



Tremblin Mathieu

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

Pour citer l'article

Tremblin Mathieu, « Tag Clouds : parabole sur la diffusion virale de la documentation d'une intervention urbaine », dans *revue i Interrogations ?*, N°41. Glocal Street art : penser le lieu des réalisations artistiques dans l'espace public, décembre 2025 [en ligne], <https://www.revue-interrogations.org/Tag-Clouds-parabole-sur-la> (Consulté le 19 avril 2026).

ISSN 1778-3747

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



Résumé

Le propre des pratiques artistiques en milieu urbain est de circonscrire l'existence matérielle de l'œuvre à un espace-temps situé, tout en informant de son existence *via* la diffusion de sa documentation à une échelle globale. *Tag Clouds* est une intervention que l'auteur a réalisée dans plusieurs villes d'Europe à partir de 2010 : un principe de peinture murale qui consiste à remplacer un *hall of fame* de tags par des transcriptions lisibles comme celles des nuages de mots-clés du web. En situation urbaine, seul·es les amateur·ices de *writing* saisissent la transformation. En ligne, celui qui regarde le diptyque d'images a l'impression d'accéder au sous-texte du tag. La publication de *Tag Clouds* par *SüdDeutscheZeitung Magazin* reprise par *Reddit* en 2016 a généré une circulation virale des images. Partagées un million de fois, elles produisent une lecture biaisée de l'intervention, étrangère aux enjeux de sa réception située. Elle devient le siège d'une polarisation du discours, entre hygiénisme et droit à l'opacité. Il s'agit de revenir sur les effets de cette circulation pour analyser les paradoxes qui surgissent de la réinterprétation de cette intervention urbaine.

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

Summary

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

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

S'inscrivant dans une démarche de recherche-crédation en arts visuels [1], cette recherche prend la forme d'un récit d'expérience sur les modalités d'existence d'une œuvre urbaine dont je suis l'auteur, depuis sa réalisation et sa réception dans la ville, vers sa diffusion sous forme de documentation et sa circulation virale en ligne. La compréhension du sens de cette intervention urbaine est mise en perspective de son interprétation par divers acteur·ices, issus du champ du *writing* (graffiti de pseudonyme apparu aux États-Unis dans les années 1960), du journalisme, de la curation de contenu web et des sciences humaines. À l'instar d'autres pratiques artistiques urbaines, la matérialisation des usages numériques dans la ville et sa remise en circulation numérique en tant qu'iconographie induit des perméabilités ludiques, mais génère aussi beaucoup de confusion et d'instrumentalisation qu'il s'agit d'analyser.

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

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

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

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



Essaimé dans les villes européennes, l'expression anglaise « *Made U Look* » est reproduite sur ces autocollants ou écrite sur les murs, pour elle-même ou accompagnée d'un blaze (pseudonyme utilisé par un·e *writer*). Cette formule est la devise et la signification de l'acronyme du *crew* (équipe) de *writers* de Chicago MUL. Elle signifie littéralement « t'a fait regarder » — le sujet de qui fait regarder est à la fois « I » [je] l'auteur·e de l'autocollant et l'objet « It » [il] l'autocollant lui-même. Elle sensibilise les passants à la capacité du *writing* à infiltrer les infrastructures de la ville et à détourner notre attention à l'endroit des tags des *writers*, c'est-à-dire en fonction de l'apparition et de la circulation de leur nom. Persistance rétinienne au cours d'une déambulation, la lecture autoréférentielle de la présence de l'autocollant — vous regardez l'autocollant alors que l'autocollant dit qu'il vous a poussé à le regarder — agit comme une prophétie autoréalisatrice. Les autocollants MUL mettent en évidence la manière dont le *writing* est à même de marquer les esprits par la contamination ludique de l'environnement des passants, déployant ainsi une mémoire située de la ville et dans la ville. Si le *writing* ne contient pas d'information en soi (Baudrillard, 1976), le procédé selon lequel les *writers* insèrent leurs tags dans les interstices et parasitent les signes réglementés de la ville — signalisation ou publicité — informe une utilisation précise et potentielle de l'espace. La façon dont le destin du *writing* se lie à l'architecture agit comme un paratexte dans la ville formelle.

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

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

L'accumulation et l'intrication de ces pistes graffitées ont pour le non-initié une dimension démesurée et illisible dans sa globalité. Si chaque cheminement d'un *writer* donnait lieu à une cartographie, aborder frontalement la question d'une représentation de la ville graffitée condamnerait au même destin funeste que celui du cartographe espagnol Tomás Mauricio López De Vargas Machuca [3]. Avec le *writing* et le tag en particulier, ce maillage des cheminements intimes se superpose au territoire. La carte est devenue le territoire et toute autre lecture que celle empirique est rendue impossible. La démarche d'initiation consistant en un passage à l'acte d'écriture sur le mur semble un horizon indépassable pour celui qui souhaiterait comprendre les enjeux que cache l'entrée dans le *graffiti game* — le jeu du graffiti. Une fois ce mode d'écriture-lecture enclenché, les tags deviennent des balises permettant de naviguer dans la composante informelle de la ville. Ces balises mouvantes sont comme la matérialisation des flèches rouges invitant à décomposer et recomposer la lecture de la ville architecturée dans le *Guide psychogéographique de Paris : Discours sur les passions de l'amour*. Dans cette célèbre cartographie sensible publiée en 1957, le « stratège » Guy Ernest Debord y figure la dérive dans un plan de la ville à partir de des quartiers découpés comme autant d'îlots d'unités d'ambiance à expérimenter.

