



Parisi Vittorio

Muralismo occulto. Repenser le street art non autorisé en tant que muralisme contemporain des ruines. Le cas italien

Pour citer l'article

Parisi Vittorio, « Muralismo occulto. Repenser le street art non autorisé en tant que muralisme contemporain des ruines. Le cas italien », dans *revue $\dot{\iota}$ Interrogations ?*, N°41. Glocal Street art : penser le lieu des réalisations artistiques dans l'espace public, décembre 2025 [en ligne], <https://www.revue-interrogations.org/Muralismo-occulto-Repenser-le> (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

Cet article se propose d'esquisser une interprétation de certaines pratiques du street art italien, non pas dans leur totalité mais dans un sous-ensemble significatif d'œuvres et d'artistes. Celles-ci peuvent être comprises comme un 'muralisme non autorisé', que nous qualifions d'"occulte" en raison de leurs modes d'apparition, de disparition et de relation avec l'espace public. Se présentant comme un art 'weird' – au sens que Mark Fisher donne à ce terme, hérité de la *weird fiction* et désignant l'irruption d'un élément radicalement étranger dans le familier – pratiqué clandestinement et illégalement dans les ruines, anciennes et contemporaines, qui dessinent un paysage spectral dense d'architectures abandonnées ou inachevées, ce *muralismo occulto* présente un certain nombre de qualités esthétiques et narratologiques qui le distinguent d'autres formes de muralisme proprement dit. À l'image de ces mêmes ruines au sein desquelles il trouve ses conditions d'existence, et en tant que véhicule d'imaginaires et de motifs horrifiques, science-fictionnels ou magico-ésotériques, les œuvres produites par ce muralisme se comportent elles-mêmes en tant que fantômes : elles surgissent dans l'espace urbain sans annonce, s'effacent par effritement ou effacement volontaire, et demeurent perceptibles à travers traces et récits, plutôt que par une présence stable.

Mots-clés : muralismo occulto ; muralisme ; occulte ; street art italien ; street art ; ruines

Summary

This article aims to sketch an interpretation of certain practices within Italian street art – not in their entirety, but within a significant subset of works and artists. These can be understood as a form of 'unauthorized muralism' which I shall describe as "occult" due to their modes of appearance, disappearance, and relation to public space. Presenting themselves as a "weird" art – in the sense Mark Fisher gives to the term, inherited from weird fiction and designating the irruption of a radically alien element into the familiar – these practices are carried out clandestinely and illegally within ruins, both ancient and contemporary, which compose a spectral landscape dense with abandoned or unfinished architectures. This *muralismo occulto* displays a set of aesthetic and narratological qualities that distinguish it from other forms of muralism in the strict sense. Like the ruins in which it finds its conditions of existence, and as a vehicle for horrific, science-fictional, or magico-esoteric imaginaries and motifs, the works produced within this framework behave like true phantoms : they emerge in the urban space without warning, fade through erosion or deliberate erasure, and remain perceptible primarily through traces and narratives rather than through stable presence.

Keywords : muralismo occulto ; muralism ; occult ; italian street art ; street art ; ruins

La ruine n'est pas devant nous, ce n'est ni un spectacle ni un objet d'amour. Elle est l'expérience même [...]
Jacques Derrida

There is no law beyond Do what thou wilt.
Aleister Crowley

Introduction

Il n'est pas rare de rencontrer une œuvre artistique au détour d'un édifice abandonné, d'une architecture post-industrielle, d'une friche ou d'un terrain vague. Parsemé de surfaces et de volumes interstitiels, d'espaces délaissés et parfois même inachevés, le paysage urbain contemporain est un terrain sémiotique dense d'écritures, d'effacements et de réécritures : celles-ci ne relèvent pas uniquement de la dimension architecturale, mais concernent également, et de manière significative, des pratiques créatives et artistiques.

Cette dynamique se manifeste notamment dans les contrecultures apparues aux marges des métropoles, où des pratiques spontanées, souvent en dehors de tout cadre juridique, investissent et reconfigurent l'espace urbain : la skate culture et la rave culture, les scènes musicales industrial et post-industrial, ou encore le graffiti writing et le street art. L'objectif principal du présent article est précisément d'analyser la relation esthétique entre ces espaces interstitiels et marginaux – caractérisés par un état d'abandon suite à une précédente exploitation, ou d'inachèvement – en les traitant en tant que ruines contemporaines, et le street art en tant que forme singulière et illégale de muralisme. Pour ce faire, nous limiterons notre champ d'observation aux street

artistes italiens, entendus comme des artistes ayant grandi et formé leur pratique en Italie, qu'ils soient actuellement actifs sur le territoire national ou à l'étranger. Le choix de ce périmètre n'implique pas que ces phénomènes soient exclusifs à l'Italie, mais il permet de mettre en évidence, dans un cadre précis, des dynamiques qui pourraient également être observées dans d'autres contextes. La raison qui nous pousse à limiter notre terrain d'enquête à l'Italie est à rechercher dans le paysage interstitiel particulièrement diversifié que l'on peut y trouver, et au sein duquel les ruines contemporaines se mêlent fréquemment à d'autres ruines plus anciennes. L'axe central de notre analyse consistera à interroger la nature horrifique, science-fictionnelle ou encore fantastique des narrations et des représentations développés par les street artistes italiens à partir des dernières années 1990, et à la manière singulière et *weird* – selon la conception élaborée par le philosophe britannique Mark Fisher, sur laquelle nous reviendrons – dont ces imaginaires contribuent à la spectralité du paysage en ruine italien.

