse ces espaces-là qui sont les seuls qui vont nous résister. Il y a des choses qui sont plus grandes que nous les humains. Ces choses sont certainement celles que l'on a créées comme des architectures. Il y a une poésie et aussi une forme de romantisme que je trouve géniales. J'essaie de retranscrire cela avec mes mots et mon art. Tout est toujours basé sur l'expérience.

Je fais un saut dans le temps avec une petite exposition que j'ai faite en septembre dernier à Düsseldorf. J'ai réalisé un mural. Puis, j'ai décidé de le décaler, d'en faire des zooms



9 Mosa, *Neo-Archeologia*, plâtre, acrylique, 2019

et ensuite d'en faire un grand mural pour alimenter des sculptures qui sont aussi le produit d'un travail sur le territoire. J'étais en résidence aussi là-bas. J'ai un peu trainé dans les terrains vagues, chiné, trouvé des scooters (fig. 10). Le vol est une partie importante de mon travail. Je n'en parle pas beaucoup et ce n'est pas quelque chose que je revendique parce que je n'en suis pas spécialement fier mais cela est issu de la culture tag. Cette image montre un personnage qui est assis sur un scooter et je l'ai appelé *Cavaliero*. Je me suis dit que j'allais trouver des objets, créer des personnages et voir où cela allait me mener, tout cela en trois semaines. J'adore dynamiser ces temps d'exposition. Comme dans le graffiti, il faut être assez *speed*. On a un lieu donné et un temps : qu'est qu'on va faire avec tout cela ? On est toujours dans une urgence. Si on décline la pensée de l'urgence, c'est la mort. Qu'est-ce que l'on fait face à la mort ? Dans l'urgence de faire un tag sur un toit, face à la mort, qu'est-ce que l'on va donner ? Le meilleur de soi-même, dans un minimum de temps possible. Cette urgence-là est récurrente dans mon travail. Je ne veux pas dire qu'il n'y a pas de temps d'analyse et de conceptualisation, loin de là. J'aime bien le côté spontané... se faire confiance à soi-même.

Cette sculpture que j'ai posée à Liège il y a une semaine est influencée par mes costumes pour *BULKY* (fig. 11) et fait référence aux formes antiques que je vois à Paris, par exemple au Louvre. La casquette symbolise l'homme de la rue, de tous les jours, un homme contemporain. On peut voir aussi des allégories de la nature avec un serpent et une libellule. Il faut savoir que la sculpture est exposée au Musée en plein air qui se situe dans une université et se trouve surplombée par un bâtiment brutaliste de l'architecte André Jacmain, datant de 1968. L'œuvre, immaculée, agit comme une sorte de gardien de ce lieu.

Dans ce *screenshot* de la vidéo 75000, on me voit en train de taguer dans des espaces à Paris et je porte une doudoune Northface. Pour moi, parler du graffiti c'est aussi parler de ce qui nous arrive, de la manière dont on traverse ces espaces-là par exemple quand on se blesse. Les taches de peinture sur les vêtements rendent compte de leur histoire. J'ai du mal à me séparer de certains vêtements, peut-être par fétichisme, mais peut-être aussi parce qu'en fait ce sont des souvenirs. C'est une manière de dire qu'il n'y a pas que la trace que je vais laisser ou même la photographie que je vais prendre de ces espaces-là et que les vêtements sont comme une sorte d'armure. Les garder, les résiner c'est les considérer comme des reliques. Cette doudoune, je l'ai considérée comme une sculpture (fig. 12 et 13).

[Le végétal, l'actualité du travail]

Je souhaite parler de ce sur quoi je travaille en ce moment. Dans les lieux, le végétal m'intéresse aussi : les mauvaises herbes, les arbustes... Végétal et tag ne sont pas souvent mis en rapport. Dans la vidéo *Pantin*, on voit des tags qui sont comme des archives. J'aime





bien chercher des vieux tags et les archiver. J'ai décidé, sur la nouvelle série que je suis en train de réaliser, d'utiliser ces archives pour faire des toiles de coton brutes peintes à l'aérographe. Ici, c'est un tag qui était à Turin ; on peut lire « Go Home ». Dans cette toile que je vais présenter à Paris cette semaine, on peut voir comment je combine des mauvaises herbes sur ce tag. Il y a une forte signification. On peut le prendre comme on veut, mais pour moi tout acte ainsi posé est politique. J'essaie de ne pas prendre l'inscription telle qu'elle est brute, mais de l'inscrire dans un paysage de tags et d'inscriptions recomposées. On peut lire « Je te baise » et en fait il y avait marqué « Macron, fils de pute, je te baise ». Je ne voulais pas faire une réappropriation, mais pour moi, c'était fort de sens et super engagé. J'essaie, dans cette nouvelle série de travaux, de trouver un lien entre une sorte de finesse végétale qui reprend ses droits sur l'architecture et des messages notamment politiques qui sont inscrits sur les murs. Dans mes travaux, je rebondis et cela me dynamise toujours.

[Échange]

Cristobal Barria Bignotti : Il semble que tout est lié à l'enfance. Est-ce que cela implique que tout est lié avec ce qui précède ? As-tu une vision de la direction dans laquelle ton travail se développe ou est-ce totalement ouvert au hasard des lieux et des promenades ?

Mosa : Je vous ai présenté de manière chronologique mon travail. Je rebondis de série en série, de pratique en pratique, de médium en médium. Il est vrai que je me considère comme un tagueur à la base, mais je suis aujourd'hui un artiste plasticien. Je souhaite travailler quelque chose qui soit vraiment total. L'art total pour moi serait un art où on pourrait à n'importe quel moment manger, danser, regarder une toile, etc. C'est ce que j'essaie de faire dans mes vernissages. Par exemple à Berlin, j'avais ramené des amis musiciens et Maéva, ma copine qui est une performeuse. Elle est venue découper les filets pour laisser entrer les visiteurs et les convier à une dégustation de fromage fondu et de vin français. J'ai adoré cela... quel plaisir de vivre ! Tout cela est imbriqué. Très souvent, dans les musées ou les institutions, tout est froid et fade. On voit des objets qui sont morts. Il faut leur donner du vivant tant qu'on est nous vivant. C'est pour cela que la performance est quelque chose auquel je suis attaché. Cela a commencé par l'activation de mes espaces. Il faut donner à l'espace du vivant et ensuite les objets vivent leur vie, mais, tant qu'on est vivant, il faut leur donner de la vie.

Cristobal Barria Bignotti : C'est une réflexion qui questionne la relation du street art à la galerie. D'une certaine manière, tu ne portes pas le street art à la galerie, mais tu fais une translation.

Mosa : Je fais le constat que ce qui m'intéresse est le mouvement et comment on en parle, en substance, dans des pratiques urbaines. Le tag, c'est quoi ? C'est monter sur un toit,



12 Mosa, *Doodoon*, ciment, résine, exposition "Let Us in Together", Clichy, 2019

« Taguer, c'est être en représentation »



13 Mosa, *Doodoon*, ciment, résine, exposition "Let Us in Together", Clichy, 2019



faire attention à comment tu redescends, prendre de la distance, gérer le stress d'une potentielle intervention de la police... C'est physique, c'est dansé, c'est chorégraphié. Si c'est pour être dans l'espace d'une galerie et faire des tags sur les murs, cela ne m'intéresse pas. C'est aussi déjà fait. Je ne veux pas répéter des choses qu'ont été réalisées avant.

Question du public : Merci, c'est vraiment très intéressant et c'est d'autant plus intéressant que votre conférence clôt le colloque. Nous avons commencé par une conférence d'anthropologie des sens avec David le Breton qui nous a esquissé un peu une œuvre d'art totale de l'expérience sensible et qui a essayé de connecter la flânerie et expérience intérieure. Je vois vos œuvres comme une flânerie artistique. Finalement, l'idée d'un mouvement qui a sa temporalité a traversé nos deux journées de conférence.

Mosa : C'est vrai. Les objets que je trouve ont une temporalité qui n'est pas forcément celle de 2022, mais qui peut remonter aux années 2000. Réutiliser un vieil appareil téléphonique va donner une esthétique à mon travail qui est peut-être un peu désuète, *kitch* ou même vintage. Cela me permet d'être toujours surpris et de vraiment dynamiser mon travail de l'intérieur. Je sais par expérience que c'est très dur. Si je suis enfermé dans un studio, j'ai du mal à créer parce que l'inspiration, la page blanche, l'engagement... J'ai besoin de voir des choses. C'est pour cela que je dis que je suis artiste plasticien. J'ai besoin de toucher, de voir, d'être stimulé. Je pense que la pratique du tag invite vraiment à travailler sur notre sensibilité, dans un milieu urbain ou même n'importe quel autre milieu. Je ne connais pas beaucoup d'artistes qui travaillent juste dans leur tête, sans rien, sans bouquin, sans voyage. Il faut bien prendre du réel pour créer.

Question du public : Merci pour cette présentation. Je rebondis sur ce que vous venez de dire, sur les influences et sur vos inspirations. Est-ce qu'il y a des artistes ou des mouvements qui vous influencent ? Vous n'en parlez pas dans cette présentation. Je pense aux actionnistes... Et aussi à l'aspect politique... Pourriez-vous élaborer sur ce sujet ?

Mosa : Je ne suis pas du genre à faire du *name dropping*, à balancer des noms d'artiste. J'ai une culture qui est ce qu'elle est. Par exemple, quand je parle de performance, je n'ai pas une grande culture de la performance, mais je pense juste que le désir de tendre vers la performance ou même la danse suffit à proposer quelque chose (fig. 14). Je suis beaucoup influencé par la bande dessinée, les films, les séries B. Je ne veux pas dire que je suis influencé par l'actionnisme viennois ou par la performance. Oui, certes, je connais, mais ce n'est pas cela qui m'influence. Il n'y a pas de tagueurs qui m'ont influencé véritablement. J'ai des tagueurs dont j'ai été fan un moment et j'ai vu ce qui était présent à Paris. C'est toujours des passages et des références que je viens prendre un peu à gauche à droite.

Question du public : Je m'interrogeais sur ces références à un niveau formel et également politique.

Mosa : Je ne suis pas le mieux placé pour déterminer ma filiation artistique dans l'histoire. Il est certain que taguer est un acte politique. C'est aussi quelque chose qui est très engagé. C'était un moment de ma vie. J'avais 26 ou 27 ans et j'ai assumé mon nom Alexandre Bavard en tant qu'artiste. C'était aussi un positionnement. En fait, tous les gens du graffiti gardent leur nom de graffeur très souvent. Je voulais, comme je l'ai montré dans cette présentation, parler de mes origines. Je pense que j'avais des choses à puiser aussi à l'intérieur de mon identité. L'assumer c'est une manière, pour moi, de sortir aussi d'une sorte de jugement que beaucoup des gens du milieu de l'art avaient sur l'art urbain. On me regardait de haut.

Partie IV

DÉAMBULATIONS

"Erasure as a sign of protest": Graffiti from 2019 pro-democracy movements in Hong Kong

Hans Leo Maes

Interview by Jordan Hillman and Sabrina Dubbeld, conducted for the international colloquium "Pratiques urbaines : expériences sensibles" held at the German Center for Art History—DFK Paris, on June 27 and 28, 2022.

Sabrina Dubbeld: Hans, you are an architect but you are also a photographer. As part of this activity, you covered the "pro-democracy" protests that took place in Hong Kong in 2019. Your photographic work led to the publication of the book, *Nothing to see here* (fig. 1), in 2021, in which, in addition to the photographs, you wrote a very personal text about your practice, but above all about these graffiti, their erasure, their traces. Before talking about this book in detail, the circumstances of its realization and publication, can you tell us about your background: how you got started as a photographer, and more specifically as an urban photographer?

H. L. Maes: Actually, I am an architect. I am from Belgium but over the last twenty years, I lived around 15 years in Asia: first in Singapore, then Hong Kong and then in Bangkok for a short time. Then I went back to Belgium more than ten years ago. I wasn't working too much as an architect, so I started photographing and showing my photos on Instagram. I don't pretend to be such a professional, but I was doing that a lot, mainly in Antwerp and its harbor. And when I returned to Hong Kong in around 2013, I started to be a bit more professional and got a proper camera. As an architect, I really like walking through the city kind of unplanned, in a "dérive" kind of way, documenting the kind of urban constellations that you don't maybe associate with Hong Kong. It's a very photogenic city but people seem to be always photographing the same things. So, I was really interested in going to places where expats and tourists would seldom go like the housing estates, the more industrial areas, and the like. I think it does have a little bit of a relation to my later interest in the graffiti because I always like to look at the backside of things or structures that are not the focus of the action. I am very intrigued by these kinds of spaces and buildings; I will do a next book about "undercrofts," the exposed foundation structures necessary for constructing apartment buildings on hillsides. For me this is very spectacular. As an architect I am interested in the unplanned urban constellations which are a result of Hong

Kong's density where everything is built very closely together so you get very interesting juxtapositions.

The countless construction sites in Hong Kong I find very intriguing as an architect also: what buildings look like before they get beautified—if they ever get beautified. “The Guardian” made an article about the photos I did of stairs because there are a lot of public stairs in Hong Kong as a result of its topography.

Yeah, this is kind of my background. About two years ago I lost my architect job because of the impact of the political unrest and because of Covid. Since then, I am freelancing as a designer and as a photographer and started writing more also.

Jordan Hillman: It seems like your photographic and architectural practices are significantly intertwined. Do you produce work under the same pseudonym for both? Is this for a practical or a creative purpose for you?

H. L. Maes: So yeah, my pseudonym is “TypicalPlan”, not for reasons of anonymity per se, rather as an architect I am uncomfortable with this personality cult of starchitects, so I chose a very generic company name as a kind of joke, which is “TypicalPlan.” This refers to a term in architecture: when you have an apartment building you have a ground floor plan with the entrance and above you get the floors with apartments with a “typical plan” that is generally the same on every floor, so it's like the generic thing. The name points to a kind of generic nature of my practice in that I do basically anything I am interested in and do not just do design or architecture.