Seulement, la ville de la fin du xxe siècle est devenue tellement striée par la privatisation des espaces publics et l'avènement des quartiers résidentiels sécurisés qu'il devient quasi impossible de reconduire les expériences de l'Internationale Situationniste en Europe. L'écrivain Philippe Vasset nous le rappelle lors de son exploration des zones blanches de la carte en 2005 : « Pour [arriver à déjouer les complexes mises en scène des urbanistes], la simple déambulation curieuse et opiniâtre (la fameuse dérive des situationnistes) ne suffit plus : les périmètres sont maintenant sécurisés, les surfaces vernies et les portes condamnées. La seule alternative est de se fixer des itinéraires arbitraires qui faussent les points de vue ménagés et taillent à la serpe dans l'agencement harmonieux des constructions. » (Vasset, 2005 : 78)

Suivre les tags permet peut-être d'emprunter un de ces itinéraires arbitraires dont parle l'écrivain, pour retrouver la dimension aventureuse de l'exploration urbaine. L'artiste Evan Roth l'a bien compris et c'est ainsi qu'il met en œuvre en 2005 *Graffiti Taxonomy*, une indexation par le signe des tags à New York puis Paris. Il conçoit des planches imprimées qu'il colle dans la rue indexant les variations calligraphiques de *handstyle* pour les mêmes lettres d'un blaze à un autre, qu'il collecte, indexe et photographie au quotidien. Ce principe donne lieu en 2009 à un site web dédié permettant de visualiser des données graffitiques et de circuler à travers les cent quatre-vingts tags archivés à Paris entre le 24 et le 28 avril 2009 à travers cent quatre-vingts lettres qui établissent des connexions entre eux et permettent une navigation transversale.



Cette articulation entre calligraphie et taxonomie n'est pas sans rappeler un ouvrage de référence de la culture graffiti américaine. *The Faith of Graffiti*, publié en 1974, est le second livre consacré à la documentation de l'émergence du *writing*. En ouverture et fermeture, on découvre en double page une liste de mots sur plusieurs colonnes. Ce sont les noms des *writers* dont certains graffitis sont reproduits en photographie par Mervin Kurlansky et Jon Naar. Elle contraste avec le corpus photographique délivrant en pleine page le florilège

explosif de lignes et de couleurs des graffitis new-yorkais qu'elle enserme. Cette liste fait office de colophon étendu : un tribut des auteurs du livre aux *writers* anonymes qui en sont les sujets et objets.

De la transcription des pseudonymes observés qui rend explicite l'imaginaire qu'ils recèlent au recensement de leur qualité plastique en situation urbaine, *Graffiti Taxonomy* et *The Faith of Graffiti* renseignent sur une généalogie de modalités de description adoptées pour témoigner du phénomène urbain du *writing*. Entre ces deux traductions plastiques polarisées, il y a un jeu : du choix du pseudonyme à la graphie, une foule d'informations s'offrent déjà aux passant-es, pour peu qu'iels s'y attardent.

Une lecture post-internet de l'arpentage urbain



Des années 1990 à la fin des années 2000, le recours progressif au web par les *writers* pour diffuser les images de leurs œuvres transforme la perception de l'espace à mesure des avancées technologiques. Avec l'arrivée de blogs spécialisés autour du graffiti et de l'art urbain et leur architecture web dynamique, les images envoyées aux blogueurs comme le Français Eko de *Ekosystem* ou l'Allemand Alain Bieber de *Rebel:Art* se retrouvent indexées dans les bases de données et associées à des mots-clés, accessibles depuis des nuages de mots — *tag clouds* — sur les sites web. Dans l'expérience de consultation se produit un phénomène inédit, les graffitis sont désormais associés à des transcriptions typographiques lisibles des pseudonymes de leurs auteur-es anonymes. L'indexation des systèmes de gestion de contenu produit un agencement inédit, collaboratif et cumulatif. En cliquant sur un mot-clé qui est aussi le blaze de l'auteur-e des graffitis, le site rend consultable instantanément un corpus d'images de graffitis disséminés dans la ville, parfois à des centaines de kilomètres les uns des autres.

L'usage quotidien et progressivement ubiquitaire du web instruit une perméabilité entre espace physique et numérique décrite par le sociologue Stéphane Hugon. L'expérience de « voyage sur Internet » (Hugon, 2010) vient rejouer l'arpentage de l'espace urbain et mettre en perspective l'intrication sociale complexe et changeante qu'il héberge. Au sein de cet espace mouvant qu'est le web, l'expérience du voyage immobile de la navigation en ligne est informée culturellement par une généalogie de pratiques artistiques de marche, d'exploration, de déambulation dont la plus influente demeure la dérive situationniste, à mettre en lien avec le concept de sérendipité. Notion clé de la navigation sur le web, elle vient pointer l'importance de la rencontre fortuite dans le processus cognitif valable autant dans un cadre expérimental que quotidien, physique que numérique. L'attrait accru et populaire pour les formes d'art urbain des années 2000 peut s'expliquer entre autres par l'emboîtement des deux expériences de déambulations urbaine et numérique. Au cours de leurs trajets, les passant-es sont interpellé-es par des formes de créations urbaines interstitielles — graffiti, autocollant, affiche, détournement signalétique, sculptures spontanées, etc. — qu'iels vont retrouver en ligne sous forme de documentation, avec les mêmes effets de dissémination, durant leur dérive de page web en

page web en tant qu'internautes. Internet permet alors d'entretenir un désir de découvrir l'œuvre urbaine dans son contexte et de se projeter dans cette expérience potentielle. Elle nous apparaît évidente parce qu'elle est habituelle ; on appréhende déjà les œuvres urbaines lorsque l'on se déplace dans la ville et que l'on est loin du clavier, déconnecté.