Avant de poursuivre, nous clarifions également l'usage que nous ferons de 'street art', une locution communément utilisée pour définir des pratiques artistiques urbaines, légales ou illégales, existant dans une grande variété de médias et de supports (peintures murales, affiches, autocollants, installations...), de techniques (peinture à la bombe ou au pinceau, pochoirs, photographie, collage...) et de styles (figuratif, abstrait...). Dans ce qui suit, le terme 'street art' sera d'abord utilisé pour désigner exclusivement des formes de muralisme non autorisées, dérivées de l'expérience du graffiti, c'est-à-dire la pratique artistique urbaine basée sur l'inscription à la bombe du propre pseudonyme de graffeur (appelé *tag*) à travers son style graphique personnel. La raison de ce choix est que tous les street artistes italiens mentionnés dans la suite de l'article ont fait l'expérience du graffiti avant d'orienter leur pratique vers des formes figuratives ou abstraites de peinture urbaine illégale. En nous référant à ces dernières, nous allons proposer dès la première partie de l'article une appellation alternative, qui n'a en aucun cas vocation de remplacer les autres, rentrées de plein droit dans l'usage commun, mais de fournir des outils pour, peut-être, comprendre ultérieurement le phénomène et contribuer à son historicisation. Le concept que nous proposons, et qui est présenté dès le titre du présent article, est *muralismo occulto*, soit 'muralisme occulte' en français. Il convient de rappeler encore une fois que ce *muralismo occulto* ne se limite pas à une réalité strictement italienne. Enraciné dans des contextes locaux très spécifiques – ceux des ruines industrielles, des marges urbaines et des paysages post-modernes du pays – il s'inscrit néanmoins dans un réseau d'esthétiques et de sensibilités transnationales, nourries par des circulations visuelles et culturelles globales. C'est à cette articulation, à la fois locale et globale, que nous reviendrons plus loin, dans le but de montrer en quoi le *weird* constitue l'un de ses vecteurs privilégiés. Une fois ce concept présenté et justifié, la deuxième partie sera consacrée à l'analyse de l'interaction esthétique entre muralisme et urbanisme, et plus précisément dans l'interaction esthétique entre la ruine et le street art. Une troisième partie esquissera ensuite certains aspects formels et narratifs des œuvres d'artistes tels que 108, Blu, DEM, Dissenso Cognitivo, Ericailcane et Microbo. Nous conclurons enfin par l'évocation de possibles pistes de réflexion et de développements ultérieurs en élargissant notre champ d'investigation à d'autres contextes.

Muralisme occulte : un oxymore ?

Pourquoi vouloir mettre de côté l'expression 'street art' et parler plutôt de 'muralisme' [1] ? Est-ce que muralisme et peinture murale sont synonymes ? Peut-on parler de muralisme pour chaque peinture murale ? Surtout, pourquoi qualifier ce supposé muralisme d'« occulte », adjectif synonyme de 'caché, secret, obscur...' alors que le mot 'muralisme' se réfère communément à un type d'art public, largement visible et traditionnellement ayant la vocation d'être accessible aux masses ? Ce qui pourrait apparaître comme un oxymore renvoie en réalité, en premier lieu, à un phénomène bien identifiable dans le graffiti et le street art non autorisés : le fait qu'ils soient produits et diffusés dans la clandestinité. Avant de poursuivre sur ce dernier aspect, il est nécessaire de recontextualiser le muralisme. Ce terme nous oblige à remonter à son origine dans le mouvement né au Mexique en 1920, durant les années qui ont immédiatement suivi la *Revolución* de 1910. Initié par les artistes David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, José Clemente Orozco, parmi d'autres, le muralisme mexicain s'impose comme un art au service de la révolution, dont la principale fonction était celle de guider le peuple et de l'éduquer aux valeurs révolutionnaires. Ces principes furent évidents dès la rédaction des deux manifestes fondateurs du mouvement, soit les *Trois appels d'orientation actuelle aux peintres et sculpteurs de la nouvelle génération américaine* [2], publié en 1921 dans la revue *Vida Americana*, et le *Manifeste du Syndicat des travailleurs techniques, peintres et sculpteurs* [3], paru dans la revue *El Machete* en 1924. Dans ce dernier écrit, dont le premier signataire est Siqueiros, secrétaire général du syndicat naissant, on parle d'un art populaire et collectif, dont « l'objectif esthétique fondamental consiste à socialiser les manifestations artistiques, en tendant vers la disparition absolue de l'individualisme, en tant que bourgeois [4] » (Siqueiros,