Sabrina Dubbeld: Let's go back to 2019. What led you to want to cover the protests then taking place in Hong Kong? Did you have the opportunity to follow them from the beginning? Did you attend all the protests?

H. L. Maes: So, there was a protest in 2014, which a lot of people may remember but maybe less so in Europe. Just after I came back to Hong Kong there was the “Umbrella Movement”. This was really the moment of resurgence for the “Pro-Democracy Movement” in Hong Kong and marked a generational change because this was very much driven by students and young people. I don't have any photos of these protests in 2014. It was a time where a lot of students built a camp in the commercial center of Hong Kong and blocked all traffic and they literally “took back” the streets. They built a kind of alternative society in the commercial heart of Hong Kong. This was very interesting to me, maybe more interesting than the movement in 2019, which was way more confrontational. They built an extremely well-organised village where people had desks to study, recycling stations and first-aid stations, and it was very fascinating to see. I think people will realize one day how significant it was.

This movement was spurred on by the way that China interpreted the concept of universal suffrage, stipulating that candidates for chief executive had to be vetted first by Beijing.

So, then 2019 was very different. This was because of the extradition bill where people arrested in Hong Kong could be extradited to China. Because previously people had been kidnapped from Hong Kong to be brought to court in China, this made people concerned, and it was seen as a potential threat to freedom of expression. Although the extradition bill was withdrawn after a few months, by then the protesters had formulated five demands—like real universal suffrage—and this did not put a stop to the protests.

Jordan Hillman: Did you attend any of the protests? What was your role in or relationship to the protests as a person who had only lived in Hong Kong for 6 years at the time?

H. L. Maes: As a so-called expat, I was always in between a local and an immigrant, being a by-stander/observer and a participant at the same time. I was interested in what was happening, so I did go to a lot of protests, but I always felt a little on the margins. You barely ever saw a foreigner or white person protesting—although you have to take into account that Hong Kong is ethnically very much Chinese. So, I don't even know what my role was exactly, but I was kind of observing and sometimes taking photos.

I went to the big 2 Million March protest. There were other events like the human chain across Hong Kong. The protests were characterized by a lot of creativity, citizens came up with new ways of resistance because after a while regular protests were increasingly banned.

It's the same as most places I guess, where you must get an official approval for a protest. But in Hong Kong, after a while, all forms of protests were declared pretty much illegal.

I remember once at night when the government had just imposed the anti-mask-law, the police had withdrawn so people were going out to protest and some were smashing in shop windows of China-affiliated businesses and taking some bulldozers from construction sites and were driving them around. So, at times there was really a feeling of "this could go anywhere," of things spinning out of control.

Jordan Hillman: There was a huge surge in graffiti production during the protest in 2019, but was there a Street Art scene before that in Hong Kong?

H. L. Maes: I am not at a graffiti art expert. I was drawn into this kind of aesthetics and before I wasn't really too interested. But I find that definitely in the last few years, a lot of street art was commercialized and became just a background for taking your Instagram photos.

Jordan Hillman: Was photographing the demonstrations dangerous in other ways? How did you adapt your artistic practice and your physical practice to what was going on with the Chinese authorities and their policies?

H. L. Maes: I didn't really seek out to be anywhere near where there was police intervention, so I stayed away. But the artistic practice is another thing, because I published this book, and I was also writing a text.

A little thing happened in Hong Kong which was the national security law, which is a very broad-ranging and deliberately vague law. It does not just apply to Hong Kong citizens or those in Hong Kong but covers people all over the world.

So me, as an expat, I can probably do and say a little bit more. But people in Hong Kong like artists and journalists are constantly negotiating and making estimates of "What can we say", "What can we do?". This is a continuous kind of thing but as for myself, I always try to be measured in my work, without limiting my expression. Sometimes this kind of pressure also helps to make your work more subtle.

Sabrina Dubbeld: Since you talk about "what you can say" and "what you can do," I would like to take this opportunity to ask you about the different forms of censorship that have affected the graffiti produced by the demonstrators in 2019. How, in turn, the protesters have at the same time 'adapted' to the situation by subverting it. In your book for example, you often capture the use of the paint-over method, but it seems that the authorities also used fabric to mask it ...

H. L. Maes: I was really intrigued by the aesthetics of the erased graffiti. I was just trying to document these things and started putting the strategies of graffiti erasure in categories. This is all to be found on my website—in the book (fig. 1, 2) I focus more on the tram stops where the graffiti were smudged out. You also had the simple geometric paint cover-ups which looked like a Malevich painting (fig. 3). Sometimes someone comes along and writes something on it, because, ironically, every time a cleaner comes and covers it up, this is a new blank canvas.

Here you see how (fig. 4) it was covered up in a really geometric way. During the protests this is everywhere in Hong Kong, on nearly every floor, every ceiling and every wall of public space. As an architect, this three-dimensional spatiality interests me. Here are photos (fig. 5, 6) of the same cover-up strategy in different situations. Someone covers it up, someone writes another slogan, someone covers it up and so on. If they want to get rid of it very fast, they tape plastic sheeting over it and you get this strange kind of ugly aesthetic (fig. 7, 8).

The funniest thing is when they cover it up so closely that the original message is still readable, just in a different color or written in bold. These Chinese letters are still pretty readable (fig. 9, 10). In my book, I also show cases where they tried to wipe graffiti out, but they had limited success. This is interesting: can anybody read this? If I ask this in Hong Kong everybody will immediately recognize this. This is still readable when you know the common slogans of the protest movement; it's like a kind of a code which is still readable for those in the know.



1 *Nothing To See Here*, book by Hans Leo Maes, published by Building Books, Paris, 2021, cover, © Building Books

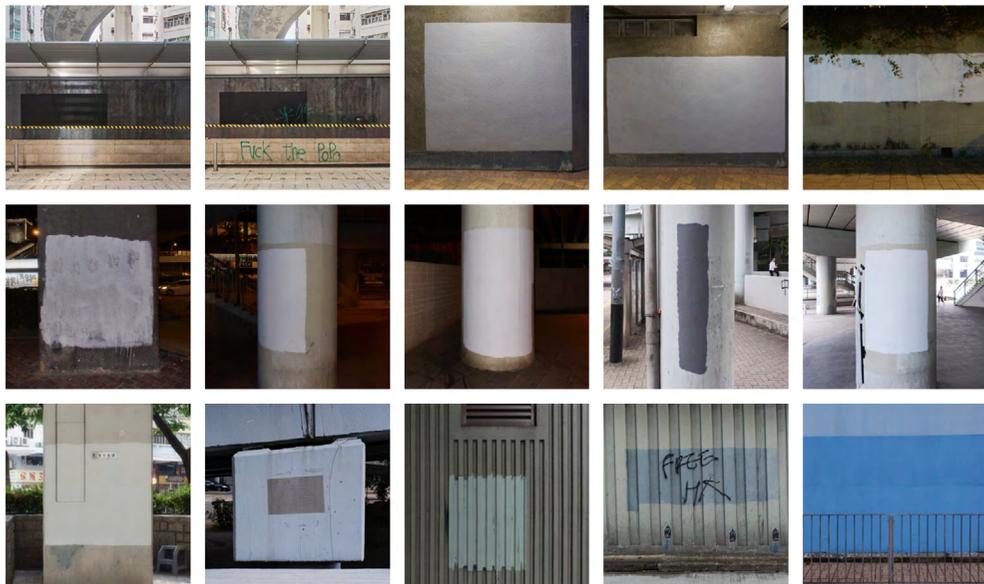


2 *Nothing To See Here*, book by Hans Leo Maes, published by Building Books, Paris, 2021, excerpt, © Building Books





4 *Graffiti Erasure*, composition & complex geometry, various dates 2019-2020, Hong Kong, © TypicalPlan_Hans Leo Maes



5 *Graffiti Erasure*, covered simple geometries, various dates 2019-2020, Hong Kong, © TypicalPlan_Hans Leo Maes

Previous page: 3 *Graffiti Erasure*, smudged detail at tram stop, 13 December 2019, Hong Kong, © TypicalPlan_Hans Leo Maes



6 *Graffiti Erasure*, layered, various dates 2019-2020, Hong Kong, © TypicalPlan_Hans Leo Maes



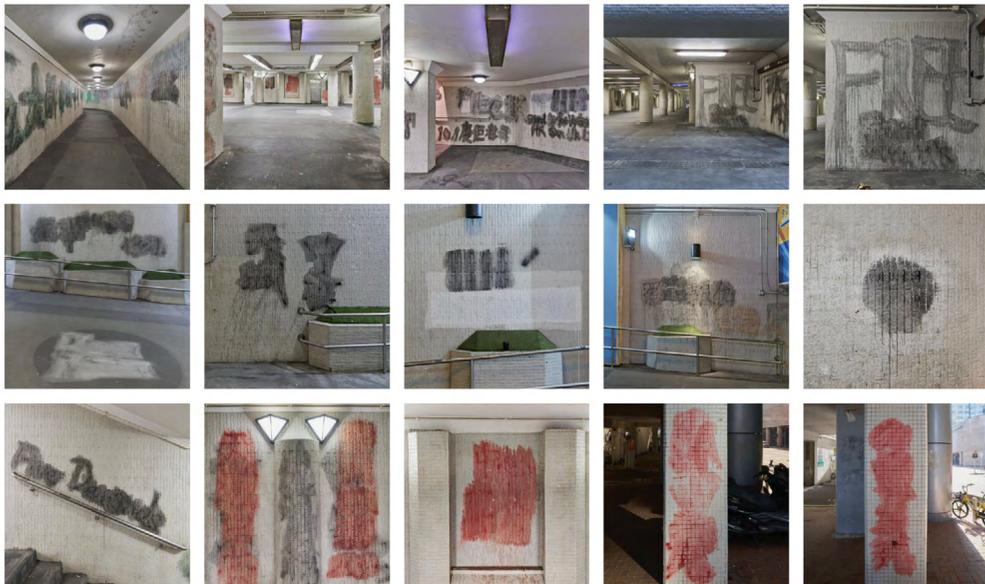
7 *Graffiti Erasure*, wrapped, various dates 2019-2020, Hong Kong, © TypicalPlan_Hans Leo Maes

Next page: 8 *Graffiti Erasure*, wrapped, 12 October 2019, Admiralty, Hong Kong, © TypicalPlan_Hans Leo Maes





9 *Graffiti Erasure, traced & veiled, various dates 2019-2020, Hong Kong, © TypicalPlan_Hans Leo Maes*



10 *Graffiti Erasure, smudged, various dates 2019-2020, Hong Kong, © TypicalPlan_Hans Leo Maes*

Sabrina Dubbeld: One interesting thing is that censorship makes the phenomena of invisibility and visibility all the more acute and draws attention to the fact that there is always something going on...

H. L. Maes: This goes back to the statement in the title of the book. And this refers to my specific position as a non-Chinese speaking expat, but a lot of Hong Kong citizens were also fascinated by these remains of erasure. I think it has to do with the fact that the slogans were very specific and literal. Within the protest movement there is a whole range of people against the Chinese communist party ranging from Trumpists to very left-wing grassroots movements. So, the specificity of these different slogans, kind of exposed those different factions within the movement. But when the specific messages were erased, the erasure became a universal sign, it became a sign of repression, of a crackdown on freedom of expression.

And so funnily enough, I believe this repression helped to galvanize the social movement. The graffiti is a good expression of this, but it applied more generally. The pro-democracy movement in Hong Kong has always been weak because of different factions, but because of this blanket condemnation and repression by the government, it helped galvanize people from different political persuasions to come together. The graffiti erasure was really a powerful metaphor for this I think.

Sabrina Dubbeld: Your book, *Nothing to see here*, was published by Building Books, a French publisher based in Paris. Could you tell us a bit more about your choice to publish a text and your photographs on the Chinese protest movements in France? Also, at what point did you have the desire or the idea to publish this book? And what were your editorial choices?

H. L. Maes: Only yesterday I met them for the first time in real life! This book is one and a half years old, so it was more than two years in the making. I got into contact with my publishers through Instagram where I was publishing these photographs. It was thanks to Covid really that I managed to take some time to edit all these photos and also to write a text about the deeper meaning of graffiti erasure. And then I got in touch with the guys from Building Books. Although the content of the book is mine, they came up with the format and design. It's a small book, a lot of people are surprised about it. The publishers and I agreed on most issues regarding the book. They really took the material and ran with it. After the protests, most people in Hong Kong were mentally exhausted by what had happened and so was I. So, it was good for me to pass this material to someone else to work on. We quickly agreed that the book should be focused on the tram stops, as it made a nice consistent series for a book.

In Hong Kong, the old double-decker tram system is owned by a French company and at the tram stops, you get these billboards. During the protests these became a canvas for people to write slogans, and then they were cleaned but not cleaned-cleaned.



11 *Graffiti Erasure*, layered, various dates 2019-2020, Hong Kong, © TypicalPlan_Hans Leo Maes

I went to shoot these billboards at night (fig. 11), and you get this nice series because they are all almost the same format, a few next to each other at every tram stop. Really like a triptych or polyptych of paintings like you get in medieval times. It's a very interesting expressionist formal language, albeit completely unintentional. To me—and I talk about this in the book—this touches on the concept of critical paranoia. As an architect I got interested in this because of Rem Koolhaas, who used this idea from Salvador Dali in his book *Delirious New York*. Critical paranoia posits that you invest nonsensical or absurd things which intrinsically have no meaning with your own preconceptions, forcing them to make sense. These paintings were created unintentionally, but they became perfect artworks illustrating what was going on in Hong Kong (fig. 12, 13). People in Hong Kong were quite paranoid during this period because of the violence, the government's double-speak, and continuous rumors swirling around. And I believe that because of this paranoia, people read these erased graffiti as a very poignant representation of what was happening in Hong-Kong. And to me at least, this accidental art was way more illustrative of what was happening than a lot of the intentional protest art, which was often very literal. While a lot of protest art didn't speak to me (also because of the language barrier), this unintentional art did reverberate with me.