Avant que l'Internet ubiquitaire ne vienne redistribuer la donne au début des années 2010, il y a eu une sorte de continuité entre les différents niveaux d'expérience, directe ou par procuration, qui s'est instruite par le déplacement et a facilité l'assimilation des formes d'art urbain comme composante intégrante du paysage urbain et de sa version jumelle représentée sur le web. Dans ce contexte où l'environnement était en permanente reconfiguration, on peut même subodorer que les retrouvailles répétées et persistantes de ces formes dans les flux ont pu constituer un fil rassurant, leur conférant une dimension familière au sein de leur expérience à mesure des années. En suivant le fil de la pensée de la philosophe Anne Cauquelin, on peut trouver des réponses à la manière dont la culture numérique influe sur notre perception du paysage urbain. Dans un premier ouvrage intitulé *L'invention du paysage*, elle introduit le paysage comme un dispositif perceptif. Il apparaît comme une projection parce qu'il suppose implicitement l'absence de médiation entre la nature et le découpage auquel notre cerveau se livre ; le paysage est accompli parce que son artificialité en tant que construction humaine est tue. Dans une seconde publication, *Le site et le paysage*, elle s'intéresse à ce que la popularisation de l'usage d'Internet induit sur la perception du paysage quand les sites que l'on fréquente tous les jours se dématérialisent par le truchement des interfaces. Elle formule l'idée selon laquelle il y a une tentative de « naturalisation » de la technique dont l'objet est de faire en sorte que le passage de l'espace physique à l'espace numérique soit le plus fluide possible. Le paysage en fond d'écran est dans cette lecture l'allégorie parfaite de cette transposition du paysage comme cadre non adressé et soi-disant naturel vers l'interface numérique. Ce principe du cadre des usages invisibilisés du numérique devenu un nouveau dispositif pour appréhender notre environnement corrobore la teneur de notre expérience de voyage en ligne immobile et pourtant si immersif.

Internet est certes un processus qui intègre la somme de toutes les données et tous les usages des internautes, mais il a aussi une matérialité. Son imaginaire infiltre notre quotidien autant qu'il infiltre l'espace urbain à renfort d'infrastructures, de serveurs et de câbles et de boîtiers relais. Cette interpénétration des espaces numériques et physiques demeure impossible à cartographier parce que la carte mentale d'Internet et le territoire souterrain de son infrastructure se sont superposés et sont devenus un « milieu » où les outils numériques sont comme des extensions prothétiques de nos sens et de notre mémoire. Cette interpolation du paysage urbain par la culture numérique trouve une traduction dans ce que l'artiste américaine Marisa Olson désigne comme un art « post-internet » à partir de 2008 afin de faire une distinction d'avec le *net art* (entendu comme l'art sur Internet). Le *net artist* et chercheur Gregory Chatonsky actualise cette définition en 2015 à l'heure des médias sociaux et du smartphone où le numérique est devenu invisible tellement il est omniprésent : « *Post-internet signifie la globalisation du numérique et l'ouverture de l'œuvre d'art à ce processus. [...] La victoire du numérique est sa disparition, [...] l'ordinateur est partout, son esthétique est omniprésente et elle devient par là même, de façon paradoxale, inapparente, un bruit de fond constant et sourd. L'œuvre peut nous rendre sensible à ce grondement existentiel par tous les moyens dont l'art dispose.* » (Chatonsky, 2015)

Un glissement s'opère du vécu vers le vu, mais aussi du visualisé vers le vécu, car si l'information n'apparaît immédiatement pas au regard, elle est latente, à portée de pouce ; il y a une porosité et des allers-retours permanents entre perceptions et usages. Cette infiltration des outils numériques se traduit désormais, entre autres, par l'usage de pictogrammes, de typographies et autres éléments graphiques prélevés dans les interfaces et les applications. Ces artefacts graphiques sont monnaie courante dans notre quotidien, reproduits dans la communication publicitaire ou vernaculaire : les codes de l'esthétique par défaut (Cliquet, 2002), devenue dominante, imposent un nouveau paradigme visuel, une *new aesthetic*. Collectée, analysée et théorisée à partir de 2011 par l'artiste anglais James Bridle, cette nouvelle esthétique est la transposition d'une conscience artistique post-internet à l'ensemble de la société. En somme, c'est un pendant de l'esthétique par défaut — *computer based* — qui se déplace vers un vocabulaire plastique inconscient, une absence de choix et de contrôle sur l'environnement visuel qui nous entoure — *culture based*. Ces signes de la *new aesthetic* prennent encore une autre ampleur lorsqu'ils sont recontextualisés par les artistes urbains. L'artiste allemand Aram Bartholl installe des puces géantes avec armature bois ou métal à l'échelle du territoire reprises de Google Maps ; l'Italien Paolo Cirio insère dans la ville à échelle humaine des affiches de personnes au visage flouté capturées à leur insu par la *Google Car* comme des fantômes numériques hantant *Google Street View* tandis que l'Australien Lush reproduit des mêmes Internet dans l'espace urbain. Ces gestes révèlent aussi un basculement de nos voyages en ligne, de la visite à la notification ; nous n'allons plus chercher l'information sur le web jusqu'à nous perdre, c'est elle qui vient, nous traque et qui se signale à nous. Dans l'intervention

urbaine, ce basculement se manifeste par une consommation culturelle exponentiellement supérieure en quantité et en qualité d'œuvres urbaines documentées que d'œuvres urbaines rencontrées sur les lieux de leur réalisation. La diffusion des traces est aussi devenue un réflexe de survie face à une coercition grandissante des espaces publics et à la privatisation de leur maintenance consubstantielle du déploiement dans la ville de plus en plus lisible d'un capitalisme de surveillance.

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

Compréhension située de l'intervention urbaine *Tag Clouds*



L'intervention urbaine *Tag Clouds* vient exemplifier les enjeux de ce nouveau paradigme post-internet en mettant à jour la nouvelle complexité d'appréhension des espaces physiques et numériques en regard des relations sociales qu'ils convoquent. Réalisée entre 2010 et 2016 à Nantes, Rennes, Berlin, Nice, Quimper, Arles, Eindhoven et Lyon, *Tag Clouds* est un principe de peinture murale qui consiste à remplacer un *hall of fame* de tags — une accumulation de calligraphies anonymes — par des transcriptions lisibles et rigoureuses comme celles des nuages de mots-clés présents sur le web dynamique — *tag clouds* en anglais. *Tag Clouds* pointe une analogie entre les tags physiques et les tags virtuels, autant dans leur rapport à l'occurrence, que dans un rapport au balisage d'un cheminement.