1924). Les signataires du manifeste ajoutent ensuite qu'ils exaltent un « *Art Monumental [...] d'utilité publique [5]* » en l'opposant à « *la peinture dite de chevalet et tout l'art du cénacle ultra-intellectuel comme aristocratique [6]* », jusqu'à adresser un appel aux « *créateurs de beauté [7]* », pour qu'ils s'efforcent de « *faire en sorte que leur travail présente un aspect clair de propagande idéologique pour le bien du peuple, en faisant de l'art, qui est actuellement une manifestation de masturbation individualiste, un objectif de beauté pour tous, d'éducation et de combat [8]* » (*ibid.*). La vocation pariétale de ce nouvel art se situait donc dans la nécessité idéologique de sortir l'art de l'époque de son individualisme bourgeois, dans le but pédagogique de rejoindre, à travers ses dimensions monumentales, les masses et de leur narrer l'histoire du peuple mexicain et de la révolution. Ce même principe allait inspirer, dix ans plus tard en Italie, le muralisme fasciste : dans le *Manifeste de la peinture murale [9]*, rédigé en 1933 dans la revue *La Colonna* par Mario Sironi, la peinture murale est investie du titre de « *peinture sociale par excellence [qui] agit sur l'imaginaire populaire plus directement que toute autre forme de peinture [10]* » (Barilli, 46). Observateur attentif du muralisme mexicain, la réflexion de Sironi était aussi nourrie par l'expérience des fresques religieuses qui, à partir du Moyen-âge, remplissaient la fonction de *biblia pauperum* dans les églises, à travers la narration par images des cycles de l'Ancien ou du Nouveau Testament, ou de la vie du Christ. Sironi lance lui aussi un appel aux nouveaux artistes fascistes, auxquels incombe le « *problème d'ordre moral [de] renoncer à cet égocentrisme qui, désormais, ne peut que stériliser son esprit et devenir un artiste "militant", soit un artiste qui sert une idée morale et subordonne sa propre individualité à l'œuvre collective [11]* » (*ibid.*). A la différence des artistes mexicains dont les efforts ultimes sont orientés vers l'avenir et le progrès, il est demandé aux peintres muralistes fascistes de ne jamais détourner le regard de « *l'époque de notre plus haute civilisation [12]* », ni de « *la spiritualité de la première Renaissance [13]* » ou encore de « *l'art de la Rome païenne et chrétienne [14]* ». Alors que le muralisme mexicain et le muralisme fasciste se rejoignent en tant qu'avant-gardes, sur le plan de la rigueur esthétique et de la composition, ils se distinguent par un usage synthétique du temps, pour le premier, et essentiellement passéiste, pour le second. Cecilia Hornedo Marín nomme « *avant-gardisme synthétique* » la manière des muralistes mexicains de faire coexister dans l'espace matériel et narratif du mur le passé, le présent et le futur [15], « *l'image du temps totalisant [...] du nouveau régime révolutionnaire* » (Hornedo Marín, 2014).



Le mot muralisme naît donc avec une double connotation, à la fois politique et esthétique, de mouvement – soit d'un groupe homogène d'individus se réclamant de plusieurs manifestes – et d'art public et monumental, remplissant la fonction pédagogique d'éduquer le peuple à sa propre histoire et à la conquête d'un avenir radieux, à l'image des valeurs de la révolution. Ces quelques caractéristiques – sa nature d'art public pour le public, sa monumentalité, ainsi que sa fonction pédagogique et progressiste – font du muralisme un véritable courant au-delà d'une simple forme murale de peinture. Le phénomène des *community murals* aux États-Unis – fresques participatives réalisées par et pour les communautés locales, généralement porteuses de revendications sociales, culturelles ou politiques – en est certainement l'héritier le plus proche, suivi par le street art autorisé dans le cadre de festivals ou de commandes publiques avec une claire vocation sociale et d'amélioration urbaine. Il n'en est pas de même pour le graffiti et le street art non autorisés, bien que leur qualification de « muralismes » se justifie, rétrospectivement, par le fait d'être des pratiques menées spontanément et dans une même période par des groupes (ou *crews*) plus ou moins homogènes d'artistes, se réclamant d'un style ou d'une esthétique commune. Cela étant dit, aucune vocation progressiste et encore moins pédagogique ne peut leur être attribuée. En ce sens, le graffiti et le street art non autorisés constituent un véritable retour à l'individualisme que les muralistes, autant mexicains que fascistes, déploraient : certainement pas parce que « bourgeois », mais parce que tant le graffiti que le street art non autorisés se fondent sur la forte volonté individuelle de faire prévaloir sa propre loi sur les lois communes de la propriété et de la propreté, publiques ou privées [16]. Cette condition propre au graffiti et au street art illégaux remet en cause ce qui est sans doute la caractéristique fondamentale de tout muralisme – son statut d'art public et

destiné au public – au point de nous contraindre à interroger, paradoxalement, cette définition même. Le paradoxe est vite expliqué : bien que cette particulière forme de muralisme ait lieu dans la ville, c'est-à-dire l'espace public par excellence, elle prolifère dans des lieux qui sont habituellement peu ou guère accessibles au public. D'où la nécessité de recourir à un qualificatif pour mieux préciser la nature du phénomène : il s'agit bien d'un muralisme, mais d'un muralisme qui se pratique en secret dans des lieux désertés, loin du regard indiscret des résidents et des autorités. Le Centre National de Ressources Textuelles et Littéraires donne, de l'adjectif 'occulte', la définition de ce « *qui est caché et mystérieux, en raison de sa nature inconnue ou non dévoilée* ». Pour mieux comprendre la nature 'occulte' de ce muralisme, il faut d'abord interroger la nature 'occulte' des lieux où ce dernier se produit.

Urbanisme occulte. Expérience esthétique des ruines en Italie

De Henri Lefebvre à Anthony Vidler, de Rem Koolhaas à Marc Augé, de Gilles Clément à Andrea Brighenti, une pluralité de philosophes, d'architectes, d'historiens et d'ethno-anthropologues ont, dès les années 1960, observé et décrit un phénomène global d'explosion-implosion des villes, de leur urbanisation incontrôlée. La prolifération des terrains vagues et des friches, des édifices abandonnés ou inachevés, constitue l'une des conséquences les plus évidentes de cette érosion, que nous pourrions également appeler 'ruinification'. L'Italie n'échappe pas à ce processus, comme témoigné par deux publications assez singulières parues au cours de la dernière décennie : *l'Atlante dei classici padani* (2015), résultat d'un projet de recherche, mené entre 2010 et 2015 par l'artiste Filippo Minelli et l'écrivain Emanuele Galesi, et *Incompiuto : la nascita di uno stile* (2018), réalisée par le collectif d'artistes Alterazioni Video. Les deux ouvrages se proposent d'établir deux canons architecturaux à partir de ruines urbaines. La première, en identifiant les architectures commerciales, industrielles et post-industrielles construites dans la vallée du Pô, imaginant la possibilité d'un canon urbain basé sur la surabondance de béton et la désaffection d'anciens établissements industriels tels qu'usines, entrepôts et hangars. La seconde, en dressant l'inventaire des bâtiments publics inachevés sur l'ensemble du territoire italien, résultat d'abus de construction perpétrés par les mafias locales, puis saisis et interrompus par l'État, en traitant l'« inachevé » comme un style architectural italien à part entière.