Next pages: 12 *Graffiti Erasure*, 3-dimensional composition I, 15 December 2019, Admiralty, Hong Kong, © TypicalPlan_Hans Leo Maes

13 *Graffiti Erasure*, 3-dimensional composition II, 15 December 2019, Admiralty, Hong Kong, © TypicalPlan_Hans Leo Maes



DBS
華僑銀行

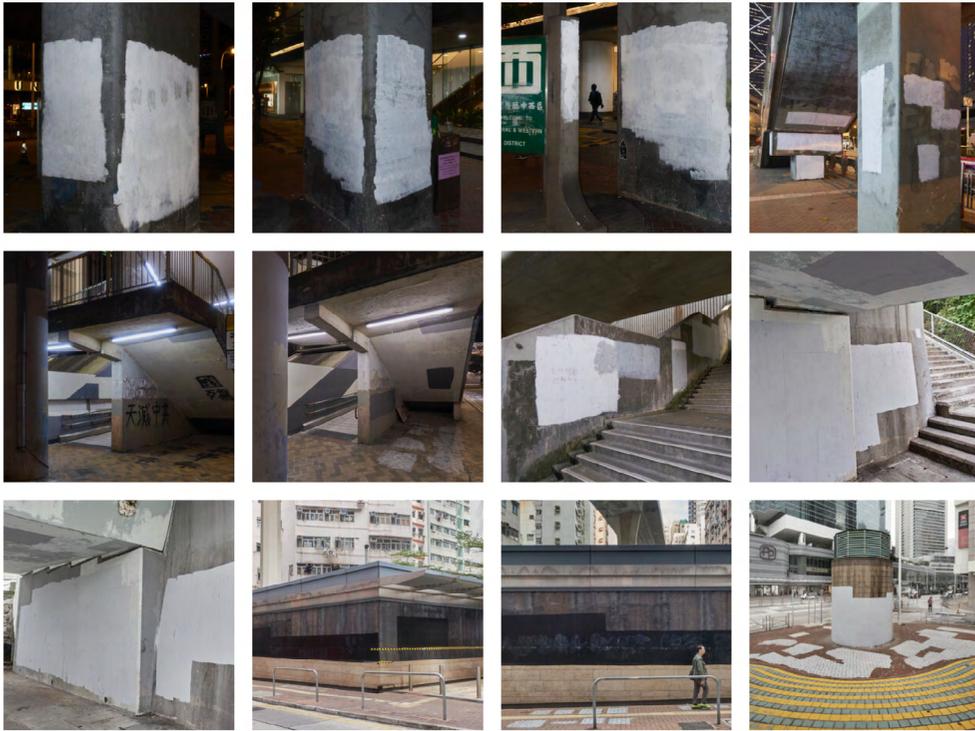


HSBC
香港銀行

全線通

Person standing on the sidewalk.





14 *Graffiti Erasure*, 3-dimensional compositions, various dates 2019-2020, Hong Kong, © TypicalPlan_Hans Leo Maes

Jordan Hillman: In the text of your book, you frame the failed or abstracted censorship of graffiti in Hong Kong as “inadvertently co-authored by the perpetrators and the agents of the chaos themselves.” Can you say more about what do you mean by this co-authorship?

H. L. Maes: I am always interested in accidental aesthetics happening and the beauty of these erased graffiti is really something that is completely unintentional—it is the result of a funny collaboration between the protestors and the cleaners of the government contractors (fig. 14). What I am doing next is putting together the photos of the different billboards and I am recomposing the whole tram stops in panoramic photos to see them in their totality as they were, an accidental and temporary artwork within the city.

f:

Franklin

albergo Rosa
rue Littaie
Quai Conti
rue St Logan
rue Jean Mermoz
rue de Paradis
rue Rouffetaud
ville Senechal
place Vendôme
{ rue d'Ulm
rue Quincampoix
rue Campagne 1^{er}

Liste manuscrite dressée par Michel Claura des adresses où il a organisé une exposition ou un événement artistique, 2022, crayon sur papier, archive Sara Martinetti, Paris

De lieu en exposition, promenades parisiennes avec Michel Claura

Cengiz Hartlap et Sara Martinetti

Pièce sonore

▶ **AUDIO ONLINE**

Musique d'ouverture « Blossom ».

Sara Martinetti : *Musique d'accompagnement « Voyage intérieur »*. [Lecture] Seth Siegelaub, organisateur d'exposition et éditeur pionnier de l'art conceptuel new-yorkais, affirme en 1969 « Vous n'avez pas besoin de galerie pour montrer des idées » [« Seth Siegelaub: April 17, 1969 », dans Alexander Alberro et Patricia Norvell (dir.), *Recording Conceptual Art : Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, and Weiner by Patricia Norvell*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 38.] et précise en 2005 « les quatre endroits où j'ai organisé des expositions à la fin des années 1960 n'existent plus. Les lieux physiques se sont dématérialisés » [Alexander Alberro, Robert Barry, Christophe Cherix (mod.), Seth Siegelaub, et Lawrence Weiner, table ronde « From the Specific to the General: The Publications of Seth Siegelaub », Museum of Modern Art, New York, 26 novembre 2007].

En 2014, je rencontre son ami français, Michel Claura, un critique d'art et organisateur d'exposition actif à Paris entre 1967 et 1984. Je le convaincs d'entamer une recherche en collaboration sur la base de sa mémoire et de ses archives inédites. Nos rencontres se passent dans son cabinet d'avocat du 16^e arrondissement et à son domicile. Un jour, l'envie émerge d'arpenter Paris avec Michel et de retourner sur les lieux où il a organisé des expositions et des événements avec son réseau de proches : René Denizot, Jean-Hubert Martin, Brigitte Niegel, Anka Ptaszkowska et les artistes Daniel Buren, François Guinochet, Sarkis, Niele Toroni, Ian Wilson, etc.

Travaillant sur les pratiques d'écriture dans le réseau de l'art conceptuel, j'ai en tête une question de départ. Si Paris est, selon la formule du professeur de théorie littéraire Karlheinz Stierle, une « capitale des signes » [Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, trad. de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2001], comment les acteurs de l'art des années 1970 ont joué de la lisibilité de la ville ? Depuis la fin des années 1960, le réseau de l'art conceptuel se tisse finement et simultanément dans de nombreux pays. En France, le développement d'une littérature artistique, les expérimentations en situation d'exposition et la critique des institutions rencontrent les revendications les plus radicales ayant émergé en mai 1968.

Ponctuation musicale « Inspiration de John Barry ».

20^e arrondissement, Paris, mars 2022

Bruits de fond, travaux dans la cour d'un immeuble d'habitation.

Michel Claura : Ce dont je me souviens, ce sont les promenades que je faisais dans Paris à peu près au hasard, juste pour marcher dans les rues. Donc, cela n'a rien à voir avec...

Sara Martinetti : Vous faisiez cela régulièrement ?

Michel Claura : De temps en temps, je ne sais pas. Je ne sais pas si je faisais cela toutes les semaines ou tous les mois. Je regardais dans les maisons et je rentrais dans les églises, mais juste pour voir. Cela n'a jamais été dans un but de connaissance. Je veux dire que je n'ai jamais fait d'études. C'était de la curiosité superficielle.

Sons de pas dans Paris et cloche d'église.

Son d'un crayon sur un bloc-notes.

Michel Claura : Je voulais juste faire une petite liste, pour voir si c'est intéressant. Dans le désordre, rue Littré, quai Conti, rue Saint-Lazare, rue Jean Dormoz, rue de Paradis, rue Mouffetard. Qu'est-ce qu'il y avait encore ? Villa Seurat. C'est tout en fait. Ah oui, place Vendôme. Oui, huit, c'est peut-être tout, tout ce que j'ai eu comme lieu d'exposition... dont les histoires avec Ian Wilson.

Sara Martinetti : Oui.

Michel Claura : Ce qui m'intéresse moi c'est que ce n'étaient jamais des lieux dédiés à l'art et qu'en plus c'étaient des lieux de natures assez différentes tout de même. De ce point de vue là, je suis assez content du score [*rires*]. Ce que j'allais dire : « C'est grâce à mes relations »... c'est vrai, sauf qu'en même temps c'est faux puisque la première exposition c'est celle que l'on a faite avec [Seth] Siegelaub et que le studio [de cinéma] de la rue Mouffetard, c'est moi qui l'ai trouvé. On a payé un loyer modique. Je veux dire par là que ce n'étaient pas des relations professionnelles. Effectivement, dès que j'ai fait quelque chose, j'ai eu l'idée de le faire ailleurs. Après, bon, ce n'est pas devenu un système... Si on l'a fait ailleurs, c'est parce que dès le départ je savais que je n'avais pas envie de faire des choses dans des lieux habituellement réservés à l'art. Voilà, ce n'est pas plus compliqué que cela.

Ponctuation musicale « Modular Blues ».

18 Paris IV.70, Paris, 18 avril 1970, exposition et catalogue avec Seth Siegelaub, 66 rue Mouffetard

Sara Martinetti : Bonjour. Excusez-moi Madame, est-ce qu'il y a une cour par ici?



Reçu pour le paiement de la location auprès d'APEC Film par Michel Claura d'un studio de cinéma au 66 rue Mouffetard en avril 1970, 1970, encre sur papier, archive Michel Claura, Amboise

Sous de portes.

Une habitante : Non, il y a un jardin.

Sara Martinetti : Ah, un jardin... En fait, dans les années 1970, il y avait un studio de cinéma...

Une habitante : Ah, vous êtes au courant!

Michel Claura : Oui.

Une habitante : Ah d'accord, donc vous êtes dans le cinéma un petit peu...

Michel Claura : Non, j'ai organisé une exposition là en 1970.

Une habitante : Ah, d'accord.

Michel Claura : J'avais loué le studio.

Une habitante : Et bien voilà. Paraît-il qu'il y aurait eu un incendie dans son grand hangar où [Claude Joudioux] faisait du cinéma.

Michel Claura : Ah, oui, d'accord, ce n'est plus le même immeuble, d'accord.

Une habitante : Voilà, maintenant, c'est devenu un jardin. Moi j'habite là où il y a le petit géranium.

Michel Claura : C'est magnifique ici.

Une habitante : Quand vous me parlez de la rue du Pot de fer...

Michel Claura : Cela doit être de ce côté-là.

Une habitante : Moi, j'habite là et j'ai une fenêtre qui donne sur la rue du Pot de fer.

Michel Claura : C'est cela. Donc, ce n'est plus du tout... Cela a été démoli et reconstruit.

Sara Martinetti : C'est cela.

Sous d'oiseaux, de pas et de porte dans la cour de l'immeuble au 7 rue du Pot de fer.

Michel Claura : *Musique d'accompagnement « Robot d'époque ».* [Lecture de l'introduction du catalogue d'exposition : Michel Claura (dir.), *18 Paris IV.70*, New York et Paris, Seth Siegelau, 1970]. Le présent catalogue a en fait commencé d'être constitué à la fin du mois

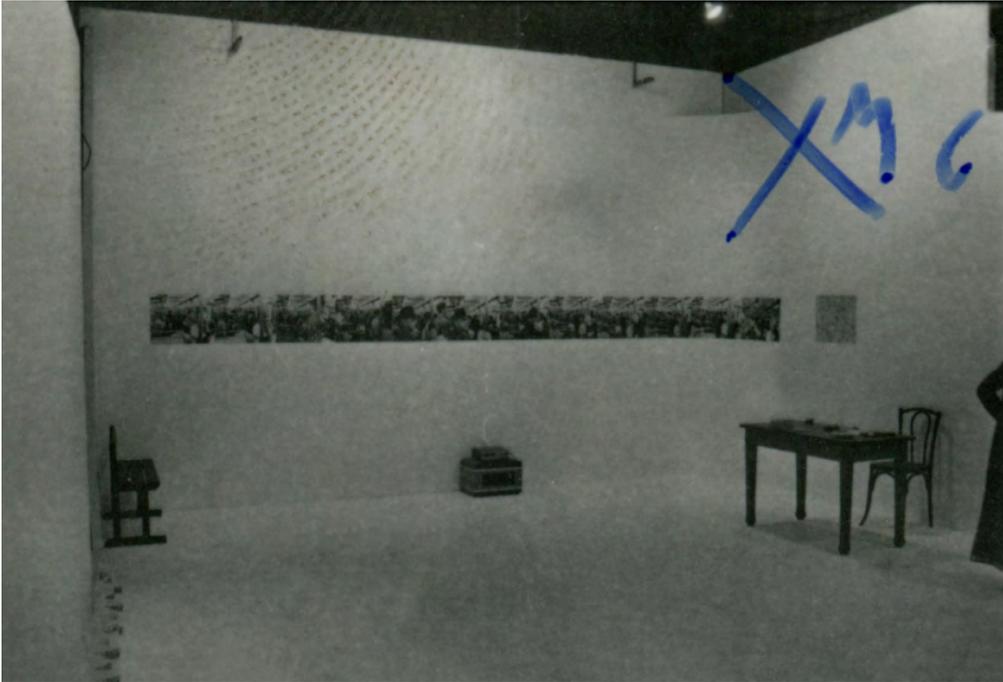


Planche contact de photographies prises lors du vernissage de l'exposition *18 Paris IV.70*, avril 1970, 66 rue Mouffetard, Paris, photographie argentique en noir et blanc et feutre, archive Michel Claura, Amboise

de novembre 1969. Il est indispensable de retracer ici les étapes successives qui ont amené jusqu'à l'exposition *18 Paris IV.70* afin de comprendre le catalogue et aussi l'exposition elle-même. Le 20 novembre, vingt-deux artistes ont été invités à participer à l'exposition. Il leur était demandé d'envoyer un projet pour le 15 décembre. Dès cette première lettre, les artistes invités étaient informés des étapes qui allaient suivre. Le 15 décembre, dix-neuf projets étaient parvenus. Le 2 janvier [1970], tous les projets reçus étaient retournés à chacun des artistes invités. Il était demandé à ceux-ci de renvoyer ce qui constituerait leur participation définitive à l'exposition pour le 1^{er} février, c'est-à-dire de nouveau leur premier projet ou avec modification ou un tout autre, etc. Le 1^{er} février, dix-huit participations définitives étaient enregistrées.