La dimension psycho-géographique du tag, latente parce que non adressée, surgit dans l'opération de transcription. La transposition d'un agglomérat de tags en une constellation de mots-clés révèle sa capacité à

infiltrer, transformer, voire produire une unité d'ambiance spécifique — rendue explicite par l'opération qui met à nu la *persona* du *writer* habituellement maquillée sous les traits d'une calligraphie singulière. Sur les murs de *hall of fame* s'accumulent des signatures anonymes : la signature est à la fois l'objet de l'existence et son sujet désincarné. L'identité du *writer* n'est pas tant secrète qu'à la discrétion de la communauté d'intérêts des *writers*. Seule la dimension initiatique de la pratique garantit l'intégration à cette communauté et permet de mettre à jour le lien filial entre l'individu et sa *persona*. Révélée dans un autre cadre, elle expose la personne civile à assumer la responsabilité pénale de son alter ego vandale. La *persona* anonyme du *writer* se construit à mesure qu'iel pose son blaze de matière récurrente sur diverses surfaces. Elle génère de manière croissante des spéculations à mesure que le regard des passant-es est exposé à son blaze. Ces projections les renvoient à une inquiétante étrangeté autant qu'à des psychoses sociétales construites, comme la peur de l'étranger (Milon, 1999). Alors que, lorsqu'elle survient, la révélation publique de l'identité de l'auteur-e derrière la *persona* a l'effet inverse. Elle renvoie à la banalité du statut et de la conformité sociale de l'auteur-e, à l'opposé du spectre d'interprétations qui sont faites de ses inscriptions. En 2013, l'arrestation du *writer* anglais VAMP *alias* Kristian Holmes connu pour ses graffitis sur train révèle qu'il est un « simple » père de famille et banquier — ce qui ne manque pas de questionner les médias sur la raison pour laquelle un membre productif de la société s'adonne à une telle pratique.

Dans le récit « rebelle » construit par les médias de masse (Felonneau, 2004 : 71) relayé par le cinéma, la présence de tags est souvent associée à un imaginaire de violence, vectrice du sentiment d'insécurité : un *toxic-scape* [paysage toxique] (Gatti, 2017) imaginaire. Cette association atteste certes de l'influence effective du graffiti sur l'esprit des lieux — ou de la construction sociale d'un stéréotype (Felonneau, 2004 : 72) —, mais associe aussi le tag à une violence, c'est-à-dire assimile ses auteur-es à des agresseur-ses physiques. Seulement, le tag manifeste une co-présence possible et la potentialité d'une rencontre fortuite avec un-e inconnu-e parce qu'il est assimilé à un signe de perte de contrôle de l'espace urbain — un contrôle qui serait incarné dans l'absence de signes et traces de présence. Il est pourtant un contre-récit qui amène à le considérer comme le signe d'un territoire vivant et vécu. Dans le contexte de la métropolisation, un espace urbain vivant est un espace travaillé par les appropriations-traces et les appropriations-présences (Vassart, 2006) incertaines plutôt qu'éphémères. Tandis qu'un espace déserté par les traces est avant tout un espace soustrait à l'affect des habitants — ce que l'anthropologue Marc Augé désigne comme les espaces de la surmodernité (Augé, 1992) : des espaces inhabitables. Or c'est plus vraisemblablement l'absence des corps qui génère la peur. Le tag agit comme une présence fantomatique transgressive des conventions sociales et induit un amalgame entre deux régimes d'interactions non consenties, pourtant étrangères l'une à l'autre, mais qui montrent très bien comment la question du sentiment d'insécurité a aussi à voir avec la représentation de la délinquance (Widmer, 2007).

Avec *Tag Clouds*, le basculement du mur originellement graffité vers une peinture murale lisible accompagne le passant dans un changement de regard sur le tag par la typographie. L'intervention lui permet d'incarner la vision clairvoyante du *writer* et de pouvoir lire les tags comme les autres signes de la ville. Un glissement s'opère d'une présence indésirable et d'une pollution visuelle vers une tolérance et une assimilation. En effet, il est indéniable que la mise en forme — la mise en ordre — tient de la normalisation graphique, même si elle conserve les pseudonymes des *writers*. En rendant ces pseudonymes lisibles aux passant-es plutôt qu'aux initié-es, la peinture murale traduit une adhésion aux codes de communication visuelle publicitaire ou institutionnelle — ceux qui justement caricaturent le *writing* pour en faire un moyen de marchandisation ou de contrôle à destination des plus jeunes. Par là, mon opération de transcription est altruiste, puisqu'elle adresse et rend compréhensible aux passant-es ce que les signatures cachent. Mais elle procède aussi à l'éviction de la part d'altérité identifiable dans le tag. Une fois la calligraphie ornementale soustraite, le tag devient un élément décoratif et plus que jamais un signifiant vide (Baudrillard, 1976 : 130), déceptif dans son interprétation. La transformation de tags en mots-clés introduit une contradiction essentielle qui déplace ce signifiant vide du bruit visuel oppositionnel vers le bruit sémantique communicant. Interprété à l'orée de la culture web, ce déplacement est justement à même de faire écho entre la forme et ses effets sur les parcours des citoyen-nés. Le tag est à comprendre comme le mot-clé qui permet une navigation transversale dans les contenus : il est le marqueur d'une ville augmentée par la pratique quotidienne de ses usager-es. Contrairement à une idée répandue selon laquelle la ville appartient aux tagueur-ses — le geste interprété comme propriétaire puisque relevant de la signature —, il serait judicieux de reconsidérer que ce sont les tagueur-ses — et surtout leurs tags — qui appartiennent à la ville. Celui qui est capable de décrypter les tags acquiert une connaissance inouïe de la ville. La ville devient un palais de mémoire en reconfiguration permanente, et avec l'expérience, iel est capable de restituer à partir de l'image d'un *hall of fame* de tags l'espace-temps de son développement autant que la succession des *writers* qui ont vécu ou traversé un territoire.