Nous pouvons retrouver une autre caractéristique singulière du paysage en ruines italien dans ce témoignage de l'artiste 108 (Guido Bisagni), considéré comme l'un des représentants majeurs du street art abstrait en Europe, qui a commencé son parcours de graffeur et de street artiste au sein du paysage post-industriel du Piémont : « *Les usines abandonnées, les entrepôts, les hangars [...] se mêlent au maquis, aux champs cultivés ou laissés en friche... Les nôtres ont été les premières zones fortement industrialisées d'Italie, dans les années 1800, n'est-ce pas ? Ce sont toutes des zones où l'on trouve de vieilles usines abandonnées, peut-être depuis 60-70 ans... puis, dans certains cas, de nouvelles usines qui semblent se fondre dans les divers villages médiévaux qui peuplent la région... créant, en somme, un paysage vraiment étrange.* » [17] (Parisi, 2018).

Le sentiment d'étrangeté, dont 108 parle par rapport au paysage en ruine de sa région d'origine, naît non seulement du mélange entre les éléments naturels spontanés ou maîtrisés par les humains, mais aussi et surtout par la fusion des architectures datant d'un passé très lointain et des architectures industrielles et post-industrielles dont la région est particulièrement riche. Aussi, en raison du patrimoine architectural italien, il n'est pas rare que des ruines très anciennes, en attente d'être restaurées et remises sous protection par l'État, partagent le destin des ruines contemporaines, et deviennent, elles aussi, la scène d'interventions artistiques non autorisées. Un exemple significatif en est fourni par l'ancien couvent des Capucins de Grottaglie, petite ville dans la région des Pouilles. Construit en 1536, déserté et laissé en état d'abandon depuis 1986 et jusqu'à 2014, quand les travaux de restauration ont débuté, ce lieu a vu le passage de plusieurs artistes – dont 108 – pendant les années du FAME Festival, un festival d'art public illégal organisé dans la ville de Grottaglie de 2008 à 2012.

Si le muralisme occulte italien se manifeste dans un contexte culturel et territorial singulier – celui d'un pays où les ruines antiques côtoient les ruines industrielles – il partage certainement avec d'autres scènes artistiques mondiales un même rapport d'étrangeté au réel. Ce caractère 'glocal' du phénomène, c'est-à-dire sa capacité à conjuguer des ancrages locaux avec des imaginaires globalement diffus, réside précisément dans sa nature *weird*, où des sensibilités issues de contextes différents s'accordent autour de la perception d'un monde disloqué, hanté par des forces impersonnelles et inassignables. Dans le cas italien, cette dimension 'glocale' se manifeste à travers un double mouvement : d'une part, l'appropriation d'un vocabulaire visuel et narratif mondialisé – celui de la science-fiction, de l'horreur ou de la culture ésotérique – d'autre part, la réinterprétation de ces codes dans des paysages marqués par la stratification historique, l'abandon et la ruine.

En ce sens, le muralisme occulte agit comme une interface entre l'universel et le singulier, entre le global et le local : il traduit visuellement la tension entre des imaginaires planétaires du *weird* et les spécificités matérielles et historiques du territoire italien.

À ce stade de notre analyse, il est important de souligner que le processus de ruïnification dont nous venons de fournir quelques exemples s'accompagne toujours d'un processus parallèle de *weirdisation*, ce dernier contribuant à faire des villes que nous habitons des lieux d'inquiétante étrangeté.

Nous avons déjà traité la question des ruines contemporaines et du *weird* [18] dans un récent article (Parisi, 2023). Dans la lignée du phénoménologue Bruce Bégout, qui a consacré à la question son récent ouvrage *Obsolescence des ruines*, nous convenons que la caractéristique principale permettant de distinguer les ruines perçues en tant que monuments ayant traversé les millénaires (les ruines classiques tels que les temples grecs ou romains), les siècles (les châteaux, les églises...) ou plusieurs décades (les ruines industrielles, reconnues d'intérêt architectural et historique), par rapport aux ruines contemporaines et post-industrielles, se situe dans le fait que ces dernières sont des ruines instantanées. Alors que, dans d'autres époques, des édifices tels que les temples, les églises ou les palais - où se concentrait le pouvoir - reflétaient des valeurs perçues comme éternelles, le capitalisme tardif et l'urbanisation accélérée qui l'accompagne produisent aujourd'hui des constructions vouées à devenir des ruines en l'espace de quelques années. En d'autres termes, une même génération produit ses propres ruines, et en est aussi spectatrice sans y trouver un intérêt historique. Dans le meilleur des cas, ces édifices sont réemployés, détruits ou remplacés en l'espace de quelques années. Plus souvent, ceux-ci demeurent dans un état d'abandon et de délabrement pour un temps indéfini. À la différence des ruines antiques, héritées de la période classique, et des ruines modernes, telles que celles produites par les conflits armés du XXe siècle et que nous choisissons généralement de restaurer, ces ruines restent des 'zones' en pause ou des points morts à l'intérieur des conglomérats urbains. Elles demeurent dans un état de suspension temporelle et ontologique, ou pour mieux dire *hantologique* [19], en raison d'une condition qui oscille entre quelque chose qui n'existe plus - un terrain ou un édifice anciennement exploité - et quelque chose qui n'existe pas encore - un terrain ou un édifice remplissant une nouvelle fonction. En tant que telles, ces ruines sont tenues à l'écart de la ville, elles sont souvent fermées et leur accès est interdit pour des raisons de propriété et de sécurité. Il s'agit de portions de ville *cachées*, et donc aussi mystérieuses et obscures. En d'autres mots, les ruines contemporaines sont les lieux de la ville qui se défait et se cache, les lieux de la ville *occulte*.