Amboise

Sous des chevaux du haras jouxtant le domicile de Michel Claura et d'oiseaux.



Détail de la planche contact de photographies prises lors du vernissage de l'exposition *18 Paris IV.70* montrant une salle en cyclorama blanc avec une œuvre de Ian Dibbets et une table d'accueil où se trouve le catalogue, avril 1970, 66 rue Mouffetard, Paris, photographie argentique en noir et blanc, archive Michel Claura, Amboise

Sara Martinetti : Est-ce que tu pourrais parler un petit peu du rapport entre le studio de cinéma et le dispositif global de l'exposition qui semble finalement plus large et multi-lieux ?

Michel Claura : D'abord, le studio de cinéma est un pur hasard. On n'a jamais cherché un studio de cinéma, mais cela m'a semblé une excellente idée. Justement à propos de cube blanc, c'était l'endroit idéal où on n'avait pas besoin de repeindre les murs parce qu'ils étaient déjà blancs. En plus, ce n'était pas cher – enfin, j'ai le souvenir que ce n'était pas cher. C'est pour cela que nous nous sommes retrouvés dans un studio de cinéma. Là, c'était tout de même très particulier. Je savais qu'il y aurait une exposition, des choses à voir, mais je ne savais pas ce que cela serait. Je n'imaginais certainement pas que des artistes viennent à Paris pour faire un travail en fonction du lieu d'exposition.

Sara Martinetti : Oui...

Michel Claura : Donc, le lieu... c'est parce que Seth et moi savions que de toute façon il y aurait forcément, tout de même, des choses à voir. Donc, cela nous semblait normal d'avoir un point de ralliement. Le lieu n'était là que pour présenter les pièces de certains

qui étaient par ailleurs exposées dans le catalogue. Je pense à [Jan] Dibbets, Ed Ruscha [rires]...

Sara Martinetti : Gilbert and Georges, [Robert] Ryman.

Michel Claura : Oui, bien sûr. [Jean-Pierre] Djian... Il y avait [Niele] Toroni. Il y avait Marcel Broodthaers qui n'était pas supposé être là [rires]. Il n'y avait pas grand monde, attends...

Sara Martinetti : Le lieu accommode les restes. Ce que je trouve très marquant quand on regarde les vues d'exposition, c'est cette table avec cette chaise qui trône avec le catalogue.

Michel Claura : [rires]

Sara Martinetti : Est-ce que le lieu tu ne l'as pas choisi pour avoir un point de chute pour vendre et diffuser le catalogue ?

Michel Claura : Non, je pense que la vente des catalogues sur place n'a pas couvert le prix de location qui n'était pas élevé [rires].

Sara Martinetti : Non, mais je me souviens de Rosalind Fay qui m'avait raconté qu'elle avait essayé avec Seth [Siegelaub] de distribuer le catalogue dans des librairies d'art et que personne n'en voulait.

Michel Claura : Absolument.

Sara Martinetti : Il te fallait tout de même un spot pour écouler le catalogue.

Michel Claura : Oui, mais cela n'était pas prévu. On avait décidé de trouver un local bien avant de savoir que personne ne voudrait du catalogue.

Aboiements d'un chien et sons de chevaux.

Les institutions

Sara Martinetti : Donc, au début des années 1970, si tu n'as pas fait d'exposition dans des institutions artistiques, c'est qu'il n'y en avait pas.

Michel Claura : En France ? Oui, en dehors de Paris, c'était le désert. À l'époque, je ne pensais pas du tout à une collaboration quelconque avec quelque musée que ce soit. Cela ne me serait même pas venu à l'esprit. De faire cela avec des galeries, cela ne m'enchantait



Carte postale de la chapelle de l'Adoration réparatrice à Paris au 36 rue d'Ulm, non datée, lithographie offset sur papier, archive Michel Claura, Amboise

pas du tout non plus. Donc, lequel est venu en premier? Est-ce que c'est l'impossibilité de faire quelque chose avec des galeries ou est-ce que c'est le souhait de ne pas faire quelque chose avec les galeries?

Sara Martinetti : Ou les institutions? Vous critiquez très fortement les institutions à l'époque.

Michel Claura : Oui, d'accord. Mais qu'est-ce que j'aurais pu refuser de toute façon? On ne m'a rien proposé.

Sara Martinetti : Tu as déjà refusé la Biennale de Paris, Michel.

Michel Claura : Non, mais cela est plus vieux.

Sara Martinetti : Non, c'est 1971.

Michel Claura : Ah oui, c'est vrai. Je n'ai pas refusé, c'est eux qui m'ont jeté [rires].

Sara Martinetti : Oui, enfin... Tu as tendu la perche, non?

Michel Claura : Je leur ai fait une proposition qu'ils n'auraient pas dû refuser.

Ponctuation musicale « Angès ».

À Pierre et Marie, une exposition en travaux, 1982-1984, exposition (première équipe : Daniel Buren, Michel Claura, Jean-Hubert Martin, Sarkis, Selmane Selvi) et catalogue, 36 rue d'Ulm, Paris

Sons de rue, vélo et ambulance.

Michel Claura : Alors là, évidemment, on ne reconnaît plus grand-chose.

Sara Martinetti : Oui, on va avoir du mal.

Michel Claura : Le 36 a disparu en plus. Oh, les cons! Ils ont fait disparaître le 36!

Sara Martinetti : Donc, où était l'église?

Michel Claura : Là! Je ne sais pas ce que l'on peut faire de mieux. Si, on peut peut-être passer par l'autre côté pour voir par derrière, mais cela va être la même chose. Cela va être l'hôpital.

Sara Martinetti : Faisons le tour, faisons le tour.



Chapelle de l'Adoration en train d'être détruite, avec les œuvres de Daniel Buren et de Felice Varini, 1984, 36 rue d'Ulm, Paris, photographie argentique en couleur, archive Michel Claura, Amboise

Cloche d'église sonnante le glas.

Sons d'une pendule.

Sara Martinetti : J'aimerais que tu me donnes quelques éléments d'information sur la destruction de l'église.

Michel Claura : Le point intéressant est que la destruction de l'église devait être le terme de l'exposition. Donc, ce qui était intéressant était de faire une exposition dont le terme était aléatoire...

Sara Martinetti : La date de la destruction était aléatoire ?

Michel Claura : On ne savait pas du tout quand cela aurait lieu !

Sara Martinetti : Ah oui...

Michel Claura : Oui, oui, oui... Cela a été retardé... Par rapport aux ambitions de l'Institut Curie, l'exposition n'aurait jamais dû avoir lieu. L'église aurait déjà dû disparaître. Comme souvent, des travaux de cette importance sont retardés d'année en année. Effectivement,

personne ne savait combien de temps cela durerait. On savait que cela durerait un certain temps puisqu'il n'y avait pas de date.

Sons de démolition, machines et gravats.

Sara Martinetti : En tant qu'organisateur, il y a une forme de planification. Est-ce toi, d'autant plus que tu étais [par ton métier d'avocat] dans ce genre d'affaire, tu avais une estimation du temps qu'allait durer l'exposition ?

Michel Claura : Non, pas du tout. Si, je savais qu'il y en avait au moins pour un an. Après, le hasard a bien fait les choses parce que, si cela avait continué, je ne sais pas avec quel argent on aurait continué. Oh, peut-être qu'on aurait eu à nouveau des subsides de la Délégation aux arts plastiques mais, la deuxième fois que je suis allé tendre mon chapeau [Gérard] Gassiot-Talabot m'a dit : « L'année prochaine, on ne peut plus ». Cela tombe bien, l'année suivante, il n'y a pas eu.

Musique en intermède « Marche enjouée ».

Sons de la campagne.

« La prochaine fois ce sera où ? »

Sara Martinetti : Dans les différents projets que tu as organisés et donc dans les différents lieux, est-ce qu'il y a un rapport entre la nature de l'exposition ou de l'événement et la nature du lieu ? Ou est-ce que tu as joué des contrastes, des similitudes ou des échos ? Autrement dit, est-ce que le lieu fait partie du dispositif aussi d'un point de vue du sens ? Est-ce que le studio de cinéma apporte quelque chose à la théorie du *white cube* et son rapport à l'art conceptuel ?

Michel Claura : Non... À l'exception près de la rue d'Ulm où le jeu était vraiment de travailler avec le bâtiment, les autres choses que j'ai pu faire n'avaient pas cet objectif-là. Donc, cela confirme que je n'avais pas en tête un endroit, un lieu, au moment de penser – concevoir on dit – ce que serait la démonstration en question. Donc, le lieu est indifférent mais, parfois, cela a pu se transformer en piège. Effectivement, ce n'était pas des lieux dédiés à l'art.

Sara Martinetti : En piège ?

Michel Claura : Cela peut être pris comme tel parce que... sauf que les gens qui participaient étaient au courant que l'exposition n'allait pas avoir lieu dans un musée ou dans une galerie.

Sara Martinetti : D'accord.

Michel Claura : Disons que le piège pourrait être de se retrouver dans un endroit qui n'est pas fait pour.

Sara Martinetti : Avec son lot d'inconfort, d'étrangeté, de surprise...

Michel Claura : De ce point de vue là, ce n'était pas de la provocation. C'était un fait que c'était en vue d'une présentation dans un endroit qui ne serait pas consacré à l'art. Après, démerde-toi.

Sara Martinetti : Hier, tu m'as dit qu'éventuellement des gens sont venus à tes expositions, tes manifestations, en ayant une curiosité par rapport au lieu.

Michel Claura : Que des gens venaient rien que pour voir le lieu ? Oui, cela est très possible. C'est cela que tu veux dire ? Oui, je me souviens que l'on me posait la question : « Et la prochaine fois, ce sera où ? ». Des conneries de ce genre... des questions de ce genre.

Sara Martinetti : On te posait vraiment la question ?

Michel Claura : Oui, oui.

Sara Martinetti : C'est presque ta marque de fabrique.

Michel Claura : Oui, mais comme j'ai cessé la fabrication assez rapidement, cela n'est pas devenu trop une habitude.

Sous d'une terrasse de restaurant au bord de la Seine.

Bruce Donn, le complice

Michel Claura : À l'époque où principalement un client et ami m'a prêté des locaux pour faire des expositions (sur une période relativement longue qui a duré jusqu'en 1979), dans mon métier d'avocat, je n'étais pas particulièrement spécialisé en immobilier. Après, très longtemps après, les circonstances ont fait que je suis devenu pratiquement, uniquement, spécialisé dans l'immobilier.

Sous de bouchon de bouteille et de vin versé.

Michel Claura : Et alors, qui c'était ? C'est un Monsieur qui s'appelle Bruce Donn et qui était un anglais d'origine anglaise qui était dans l'immobilier en France, à Paris.



Bruce Donn, Michel Claura et Brigitte Niegel, de droite à gauche, dans un contexte non artistique, années 1970, Paris, photographie argentique en couleur, archive Michel Claura, Amboise

Sara Martinetti : Est-ce que tu peux m'expliquer quel genre d'opération sa société faisait ?

Michel Claura : Cela s'appelait de la promotion immobilière. C'était une société avec des fonds anglais qui achetait sur Paris des immeubles de bureau à démolir pour reconstruire. Il faisait de la promotion immobilière en matière de bureau.

Sara Martinetti : Démolir pour reconstruire, c'est-à-dire pour optimiser les mètres carrés, reconfigurer en bureau, louer ou vendre ?

Michel Claura : Cela se finissait toujours par une vente, mais c'était de l'achat, exploitation et le moment venu « vente ».

Sara Martinetti : La promotion immobilière n'est-elle pas de la spéculation ?

Michel Claura : De la spéculation, non. Ce n'est pas plus de la spéculation que d'acheter un kilo de bananes deux francs et de le revendre trois francs cinquante [*rires*].

Sara Martinetti : Est-ce que Bruce était connecté à la scène artistique...

Michel Claura : Pas du tout.

Sara Martinetti : ... ou est-ce que c'est toi qui l'as propulsé dans tes aventures ?

Michel Claura : Je l'ai propulsé, mais je ne l'ai pas poussé très fort car je crois que cela ne l'a pas franchement intéressé. Franchement, il a fait tout cela par amitié, point final.

Sara Martinetti : Il était là au vernissage, il suivait vos aventures ?

Michel Claura : Ah oui, bien sûr ! Il était là au vernissage, il invitait tout le monde à dîner. Bref, il faisait les choses bien.

Sara Martinetti : Vous aviez une sociabilité ensemble ou c'était une relation de travail avec qui tu entretenais de l'amitié ?

Michel Claura : Il avait un hobby. C'était les restaurants.

Sara Martinetti : C'est un bon hobby !

Musique « Le retour de Jimmy ».

Michel Claura : Il avait fait de ce hobby non pas une source de revenus... Il faisait de la critique gastronomique pour je ne sais quelle revue anglaise. Donc, j'ai fait une quantité de restaurants parisiens avec lui parce qu'il m'invitait et qu'on était amis. En dehors de l'art et en dehors de l'immobilier... Je ne sais pas si je lui ai appris quelque chose en matière artistique mais, lui en matière gastronomique, il m'a bien éduqué. Il m'a emmené dans les bons endroits [*rires*] !

Sara Martinetti : Est-ce qu'il écrivait sous son propre nom ou sous pseudonyme ?

Michel Claura : Je n'ai jamais lu ! Je n'en sais rien !

Sara Martinetti : Il a, un peu comme toi, deux vies finalement.

Michel Claura : Oui, je ne me souviens plus. Il y avait des anecdotes à la con, encore une fois. Il m'est arrivé des blagues avec lui, absolument ahurissantes, ahurissantes. Je t'en raconte juste une histoire, mais ce n'est vraiment pas intéressant.

Sara Martinetti : Juste pour rire.

Michel Claura : Un jour, on avait rendez-vous avec lui pour aller dans un restaurant, rue de Lille ou rue de l'Université, je ne sais plus laquelle des deux. On [avec Brigitte Niegel, femme de Michel Claura] était sur le trottoir, on approchait du restaurant et, au coin de

la rue, après le restaurant, on voit deux voitures qui se rentrent dedans. Qui sort de la voiture, coupable, il me semble? Bruce Donn.