Le *background graffiti* (culture pragmatique du *writing*) fournit une sorte de boîte à outils interactionnelle avec la ville. Le partage empirique qui préside à ces pratiques renvoie à des logiques de constitution d'une culture. Le déterminisme selon lequel elle se reproduit et se transforme est à rapprocher de la logique d'un système de mèmes. De la biologie vers l'information jusqu'à la culture où ses hôtes sont ses répliqueur·ices, la dimension altruiste se révèle être « *un facteur d'intensification des phénomènes de réplication et de déplacement* » (Blackmore, 2006 : 245-265). Avec pour seul horizon le désœuvrement, le graffiti apparaît comme un élément mémétique particulièrement propice à se transmettre parce que les comportements qu'il induit par imitation relèvent déjà d'une pratique altruiste en soi (Puech, 2012). Le·a *writer* s'approprie un mot du langage qu'il remet en circulation dans un univers de signes ; iel s'approprie un outil, des surfaces et leur attribue un nouvel usage qui fait fi de leur fonctionnalité en les transformant en support d'expression ; iel interpelle les regards pour développer à son endroit une sorte d'économie spéculative de l'attention — une « *insurrection par les signes* » (Baudrillard, 1976) — qui constitue la seule part subversive du graffiti, un surlignage des « *défauts, les excroissances, les particularités de la ville* » qui la fait parler de manière différente (Milon, 2004 : 71).

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



En 2016, à la suite de la publication de la série de mes interventions *Tag* dans le magazine allemand *SüdDeutscheZeitung Magazin* et partagées sur le site web du journal, un utilisateur du site web communautaire *Reddit* reprend les images, les anonymise en les postant sur la plateforme *Imgur*, et les publie dans un signet sous le titre « *Guy paints over graffiti with a more legible font* » [un gars repeint des graffitis avec une typographie plus lisible]. En quelques heures, l'article recueille des dizaines de milliers de vues et près de mille commentaires. La plateforme étant un levier de veille et de diffusion de la culture web, un effet boule de neige s'enclenche et génère, en quelques jours, des centaines de partages cumulant jusqu'à près d'un million de vues. Du partage de l'utilisateur·ice à celui d'une plateforme et rétroactivement, les mécanismes de l'économie de l'attention qui président à la circulation rumorale de l'information dans un régime numérique vont favoriser des contenus susceptibles de générer une réaction de manière exponentielle. Ce mouvement fait écho à la fonction de divers attracteurs comme « *la reconnaissance, la pertinence, le style et la puissance de l'émetteur de l'information* » (Kessous, 2010) qui participent à la création de valeur — monétisation — des contenus.

C'est aussi la recherche d'efficacité qui fait naître des formats de consommation culturelle numérique quasi-instantanés — « piège à clic » — recourant à des mises en forme purement visuelles du contenu et incluant le minimum d'éléments textuels nécessaires à la compréhension. La recherche d'efficacité, plus qu'une opération de simplification, consiste aussi à souligner la propension clivante du contenu auprès de l'audience. La polémique à dessein est dans les médias de masse un ressort de communication qui motive le partage, ici, selon que le·a lecteur·ice considère la présence de tags dans la ville comme une expression créative ou comme une pollution visuelle.

Ce qui se perd dans la diffusion virale, c'est la lecture stratifiée et plurielle liée à la complexité contextuelle et expérientielle d'une telle proposition, et qui lui confère une certaine ambivalence. Il n'y a plus de continuité entre deux états inscrits dans une temporalité quotidienne de circulation, mais une simultanéité ancrée dans le flux de circulation qui nous extrait et annule le rapport au temps et à l'espace : l'image devenue ubiquitaire, et le sourçage, la localisation, la datation et l'auctorialité sont réduits à des « métadonnées » accessoires.

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

L'intervention se positionne effectivement en interface entre les néophytes et les initié-es au *writing*, mais c'est pour mieux dresser un parallèle entre l'espace physique et l'espace numérique et les modes d'arpentage qu'ils induisent. Dans cette perspective, le *writing* peut en soi constituer une toile tissée par l'agencement des manifestations de subjectivités individuelles. Par-dessus la ville striée, celui-ci égrène le territoire et renouvelle son arpentage. L'avant-après du *hall of fame* de tags vers le nuage de mots-clés peut être saisi hors de son contexte urbain, pour lui-même, et le processus de création tend à s'effacer derrière le résultat final et à produire une lecture binaire, concurrentielle, plutôt qu'une équivalence entre les deux propositions graphiques. Contrairement à la réception omnisciente que permet la documentation, le nuage de mots-clés succède au *hall of fame* de tags ; il n'est dès lors pas possible *in vivo* d'expérimenter la transformation autrement que comme un passage d'un état à un autre. À moins que vous n'ayez la chance de voir le mur avant et après mon intervention, ce qui est observé est soit un *hall of fame* soit un nuage de mots-clés. Seul-es les *writers* qui lisent de manière fluide et indifférente les divers registres de signes présents dans la ville reconnaîtront la présence antécédente du tag, parce qu'ils ont une connaissance de la scène graffiti locale. *Tag Clouds* permet aux passant-es qui l'observent d'incarner à leur corps défendant le point de vue des *writers*, de regarder le paysage urbain à travers les yeux de ces dernier-es, le temps de l'existence de la peinture murale. Cette lecture vient aussi renseigner une transformation de nos usages numériques : entre 2010, où l'usage de nuages de mots-clés était omniprésent dans les interfaces dynamiques de gestion de contenus sur le web, et 2016, moment où l'intervention devient virale, le web s'est verticalisé, centralisé et reconfiguré autour des médias sociaux ; les blogs de veille n'étant plus les espaces premiers de diffusion du contenu, mais plutôt des espaces susceptibles de relayer celui généré par les utilisateur-ices sur les plateformes propriétaires comme *Facebook* ou *Instragram*, et dont l'expérience utilisateur-ice est entièrement tournée vers la captation et le redéfinition de nos habitudes numériques.