Pour qu'il y ait muralisme occulte, il faut d'abord qu'il y ait un urbanisme occulte : un urbanisme en quelque sorte souterrain et obscur - un urbanisme chaotique - qui s'oppose à l'urbanisme de surface et de la lumière - un urbanisme de l'ordre. Ces deux catégories doivent être interprétées surtout métaphoriquement mais aussi, dans certains cas, littéralement : par exemple dans le cas du métro, ce lieu-charnière où le graffiti illégal a trouvé sa forme d'expression la plus aboutie. De manière générale, le fait que les ruines contemporaines puissent représenter une forme d'urbanisme occulte en tant que lieux chaotiques, nous amène à y voir aussi le siège de l'inconscient urbain et de son refoulement : des lieux où certains potentiels créatifs réprimés trouvent enfin leur expression et leur manifestation. Nous en avons brièvement listé certains au tout début de cet article : culture rave, culture skate, scènes musicales industrielles et post-industrielles, graffiti et street art. Prenant souvent la forme de véritables rituels, et en tant que pratiques de transformation organique de l'urbain par le biais de corps et d'expériences de vie alternatives, les occupations des édifices abandonnés, l'organisation de concerts ou de fêtes clandestines, les sessions de peinture urbaine illégale, toutes ces pratiques révèlent en quelque sorte un potentiel de métamorphose, une composante 'magique' : elles ont l'objectif de liquéfier la ville, de la rendre fluide et potentiellement modelable à l'infini, véritable ville éphémère à la manière dont l'avait préconisé Lefebvre qui, par ailleurs, préconisait aussi l'avènement d'une « *société de fêtes* » (Lefebvre : 150). Cette composante magique nous permet d'ajouter une autre connotation à l'usage que nous souhaitons faire, dans ce contexte, du mot 'occulte' : celle d'ésotérique, de sous-jacent, d'hermétique. Un exemple assez éloquent de cette interprétation comme est le cas du graffiti : il s'agit, en effet, d'un rituel et d'une graphie urbaine lisible seulement par un cercle d'initiés, qui suit des règles de style et de performance précises, et dont la présence est le plus souvent perçue comme perturbante pour le citoyen ordinaire, celui qui appartient à la *ville de surface*, la *ville de l'ordre*. L'ensemble formé par les architectures spectrales et les signes hermétiques que les graffeurs et les street artistes impriment sur ces surfaces et ces volumes, cette étrange *œuvre-lieu* que chaque pièce de street art non autorisé constitue, est peut-être l'aspect qui boucle le cercle du street art illégal en tant que pratique artistique 'occulte', et de la ruine contemporaine en tant que lieu d'expérience esthétique ou en tant qu'« *expérience même* » (Derrida, 1990 : 72).



Formes et narrations du muralisme occulte en Italie.

Soixante kilomètres à l'est de Palerme, dans la ville de Cefalù, une maison de campagne à l'abandon depuis 1923 (Figure 2), et dont l'accès est sévèrement interdit au public pour des raisons de propriété et de sécurité, accueille ce qui reste de peintures murales érotiques et sataniques, réalisées par le célèbre ésotériste et écrivain anglais Aleister Crowley. Localisée à la rue Santa Barbara, ce fut dans cette maison que Crowley décida, en 1920, d'établir le siège de son culte, *Thélème*, et de transformer ce dernier en une réalité sociale, essentiellement fondée, comme le raconte Gordan Djurdevic, sur « *une grande quantité d'activités occultes et sex-magic, ainsi que des expériences avec diverses substances altérant l'esprit et l'humeur, telles que le haschich, la cocaïne, l'héroïne et l'opium* » (Bogdan, Starr, 2012 : 122). En franchissant la porte d'entrée de l'« Abbaye de Thélème » - ainsi appelée, comme l'édifice utopique homonyme décrit par François Rabelais dans *Gargantua* - on pouvait y lire l'inscription *Do What Thou Wilt* (« Fais ce que tu veux »). La même phrase figure dans l'une des lois fondamentales du *Book of the Law*, texte que Crowley écrit en 1904, fondement du culte de Thélème : « *There is no law beyond Do what thou wilt* » (Il n'y a pas d'autre loi que fais ce que tu veux). Suite à l'éviction de Crowley en 1923 demandée par Benito Mussolini, les peintures, qui décoraient en particulier une pièce appelée « Chambre des cauchemars » (Figure 3), furent pour la plupart censurées sous une nouvelle strate de peinture. Ces peintures répondaient à une fonction précise : chaque novice de l'Abbaye de Thélème avait l'obligation de rester une nuit dans la Chambre, probablement sous l'effet de mescaline, jusqu'à ce que les figures sur le mur ne semblent s'animer (*ibid* : 123). Désormais abandonnée, la maison n'a jamais cessé d'être, depuis les années 1960, un lieu de pèlerinage clandestin pour les curieux et les adeptes, et plus récemment, par les personnes pratiquant l'urbex [20]. Surtout, les visiteurs de l'ancienne Abbaye n'ont jamais cessé de contribuer à la vie de ses murs, qui a continué à jaillir d'inscriptions, dessins et peintures murales, y compris la Chambre des cauchemars, où d'une certaine manière les nouveaux signes ajoutés ne font que perpétuer la mémoire du mage.