Sara Martinetti : Non !

Michel Claura : On avait rendez-vous. Jusque-là, c'était normal. Je le vois qui gueule, qui gueule. Je m'approche délicatement. À ce moment-là, je l'entends qui dit au mec : « Et puis, cela ne se passera pas comme cela. D'ailleurs, voici mon avocat! » [rires] Et donc, ils ont fait un constat, et puis c'est tout.

Musique Te Deum composée par Marc-Antoine Charpentier, 1688.

Une Exposition de peinture réunissant certains peintres qui mettraient la peinture en question, 1973, exposition et catalogue avec René Denizot, 16 place Vendôme, Paris

Sons de voiture, essuie-glaces, clignotants et pneus sur des pavés.

Michel Claura : Place Vendôme, c'était *Une Exposition de peinture réunissant certains peintres qui mettraient la peinture en question.*

Sara Martinetti : C'était dans un appartement?

Michel Claura : Yes, transformé en bureau.

Sara Martinetti : Ah, c'étaient des bureaux!

Michel Claura : C'étaient des bureaux, mais cela n'avait pas été construit pour être des bureaux. Cela avait conservé toute la décoration intérieure car la plus grande partie était classée.

Sara Martinetti : Parfois, dans les choix d'accrochage, les œuvres sont au-dessus de la cheminée et se confrontent avec les moulures et parfois vous avez fait ces constructions avec les tissus blancs. Est-ce que tu te souviens de l'accrochage?

Michel Claura : En y réfléchissant, je pense que c'est allé de soi, mais c'est marrant parce que je ne me souviens plus du tout d'une discussion. Il y a forcément eu une discussion pour savoir qui avait besoin d'un mur blanc. Tout le monde n'en avait pas besoin.

Sons de pas sur parquet Versailles.



René Denizot et Seth Siegelaub (de gauche et à droite) en train d'accrocher une peinture de Robert Ryman sous l'œil de Daniel Buren et Blinky Palermo (en avant plan, de gauche et à droite) pour *Une Exposition de peinture réunissant certains peintres qui mettraient la peinture en question*, mai 1973, 16 place Vendôme, Paris, photographie argentique en noir et blanc, archive Michel Claura, Amboise

Michel Claura : Étant donné que l'on s'adressait à des peintres, honnêtement, on ne leur avait pas demandé de venir pour décorer la place Vendôme. Donc, là, ce n'était que le lieu. Ce n'était pas une invitation faite aux artistes de sortir de leur cadre habituel. La place Vendôme comme lieu d'exposition pour cette exposition de peinture, c'est un gag et c'est un hasard heureux. J'avais cette possibilité qui était tout à fait intéressante.

Sara Martinetti : Est-ce que le lieu, dans ce cas, ne rendait pas l'exposition plus provocante ?

Michel Claura : Provocante, oui mais d'une manière un peu paradoxale. Provocante, parce que, pour certains, c'était montrer des peintures dans un espace qu'elles ne méritaient pas. Tu vois ? La place Vendôme, on n'y touche pas. On ne met pas des peintures qui ne veulent rien dire dans des espaces sacrés, enfin sacrés au regard de l'histoire de l'architecture.

Daniel Buren

Extrait de Daniel Buren, *Limite critique*, Paris, Édition Yvon Lambert, 1970. [Lecture par Sara Martinetti] *Musique d'accompagnement «Labyrinthe mental»*. L'objet d'art lui-même n'existe, ne peut être vu, qu'en fonction du Musée/Galerie qui l'enveloppe, Musée/Galerie en vue duquel il a été fait et auquel pourtant aucune attention spéciale n'est portée. Cependant, hors de ce contexte prétendu neutre puisqu'on n'y pense pas, l'œuvre hors temps, hors limite, voire pure et neutre, s'effondre. [Il existe] divers processus de camouflage artistique tant par rapport à l'œuvre proprement dite que par rapport à son extérieur, ses contextes. Seule la connaissance de ces cadres/limites successifs, et leur importance,



Michel Claura et un travail *in situ* de Daniel Buren intitulé *L'Une des Possibles* (bandes blanches et bleues), mai 1973, 16 place Vendôme, Paris, photographie argentique en noir et blanc prise par Eustache Kossakowski Archive Eustache Kossakowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie

peut permettre à l'œuvre/produit telle que nous la concevons de se situer par rapport à ces limites et par suite dévoiler celles-ci.

Sara Martinetti : Je voulais savoir si c'était des choses dont tu avais discuté avec Daniel Buren puisqu'à l'époque il réfléchit au contexte, aux modalités d'inscription de l'art dans un contexte à la fois architectural et institutionnel, politique.

Michel Claura : Oui, bien sûr, mais je ne peux pas te raconter. Je n'ai pas gardé d'enregistrements [*rires*].

Sara Martinetti : Dommage.

Michel Claura : Oui, bien sûr qu'on en parlait, mais c'est tout ce que je peux dire. Forcément, il ne faut pas oublier que lui c'est l'artiste et pas moi. Donc, c'était plus son problème que le mien. Ce n'est pas le même métier, surtout que le mien n'en est pas un. La seule chose que je peux lui ouvrir... je peux lui ouvrir, effectivement, un lieu d'exposition auquel il n'aurait pas eu accès tout seul, par exemple mais c'est tout. Donc, forcément, cela lui donne l'occasion d'expérimenter un lieu différent.

Ponctuation musicale « Féerie électronique ».

Vitrine pour l'art actuel, 1978-1980, espace alternative, librairie de livre d'artiste, café avec Brigitte Niegel, Anka Ptaszkowska et d'autres, 51 rue Quincampoix, Paris

Sous de rue puis de café-restaurant.

Michel Claura : On avait fait une décoration à l'intérieur, si je peux appeler cela une décoration : un truc plus sommaire que cela, ce n'était pas possible. Les gens qui avaient racheté cela pour ouvrir le restaurant qui s'appelait Pacifique palissage avaient gardé le truc intact.

Sara Martinetti : C'était super beau, ce que vous aviez fait.

Michel Claura : Cela marchait super bien. La décoration marchait bien pour eux. C'est marrant, cela fait longtemps que ce restaurant [Dans le noir] existe. Non, cela a été changé. Ce n'était pas comme cela les vitrines.

Sara Martinetti : On entrait déjà là, non ?

Michel Claura : Oui, oui. Tu veux que l'on rentre ? On peut rentrer et faire comme d'habitude.



Espace café, avec des affiches d'événements artistiques aux murs, dans *Vitrine pour l'art actuel*, vers 1979, 51 rue Quincampoix, Paris, photographie argentique en noir et blanc prise par Eustache Kossakowski. Archive Eustache Kossakowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie

Gérante du restaurant : Bonjour.

Michel Claura : Je ne vous dérange pas. Je veux juste jeter un coup d'œil ; je vais vous expliquer pourquoi. Avant vous et avant Pacifique palissage, j'ai occupé cette boutique.

Gérante du restaurant : C'est vrai ?

Michel Claura : Oui, dans les années 1970-1980.

Gérante du restaurant : D'accord.

Michel Claura : Je voulais juste jeter un coup d'œil.

Gérante du restaurant : Bien sûr, faites comme chez vous, je vous en prie. Faites votre petite visite.

Michel Claura : Depuis, vous avez tout de même fait des travaux.

Ponctuation musicale « Jingle télévision FR3 ».

Journaliste de télévision : Il aura fallu sept ans de recherche et de travaux pour mener presque à son terme le projet artistique principal du Président Pompidou. Un musée d'art moderne avec des salles de documentation, une vaste bibliothèque de lecture publique ouverte aux techniques les plus modernes et prête à accueillir les lecteurs séduits par les 300 000 volumes exposés, un centre de création industriel destiné à éclairer le choix des consommateurs, un centre de recherche et de coordination acoustique musique : voilà, entre autres choses, ce que Paris aura à sa disposition à partir de mardi prochain. [Reportage « Beaubourg, 2 jours avant l'ouverture du Centre Pompidou », 29 janvier 1977]

Sara Martinetti : Vitrine et Pompidou. Est-ce que tu peux me parler un petit peu de...

Michel Claura : De Vitroune et Pompidi. Donc, Pompidou s'est installé avant nous, bizarre [*rires*]. C'est le hasard qui a voulu que l'on trouve quelque chose rue Quincampoix, juste en face du musée, à l'autre bout de la rue de Venise. C'est aussi le hasard que cet endroit soit beaucoup plus grand que ce dont on avait besoin. Effectivement, si on a trouvé un local au 51 rue de Quincampoix, c'est parce que l'on cherchait dans ce quartier-là. Ce n'est pas tout à fait un hasard. Ce n'est pas subitement que l'on s'est dit : « Tiens, il y a Beaubourg juste à côté ». On savait que Beaubourg n'était pas loin. Compte tenu de l'activité qui était de présenter sur la vitrine des expositions qui se passaient dans le monde entier en même temps, c'était normal, logique, que l'on souhaite se rapprocher de Beaubourg qui était supposé devenir l'endroit où tous les amateurs d'art du monde, ou en tout cas de France, viendraient. Ce n'était pas uniquement pour être à la mode, c'est-à-

dire de se rapprocher de Beaubourg – je crois que je l’ai écrit de manière immodeste – eut égard à nos activités complémentaires à celles de Beaubourg. Voilà, donc c’est cela le lieu. C’est vrai que tu parlais du débouché de la rue de Venise. C’est difficile d’être beaucoup plus près.

Sara Martinetti : Vous aviez le meilleur spot.

Michel Claura : C’est-à-dire qu’il y en avait d’autres qui donnaient sur la rue Saint-Martin, c’est-à-dire sur le parvis même, et qui ont fait des galeries, etc. À ma connaissance, elles se sont toutes cassé la gueule, toutes.

Sara Martinetti : Et dans la rue Quincampoix ?

Michel Claura : Dans la rue Quincampoix, il n’y avait pratiquement rien comme activités liées à Beaubourg. Cela a vraiment commencé en toute proximité de Beaubourg. Rue du Grenier Saint Lazare, avec Yvon Lambert... je crois que c’est avant l’ouverture de Beaubourg. Il s’est installé là à cause de Beaubourg, mais je crois qu’il avait emménagé là avant Beaubourg.

Sara Martinetti : Il a beaucoup de galeries qui à l’époque s’installent. Des espaces en étage avec Guislain Mollet-Viéville...

Michel Claura : Il y a [la galerie Daniel] Templon qui s’est installée là aussi.

Ponctuation musicale « Inspiré de John Barry ».

Épilogue

Bruit de pluie sur le toit du bureau de Michel Claura à Amboise.

Sara Martinetti : Ma dernière question est une espèce de remarque. Tu n’as jamais organisé d’exposition dans ton quartier favori, dans ton quartier...

Michel Claura : De naissance ! Oui...

Sara Martinetti : Le 9^e. Pourquoi ?

Michel Claura : C’est aussi un hasard. Je n’avais rien contre mais... Je réfléchis parce que mine de rien, j’ai peut-être fait quelque chose que j’ai oublié. On ne sait jamais. Non, je ne crois pas. Non, c’est parce que je n’ai pas trouvé d’endroit, parce que franchement sinon je suis allé à peu près n’importe où. Ce n’est pas un refus.

Sara Martinetti : Le 6 rue Paul Escudier est tout de même très présent dans les archives.

Michel Claura : Oui, c'est mon adresse.

Sara Martinetti : Tu ne m'as pas dit que tu n'y avais jamais habité ?

Michel Claura : Non, c'était une adresse. C'est ce que l'on appelle une domiciliation. Comme cela, personne ne savait où j'habitais. Cela me permettait de continuer ma vie mystérieuse !

Sara Martinetti : Pas mal.

Michel Claura : Nous en resterons là alors.

Sara Martinetti : Allez !

Sara Martinetti : *Musique de fond* « Voyage intérieur ». [Lecture] De lieu en exposition, les promenades nous ont amenés à nous déplacer géographiquement mais aussi temporellement. La mémoire des lieux se transmet partiellement entre les habitants. L'histoire des événements artistiques ne reste partagée que par leurs protagonistes directs qui vivent dans un Paris à la fois concret et artistiquement conceptuel. Leurs activités sont ouvertes au public de l'art mais réclament de suivre ce qui se présente comme un jeu de signes : recevoir le carton d'invitation, se rendre à une adresse non repérée sur la cartographie des institutions, se confronter à des œuvres interrogeant les médiums, etc.

Aller sur le terrain permet d'entrer dans la complexité des dispositifs curatoriaux mis en place par Michel [Claura] et ses proches. Avec l'espace d'exposition des œuvres, la situation urbanistique, les usages quotidiens et la propriété juridique des bâtiments en viennent à nourrir l'expérience artistique. Le travail d'organisation confère au projet une dimension alternative par une série de décalages, comme me le confie Michel...

Michel Claura : J'avais évidemment une distance par rapport à l'événement qui faisait que j'avais du mal à me passionner. Cela m'est arrivé de me mettre en colère.

Sara Martinetti : Est-ce que tu suggères que si tu avais été un peu plus professionnel, comme Germano Celant par exemple, tu penses que vous vous seriez structurés en mouvement, que vous seriez allés plus loin en faisant une revue ?

Michel Claura : Pour ce qui est de la revue, effectivement, c'était à moi de la faire. C'était moi qui avais a priori le plus d'appétence pour cela et le plus de capacité pour cela et le moins de soucis d'argent. Tout cela me semble très lointain et je n'en ai aucun regret.

Musique de fermeture « Blossom ».

[Générique]

Avec Michel Claura et Sara Martinetti.

Recherche et scénario : Sara Martinetti.

Son et musique : Cengiz Hartlap.

Remerciements : Centre allemand d'histoire de l'art, Mathilde Arnoux, François Guinochet, Stéphanie Katz, Michèle Meyer, Julia Séguier, Élodie Vaudry et les personnes rencontrées au hasard des marches.