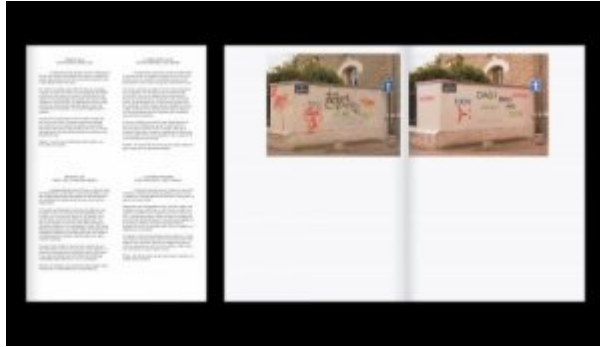
La disparition du champ référentiel numérique dans la compréhension de l'intervention induit une nouvelle lecture que la chercheuse en French Cultural Studies à la Pennsylvania State University Aurelie Matheron analyse dans l'article « Writing on the wall : Tremblin's "Tag Clouds" and the politics of cultural assimilation » [Écrire sur les murs : les « Tag Clouds » de Tremblin et la politique d'assimilation culturelle]. Dans la relecture qu'elle en propose, l'intervention urbaine devient une parabole pour pointer — de manière satirique — la manière dont le champ politique en France — et en particulier les personnalités politiques et les médias de droite — encourage une forme de police pour assimiler « la culture des banlieues ». Celle-ci sous-entend une construction symbolique et stigmatisante qui associe immigration, violence et pauvreté. La chercheuse en sciences politiques Wendy Brown souligne comment l'idéal républicain de l'universalisme devient le prétexte pour une uniformisation de la figure du citoyen, prétendument neutre, à laquelle chacun est sommé de se conformer — tout écart ou remise en question de cet idéal exposant la personne à des réprimandes. Ce mouvement de fausse tolérance confine à « une économie de l'uniformité [...], une forme déguisée de pouvoir qui fait travailler les gens et leur culture à travers "un antagonisme envers l'altérité ainsi que la capacité de normalisation" [4] » (Matheron, 2019 : 322). Pour Matheron, *Tag Clouds* vient créer un va-et-vient entre ce désir d'uniformisation qui ne dit pas son nom, et la volonté délibérée de ne pas s'y conformer en exerçant ce que le philosophe Édouard Glissant définit comme le « droit à l'opacité » (Glissant, 1990 : 203-209) : « Le geste d'effacer les tags, aussi problématique qu'il puisse être en termes de "nettoyage" de la culture visuelle des banlieues, fait la satire de la tendance à considérer les tags, et par extension les banlieues, comme illisibles. Ce faisant, l'œuvre accomplit et critique simultanément la politique française d'assimilation culturelle par une économie de l'uniformité qui supprime tout droit à l'opacité. Ainsi, si l'effacement des tags de Tremblin semble être un geste vers la transparence, je soutiens que cette transparence devient un véhicule pour rendre visible, ironiquement, l'opacité du tag. [5] » (Matheron, 2019 : 325)

La lecture que propose Matheron replace, à juste titre, le sens de l'intervention dans un prisme sociétal plus large en détaillant justement la manière dont le tag et plus largement le *writing* peuvent être perçus. Elle réintroduit une complexité que le partage viral avait fait disparaître, tout en actualisant sa compréhension dans une perspective dégagée de l'imaginaire numérique ayant conditionné la forme de l'intervention. Son parti pris pose néanmoins un problème d'interprétation, parce que l'intervention urbaine s'en trouve réduite à une opération de traduction. S'attachant à cette opération, d'autres actions réalisées par des artistes se révèlent plus proche de l'enjeu que Matheron attribue à *Tag Clouds*. En 2006 à Halle, l'Allemand Konrad Mühe recouvre

toute la surface d'un spot de graffiti toléré en indexant tous les noms des *writers* présents sur le mur, rappelant l'index des noms en pages de garde de *The Faith of Graffiti*. En 2007, l'Allemand Anton Steenbock aborde avec *Squares* le rapport à l'occupation spatiale du tag et transforme un *hall of fame* en un ensemble de formes géométriques semblables à un nuancier de couleurs Pantone® dont les références codifiées sont remplacées par les pseudonymes des *writers* afférents. La même année, le graphiste belge Ismaël Bennani peint à Bruxelles un lettrage *Wild Style* en orange vif et uni dans une typographie bâton à la manière d'une modernisation du lettrage bariolé « *Wild Style* » peint à New York et utilisé en guise d'affiche pour le film culte éponyme réalisée par Charly Ahearn en 1982. En 2009, l'artiste colombien Ivan Argote efface et reproduit dans une version plus formaliste — *More Formal* — des slogans politiques dans une typographie à empattements. En 2010, Camille Llobet enregistre plusieurs lectures consistant à une transcription méthodique de tous les graffitis — slogans et *writing* — qu'elle rencontre dans plusieurs villes du monde. Sa logorrhée fait prendre conscience que le graffiti est devenu une sorte de langage universel, sinon globalisé. En 2011-2012, le designer portugais Ricardo Carvalho réalise une série de pochoirs intitulée *Types* reprenant les noms des typographies les plus usitées qu'il confronte sur les murs aux pleins et déliés des tracés à la peinture aérosol des *writers*. Entre 2013 et 2016 à Nijmegen, le collectif hollandais Pink Pony Express taille la pierre des murs pour donner à lire une version en caractères antiques des tags transcrits. Enfin, en 2015, les Allemands Joachim Spurloser et Stefan Wartenberg réalisent des performances de lecture de tags relevés sur des places et des rues de Berlin dont la teneur oscille entre des litanies et des poèmes dadaïstes. Les scripts de ces lectures sont rassemblés dans un livre intitulé *Calyba*.