On peut s'interroger sur la pertinence de l'exemple de l'Abbaye de Thélème qui, a priori, n'a rien à voir avec le street art. Pourtant, dans son état actuel de ruine urbaine et de site investi par des pratiques murales et exploratoires, elle peut servir d'archétype du 'muralisme occulte', par sa devise - « *il n'y a pas d'autre loi au-delà de fais ce que tu veux* » - qui correspond bien à l'esprit vandale, individualiste et « *auto-autorisé* » (Blanché) du graffiti et du street art illégal, et par son ancrage en un lieu destiné à animer des fantômes.

En conclusion de la deuxième partie de cet article, nous avons évoqué la nature spectrale, hantologique des ruines. La nature des œuvres créées sur, dans et avec ces ruines n'est pas moins spectrale et hantologique. Elles sont, au contraire, les véritables fantômes qui hantent ces lieux abandonnés, qui rendent ceux-ci soudainement 'habités'. Ces fantômes apparaissent et agissent là où, a priori, on ne s'y attendrait pas : ainsi faisant, ils entraînent ce que Mark Fisher appelle l'« *échec d'une absence* », soit l'une des conditions à la base du *weird*. Mais comment se manifestent-ils ces fantômes ? Quelle est leur forme, quel est leur aspect ?



Depuis ses débuts, le street art italien manifeste une attirance particulière pour des esthétiques 'occultes' - entendues comme des motifs et des atmosphères empruntant à l'imaginaire ésotérique, magique ou inquiétant - que ce soit dans la dimension figurative des images ou dans les expérimentations abstraites. Le muralisme occulte abstrait italien trouve chez 108 son pionnier et son interprète majeur. À travers un processus qui a

porté progressivement les lettres de son tag à se décomposer et liquéfier jusqu'à devenir des formes noires irrégulières (Parisi 2018 : 80-81), les peintures réalisées illégalement par 108, principalement dans les architectures post-industrielles abandonnées du Piémont, apparaissent à la fois comme des obscurs portails vers d'autres dimensions, ouverts dans le paysage en ruine, ou encore comme des étranges biomorphes, des masses noires provenant d'un univers autre que le nôtre, et ayant trouvé dans nos ruines à nous le juste lieu où flotter et continuer à exister (Figure 4). La même sensation pourrait être suscitée par certaines créations de la street artiste Microbo [21], se situant à la limite entre figuration et abstraction, mondes microbiologiques et mondes extra-terrestres (Figure 5).



Un troisième exemple est fourni par les artistes Dissenso cognitivo (Figure 6) et Void (Figure 7), dont les réalisations se présentent comme des graffiti ayant pris la forme de sombres rhizomes, refaisant surface et envahissant les murs qu'ils touchent.



Le volet figuratif, qui trouve chez Blu [22] l'un de ses pionniers, et certainement son chef-de-file, a pour sa part donné lieu au développement de trois types d'imaginaires occultes : un imaginaire dystopique, nourri d'éléments horribles et science-fictionnels touchant des sujets tels que les guerres, la crise environnementale, ou encore les violences policières ; un imaginaire animalier perturbant, peuplé par des animaux anthropomorphes, représenté par la peinture d'Ericailcane [23] et un imaginaire magique, peuplé de créatures chimériques et nourri d'éléments folkloriques, souvent représenté par Dem [24] (Figure 9).



Bien que Blu ait progressivement transformé sa pratique en une forme de muralisme monumental, extrêmement riche en détails (Figure 10) - vraisemblablement héritée du muralisme mexicain - réalisée le plus souvent sur les façades d'immeubles squattés ou gérés par des communautés d'activistes, un grand nombre de ses œuvres datant des premières années 2000 jusqu'aux premières années 2010 ont été peintes sur des surfaces et des volumes en ruine. C'est notamment le cas des peintures murales que l'artiste avait effectuées à l'intérieur des bâtiments des Officine Casaralta en 2006, usine abandonnée, dans le quartier de la Bolognina à Bologne, et qui avaient fait l'objet dix ans plus tard d'une extraction et transposition sur toile, sur commande

de la Fondation Genus Bononiae dans le cadre de l'exposition *Street Art, Banksy & Co. L'arte allo stato urbano* (Parisi, 2018 : 264-269).