2023

Partie V

VERS UNE PATRIMONIALISATION

Entretien avec la Fédération d'art urbain

Claire Calogirou et Élodie Vaudry

Comment, par qui et pourquoi est née l'idée de cette Fédération ?

L'idée de cette Fédération est née d'un différend juridique avec le ministère de la Culture. Depuis 2015, le ministère a en effet souhaité encourager les pratiques de l'art urbain (comprenant notamment le graffiti, le néo-muralisme et le street art) à travers plusieurs projets. Il a notamment soutenu l'exposition *À l'échelle de la ville!*, présentée en avril 2018 au Palais Royal et portée par l'association Planète Émergences, sous le commissariat de Jean Faucheur. Plusieurs projets d'art urbain ayant reçu le soutien du ministère dans le cadre de l'appel à projets « street art » étaient ainsi présentés sur les vitrines du ministère de la Culture et au Palais-Royal. Parallèlement, deux interventions éphémères d'artistes urbains, Mégot et Module De Zeer, étaient installées dans la cour du Palais-Royal. L'artiste Module De Zeer avait notamment proposé des œuvres bichromes imprimées sur des grandes toiles, disposées sur la colonnade de la galerie des Proues. Bien qu'il s'agissait d'un hommage éphémère aux colonnes de Daniel Buren, ce dernier avait exigé fin mai 2018 le retrait immédiat de l'installation du Module De Zeer.

À la suite de cet événement fâcheux, des actrices et des acteurs de l'art urbain ont pris rendez-vous avec la Direction générale de la création artistique du ministère de la Culture (DGCA). De cette discussion en est sortie la volonté commune d'une meilleure connaissance du milieu de l'art urbain par deux actions concrètes : la réalisation d'une *Étude nationale sur l'art urbain* pour établir des actions prioritaires ainsi que la création d'une Fédération nationale.

L'*Étude nationale* a été rédigée par l'association le M.U.R. et rendue publique en 2019. Parallèlement, la Fédération a été créée en octobre 2018, sous une forme associative classique, portée par plusieurs membres fondateurs du secteur. Elle est présidée par Jean Faucheur depuis sa création et est devenue l'interlocutrice privilégiée du ministère de la Culture et de nombreuses collectivités territoriales et institutions publiques.



Assemblée générale de la Fédération de l'art urbain à Paris, le 23 juin 2023. Photographie de Gilbert Coqalane

Quelles sont les missions de la Fédération ?

La Fédération de l'Art urbain a défini ses missions en se basant sur les conclusions de l'*Étude nationale de l'art urbain*. Elle a pour objet le soutien et la promotion de l'art urbain en France. Elle regroupe des adhérentes et adhérents du territoire métropolitain et des Outre-mer (artistes, professionnels, amateurs, associations, structures culturelles, collectivités territoriales, etc.) qu'elle représente à l'échelle nationale. Grâce à son Conseil d'Administration, son équipe salariée et ses adhérents bénévoles, elle souhaite encourager la reconnaissance artistique de l'art urbain et de ses pratiques, en lui offrant une meilleure visibilité et protection, tout en insistant sur sa singularité.

Les missions premières de la Fédération de l'Art urbain sont :

- la mise en réseau de ses membres et des actrices et des acteurs culturels;
- l'accompagnement des pratiques de l'art urbain à travers des actions professionnalisantes et des ressources;
- la valorisation de l'art urbain sous toutes ses formes.

Pour répondre à ces enjeux, elle organise notamment des rencontres collectives aux quatre coins de la France autour de thématiques ciblées, des temps de travail et des formations pour connecter les acteurs et enrichir les réflexions communes. Elle est également pôle ressources à travers notamment son site Internet, afin d'encourager les bonnes pratiques pour porter un projet artistique et mieux protéger les artistes. Elle porte également un important projet d'archivage, Arcanes.

Quelles sont les actions de la Fédération qui permettent la reconnaissance de ces pratiques urbaines dans le milieu de la culture ?

La Fédération souhaite insister sur la pluralité des pratiques artistiques dans l'espace public, qui peuvent prendre des formes très diverses à travers des médiums très créatifs (peinture, sculpture, collages, textiles, rebut, etc.). Elle a la chance d'être à la croisée des discussions et endosse ainsi un rôle de médiateur de projets entre les artistes et les acteurs de l'art urbain, les commanditaires et les institutions culturelles. Elle souhaite défendre une reconnaissance théorique de l'art urbain au sein de l'histoire de l'art, parfois encore ignorant de la richesse de ces pratiques depuis une soixantaine d'années.

Pour ce faire, elle prend la parole lors d'événements culturels et colloques, en collaboration avec des institutions publiques (centres d'art, musées, universités, centres d'archives, bibliothèques, centres de recherche comme le Centre allemand d'histoire de l'art notamment). À titre d'exemple en 2022, la Fédération a co-organisé une journée d'étude au musée des beaux-arts de Nancy, lors des Rencontres urbaines de la ville, autour du pochoir et du travail de la lettre dans le graffiti. Ces conférences permettent de revendiquer une expertise scientifique et d'approfondir ces sujets.

La Fédération valorise également les connaissances. Elle centralise les travaux de recherche universitaires connus (thèses, mémoires, etc.) et liste les événements d'art urbain en France et à l'international. Le Centre Arcanes, Centre national des archives numériques de l'art urbain, est aussi là pour apporter des outils afin d'écrire l'histoire de l'art urbain.

En parallèle, elle assure la défense et la reconnaissance professionnelle du travail des artistes et des structures engagées dans la valorisation de l'art dans l'espace public. Elle défend ainsi une meilleure rémunération des artistes, une protection des droits d'auteur et des bonnes dispositions de travail dans le cadre de projets commandités. Dans le cadre de ces revendications, la Fédération collabore avec de nombreux partenaires professionnels et fédérations nationales engagés des arts visuels, soucieux eux aussi d'améliorer les conditions d'exercice de la création contemporaine. La Fédération propose également des outils professionnels (modèles de contrat, webinaires, suivi des appels à projets) et les communique gratuitement auprès des artistes et des porteurs de projets.

Comment conserver une mémoire collective caractérisée en partie, par une création temporaire et interdite ?

L'art urbain est par nature éphémère et de nombreuses œuvres légales et illégales sont en effet temporaires car laissées dans l'espace public, au gré des aléas climatiques et des interventions humaines. Ses archives (photographies, dessins, vidéos, artefacts, etc.) deviennent donc très précieuses car elles sont les traces d'une mémoire passée.

À la suite de l'*Étude nationale sur l'Art urbain* commandée par le ministère de la Culture en 2019, l'enjeu d'un projet de sauvegarde et de valorisation des archives de l'art urbain est apparu comme majeur. La Fédération de l'Art urbain s'est donc saisie de cette problématique, en restant extrêmement vigilante sur les enjeux juridiques de certains documents liés à une pratique libre et sauvage et à la protection des données des artistes concernés.

Devant l'ampleur des moyens matériels et financiers qu'implique la conservation de documents physiques et la nécessité d'une transmission simple et efficace, la Fédération a opté pour un projet de numérisation et de description archivistique des fonds d'archives : le Centre Arcanes, Centre national des Archives numériques de l'Art urbain.

Pouvez-vous nous en dire un peu plus sur le centre Arcanes et son lien avec la Fédération ?

Né à l'initiative de la Fédération de l'Art urbain, le Centre Arcanes, Centre national des Archives numériques de l'Art urbain, est un fonds de dotation créé en 2022, constitué de spécialistes de l'art urbain, épaulés par des professionnels de la culture et de l'archivage. La Fédération œuvre à la numérisation, l'indexation et la description d'archives dont elle fait don à titre gracieux au Centre Arcanes. L'enjeu est de soutenir et de conduire une mission d'intérêt général et sans but lucratif à caractère culturel et éducatif, visant à la constitution et à la préservation de fonds numérisés d'archives représentatives de l'histoire de l'art urbain français, à des fins d'identification, de préservation et de promotion de la culture française des arts urbains, mais aussi à des fins historiques et de recherches. Ces archives seront mises en ligne sur la base de données Arcanes et seront accessibles aux publics via une plateforme numérique (site Internet) à partir de 2024. Cet outil pédagogique gratuit permettra un accès simple et rapide pour des bénéficiaires très divers, à travers notamment des frises chronologiques, des cartes et une navigation aisée entre les documents.

Parallèlement à cette plateforme d'indexation, Arcanes et de la Fédération œuvrent à valoriser les archives auprès des publics et favoriser l'étude de l'art urbain. Ainsi, des expositions consacrées à l'histoire de l'art urbain, à sa documentation et à son évolution sont régulièrement organisées. Différents colloques, tables rondes et conférences sur le sujet sont également programmés afin de confronter les regards.

L'art urbain est protéiforme. Comment établissez-vous la conservation ? Conservez-vous des créations ?

L'art urbain se présente en effet sous des formes très diverses, complexifiant d'ailleurs parfois sa définition et sa compréhension.

La Fédération n'a pas vocation à conserver physiquement des créations car elle n'en a pas les moyens et ce n'est pas son objet premier. Par contre, elle encourage les institutions patrimoniales et muséales à mieux appréhender cet art, mener des recherches et effectuer des acquisitions d'œuvres d'artistes issus de l'art urbain. Nous échangeons ainsi avec les professionnels de l'art et du secteur culturel pour leur expliquer ces sujets. Nous organisons des temps de formations et incitons fortement le ministère de la Culture à intégrer des spécialistes de l'art urbain dans les commissions d'acquisition, quand cela est possible.

Le Centre Arcanes appuie également cette volonté de connaissances grâce à une nomenclature adaptée, en ciblant des fonds d'archives pertinents et complémentaires, afin de souligner la pluralité des pratiques, allant des écritures sauvages du graffiti-writing aux grandes fresques commanditées, en passant par les formes dites « classiques » du street art (l'affichage, le pochoir, le sticker, le détournement, les performances, les installations, etc.).

Comment choisir que conserver ? Y a-t-il des résistances de la part de certains artistes au sujet de la conservation de leurs œuvres ?

Globalement, les politiques d'acquisition des œuvres illustrant des pratiques issues de l'art urbain sont gérées par les structures de conservation. Nous sommes finalement observateurs de ces évolutions et échangeons régulièrement avec des institutions prescriptives du goût, comme les Frac, les musées des beaux-arts et les musées de société comme le Mucem, qui détient une importante collection d'œuvres et de documents de graffiti.

Au sein du Centre Arcanes, seules les images numériques, la description et l'analyse des archives sont conservées. Les fonds restent donc la propriété des producteurs d'archives. Afin d'encourager la collégialité, Arcanes a constitué un Conseil scientifique et artistique, composé de spécialistes de l'art urbain et des enjeux patrimoniaux. Il œuvre à définir les choix d'axes d'étude et permet de croiser les points de vue.

Dans tous les cas, certains artistes urbains restent suspicieux vis-à-vis de la patrimonialisation de leurs œuvres. Cela s'explique notamment par le caractère illégal de certaines pratiques et la méfiance vis-à-vis d'un acteur culturel dit « outsider », c'est-à-dire extérieur au milieu, qui peut symboliser une autorité dominante. Nombre d'artistes se méfient également d'une récupération mercantile de leur travail, dans un secteur où le marché de l'art est très présent.

Mais les attitudes évoluent au fil du temps, selon les discussions établies et les rapports de confiance qui s'établissent entre les artistes et des diffuseurs.

Concernant le Centre Arcanes, l'équipe prend le temps d'expliquer la finalité gratuite du site Internet et insiste sur son action d'intérêt général. Des contrats de cession de droits et de restriction d'accès à certains documents, jugés sensibles, sont également signés avec les artistes, afin de veiller au respect de leurs travaux.



Actualités d'une collection graffiti pionnière dans le monde des musées : quelques enjeux de la politique d'acquisition du Mucem

Hélia Paukner ¹

Historique de la collection graffiti du Mucem

Depuis 2001, de nombreuses acquisitions ont été conduites par le Musée national des arts et traditions populaires puis par son héritier, le Mucem, autour du hip-hop, du break, du skate, du tag et du graffiti writing. Pour le seul graffiti, entendu comme mouvement né à la fin des années 1970 dans les quartiers populaires des cités américaines comme New York ou Philadelphie, qui ont vu de jeunes gens prendre place dans l'espace public, notamment autour des réseaux ferroviaires et métropolitains, par l'écriture, le plus souvent illégalement – pour le graffiti, donc, ce sont aujourd'hui plus de 2000 objets qui ont intégré la collection, accompagnés de nombreuses archives. En effet, au sein de ce musée de société, la méthode ethnographique de l'enquête-collecte conduisant à la rencontre des acteurs sur un terrain donné reste la méthode privilégiée d'acquisition, déjà mise en œuvre par Claire Calogirou, ethnologue associée au musée, passionnée par les cultures urbaines, à l'origine de la collection. Des entretiens transcrits, enregistrés ou filmés d'artistes graffeurs, de collectionneurs, de galeristes, des documents confiés par eux, enrichissent ainsi la connaissance du mouvement et la compréhension des objets de la collection.

Cet ensemble ² – le premier et le plus important dans les collections publiques européennes – éclaire les rapports sociaux en milieu urbain, la question de l'appropriation de l'espace public, les processus artistiques du graffiti, les références culturelles que ce mouvement s'est constituées, la création aux marges de la légalité, les processus d'« artification » et d'institutionnalisation observables ces quinze dernières années.