Le processus d'uniformisation auquel Matheron fait référence dans son article à propos de *Tag Clouds* est un biais de confirmation provoqué par la diffusion virale anachronique de l'œuvre urbaine qui la soustrait à son contexte culturel post-internet originel. La chercheuse assimile la documentation en ligne à l'œuvre urbaine située, faisant fi de sa périodicité, particulièrement importante considérant qu'elle répond aux pratiques numériques, en perpétuelle évolution. La diffusion de la documentation de *Tag Clouds* a eu un succès viral incomparable en regard d'autres interventions artistiques urbaines qui soulèvent différemment la problématique de la transcription du tag. La principale raison de ce succès semble être liée à sa présentation comme une opération de pacification du tag, tandis que cette question est soulevée par plusieurs autres œuvres existant autour de la pratique du tag. Aussi, la réputation du graffiti à laquelle se réfère l'autrice est une construction médiatique : « *Dans le discours des journalistes, tags, graffs et culture hip-hop rejoignent et illustrent l'imaginaire des banlieues [...] ils tendent à devenir l'image symbolique d'une jeunesse marquée par l'exclusion, la délinquance et la galère.* » (Felonneau, 2004 : 71) Puis, l'association du graffiti aux classes défavorisées et aux banlieues — qui était une réalité du graffiti à son origine aux États-Unis — n'est pas transposable puisque, contre l'intuition des sociologues, l'étude des origines sociales de *writers* en France révèle que le *graffiti writing* est transclasse (Felonneau, 2004 : 72). Enfin, la réinterprétation opérée par son argumentaire réside dans la répétition de l'idée selon laquelle les tags sont illisibles et que leur stylisation serait la marque de l'exercice d'un droit à l'opacité. Ironisant sur cette croyance pour y opposer les obsessions de la recherche de lisibilité des *writers*, les artistes français issus du graffiti Jérémy Égry et Aurélien Arbet réalisent en 2007 sous les pseudonymes de Hello, une série d'inscriptions en Espagne où le duo réside (Hello, 2007). « *Clarendon Haut, Ink Courier, Scratching Times, Occupado Helvetica, Love was here Aristocrat* » : sur un mur en brique, un camion blanc, une vitre de métro, un mur de terrain vague et un tronc d'arbre, ils transposent certaines esthétiques canoniques du *writing* en fontes de caractères associées chacune à un couple outil et support, altérant et revisitant en actes le dessin des lettres de classiques de la typographie autant que du *writing* — peinture avec rouleau et perche, applicateur de cirage rempli d'encre, bougie de moteur ou fraise de ponçage, peinture aérosol de garage, canif. Arbet et Égry rendent ses lettres de noblesse à la culture de l'écriture « sauvage ». La persistance de lisibilité d'un tag malgré sa stylisation est un critère fondamental d'appréciation des compétences et du talent des *writers*. En témoigne déjà en 1974 Norman Mailer rapportant la parole des concernés à propos de ceux qui graffitaient « *lâchement, timidement, furtivement, nerveusement. "Mon vieux, tu as une écriture de cochon." Telle était la condamnation de leurs pairs.* » (Kurlansky, 1974 : 45).

Une parabole sur la circulation de la documentation des œuvres urbaines



La publication *Tag Clouds Parable* revient sur la diffusion de la documentation des interventions murales de la série *Tag Clouds*. Elle apparaît comme une sorte de parabole du rapport complexe et parfois ambigu que les interventions urbaines tissent avec leur mode de réception de l'espace urbain, où elles sont réalisées, aux espaces de publication de leur documentation, où elles sont diffusées. Le propre des pratiques artistiques en milieu urbain au début du xxi^e siècle est de circonscrire l'existence matérielle de l'œuvre à un espace-temps situé, tout en informant de son existence *via* la diffusion de sa documentation à une échelle globale et ubiquitaire, souvent *primo* numérique (site web, blog, de la lettre d'information, réseaux sociaux), mais aussi *via* des publications sur papier (fanzine, livre d'artiste, magazine, ouvrage collectif). Le texte de cette édition raconte une situation fictive qui est la raison d'être de l'édition dans laquelle on le lit, et qui expose certains positionnements et paradoxes autour de « La meilleure façon de documenter l'art urbain » (Tremblin, 2019). Conceptuellement, *Tag Clouds Parable* s'appuie sur le texte « La meilleure façon de faire de l'art » de l'artiste américain John Baldessari paru en 1972 (Baldessari, 1972 : 12). Dans ce conte, la question du rapport de l'art à la vie quotidienne est mise en bascule avec l'incomplétude de l'expérience de l'œuvre au travers de sa reproduction du point de vue de l'amateur-récepteur. Celui qui ne connaît les œuvres picturales que par leur reproduction sera déstabilisé lorsqu'il les découvrira en détail, à leur échelle propre et avec toutes leurs aspérités matérielles. La prégnance de la reproduction technique, à la fois comme vectrice de l'imaginaire de l'artiste, mais aussi comme mode de consommation culturelle en soi instruit un biais cognitif autant dans le rapport à l'original que dans l'idée d'origine. Cette exposition des œuvres au regard par le biais de la publication s'autonomise dans le conte, et devient une pratique culturelle en soi, un mode de relation à l'œuvre qui vient recouvrir la rencontre située avec l'original, et qui ouvre à de nouvelles expériences esthétiques où la valeur culturelle n'est plus uniquement celle de l'authenticité, mais aussi celle de l'usage qu'il se plaît à détailler. À cette dimension s'ajoute celle d'un devenir spectaculaire ou capitaliste dépendant d'une ingénierie culturelle plus large.