D'un point de vue strictement formel, un aspect semble être commun à toutes les pièces réalisées illégalement dans les ruines. C'est que, à l'image de ces mêmes ruines, les formes – abstraites ou à biomorphes –, ou les figures – humaines, animales, monstrueuses – qui peuplent ce 'muralisme occulte', sont presque toujours des formes et des figures *suspendues*. Tout d'abord, elles n'ont pas de fond, et fidèles à leur nature de fantômes, elles flottent. Elles semblent flotter sur la chair inorganique des murs qui, au lieu d'être simplement dissimulés derrière les formes et figures, participent pleinement à l'œuvre : leurs irrégularités, éraflures et fissures en constituent une composante essentielle, faisant du mur lui-même un élément indissociable de l'œuvre-lieu, qui se présente comme un véritable processus dialectique entre la peinture et l'architecture préexistante. Souvent ces formes et ces figures peuvent déborder d'une surface à l'autre, sans ou avec continuité, ne respectant pas le cadre architectural dicté par les volumes : elles le font toujours sans occuper la totalité de l'espace offert par le support mural, mais plutôt en envahissant et en se répandant sur ce dernier, à la manière des plantes adventices avec qui elles partagent ce même espace (Parisi, 2019). La temporalité du muralisme occulte est radicalement différente de celle des autres muralismes, et cela dépend précisément du rapport que les street artistes instaurent avec les surfaces et les volumes sur lesquelles ils et elles interviennent. Caractérisé par une suprématie du pictural sur le mural, le muralisme attribue à la peinture le pouvoir d'établir, à travers les images, une temporalité qui était exclusivement narrative, et qui pouvait être à la fois synthétique – comme vu pour le muralisme mexicain – ou passéiste – comme on l'a vu pour le muralisme fasciste. Le muralisme occulte ne confie pas cette tâche aux images qu'il produit. Cette qualité est intrinsèque au processus dialectique entre la peinture et le mur dont nous avons parlé quelques lignes plus haut : le temps du muralisme occulte est, lui aussi, le temps suspendu et hantologique des ruines et des spectres qui peuplent celles-ci, c'est la temporalité éphémère du graffiti et du street art illégal.

Conclusion

Nous avons essayé d'esquisser une interprétation du street art italien en tant que muralisme et en le qualifiant d' 'occulte'. Ce muralisme occulte, qui se présente comme un art *weird* pratiqué clandestinement dans les ruines, qu'elles soient anciennes ou contemporaines, présente un certain nombre de qualités – esthétiques et narratologiques – qui le distinguent d'autres muralismes proprement dits, et qui le caractérisent en tant qu'art spectral, à l'image de ces mêmes ruines au sein desquelles il trouve ses conditions d'existence, et en tant que véhicule d'imaginaires et de motifs horrifiques, science-fictionnels ou magiques-ésotériques.

Comme nous l'avons précisé dans l'introduction, il ne s'agit nullement de réduire ces qualités au seul street art italien, mais d'en analyser une manifestation particulièrement significative. D'autres artistes dans d'autres scènes, européennes ou extra-européennes, présentent fort probablement des motifs et des aspects formels analogues, et une piste de réflexion qui ferait naturellement suite à ce premier travail, serait celle qui nous amènerait vers une étude comparative de la relation du street art aux ruines. D'autre part, comme nous l'avons constaté, le paysage défini par les ruines en Italie est particulièrement remarquable, car il se présente comme un dense tissu d'architectures abandonnées et inachevées, tant anciennes que contemporaines et qui, entre la fin des années 1990 et le début des années 2000, a exercé une influence particulière sur une génération d'artistes issue du graffiti, mobilisant une nouvelle forme de muralisme spontané et non autorisé, fondé sur les imaginaires et les motifs ici mentionnés.

Si une analyse plus large et détaillée de ces mêmes imaginaires et motifs permettrait de valider plus généralement la définition de 'muralisme occulte', il est certain que le muralisme occulte témoigne d'une condition profondément 'glocale' en ce qu'il est issu d'un contexte local particulier – celui du paysage en ruines italien – mais traversé par des imaginaires *weird* partagés à l'échelle mondiale. C'est aussi dans cette tension entre le proche et le lointain, entre la ruine locale et l'étrangeté globale, que réside la force singulière de cet art.

Bibliographie

Altérazioni Video (2018), *INCOMPIUTO : La nascita di uno Stile*, Milan, Humboldt books.

Augé Marc (1995), *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trad. John Howe, Londres,

Verso Books.

Bégout Bruce (2022), *Obsolescence des ruines. Essai philosophique sur les gravats*. Paris : Éditions Inculte,.

Besser Jens (2010), *Muralismo Morte. The Rebirth of Muralism in Contemporary Urban Art*. Berlin, From Here to Fame Publishing.

Blanché Ulrich (2015), "Street Art and related terms – discussion and working definition". *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, Vol. 1 N. 1, Lisbonne, Street art and Urban Creativity, pp. 32-39.

Brighenti Andrea Mubi (2013), *Urban Interstices. The Aesthetics and the Politics of the in-between*, Farnham, Ashgate.

Bogdan Henry, Starr Martin, éd. (2012), *Aleister Crowley and Western Esotericism*, Oxford, Oxford University Press.

Clément Gilles (2014), *Manifeste du tiers paysage*, Paris, Sens&Tonka&Cie.

Derrida Jacques (1990), *Mémoires d'aveugle. L'eutoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux.

Derrida Jacques (1993), *Spectres de Marx : L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée.

Fisher Mark (2016), *The Weird and the Eerie*, Londres, Repeater Books.

Hornedo Marin Ana Cecilia (2014), « L'énergie synthétique'. Espace esthétique et espace politique dans la peinture murale mexicaine (1920-1940) ». *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*, « Un siècle de peinture murale - Fonctions et dynamiques comparées ». Aubervilliers : Mondes Américains, EHESS, 2014, [En ligne] <https://journals.openedition.org/nuevomundo/67383> (consulté le 28 mars 2023).

Lefebvre Henri (1996), *The Right to the City, Writings on Cities*, Oxford, Blackwell Publishers.

Minelli Filippo, Galesi Emanuele (2015), *Atlante dei classici padani*, Brescia, Krisis Publishing.

Parisi Vittorio (2019), "Haunting the neoliberal city : Illegal graffiti and the 'infesthetics' of urban interstices", *Lo Squaderno. Explorations in Space and Society* 54, « Tagging », Trento, Professionaldreamers, pp.11-15.