1 Hélia Paukner est conservatrice du patrimoine responsable du pôle art contemporain au Mucem

2 La collection graffiti du Mucem a été partiellement présentée dans l'exposition « Faire le mur » au Lieu Unique, à Nantes, en 2012, dans « Graff en Méditerranée », au Mucem/fort Saint-Jean (13/05/2017-08/01/2018) et dans « Hip-hop : un âge d'or (1970-1995) », au musée d'art contemporain de Marseille (13/05/2017-14/01/2018). Elle le sera encore au musée des beaux-arts de Rennes en 2024

Un regard rétrospectif permet de mesurer à quel point cette campagne est hors norme d'un point de vue spatial – à l'aune d'un terrain ethnographique classiquement circonscrit à un ou plusieurs lieux définis. Entre 2001 et 2013, sous l'intitulé « tag et graff », l'enquête aborde de nombreux lieux, selon les opportunités d'événements, de festivals, ou bien selon les ramifications des réseaux des *writers*, suivant leurs groupes, leurs affinités électives et les mises en relation qu'elles permettent : d'abord en France, puis, lors de séjours ciblés, dans différentes métropoles européennes³ –, Stockholm, Londres, Hambourg, Berlin, Bruxelles, Liège, Barcelone et Madrid, au début des années 2000. À la suite du transfert des collections du musée national des arts et traditions populaires à Marseille, le Mucem – Musée des civilisations d'Europe et de la Méditerranée – a été inauguré en 2013, avec un domaine de compétence élargi au pourtour méditerranéen. En conséquence, enquêtrices et enquêteurs se sont rendus pour le Mucem sur des terrains méditerranéens à partir de 2015. Des entretiens ont été conduits avec des artistes graffeurs et des acquisitions ont été faites en Tunisie (2015-2016)⁴, au Maroc (2016-2017)⁵, en Espagne (2016-2017)⁶, en Italie (2016-2017, puis 2019-2020)⁷ et en Grèce (2021-2023)⁸.

Polynucléique, ce terrain l'a été aussi du fait des contraintes que faisaient peser sur le projet naissant les perquisitions et procès lancés par le parquet de Versailles en 2001 à l'encontre des graffeurs. Le soupçon était de mise, rendant plus complexe la mise en confiance avec les *writers*. Du point de vue du positionnement de l'institution muséale face à une activité souvent illégale et pénalisée, l'enquête-collecte graffiti également est singulière. Faut-il rappeler que la recherche prend pour objet le monde tel qu'il est et non le monde tel que le souhaite le législateur ? Et que la mission de qui s'occupe d'art contemporain au sein d'un musée de société est d'envisager des formes de création en dehors des circuits institués de l'art ? Cela peut relever de l'évidence, mais face à la crainte de voir le musée accusé d'incitation à commettre un délit ou même de recel, dans le cas d'objets volés (comme des bombes aérosol, par exemple), il a fallu convaincre les instances décisionnaires en matière d'acquisition. L'approche culturelle large adoptée au début de l'enquête, qui incluait le graffiti dans une étude des cultures urbaines, au même titre que le breakdance et le rap, a facilité la démarche. Aujourd'hui, l'importance de la collection et l'affirmation du mouvement graffiti, qui a pignon sur rue, lèvent certaines hésitations, tout comme la vigilance accrue portée aux problématiques juridiques en amont des acquisitions. Le positionnement des artistes entre légalité et illégalité, à la faveur d'une

3 Voir Claire Calogirou, *Graffeurs d'Europe. Une esthétique Urbaine* (Paris : L'œil d'Horus, 2012). Si cet ouvrage n'est pas à proprement parler un catalogue des collections du Mucem, mais une présentation de l'enquête-collecte, il donne un bel aperçu de ce qui a été acquis avant 2012

4 Enquêtrice : Valériane Mondot

5 Enquêtrice : Sophie Valiergue

6 Enquêteur : Jean-Guy Solnon

7 Enquêteurs : Christian Omodeo (en 2016-2017), puis Loïc Le Bouar, Sabrina Dubbeld et Hélia Paukner

8 Enquêteur : Loïc Le Bouar



1 Seek, book retraçant le parcours du graffeur trainiste en France et en Europe entre 1993 et 2016, 2021-2022, tirages photographiques collés sur canson noir et rassemblés dans un album en PVC, 58 × 52 × 4 cm (fermé), Mucem, inv. 2022.28.1.1-28. Crédits Mucem/photo : Marianne Kuhn

« artification » du mouvement a d'ailleurs fait l'objet d'un terrain d'étude à Marseille, en 2018-2019⁹. Pour répondre à cette problématique, il a été choisi d'accomplir d'abord une couverture photographique de la rue avant de rencontrer les artistes, à l'inverse de la méthodologie déployée pour les autres terrains de l'enquête.

État des lieux de la collection et récentes acquisitions

La diversité des objets collectés mérite d'être soulignée. Un descriptif synthétique permet du reste de montrer la complémentarité des acquisitions récentes avec les fonds déjà existants.

Les références culturelles adoptées par le mouvement graffiti y sont très présentes, à travers des fanzines, mixtapes, disques vinyle, vêtements et parures, objets promouvant des événements liés au graffiti. Un très bel ensemble d'affiches sérigraphiées du pionnier new-

9 Enquêtrice : Sabrina Dubbeld

yorkais Phase2 annonçant des soirées hip-hop aux États-Unis et en Italie a ainsi été acquis auprès d'Agent en 2020¹⁰. Envisagée d'abord à partir des cultures urbaines et du hip-hop, l'enquête-collecte établit en effet très nettement le lien entre le graffiti et ce mouvement, peut-être au détriment d'autres contre-cultures, comme le punk, le reggae, qu'il pourra s'agir d'étoffer au sein des collections dans les années à venir. Enfin, à travers l'acquisition récente de l'installation sonore et visuelle *Religare*, de Zepha et de Yohan Vasquez¹¹, ce sont le graff, le rap et le flow comme héritage qui sont interrogés.

Les œuvres de *writers* sont en bonne part dans les collections du Mucem – à travers esquisses, dessins, photographies. À la faveur de l'inaliénabilité des collections, plusieurs artistes ont accepté de céder au musée des blackbooks et des books, dont certains ont valeur d'incunables, comme le book de Dark¹², ou de sommes historiques, comme celui de Seek (fig. 1)¹³. Mais le Mucem s'est aussi donné les moyens de répondre à la monumentalité des supports urbains : le pan du mur de Berlin donné au musée par la ville de Berlin, grâce à Barbara Kisseler, en 2008 a déjà été exposé et publié, et plusieurs œuvres récemment acquises prennent pour support des fragments de train – comme les banquettes de Sike¹⁴ ou la porte d'un train Z6100 surnommé « petit gris » transformée par Maxime Drouet en installation lumineuse et vidéo sous le titre *Dura Lex sed Lex* (fig. 2)¹⁵. Cette œuvre pose la question du développement d'un marché des arts urbains et de la représentation dans les collections d'œuvres créées pour des espaces d'exposition et/ou de vente, quelques fois regroupées sous le terme discuté de « post-graffiti ». Le phénomène est matérialisé dans les collections à travers une vingtaine de toiles et quelques sculptures – tel le lettrage en ronde-bosse de béton peint de Daim¹⁶. La poursuite de ce type d'acquisitions peut être légitime sous réserve que l'importance de l'artiste au sein du mouvement graffiti soit établie et que la peinture ne soit pas la simple transposition sur toile du geste habituel du graffeur, mais témoigne d'une recherche plastique renouvelée. La perméabilité observable en Grèce entre les mondes du graffiti et de l'art contemporain nous a ainsi conduits à faire en 2023 l'acquisition d'une toile de Zap (fig. 3), où le geste, le cerne et le *all-over* relèvent encore du graffiti, réinterprété toutefois à travers une approche

10 Agent (La Spezia) a notamment cédé au musée les affiches inventoriées sous les numéros 2021.3.2, 2021.3.3, 2021.3.4, 2021.3.5, 2021.3.6

11 Zepha (Vincent Abadie-Hafez) et Yohan Vasquez, *Religare*, installation, 2013/2021-2022, inv. 2022.20.1.1-15 – photographies consultables sur <https://johanvasqueo.wixsite.com/ecrituresonore> (consulté le 4.12.2023)

12 Dark (Paris), Book de graffeur, 1983-1995, inv. 2004.21.4

13 Seek (Marseille), Book de graffeur comprenant des photographies prises entre 1993 et 2016, 2020-2021, inv. 2022.28.1.1-28

14 Sike (Toulouse), *Take your place*, 2014, paire de fauteuils de TER peints à la bombe aérosol, inv. 2022.6.1

15 Maxime Drouet (Île-de-France), *Dura Lex Sed Lex*, 2019, inv. 2020.11.1.1-3

16 Daim (Hambourg), *Concrete Sculpture*, 1997, béton moulé et peint, 26,5 × 28 × 72 cm., inv. 2004.126.1



2 Maxime Drouet, *Dura Lex Sed Lex*, installation vidéo et picturale créée à partir d'une porte de « petit gris », 2019, techniques mixtes, 195 × 150 cm, Mucem, inv. 2020.11.1.1-3. Crédits : Mucem/photographie : Marianne Kuhn

Page suivante : 3 Zap, *Current Joys*, vers 2018-2019, acrylique, craie grasse et collage sur toile, 220 × 169 cm, Mucem, inv. 2023.27.8. Crédits : Mucem/photographie : Marianne Kuhn





4 Panda, assemblage sous verre de marqueurs artisanaux, 2010-2015, techniques mixtes, 23,3 × 43,7 × 4,5 cm, Mucem, inv. 2020.25.2. Crédits : Mucem/photographie : Marianne Kuhn

expérimentale des techniques et matériaux¹⁷. Le dialogue entre l'espace urbain, le graffiti et l'histoire de l'art se joue enfin aussi dans les collections à travers deux œuvres respectivement dues à Raymond Hains¹⁸ et Jacques Villeglé¹⁹.

Si certains *writers* s'orientent vers le marché de l'art, d'autres font carrière dans des domaines tout autres, et ces parcours intéressent le Mucem en ce qu'ils questionnent la marginalité supposée de ce type de création. L'acquisition d'un coffret de quatre chevalières en argent designées par Mind après qu'il a repris l'atelier de bijoutier de son grand-père est ainsi remarquable en ce qu'un double héritage et un double savoir-faire s'y conjuguent, chaque bague représentant la tête d'un métro important dans la culture des graffeurs trainistes : Milan, São Paulo, Londres et New York²⁰.

Si l'on s'en tient toutefois au seul savoir-faire des *writers*, les collections du Mucem sont susceptibles d'illustrer richement leurs processus créatifs, matérialisés à travers des outils

17 Zap (Alexandros Vasmoulakis) (Athènes), *Current Joys*, vers 2018-2019, peinture acrylique, craie grasse, crayon et collages sur toile, 220 × 169 cm, inv. 2023.27.8

18 Raymond Hains, *Sans titre*, 1976, papier imprimé collé sur panneau métallique, 105,5 × 104 cm, inv. 2017.56.2

19 Jacques Villeglé, *Rue de la Fontaine au Roi, 1^{er} mai fête du travail*, tableau d'affiches lacérées, 69,5 × 82 cm, inv. 2017.56.1

20 Inv. 2020.24.2.1-5, achat auprès de Mind (Milan)



5 Wo, *Zepha (GAP) s'introduisant aux abords d'une voie ferrée de Seine-Saint-Denis pour peindre*, 1997, numérisation d'un négatif argentique, Mucem, cote 138p11 phw207. Crédits : Mucem/photographie : Wo

de graffeurs. Des objets témoignant de procédés particuliers ont récemment été acquis : ainsi, une bombe aérosol percée d'une entaille à l'aide d'une spatule par Sike²¹, un extincteur que ce dernier a transformé en bombe aérosol géante²², les marqueurs artisanaux de Panda (fig. 4), adaptés à l'activité d'un « bomber²³ », ou encore la perche télescopique permettant à Pupet de peindre au rouleau à huit mètres du sol sans échafaudage ni nacelle²⁴. Ils complètent la collection d'une centaine de marqueurs, de bombes aérosol et de *caps*²⁵ précédemment constituée au fil des opportunités. Au regard de l'histoire matérielle du graffiti que cette typologie d'objets permettrait d'écrire – de la laque de carrosserie à la bombe aérosol phosphorescente, en somme – et face au collectionnisme expert de particuliers comme Aurélien Harmignies, fondateur de la boutique Capdorigine, à Lille²⁶, on peut se demander aujourd'hui si le Mucem ne pourrait pas avec pertinence s'engager plus systématiquement dans la patrimonialisation de ces outils.

21 Inv. 2022.5.5.1-2, don de Sike (Toulouse)

22 Inv. 2022.6.2, achat auprès de Sike (Toulouse)

23 Panda (Rome, Milan), assemblage sous verre de marqueurs artisanaux, inv. 2020.25.2

24 Inv. 2023.25.2.1-4, achat auprès de Pupet (Athènes)

25 Embouts diffuseurs des bombes aérosol

26 Rencontré par Loïc Le Bouar et Hélia Paukner lors d'un entretien archivé en 2021

Outre le geste créatif du *writer*, son expérience – de préparation, de guet, d'attente, d'intrusion, de cheminements ou de courses nocturnes ou souterraines – n'est à ce jour représentée que par des photographies – comme celles de Wo (fig. 5)²⁷ – et par des témoignages oraux. Se pose donc la question du patrimoine négatif du graffiti – de tous les moyens de lutte anti-graffiti mis en œuvre par les opérateurs publics et privés de transports, qui conditionnent cette expérience créative et pourraient compléter les collections – caméras de surveillance, détecteurs de mouvement ou d'odeur, par exemple.

Qu'elles soient considérées comme aboutissement de la démarche du graffeur ou comme archives la documentant *a posteriori*, les photographies de graffiti jouent un rôle essentiel dans le développement du mouvement et la diffusion des œuvres. Les collections mucemiennes sont à ce titre richement fournies – en tirages, reproductions, fanzines, microéditions et livres d'artistes. Des photographies²⁸ de Martha Cooper, photographe des origines du mouvement, et l'ouvrage fondateur *Subway Art*, qu'elle a publié en 1984 avec Henry Chalfant, font bien entendu partie des fonds. Depuis plusieurs années, le rôle de l'image animée dans cette diffusion s'affirme – y compris dans les collections, à travers des vidéos comme celles de Zoow24²⁹. Il pourrait toutefois s'agir par de prochaines acquisitions de compléter de pan de la collection.

Des acquisitions sont en effet encore en cours, puisque le tour méditerranéen amorcé en 2013 s'achève à peine, avec l'enquête conduite en 2022-2023 dans plusieurs pays d'Europe de l'Est, et notamment à Bucarest, Zagreb, Bratislava et Prague³⁰.