La publication dans les livres, les journaux et les magazines — la conversation sociétale autour de l'œuvre — informe l'œuvre autant qu'elle nous informe ; elle est un levier de la reconnaissance qui permet aux gens de « *savoir qui [est] artiste, ce qui [est]* » (Baldessari, 1972 : 19). Baldessari veut nous signifier à renfort de paraboles qu'à la fin du xxe siècle, sous l'égide de l'art conceptuel : « *pour comprendre le sens d'une chose, il est bon d'en considérer l'usage* » (Baldessari, 1973). Prospectif, l'artiste américain décrit métaphoriquement l'immanquable développement d'un rapport instrumental à l'œuvre d'art, dès lors qu'elle est soustraite à l'espace de conservation intemporel qu'est le musée, et qu'elle vient se confronter à la vie quotidienne. Le conte moral *Tag Clouds Parable* est un prétexte à une mise en abîme autofictionnelle et autoréalisatrice de par la forme même de la publication. Les œuvres urbaines comme *Tag Clouds* n'ayant pas d'existence en tant qu'œuvre-objet dans les espaces d'art, la seule manière d'entrer en contact avec elles, si on a rarement l'occasion de se déplacer pour les rencontrer en vrai avant leur destruction, c'est d'opérer une veille autour des occurrences de leurs documentations sous diverses formes de publication. Il réside une tension entre les deux régimes d'expérience des œuvres urbaines, dans la ville et en ligne, documentée. Pour les chercheur·ses, la pratique adéquate pour étudier ces œuvres serait de ne pas limiter leur approche à la dimension iconographique, mais d'intégrer les composantes sociales de leur histoire pour en saisir le sens — le récit d'expérience de l'auteur·e des œuvres urbaines et la fortune critique des personnes qui les ont fréquentées, documentées, commentées et diffusées à leur tour.



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

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

Bibliographie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- Gatti Giuseppe (juin 2017), « Toxic-scapes : Representations of Graffiti in Narrative Cinema », *European Journal for the Philosophy of Communication*, vol. 8, no 1, p. 23-36.
- Gillespie Katherine, (27 juillet 2016), « What Happens When a Six-Year-Old Piece of Street Art Goes Viral ? », *Vice*, [en ligne] <https://www.vice.com/en/article/wha...> (consulté le 8 août 2020).
- Glissant Édouard (1990), « Pour l'opacité », *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, p. 203-209.
- Hello (janvier-février-mars 2007), « Hello was here », Preitano Pietro, Stak Olivier (dirs.), *Nusign. Art-in-progress magazine*, no 1, p. 97-107.
- Hugon Stéphane (2010), *Circumnavigations. L'imaginaire du voyage dans l'expérience Internet*, Paris, CNRS.
- Kessous Emmanuel, Mellet Kevin, Zouinar Moustafa (2010), « L'économie de l'attention. Entre protection des ressources cognitives et extraction de la valeur », *Sociologie du travail*, vol. 52, no 3, p. 359-373.
- Kurlansky Mervin, Naar Jon, Mailer Norman (1974), *The faith of graffiti*, New York, Praeger Publishers.
- Manning, Erin (2019), *Le geste mineur*, Dijon, Les Presses du Réel.
- Matheron Aurelie (novembre 2019), « Writing on the wall : Tremblin's "Tag Clouds" and the politics of cultural assimilation », *French Cultural Studies*, vol. 30, issue 4, p. 317-334.
- Milon Alain (1999), *L'Étranger dans la ville : Du rap au graff*, Paris, P.U.F.
- Milon Alain (2004), « Les expressions graffitiques, peau ou cicatrice de la ville ? », *Civilise, Anne-Marie (dir.), Patrimoine, tags & graffs dans la ville : Actes des rencontres Renaissance des cités d'Europe*, Bordeaux, CRDP d'Aquitaine, p. 121-138.
- Puech Anne (2012/1), « L'art public altruiste dans l'Espagne contemporaine. Similitudes avec la fonction de l'art selon les théories anarchistes », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, « L'anarchisme espagnol », [en ligne] <http://journals.openedition.org/cce...> (consulté le 8 avril 2020).
- Rushmore, RJ (2013), *Viral Art : How the internet has shaped street art and graffiti*, [édition PDF], New York, Vandalog, [en ligne] <http://viralart.vandalog.com/read> (consulté le 01 février 2019).
- Spurloser Joachim, Wartenberg Stefan (2015), *Calyba. Gedichte*, Berlin, GraffitiMuseum, Possible Books.
- Tremblin Mathieu (2019), *Tag Clouds Parable*, [édition PDF], Strasbourg, Éditions Carton-pâte, [en ligne] <http://www.editionscartonpate.com/t...> (consulté le 18 juin 2020).
- Widmer Éric D., Languin Noëlle, Pattaroni Luca, Kellerhals Jean, Robert Christian-Nils (2004/2), « Du sentiment d'insécurité aux représentations de la délinquance », *Déviance et Société*, vol. 28, p. 141-157.
- Vassart Sabine (2006/2), « Habiter », *Pensée plurielle*, no 12, p. 9-19
- Vasset Philippe (2007), *Un Livre Blanc : Récit avec cartes*, Paris, Fayard.
- Zieleniec Andrzej (2016), « The right to write the city : Lefebvre and graffiti », *Urban Environment*, vol. 10, [en ligne] <http://journals.openedition.org/eue/1421> (consulté le 9 avril 2019).

Notes

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

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

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

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

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

[4] « [...] *an economy of sameness [...], a disguised form of power that works people and their culture through "an antagonism toward alterity as well as the capacity for normalisation"* »

[5] « *The gesture of erasing tags, as problematic as it may be in terms of 'cleaning up' banlieue visual culture, satirises the tendency to consider tagging, and by extension banlieues, as illegible. By doing so, the work simultaneously performs and criticises French politics of cultural assimilation through an economy of sameness that removes any right to opacity. Thus if Tremblin's erasure of tags seemingly gestures towards transparency, I would argue that such transparency becomes a vehicle for making visible, ironically, the opacity of tagging.* »