Parisi Vittorio (2018), *Le graffiti writing et le street art entre non-lieux et lieux communs : un changement de paradigme*. Thèse de doctorat. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018.

Siquieros David Alfaro (1921), "3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", *Documents of Latin American. International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston and Latino Art* [en ligne] <http://icaadocs.mfah.org/s/en/item/801659> consulté le 28 mars 2023.

Siquieros David Alfaro (1924), "Manifiesto del sindicato de obreros tecnicos pintores y escultores", *Documents of Latin American. International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston and Latino Art* [En ligne] <https://icaa.mfah.org/s/es/item/751080> (consulté le 28 mars 2023).

Sironi Mario (1982), "Manifiesto della pittura murale" (1933) *Annitrenta. Arte e Cultura in Italia*, ed. Renato Barilli, Milan, Mazzotta.

Vidler Anthony (1992), *The Architectural Uncanny. Essays in the modern Unhomely*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press.

Notes

[1] Dans son ouvrage photographique et de vulgarisation *Muralismo Morte*, l'artiste Jens Besser a déjà proposé un inventaire particulièrement diversifié du street art des années 2000 – tant du point de vue géographique que de la dimension légale ou illégale des interventions, ainsi que de la typologie des lieux investis – en le qualifiant de «

nouveau muralisme ». (Besser, 2010 : 13).

[2] 3 llamamentos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana

[3] Manifiesto del sindicato de obreros tecnicos pintores y escultores

[4] “[nuestro] objetivo estético fundadental radica en socializar las manifestaciones artisticas tendiendo ha la desaparición absoluta del individualismo, por burgués”

[5] « Arte Monumental [...] de utilidad publica »

[6] “la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático”

[7] « creadores de belleza »

[8] “esforzarse por que su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del Pueblo, haciendo del Arte que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate”

[9] Manifiesto della pittura murale

[10] “pittura sociale per eccellenza. [Essa] opera sull’immaginazione popolare più direttamente di qualunque altra forma di pittura”

[11] “[...] problema di ordine morale. [L’artista deve] rinunciare a quell’egocentrismo che, ormai, non potrebbe che isterilire il suo spirito e diventare un artista ‘militante’ cioè un artista che serve un’idea morale, e subordina la propria individualità all’opera collettiva.”

[12] “[nelle] epoche della nostra più alta civiltà.”

[13] “La spiritualità del primo Rinascimento”

[14] “L’arte di Roma pagana e cristiana”

[15] L’exemple le plus représentatif de cette qualité propre au muralisme mexicain est probablement incarné par la grande peinture murale *Epopéya del pueblo mexicano* (**Figure 1**), que Diego Rivera réalise entre 1929 et 1935 sur les trois parois qui entourent l’escalier principal du Palais national de Mexico, et où l’artiste représente l’histoire du Mexique depuis l’époque précolombienne jusqu’à son avenir sous le signe du marxisme-léninisme, en passant par la naissance de l’Empire aztèque en 1521 jusqu’à la révolution de 1910-1920.

[16] À cela s’ajoute, naturellement, la composante manifestement autocentrée du culte de son propre tag dans le *graffiti writing*.

[17] “Le fabbriche abbandonate, i depositi, i capannoni [...] si mischiano a boscaglia, a campi coltivati o lasciati incolti...Le nostre sono state le prime zone fortemente industrializzate in Italia, già dal 1800, no ? Sono tutte zone in cui trovi fabbriche antiche abbandonate, magari da 60-70 anni...poi in alcuni casi trovi delle fabbriche nuove che paiono fondersi coi vari borghi medievali che affollano la zona...creando insomma un paesaggio veramente strano.”

[18] Littéralement « étrange, perturbant... », ce mot est ici à entendre en tant que concept esthétique, dans la définition élaborée par le théoricien anglais Mark Fisher, soit « un type particulier de perturbation impliquant une sensation de fausseté » (Fisher : 15)

[19] Par « hantologique », nous reprenons le néologisme de Jacques Derrida (1993), qui décrit une condition où le présent est traversé et hanté par des spectres - traces d’événements passés ou de possibilités futures - rendant instable toute définition linéaire du temps.

[20] Le terme « urbex », contraction d’*urban exploration*, renvoie à une pratique consistant à explorer des espaces urbains délaissés - usines désaffectées, hôpitaux abandonnés, bâtiments en ruine - généralement sans autorisation officielle, afin d’en documenter l’atmosphère et la mémoire cachée.

[21] Microbo (artiste italienne active depuis les années 1990, basée à Milan) développe un langage graphique singulier fondé sur des micro-organismes et des entités organiques fictives. Son travail explore la frontière entre l’infiniment petit et l’imaginaire symbolique, et s’inscrit dans une réflexion plus large sur la vitalité et l’interdépendance du vivant.

[22] Blu (Italie, vrai nom méconnu, actif depuis la fin des années 1990) s’est imposé comme l’une des figures les plus influentes du street art international. Ses fresques monumentales, réalisées dans l’espace public, se distinguent par une critique politique explicite et une imagination visuelle débordante.

[23] Ericailcane (Italie, vrai nom méconnu, actif depuis la fin des années 1990) est un artiste reconnu pour ses fresques

murales et ses illustrations mettant en scène un bestiaire onirique et politique.

[24] Dem (pseudonyme de Marco Barbieri, né en 1976 à Codogno) est un artiste italien actif depuis les années 1990. Ses peintures murales et dessins explorent un univers symbolique nourri de mythologies, d'ésotérisme et de traditions folkloriques revisités.