2019–2023 : deux enquêtes-collectes complémentaires

L'engagement du département de la recherche et de l'enseignement du Mucem³¹ aux côtés de la conservation a par ailleurs permis d'accueillir des chercheuses travaillant sur des sujets connexes, éclairant certains angles morts de l'enquête-collecte historique.

Ainsi, la destruction programmée en 2018 d'un quartier historique de la prison des Baumettes, à Marseille, a offert un terrain, début 2019, à l'enquête « Graffitis et créations carcérales », menée par Zoé Carle dans le cadre du post-doctorat que cette dernière effectuait au Mucem sur les « Slogans et graffitis contestataires : des voix aux murs ³² ». L'enquête présente deux volets : d'une part, la constitution d'une documentation photographique en partenariat avec l'Inventaire général du patrimoine culturel Provence-

27 Fonds d'archives privées 138 p., don de Wo (Île-de-France) au Mucem, 2022

28 Martha Cooper : tirages photographiques, inv. 2018.22.1-5 et affiches, inv. 2018.11.1-4

29 Zoow 24, *Mad bad-deal video*, 2019, vidéo numérique native, inv. 2020.22.59

30 Enquêteur : Loïc Le Bouar

31 Mes remerciements vont tout particulièrement à Aude Fanlo, directrice du département de la recherche et de l'enseignement au Mucem

32 Mes remerciements vont également à Jean-Fabien Philippy pour le suivi et la valorisation de cette enquête-collecte

Alpes-Côte d'Azur prenant pour objet la prison, son architecture et ses graffitis, et d'autre part, une collecte d'éléments affichés dans les cellules, d'objets créés ou détournés par les détenus et relatifs à leur vie quotidienne. Elle se matérialise par plus de 2000 photographies, un versement aux archives de 140 documents et 42 objets inscrits à l'inventaire du musée, provenant des cellules laissées à l'abandon lors du transfert des détenus vers le quartier des « Baumettes 2 » ou de saisies de l'administration pénitentiaire. Il serait faux et abusif de créer ou même de suggérer une équivalence entre les populations carcérales et les artistes peignant illégalement dans l'espace public. Si cette enquête peut être considérée comme complémentaire de la première, c'est d'abord par le fait que la couverture photographique des murs des cellules permet l'analyse d'un autre type d'écriture pariétale et d'expression populaire. Outre leurs préoccupations quotidiennes, les inscriptions reflètent les références culturelles et politiques de certains détenus et sont souvent le reflet des tensions qui traversent la société française, voire les sociétés européennes. Par ailleurs, il peut y avoir complémentarité en ce que l'enquête « Graffiti et créations carcérales » permet l'étude d'une institution dont certains *writers* font l'expérience et qui marque leur imaginaire, dans une rhétorique oscillant entre confiance du trauma, revendication d'une justice plus tempérée – selon la devise fréquente « *art is not a crime* » –, et héroïsation du haut fait. Ayant échappé de justesse à une incarcération pour avoir peint illégalement au Japon en 2010, Senor propose au musée de patrimonialiser les items de l'exposition « Free Dadu³³ », alors montée par lui à Bratislava autour de cette mésaventure pour soutenir son infortuné co-équipier, Daor : tirages photographiques, « rail pass Japan », photogrammes d'un journal télévisé japonais. L'expérience carcérale est au cœur d'un mode de diffusion et de communication nouveau, ressort essentiel d'une levée de fonds et d'une économie spontanée mise en place au sein du milieu. Pour sa part, Sike relate une incarcération subie à Montréal, au Canada, en 2012 pour vandalisme, alors qu'il confie au Mucem une esquisse réalisée durant cette peine (fig. 6)³⁴. Loïc Le Bouar a aussi pu rapporter du terrain effectué sur le graffiti en Grèce un numéro rarissime du fanzine *Behind Bars*³⁵, créé en 2020 par Elvis, un graffeur de Vilnius membre des KGS, alors qu'il était détenu à Thessalonique et préfacé d'une introduction de Fuzi. Dans un étonnant mélange, wildstyle et icônes orthodoxes dessinés ou tatoués au moyen d'un dermographe artisanal³⁶ se côtoient au fil des pages, reproduits avec les moyens du bord : graffiti, tatouage et images de dévotion populaires sont autant de sujets auquel le MNATP puis le Mucem se sont attachés.

Non moins grave, si l'on considère la tragique résonance que lui a conférée la guerre déclenchée par le massacre du 7 octobre 2023, l'enquête-collecte réalisée quelques mois

33 « Libérez Dadu »

34 Inv. 2022.6.3

35 Versement aux archives du Mucem de l'enquête-collecte Graff en Grèce par Loïc Le Bouar

36 L'enquête collective « Graffitis et créations carcérales » a permis l'acquisition d'un tel dermographe, confectionné par un détenu des Baumettes à partir d'un stylo à bille. Inv. 2021.27.26



6 Sike (Toulouse), collage comprenant un sketch réalisé durant une période de détention, à Montréal, en 1997, crayons de couleur sur papier, collages, ruban adhésif, 19,8 × 28 cm, Mucem, inv. 2022.6.3. Crédits : Mucem/ photographie : Marianne Kuhn

plus tôt par Marion Slitine en Palestine a pour but d'étudier création et circulations de symboles de la résistance palestinienne à l'occupation israélienne. L'anthropologue a notamment mis en lumière le commerce de produits dérivés de certaines œuvres d'art urbain comme ressort d'une économie locale et d'une cause politique. L'art et l'engagement de Banksy, jusqu'alors présent dans les fonds du Mucem à travers le seul catalogue de *Dismaland*³⁷, sont largement matérialisés à travers les fruits de la collecte. Le Walled Off Hotel, créé par Banksy « avec la pire vue du monde », juste en face du mur de séparation dressé entre Israël et la Palestine, sa galerie et sa boutique ont été un point de départ pour l'enquêtrice, qui a rencontré ensuite plusieurs gérants de boutiques d'artisanat d'art ou de souvenirs. Il en ressort la mise en place d'un commerce identitaire et *arty* à destination des populations palestiniennes, mais surtout des touristes internationaux. Des multiples signés et commercialisés par Banksy pourraient faire naître le soupçon d'un opportunisme

37 Don aux archives du Mucem d'Emmanuel Moyne, rencontré en 2021 par Loïc Le Bouar et Hélia Paukner à l'occasion d'une série d'entretiens conduits avec des collectionneurs du graffiti

cynique³⁸. Un *Wall Souvenir*³⁹ acheté au Walled Off Hotel a ainsi été rapporté de Palestine : il s'agit d'une réplique miniature du mur de séparation, à la base duquel affiches et slogans pacifistes sont visibles et au pied duquel est fixée une figurine de graffeur en train de réaliser la *Petite Fille aux ballons*, portrait indirect de Banksy lui-même, puisque ce dernier a réalisé cette œuvre sur le mur de séparation, près du checkpoint de Qanlandia, en 2005. Le tout est posé sur un socle minéral, imitant un sommet escarpé et aride, supposé être un fragment dudit mur de séparation, avant d'être numéroté et signé. Cependant l'ironie du mot « souvenir » accuse le « tourisme noir » ou « tourisme morbide » qui se développe dans la région, et sonne comme une exhortation à la mémoire et à un tourisme solidaire. L'engagement de Banksy se manifeste dans le renoncement qu'il fait à ses droits patrimoniaux pour l'exploitation des œuvres peintes sur place. L'enquête-collecte a ainsi permis d'acquérir au Banksy shop, qui jouxte l'hôtel, un mug⁴⁰, un dessous de verre⁴¹, une carte postale, un aimant⁴² présentant le motif de la fillette. La circulation d'un motif et l'avènement d'une œuvre d'art urbain comme symbole politique sont ainsi mis en évidence. Enfin, le Walled Off Hotel et la boutique adjacente apparaissent aussi nettement comme lieux de promotion d'artistes palestiniens. Sont ainsi entrés dans les collections du Mucem à travers cette enquête-collecte Naji al-Ali et sa mascotte politique créée en 1973, le Handala⁴³, Benji Boyadgian, à travers des éditions dérivées de son graffiti « Make humus not walls⁴⁴ » et Amer Shomali, par son affiche « Visit Palestine », détournement ironique de celle créée en 1936 par Franz Krausz⁴⁵.

L'extension géographique et temporelle de l'enquête consacrée au graffiti s'explique par la richesse du mouvement et l'absence d'autres initiatives patrimoniales publiques le concernant, en France, entre 2000 et 2020. Elles répondent au caractère mondialisé du mouvement, dont les acteurs voyagent, « collectionnent » parfois des systèmes ferroviaires, réalisent pour certains des cartographies mondiales reflétant leur parcours. Les collections invitent ainsi à une approche diachronique et comparatiste du mouvement et permettent d'interroger les spécificités de chaque lieu de création au regard du contexte social, économique, politique et technique qu'il offre. Ainsi, en dépit de ses inévitables lacunes, la collection du Mucem permet, à l'échelle euro-méditerranéenne, d'étudier les dynamiques de réseaux et d'échanges d'une scène à l'autre et d'ébaucher une histoire, une sociologie, une ethnologie et une histoire de l'art du graffiti, sans s'interdire des incursions

38 La notion de « tourisme noir » ou « macabre », traduction de « dark tourism » se développe à partir de 2000 et notamment de la publication de John Lennon et Malcom Foley, *Dark tourism* (Londres et New York : Continuum, 2000)

39 Inv. 2023.36.1.1-2, don de Wissam al-Salsaa, manager du Walled Off Hotel

40 Inv. 2023.41.1

41 Inv. 2023.41.4

42 Inv. 2023.41.6

43 Voir par exemple inv. 2023.38.11 ou 2023.39.2

44 Inv. 2023.41.16

45 Inv. 2023.37.1

dans le terrain plus large du street art ou des arts urbains, lorsque les lieux et sujets d'investigation l'exigent. À disposition des publics intéressés dans le cadre de consultations lorsqu'elle n'est pas exposée, la collection du Mucem continue de s'enrichir d'une riche documentation, fruit des expertises conjuguées des agents du musée et des acteurs du mouvement.

Crédits

Couverture et typographie du titre

© Lek&Sowat

Frontispices

© domaine public, photos : Claire Calogirou et Markus A. Castor

Christophe Genin

1-4 © domaine public, photo : Christophe Genin

Jordan Hillman

- 1 © domaine public, photo : Jordan Hillman;
- 2 © Paris, Bibliothèque nationale de France, 8-Z LE SENNE-5962 (2);
- 3 © Paris, Bibliothèques spécialisées, 1-EPT-00263;
- 4 © Paris, Bibliothèque nationale de France, RES G-Z-337;
- 5 © Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal, 4-JO-10837;
- 6 © Paris, Bibliothèque nationale de France, RES M-Y2-57;
- 7 © Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, PI-616;
- 8 © Paris, Bibliothèque nationale de France, PET FOL-TF-743 (1);
- 9 © Paris, Bibliothèque nationale de France, 8-Z LE SENNE-5962 (2);
- 10 © Paris, Musée Carnavalet, 2022.o.2584;
- 11 © Paris, Bibliothèque nationale de France, JOD-109;
- 12 © Paris, Bibliothèques spécialisées, o-AFF-000004;
- 13 © Collection privée;
- 14 © Paris, Bibliothèque nationale de France, FOL-LC2-6317;
- 15 © Paris, Bibliothèque nationale de France, 4-Z-1429

Lek&Sowat

- 1 © Maya Angelsen;
- 2-4 © Maya Angelsen;
- 5 © Marchand & Meffre;
- 6 © Thias;
- 7 © Lek et Sowat;
- 8-9 © Maya Angelsen;
- 10 © Nibor Reiluos;
- 11 © Maya Angelse;
- 12-14 © Lek et Sowat;
- 15 © Svend Andersen;
- 16-17 © Maya Angelsen;
- 18 © Lek et Sowat;
- 19 © Anadolu Agency (Getty Images);
- 20 © Nicolas Gzeley

Simon Grainville

Vidéos © Emilee Seymour

Mosa

1-13 ©Eliot Notbis ;
14 ©Just Kids

Hans Leo Maes

1-2 © Building Books ;
3-14 © TypicalPlan_Hans Leo Maes

Cengiz Hartlap et Sara Martinetti

1 © archive Sara Martinetti ;
2-8 © Amboise, archive Michel Claura ;
9-10 © Varsovie, Archive Eustache Kossakowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Claire Calogirou et Elodie Vaudry

1 © Gilbert Coqalane

Hélia Paukner

1-4 © Mucem/photo : Marianne Kuhn ;
5 © Mucem/photo : Wo ;
6 © Mucem/photo : Marianne Kuhn

Ce recueil d'articles rassemble la somme des fructueux échanges menés par les boursiers et les invités du DFK Paris dans le cadre du sujet annuel 2021-2022 « Street Art ». Ces sujets d'étude ont en commun leur intérêt pour les pratiques et les usages sensibles de l'espace urbain – autrement dit, les manières de s'emparer de la ville par un regard, un parcours, des écrits, que ce soit par une forme politique, esthétique, démocratique, revendicative, ludique, multisensorielle ou tout cela à la fois. L'une des particularités de ces pratiques est un sens aigu des émotions et des goûts partagés avec d'autres. Elles s'approprient de façon ostentatoire des espaces inscrits dans les rapports de force caractéristiques de l'environnement social. Composante fondamentale, la rue leur confère une dimension esthétique, elle fait partie intégrante de l'œuvre et de l'action.

Avec les contributions de

Babs

Cristobal Barria Bignotti

Claire Calogirou

Michel Claura

Sabrina Dubbeld

Christophe Genin

Simon Grainville

Cengiz Hartlap

Jordan Hillman

Thomas Kirchner

La Fleuj

David Le Breton

Lek & Sowat

Sara Martinetti

Mosa

Helia Paukner

Elizabeth Sage

Élodie Vaudry

Le site internet de la publication, incluant les contenus multimédias, est consultable ici : <https://streetart.dfk-paris.org>

